

Вопросы теории художественного перевода

Сборник статей

699986



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Москва 1971

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

В творческой организации литераторов при издательстве «Художественная литература» более двухсот переводчиков, и когда в их секции в 1964 году возникла мысль устроить несколько лекций по обмену опытом, такое, казалось бы, рядовое мероприятие стало событием в среде московских переводчиков. Это и понятно: в нем приняли участие мастера искусства слова — Н. М. Любимов, Н. Н. Вильмонт, П. Г. Антокольский, А. М. Арго, А. А. Тарковский, В. Б. Шкловский, В. Н. Маркова и многие другие, а душой лектория стала Вера Оскаровна Станевич, устраивавшая каждое обсуждение со всем присущим ей неистощимым энтузиазмом. Но главную роль здесь сыграла, конечно, потребность в теоретическом осмыслении современного перевода, которая до такой степени назрела в культурной жизни страны, что и этот простой обмен мнениями сам собою превратился в обсуждение проблем теории перевода, уже затрагивавшихся в литературе и вытекающих из богатейшего опыта советской школы перевода, ее различных поколений.

За прошедшие годы некоторые из участников лектория свои выступления опубликовали, но большинство докладов осталось известно только слушателям. Между тем они заслуживают внимания широких кругов читателей, интересующихся вопросами литературного мастерства.

Из числа наиболее интересных выступлений, прозвучавших в этом лектории, и составлен предлагаемый читателям сборник, причем все статьи для настоящего издания подготовлены авторами заново.

Мы еще, по-видимому, далеки даже от более или менее полного обзора научных проблем, порожденных громадным опытом наших переводчиков, и, уж конечно, рано говорить о сложившейся науке в этой области. Однако же другие подобные области — например, сама художественная литература, изобразительные и

театральные искусства — давно опираются на соответствующие науки. Переводчики художественной литературы еще только создают себе научную базу, хотя их дело сочетает все трудности художественного творчества со всеми тонкостями практического языкознания и, безусловно, заслуживает научного изучения. Последнее обстоятельство стало особенно заметно в наше время, когда изобретение машинного однозначного (инвариантного, как теперь говорится) перевода резко подчеркнуло художественную, творческую сущность работы переводчика и во весь рост поставило целый комплекс современных проблем его профессии. Развитие многоязычных социалистических культур и их взаимное обогащение, консолидация передовых демократических культур мира делают решение этих проблем жизненно необходимой задачей переводчиков.

Понятно, что сборник, подобный предлагаемому, никак не может претендовать на охват всего комплекса этих проблем или хотя бы на систематизацию тех из них, которые представлены в его статьях. Тем более не может идти речи о единой концепции художественного перевода. И все же сборник представляется своеобразным целым — статьи его одушевлены общим стремлением их авторов поднять переводческое дело на высоту подлинно художественного творчества, а осмысление его — на уровень научной теории, и мы разрешим себе немногими словами представить их читателям.

Молодой поэт и переводчик Владимир Микушевич, анализируя переводы Жуковского, Лермонтова, Плещеева и Тынянова и высказав ряд интересных мыслей о Пушкине и других поэтах, вводит в теорию проблему поэтического мотива, с помощью которой разграничивает принципы романтического и реалистического переводов. Сам перевод он рассматривает не просто как средство преодоления языкового барьера, а как необходимый способ приобщения одного народа к культурно-эстетическим ситуациям жизни другого.

В статье В. О. Станевич поставлен широкий теоретический вопрос о ритме прозы, о ритмообразующих материалах, о причинах возникновения ритмического строя в прозе и воссоздании его в переводе. Предлагаая свое решение этих проблем, В. О. Станевич рассмотрела подход к ним таких исследователей, как А. Белый, В. Виноградов, Б. Томашевский, Л. Тимофеев. Практику ритма прозы в переводе она раскрывает на работах Н. Любимова, Н. Волжиной, С. Апта и Н. Ман.

Вл. Россельса интересуют принципы передачи музыкальной темы, лейтмотива, характерного для ассоциативной прозы, и он их прослеживает на русских переводах произведений Д. Сэлинджера, И. Багмута, Г. Бёлля и М. Стельмаха.

Этапы творческого процесса поэтического перевода в их конкретной специфике исследует в своей статье В. В. Коптилов, привлекая опыт переводов Ив. Франко и М. Рыльского из А. Мицкевича, А. Ахматовой из Ив. Франко, сравнивая переводы баллады Эдгара По «Ворон» Бальмонтом, Брюсовым и Зенкевичем, сонетов Шекспира С. Маршаком и Д. Паламарчуком, рассматривая переводы Г. Кочура и Н. Лукаша из Ю. Тувима.

Критик В. Огнев стремится решить два кардинальных, можно сказать «вечных», вопроса переводческой работы — соотношение точности и вольности и вопрос о переводимости или непереводимости поэтического оригинала на другой язык. В статье сравниваются переводы знаменитого «Мерáni» Н. Бараташвили, выполненные М. Лозинским и Б. Пастернаком. Владимир Огнев дает свой ответ на вопрос Яниса Рациса — о причинах популярности и обилия переводов таких, казалось бы, трудных для перевода поэтов, как В. Маяковский, П. Элюар, П. Неруда, Н. Хикмет.

Проблема воссоздания национально-художественной формы рассматривается в статье Е. М. Егоровой на материале переводов на русский язык произведений украинских писателей М. Черемшины, М. Рудя, И. Чендея, М. Коцюбинского. В статье затронуты лингвостилистические проблемы перевода с близких языков: о границах заимствований слов и о характерности речи, создаваемой диалектизмами, просторечьем и другими языковыми средствами. В этой связи разбираются переводы М. Рыльского («Сказка о попе и работнике его Балде» А. С. Пушкина) и Н. Асеева (поэма «Гамалия» Т. Г. Шевченко).

Анализу новых работ советских переводчиков поэтического наследия Т. Г. Шевченко, опубликованных в двух последних изданиях его сочинений, посвящена статья М. Н. Пархоменко.

Мы надеемся, что эта книга внесет свой вклад в осмысление современных проблем художественного перевода, тем более что статьи ее выросли из переводческих традиций издательства «Художественная литература», уже сорок лет осуществляющего переводы классических произведений литератур народов нашей страны и всего мира.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МОТИВ И КОНТЕКСТ

1

Обостренный интерес к переводческим дискуссиям объясняют обычно той практической ролью, которую перевод играет в сближении народов. Но дело не только в этом. Усиление интереса к художественному переводу всегда прямо пропорционально усилению интереса к культуре вообще.

Поэт, композитор, живописец находят материал для своего творчества в реальной действительности, пристально изучая природу и общество. Вместе с тем они живут одной жизнью с культурой, со второй природой, созданной человечеством, и стоят на высоте всех ее достижений. Иначе творчество вырождается в открытие давно открытых америк, в примитивное, банальное эпигонство.

Переводчик обращается в поисках материала для своего творчества непосредственно к самой культуре, которая становится одновременно и сферой, и питательной средой его деятельности. Но культура открывает свои тайны лишь тому, кто приходит к ней во всеоружии собственного художнического опыта, лишь тому, чье восприятие внешнего мира (природа, общество) отличается подлинно поэтической непосредственностью и творческой остротой. Переводчик, не способный поэтически воспринимать природу, будет вынужден на каждом шагу «поверять алгеброй гармонию», выхощивая живую душу культуры, подменяя творчество искусственной совокупностью приемов.

Поэт, композитор, живописец закрепляют навечно в своем произведении определенный отрезок реальной действительности, ограниченный во времени и в про-

странстве, но преображенный, «включенный» в бесконечность энергий творческой мысли.

Переводчик идет от поэтического произведения к реальности, закреплённой в нем, находя в своем художническом опыте соответствие художническому опыту автора. Переводчик постигает поэтическое произведение как уникальное, неизбежное мгновение в жизни культуры, как единственное в своем роде проявление «второй природы», связанное с другими ее проявлениями, обусловленное ими и, в свою очередь, обуславливающее их. Путем творческого осмысления исторической действительности и мировой культуры переводчик устанавливает и закрепляет в своем переводе за поэтическим произведением его место в ансамбле всемирной культуры, вскрывая динамику культурно-исторического процесса.

Соответствие индивидуальных форм художественного опыта, достигнутое через возврат к первичной реальности, можно, пользуясь термином Эрнеста Хемингуэя, назвать «моментом истины» в переводе. Тут никакие ремесленные навыки, никакие знания, никакая эрудиция не помогут скрыть отсутствие поэтического таланта. Если бы не «момент истины», перевод по своим методам, может быть, не отличился бы сколько-нибудь существенно от обычного филологического исследования.

Итак, переводить способен только тот, кто обладает незаурядным поэтическим талантом и способен воспринимать культуру в ее объективной динамической целостности, чувствуя, как бьется во все века неутомимый пульс творчества. Поэтому все попытки истолковать перевод с точки зрения традиционной лингвистики заранее обречены на провал. Во-первых, традиционно-лингвистические теории перевода, восходящие к младограмматикам, почти всегда более или менее нормативные, склонны приносить роль поэтической интуиции. Во-вторых, все они основаны на широко распространенном предубеждении, согласно которому задача художественного перевода сводится всегда лишь к устранению языковой преграды. Иными словами, художественный перевод фактически отождествляется с коммуникативным переводом, устным, синхронным, техническим и т. д.

Мне кажется, что не только и не столько преодоление чисто языковой розни вдохновляет писателя-пере-

водчика. В конце концов языковую рознь преодолевает и грамотный подстрочник. Своим переводом поэт не просто устраняет языковую преграду. Он преодолевает различие культурных формаций, приобщает соотечественника и современника к художественному мышлению других эпох и стран, выявляет единую, творческую сущность культуры всех времен и народов. Поэтический перевод — это художественное освоение мировой культуры. Изучая его историю — мы изучаем диалектику культурно-исторического процесса. Решение задач, слывших еще недавно отвлеченными, приобретает сейчас острейшую актуальность и практическую ценность.

2

Художественное произведение, будучи насквозь пронизано духом своего времени, торжествует над временем и пространством.

Из этого не следует, что художественное произведение одинаково воспринимается всегда и везде. Мы воспринимаем трагедии Эсхила, по-видимому, не совсем так, как воспринимали их древние греки. Но и для нас, и для греков Эсхил — великий поэт. Доминанта эстетических восприятий, как нить Ариадны, проходит по лабиринту истории.

Подлинно художественные произведения живут вечно, так как им есть что сказать людям в любую эпоху, и каждая эпоха, воспринимая искусство прошлого отчасти по-своему, умеет находить в нем свои специфические проблемы. Переводчик не может и не должен отвергать восприятие своей эпохи, но он должен также учитывать, как воспринималось поэтическое произведение в миг рождения.

Перед нами — противоречие, которое, оставаясь механическим, приводит к появлению поверхностно модернизованных «вариаций на тему» или мертворожденных музейных копий и которое, став диалектическим, пробуждает поэтическое произведение к новой жизни, обостряет, углубляет, обогащает восприятие современников. Этим противоречием обусловлено активное, действенное отношение к культуре. Культуру нельзя усваивать пассивно, ибо культура — это особая и, может быть, ярчайшая форма человеческой активности.

По словам Карла Маркса, пчелиные соты совершенством своей конструкции превосходят иные человеческие здания, однако самый плохой архитектор, в отличие от пчелы, строит здание у себя в голове, прежде чем воздвигнуть его. Эта мысль Карла Маркса раскрывает основную особенность всякой истинно человеческой деятельности. Труд, создающий человека, — активный труд, ибо в процессе труда человек ставит себе определенные цели, проектирует себя в будущее и относительно будущего. Активность предполагает наличие перспективы, которую создает лишь коллективная сплоченность человеческих усилий. При отсутствии подобной сплоченности проектирование ограничено отдельной человеческой жизнью, чья сомнительная длительность исключает в конечном итоге понятие будущего.

В «Общественном договоре» Руссо коллективное выступает как сумма индивидуальных человеческих волей, вернее, как их общий знаменатель. Изучение первобытных культур опровергает эту точку зрения. Человеческая воля осознает себя как индивидуальная воля на сравнительно поздних стадиях общественного развития, но даже тогда индивидуальное и коллективное готовы совпасть друг с другом, как древний эллин всегда был готов отождествить себя со страдающим, умирающим и воскресающим Дионисом, что и породило античную трагедию. О торжестве коллективного начала свидетельствует диалектика страха и бесстрашия, органически присущая первобытному искусству.

Герой волшебной сказки бесстрашен, но испытания, которым он подвергается, рассчитаны на то, чтобы вызвать страх в слушателе. Когда слушатель пугается, он чувствует, каково человеческой особи оказаться наедине с бесконечностью, «зверем стооким», глядящим из «каждого куста». Чтобы избавиться от страха, слушатель спешит отождествить себя с удачливым героем сказки, носителем коллективной мудрости и стойкости, осознавая свою причастность к стихии коллективного, упиваясь его перспективами. Уже здесь намечается социально-психологическая схема катарсиса, описанная Аристотелем в связи с анализом античной трагедии. «Страх и сострадание» вынуждают индивидуума преодолеть свою гнетущую обособленность. Приобщение к родовому единству осознается как целительное очищение.

Героическое бесстрашие фольклора — это коллектив-

ное отрицание индивидуальных страхов, предвосхищающее эти страхи, преодолевающее их до того, как они дадут себя знать. Страх проникал в искусство уже преодоленным, но он оставался существенным фактором творчества, так как интенсивность активного преодоления определялась интенсивностью страха. Поэтому, подчеркивая один полюс первобытного искусства, нельзя забывать о другом его полюсе. Между тем, превознося жизнеутверждение фольклора, подчас упускают из виду жутковатую его подоплеку, а изучая первобытную манию преследования, навязчивые мотивы страха, свойственные доисторическим культурам, недооценивают коллективный катарсис, которому эти культуры обязаны своим существованием.

Структуры первобытного искусства, в частности, волшебной сказки предопределили и обусловили художественное творчество последующих эпох. В наше время они отчетливо выступают, например, в произведениях Франца Кафки. Герои Кафки тоже подвергаются мучительным испытаниям, по, в отличие от сказочных героев, не выдерживают их. Сказочного героя испытывает, пытается Неведомое, космическая неизвестность. Героев Кафки испытывает неизвестность социальная. Первобытный коллектив противопоставлял космической неизвестности свою сплоченность в образе удачливого героя. Социальная неизвестность ужасает именно отсутствием, невозможностью человеческой солидарности. Читатель Кафки, как некогда слушатель волшебных сказок, отождествляет себя с героем «Процесса» и «Замка», вместе с ним старается разгадать загадку анонимного сфинкса. Многочисленные интерпретации творчества Кафки зачастую проистекают из этого бессознательного старания, что и обрекает их на неудачу. Не говоря уже о том, что бесплодна любая попытка подменить поэтическое произведение однозначной «разгадкой», отвлеченной идеей, религиозной, философской, психологической, социологической, ситуации «Замка» и «Процесса» не поддаются решению изнутри. Чтобы истолковать их, надо преодолеть их. Западные интерпретаторы читают Кафку глазами его же героев. В результате абсолютизируется один полюс художественного целого, полюс «дрожащей твари», тогда как художественно-эстетическая структура всей своей болезненной подлинностью указывает на

другой, недоступный герою Кафки, но необходимый полюс: полюс человечности.

Боязнь пространства (Raumscheu), обнаруженная Вильгельмом Вормингером в произведениях древнего искусства, опровергнута возникновением этих произведений. Они для того и возникли, чтобы преодолеть боязнь в процессе творчества. Подобное опровержение оставалось важной задачей еще долго для человечества на многих этапах его развития. В наскальных рисунках, в скульптуре ников и древних египтян впечатляет бесхитростная тенденциозность, полновесная вера искусства в себя, в свою кровную необходимость. Двадцатый век воспринял первобытное искусство как откровение, потому что увидел в нем прообраз и образец искусства, которое дает человечеству веру в себя, а только такое искусство мы вольно или невольно приемлем сейчас. Только такое искусство способно утвердить себя вместе с достижениями современной науки. Только такое искусство не выглядит аморальной «лживой роскошью» (Камю) перед лицом трагических потрясений нашего времени. И если мы хотим говорить о переводе как об искусстве, он должен подвергнуться тем же беспощадным испытаниям на подлинность, которым подвергается современное искусство во всех своих проявлениях.

Гетевский Фауст отказывается перевести буквально библейский стих «Вначале было слово». «Вначале было деяние», — переводит он, устав от схоластического буквоедства, взыскав созидательной активности. «Вначале, в середине и в конце было слово», — написал в двадцатом веке известный немецкий поэт Готфрид Бенн¹. Что это: столкновение индивидуальностей, спор потомков с предками, коллизия эпох? Двадцатый век вновь установил совпадение слова с деянием. Безделушки времен рококо вновь обернулись орудиями. «Орудиям поэтической речи» посвящен «Разговор о Данте» Осипа Мандельштама.

Понятие «орудия» предполагает активность, действенность. Достигается и постигается синтез деяния и слова, недоступный гетевскому Фаусту (не в этом ли его трагедия?). Орудия — вне природы, человек использует их в борьбе с природой. Природа, реальная действи-

¹ Gottfried B e n n, *Doppelleben*, München, 1967, S. 103.

тельность не столько пересказывается, сколько разыгрывается орудийными средствами поэзии. Так зодчий «разыгрывает» строительство здания у себя в голове. Но если для архитектора «разыгрывание» — лишь необходимая прелюдия к строительству, то для поэта «разыграть» значит построить. «Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намерения и амплитудные колебания»¹.

Намерения всегда обращены к будущему: стало быть, к будущему относятся и «амплитудные колебания», и «порывы». Разыгрывая природу, поэзия отвоевывает у времени будущее, предвосхищает его. «Орудиям поэтической речи» «свойственна дальнобойность во времени», они — «снаряды для уловления будущего» («Разговор о Данте», стр. 32). В «порыве» актуализируется совпадение слова с предметом, с реальной действительностью, с «трудами и днями» человечества. Шаг за шагом прослеживает Мандельштам неразрывную связь поэзии с будничной практикой исторического свершения: «Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование — текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности». (Там же, стр. 57—58). В порыве человеческая активность достигает наивысшего напряжения, когда снимается различие между искусством, наукой и любой другой человеческой деятельностью. Человек обтесывал камни, высекал огонь, разрисовывал стены пещер и кружился в магической пляске, охваченный, в сущности, одним и тем же творческим порывом. Границы культуры определяются экспансией порыва. Там, где порыв идет на убыль, становясь пассивным навыком, кончается культура и начинается «культурность», цивилизация. Потому-то мы и не можем сближать с человеческим творчеством действия животных. Инстинкт — врожденный навык. Инстинкт звенит и трепещет в птичьем горле. Летучие строители и пернатые вокалисты

¹ Осип Мандельштам, Разговор о Данте, «Искусство», М 1967, стр. 48.

консервативны до мозга костей. Соловьиный сад — цитадель академизма.

В древности порыв был, по преимуществу, исполнительским порывом. Сказывание волшебной сказки — нечто среднее между шаманским камланием и «театром одного актера». Шаман пророчествовал по шаблону. Импровизация «вещего Бояна», скандинавского скальда или кавказского гегуако изливалась под диктовку памяти. Древний невец не столько читал наизусть, сколько провидел наизусть, что придавало его видениям сверхличную, пророческую достоверность. Система выразительных средств оставалась достоянием всего коллектива. Искусство певца, искусство сказителя заключалось в том, чтобы наилучшим образом комбинировать эти средства, не выходя за пределы системы. Песня, былина, сказка — не есть некое неповторимое, раз навсегда зафиксированное единство. Бесполезно разыскивать или реставрировать их «подлинный текст». Каждый вариант — преходящая, более или менее удачная комбинация, одинаково правомерная с исторической точки зрения.

На протяжении тысячелетий коллективное господствовало над индивидуальным, принимая форму традиции. Средневековый художник не то чтобы подчинялся традиции, он отождествлял себя с ней. Немецкий миннезингер не просто копировал провансальский образец, его сокровенные чувствования непреднамеренно вступали на традиционную стезю:

Ты, миннезингер, не надейся на удачу.
Загубишь песнь безумием своим.
Я хорошо пою, слов даром я не трачу,
Пою, пока люблю и сам любим.
Тебя не хочет знать любовь, тебя влечет мечта.
Морочит, ластится, манит, безумного дразня.
Всем предпочла моя желанная меня.
И в песне и в любви я не тебе чета.

(Перевод мой. — В. М.)

Эти строки Гартмана фон Ауэ явно предназначены для какого-нибудь поэтического турнира. Задорное обращение к сопернику — отнюдь не условная формула, когда соперник перед тобой. Выступая с поднятым забралом, поэт, однако, не расстается с традиционными приемами, предписанными рыцарским этикетом. Он знает, что и соперник ответит ему в том же духе, мо-

жет быть, менее виртуозно. В распоряжении соперника — те же художественные ресурсы. Приемы, освященные традицией, принадлежат всем, но не все владеют ими одинаково мастерски. Лучшие песни Гартмана фон Ауэ, Вольфрама фон Эшенбаха не только предполагают, но и включают в себя исполнение как свой важнейший эстетически действенный фактор. Композиция и образы традиционны. Индивидуален тембр голоса, ритмомелодика, интонация певца, столь неповторимые, что уже как будто не он отождествляет себя с традицией, а традиционные приемы отождествляют себя с ним и ни с кем другим. Каждый может служить поэзии, личность поэта — в том предпочтении, которое оказывает ему прекрасная дама Поэзия («Всем предпочла моя желанная меня»).

И ваганты, бродячие клирики Средневековья, располагали набором традиционных приемов для своих латинских песнопений. Жизненность этих песнопений определялась тем, насколько индивидуальность бурсацкого поэта соответствует традиционному прототипу ваганта, нищего эпикурейца, разгульного любомудра, кающегося, но нераскаянного кутилы. В прототипе ваганта воплотился обрамленный цитатами из классиков, эрудированный протест обездоленной «лишней» интеллигенции против аскетической однозначности средневекового моралите. Но литературный прототип всегда слишком условен для того, чтобы целиком совпасть с конкретной творческой личностью, и мы чувствуем, как подчас обедняют свой талант великие ваганты Гуго Орлеанский, Архиппит, варьируя заранее заданные мотивы, открывающие им новые лирические возможности и одновременно нивелирующие горький жизненный опыт каждого.

«Малое завещание» Франсуа Вийона по своему зачину, по своим художественным приемам весьма напоминает поэзию вагантов, особенно «Исповедь» Архипита:

И в пятьдесят шестом году
Я, Франсуа Вийон, школяр,
Сказал себе: «Имей в виду,
Себя ты ставишь под удар.
Опасен этот грешный жар.
Вегетий мудрый в том порукой.
Во избежанье горших кар
Довольствуйся его наукой».

(Перевод мой. — В. М.)

На первый взгляд перед нами чуть ли не перевод из «Сармина Вагана», из антологии вагантов. Такое же искреннее и наигранное покаяние, такие же ссылки на древних. Однако собственное имя «Франсуа Вийон» звучит с необычной весомостью. Жизненный опыт конкретного человека подчиняет себе литературную традицию, и комбинация общедоступных приемов превращается в замкнутое, уникальное единство — в художественное произведение.

Возрастающее многообразие реальной действительности вынуждало принимать во внимание индивидуальный жизненный опыт до того, как он будет ассимилирован опытом коллективным. Новелла-новость не успевала уложиться в рамки волшебной сказки. Неповторимость индивидуального опыта отграничивала его подлинное проявление от всех остальных высказываний и свидетельств. Завершенность, неповторимую законченность придает поэтическому произведению лишь творческая воля личности. Александр Блок писал: «В стихах всякого поэта $\frac{9}{10}$, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру, но $\frac{1}{10}$ — все-таки от личности»¹. Этой одной десятой преображены остальные девять десятых. Ею проникнута суверенная художественно-эстетическая целостность.

3

Позитивизм девятнадцатого века, по сути дела, игнорировал специфику художественного произведения, подменяя исследование пространными ответами на вопрос, типичный для уроков словесности: «Что хотел автор этим сказать?» Поэтическое произведение понималось как документ среди документов, как бумага среди бумаг. Оно выводилось из житейских обстоятельств автора, из его мнений, в лучшем случае, из его переживаний. Впоследствии к этому прибавилось изучение наследственности и среды. Казалось бы, по такому методу блоковские девять десятых должны раствориться в одной десятой. Ничуть не бывало. Наоборот, личность

¹ Александр Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, Гослитиздат, М. — Л. 1962, стр. 336.

художника, его человеческая цельность терялась в нагромождении исторических и биографических данных, в коллекции достоверных и вымышленных подробностей. А вместе с личностью терялось и художественное произведение. Оставался хаотический набор частных и деталей. Развивая далее мысль Александра Блока, мы приходим к выводу, что девять десятых в поэтическом произведении могут быть обнаружены и прослежены за пределами художественной структуры, но одна десятая, та, которая от личности, раскрывается лишь в самом поэтическом произведении. Творчество ли поэта определяется его биографией? Скорее напротив, — биография определяется творчеством. Биографические сведения лишь иногда помогают (чаще мешают) понять личность, подлинным проявлением которой, наидостовернейшим свидетельством о которой становится художественное произведение. Отсюда подспудная установка на анонимность, застенчивая готовность обойтись без подписи, чтобы отмежеваться от любых других свидетельств, исключив сопоставления. Поэтическому произведению в этом смысле достаточно самого себя для существования. Оно не ссылается на своего творца, и его, автора, оно признает лишь постольку, поскольку он в нем присутствует. Для поэтического произведения автор как реальный человек — всегда только один из читателей, хотя и наделенный особыми полномочиями. Поэтому художественное произведение суверенно в своем бытии. Оно — не документ и не сообщение. Оно — реальность своего рода, духовная реальность.

В творческом процессе читателя продолжается творческий процесс автора, его «порыв». Охваченный этим порывом, читатель обогащает своим творчеством творчество автора. И завершенность произведения словно бы оспаривается. «В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей», — говорит Мандельштам («Разговор о Данте», стр. 27). Работа над поэтическим произведением продолжается, пока его читают. Художественный перевод — фиксация этой нескончаемой работы. Осваивая поэтическое произведение как данность, переводчик сразу же включается в процесс его становления. Этот процесс я и попытаюсь проследить хотя бы в общих чертах.

В поэтическом произведении всегда представлена некая действительность. Реальная действительность

предшествует поэтическому произведению. В ней черпает автор творческие стимулы. Действительность, предшествующая произведению, не совпадает с действительностью, представленной в произведении, однако и первичная действительность содержит в себе определенные творческие возможности, предвосхищает художественную целостность, намекает на нее. Эту исходную действительность, небезразличную для художника, Гете называл материалом (Stoff). Скрытые творческие возможности материала концентрируются и проявляются в поэтическом мотиве.

Жизнь во все времена ставила перед человеком и такие задачи, которые решаются только путем художественного творчества. Понсками органически необходимого решения обусловлены биография и творческая деятельность художника. Сложное взаимодействие внутренних и внешних факторов преобразует человеческую *индивидуальность* в культурно-историческую *личность*. Личность по сути своей социальна, ибо проблемы, стоящие перед всем обществом, она с предельной остротой ощущает как свои собственные. Единственно возможной формой существования личности становится творчество, в том числе и творчество художника.

Первой реакцией личности на внешний мир является чувство бесконечного пестрого многообразия, однако непосредственное выражение этого чувства, будь то крик восторга или вопль ужаса, не может быть признано художественным творчеством. Переживание бесконечного ничуть не менее смутно и бесформенно, чем другие эмоции. Но, в отличие от многих других эмоций, чувство бесконечного не просто обогащает индивидуальный психический опыт. С неумолимой последовательностью побуждает оно синтетически осмысливать объективную реальность в ее диалектической целостности, определять место человека в бесконечном многообразии природных и социальных явлений.

Художник обращается к объективной действительности, ища решения мучающих его задач. «Равнодушная природа» с лукавой усмешкой разворачивает перед ним «златотканый покров» своего изобилия. Кругом «сады-лабиринфы, чертоги, столпы», очарованное царство «колдуньи-истории». Впечатления накапливаются, кругозор расширяется. И происходит парадоксальнейшая в мире метаморфоза. Расширение «перерастает» в

сужение. Количество переходит в качество. Необозримые просторы, бездны, глубины меркнут, исчезают, пропадают из глаз. Перед художником — один-единственный, незначительный как будто предмет. Но в этом предмете сконцентрированы «все» проблемы века, в нем или сквозь него звучит, видится, светится «вся» бесконечная вселенная.

«Пространственным» процессам точно соответствуют «временные». Многодневные, а то и многолетние раздумья, переживания, искания реализуются в молниеносной вспышке. Бесконечность, увиденная по-новому в одном-единственном предмете, — так обнаруживается поэтический мотив.

Двадцатитрехлетний юнкер Лев Николаевич Толстой впервые услышал на Кавказе рассказ о Хаджи Мурате. Через сорок пять лет он увидел «на краю пыльной, серой дороги куст татарника (репья), три отростка: один сломан, и белый, загрязненный цветок висит; другой сломан и забрызган грязью, черный, стебель надломлен и загрязнен, третий отросток торчит вбок, тоже черный от пыли, но все еще жив и в середине краснеется...». Воспоминания о кавказской войне, размышления о бессмысленной жестокости Николая Первого, об одной растоптанной человеческой жизни вдруг обрели плоть и кровь. Где-то в глубинах творческого воображения возник «Хаджи Мурат», «повесть-метафора», как называет ее Шкловский.

К поэтическому мотиву неприменим постулат традиционной аристотелевской логики «это есть то — что есть». Поэтический мотив никогда не остается тождественным самому себе. Он пребывает в постоянном, непрерывном становлении, в развитии, так как заключает в себе диалектическое противоречие, порою почти неуловимое, но вскрытое и усвоенное творческим осмыслением.

В этом — коренное отличие поэтического мотива от простого наблюдения. Слов нет, острейший глаз потребовался для того, чтобы заметить, как

Паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

И все же разве не острее творческая мысль поэта, приписавшего ничего не подозревающей борозде — праздность?! «Праздная борозда», «отдыхающее поле», —

здесь сталкиваются могучая мудрая фантазия и тонкое, верное восприятие чувственной обыденности, здесь противоречие, из которого вырастает гимн земледельческому труду, расположенный чуть ли не рядом с «Трудами и днями» Геснода.

За окном в бледно-розовом мерцании белеет первый снег. А на столе у окна зеленеют кочаны капусты, полетному краснеют помидоры. Черно-синяя рогатая голова барана, два подстреленных зайца-беляка, коричнево-красный тетерев, разделанная туша, патриархальное изобилие плодов земных... Перед нами — натюрморт Кончаловского «Мясо, дичь и овощи у окна».

Кровавая драма страстей разыгрывается в балагане, действующие лица — куклы. Кругом — масленичное гуляние в Северной Пальмире, разухабисто-веселые напевы: то «Вдоль по Питерской», то «Перепелочка». Идет балет Стравинского «Петрушка».

Теоретики говорили об «острапенни», о «вещах в новом качестве». Искусство приравнивалось к занимательной, но, в общем, бессодержательной игре. Между тем «новизна художественного видения» появляется не по прихоти фокусника-виртуоза, играющего приемами. Новизна художественного видения — следствие. Причина — диалектическое противоречие поэтического мотива, исторически неизбежное проявление творческой мысли.

4

Как развивается поэтический мотив? Прежде всего следует подчеркнуть, что в нем уже намечено единство материала и языка.

Если бы единство материала и языка полностью выявлялось одновременно с усвоением поэтического мотива, проблема развития отпадала бы сама собой. Тогда произведение было бы тождественно своему поэтическому мотиву. Но если действительность многообразна, то поэтический мотив, соответственно, многогранен. Каждая грань — это новый аспект пока еще потенциального эстетического бытия. Художнику предстоит изучить и выявить многогранность поэтического мотива. Пренебречь ею — значит подменить образ аллегорией, предпочесть конкретности голую схематичность. Изучение

немыслимо без анализа. На смену первоначальному единству тезиса приходит аналитическая последовательность стадий. В итоге определяется конечное синтетическое единство, непреложная, чувственно-конкретная реальность, именуемая контекстом.

Человек не только говорит, но и думает на языке. Вне той или иной системы знаков мышление превратилось бы в хаос эмоций, представлений, проблесков, порожденных не столько способностью, околько желанием мыслить. Точно так же художественное мышление осуществляется лишь на базе признания реальных возможностей, предоставляемых нам «языком искусства». Отвергнув «язык искусства», художник обрекает себя на бесплодные блуждания в дебрях неопределенности.

По теории Лессинга, искусства делятся на пространственные и временные. Проявив незаурядную художественную чуткость и научную прозорливость, Лессинг во многом предвосхитил последние достижения современной эстетики. Его концепции и сегодня покоряют читателя своей безупречной логичностью и ясностью.

Лессинг рассуждает так. Живопись (ваяние) подражает природе посредством фигур и красок, то есть знаков, расположенных в пространстве; поэзия — посредством членораздельных звуков, то есть знаков, расположенных во времени. Знаки должны соответствовать означаемому; стало быть, знаки, расположенные друг подле друга (*nebeneinander*), призваны обозначать предметы, расположенные друг подле друга, а знаки, следующие друг за другом (*aufeinander*), — предметы, следующие один за другим.

«Предметы, существующие друг подле друга, — говорит Лессинг, — называются телами. Следовательно, тела со своими зримыми свойствами суть, собственно, предметы живописи.

Предметы или их части, сменяющие друг друга, называются вообще действиями. Следовательно, действия суть, собственно, предмет поэзии»¹.

Однако тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Любое состояние тела обусловлено предшествующим состоянием и, в свою очередь, обуславливает последующее, будучи, таким образом, цент-

¹ Lessing, Werke, herausgegeben von Franz Bornmüller, Dritter Band, Leipzig und Wien, S. 103.

ром действия. А значит, живопись может воспроизводить и действия, намекая на них посредством тел.

Действия совершаются не только во времени, но и в пространстве; значит, поэзия может воспроизводить и тела, намекая на них посредством действий.

Живопись закрепляет в пространственной композиции одно-единственное мгновение, и оно должно быть настолько ярким и «плодотворным», чтобы зритель мог представить себе предыдущие и последующие действия.

Поэзия закрепляет во временной последовательности знаков одно-единственное телесное качество, и оно должно быть выбрано так, чтобы читатель мог «обрести» в воображении «чувственный облик» тела.

Лессинг отрицательно относится к попыткам живописцев передать временную последовательность в пространственной композиции; Тициан, изобразивший на одной и той же картине всю историю блудного сына, его распутную жизнь и его раскаяние, вторгся в область поэзии и потерпел неудачу.

Лессинг видит признак высочайшего художественного совершенства в том, что Гомер живописует отдельные вещи постольку, поскольку они участвуют в действиях. Древний поэт, по наблюдениям Лессинга, называет обычно одну, самую яркую черту изображаемого предмета, лишь в редких случаях пользуясь однородными определениями. Если логика повествования требует от Гомера подробной характеристики, он претворяет пространственную стабильность в серию мгновений, подменяет сам предмет историей предмета.

Изображая, например, позолоченный лук Пандара, поэт рассказывает, как Пандар охотился однажды в горах, как он подстрелил горного козла с огромными рогами и как эти рога, предназначенные для лука, были отполированы и позолочены искусным мастером. Эти яркие пластические подробности, эта «биография вещи», очерченная несколькими штрихами, придает луку конкретность и наглядность, тогда как механическое нагромождение эпитетов утомило бы воображение и обременило память, с грехом пополам вызывая бледное подобие поэтической картины.

Посвятив свое исследование границам поэзии и живописи, Лессинг установил, что живописность и поэтичность раскрываются друг через друга в художественном произведении, предполагают друг друга, как предпола-

гают друг друга пространство и время во вселенной, воспринимаемой чувственно. Если художественно-эстетическая целостность — полноценный эквивалент вселенной, то все основные характеристики, все аспекты, все атрибуты вселенной присутствуют в художественно-эстетической целостности. В этом смысле картина, статуя, здание поэтичны, а поэма, драма, роман живописны. Объемность представлена в искусстве архитектурностью; движению, энергии соответствует музыкальность. Живописность, поэтичность, музыкальность, архитектурность наличествуют в каждом произведении искусства как необходимые эстетические категории. Специфика искусства проявляется в том, что в художественном произведении всегда преобладает одна эстетическая категория, но ее преобладание обусловлено лишь способностью «намекнуть» на все остальные¹.

Описанные Лессингом «границы живописи и поэзии» вплотную подводят нас к понятию эстетической категории. Хотя Лессинг занимается лишь поэтичностью и живописностью, его анализ предполагает наличие остальных эстетических категорий. Эстетические категории противоположны друг другу и одновременно едины в своей противоположности. В художественном произведении эстетические категории обнаруживают себя через компоненты, которые Роман Ингарден в своем труде «Исследования по эстетике» называет эстетически ценными или эстетически значимыми качествами². «Существуют эстетически ценные качества, — говорит Роман Ингарден. — Они отличаются тем, что а) либо сами по себе, либо вместе с другими качествами становятся так или иначе эстетически значимыми и что б) они образуют в картине (или в произведении искусства вообще) действенный элемент произведения, заставляющий зрителя принимать эстетическую точку зрения и подготавливающий его к эстетическому переживанию и особенно влияющий на развитие эмоциональной фазы этого переживания»³. Эстетически значимые качества противопоставлены друг другу и подразумевают

¹ Поскольку здесь речь идет о языке искусства, понятие «эстетическая категория» употребляется по аналогии с понятием «грамматическая категория» (т. е. свойственная самому языку).

² См.: Р. Ингарден, Исследования по эстетике, Изд-во иностранной литературы, М. 1962, стр. 306.

³ Там же.

друг друга, подобно эстетическим категориям. Заставляя нас «принимать эстетическую точку зрения», эстетически активное качество как бы напоминает о наличии всех других эстетически активных качеств. Эстетические категории и эстетически значимые качества составляют эстетическую всеобщность — единую систему, которую мы называем языком искусства.

Носителем эстетической всеобщности в целом является человечество. Наднациональный язык искусства своим существованием создает основную предпосылку переводимости. Фердинанд де Соссюр в противовес языку определял речь как «реализацию языка». Как реализация эстетической всеобщности выступают языки отдельных искусств: язык музыки, язык живописи, язык архитектуры, поэтический язык. Каждый из этих языков остается речью по отношению к языку искусства и, в свою очередь, может рассматриваться как язык по отношению к стилю той или иной эпохи, школы, а также по отношению к индивидуальному стилю.

Эстетически значимые качества действительны лишь в художественном произведении, когда в них и через них раскрывается художественно-эстетическая целостность. Эстетически активные качества, взаимодействуя между собой в художественном произведении, создают некое новое качество. Ингарден называет его «качеством ансамбля», — в нем со всей непреложностью выступает художественно-эстетическая целостность.

Целенаправленную комбинацию эстетически значимых качеств мы называем художественным приемом. Собственно, применение художественного приема оправдано лишь качеством ансамбля. Это не дает нам права отождествлять каждый художественный прием в данном произведении с таким качеством. Сплошь и рядом приемы служат лишь подступами к нему, однако если приемы не увенчаны качеством ансамбля, они разблачают свою преднамеренность и художественно-эстетическая целостность рушится.

Понятие «поэтический мотив» действительно не только для художественной литературы, но и для всякого произведения искусства. Прилагательное «поэтический» указывает не на поэзию как на род искусства, а на поэтичность как на эстетическую категорию. Среди других эстетических категорий поэтичность занимает особое место, так как она — самая человеческая из всех. Лессинг

говское «aufeinander» соответствует времени, а время, историческое, календарное, обыденное,— основная проблема и основная характеристика человеческого существования. Вне времени теряется человеческая личность. Эстетическое переживание также разворачивается во времени. Длится не только литературное или музыкальное произведение; длится, поглощая определенный отрезок нашей жизни, общение с пространственными искусствами: с картиной, зданием, статуей. Однако не только для пространственных искусств, но и для «временной» музыки длительность остается внешней характеристикой. Лишь слово позволяет человеку ориентироваться относительно прошлого, настоящего и будущего. Поэтому слово всегда присутствует и в творческом процессе, и в процессе эстетического переживания. Если искусство (например, музыка) и воздействует на бессловесные существа (скажем, на змей), то оно воздействует на них лишь как специфический внешний раздражитель, приятный или неприятный, а не как эстетическая ценность. Таким внешним раздражителем стало бы наше искусство для разумных существ, чей внутренний мир сформировался вне человеческого языка. Искусство представляет для нас ценность постольку, поскольку оно *соответствует* проблемам нашего существования, а этим проблемам всегда *сопутствует* слово, без которого они теряют всякий смысл. Библейское «вначале было слово» — поэтический мотив творения вообще.

Вообразим себе забытый человеческий язык. Поэтический мотив — единственное слово, достаточное для того, чтобы художник, расшифровав это слово, мог понять и реставрировать для себя всю систему забытого языка. Функциями подобного единственного слова наделяется в поэтическом мотиве предмет или ситуация точно так же, как слово из лексикона — для поэта предмет своего рода, стихия, деяние. Таким единственным словом стал для Льва Толстого затоптанный куст татарника; слово «праздный» для Тютчева уподобилось волосу паутины на борозде, и сквозь «праздность» проглянул «праздник урожая». Дичь на фоне зимнего пейзажа была словом для Кончаловского, предсмертные корчи Петрушки — слово для Стравинского. Поэтический мотив позволяет художнику принять вселенную за язык. Художественное произведение — уникальный перевод с этого языка на язык искусства. Так поэтичес-

кий перевод становится моделью художественного творчества вообще.

Прообраз, «тезис» художественного произведения — результат первого соприкосновения материала с языком. Отдельный предмет, взятый в своей чувственно-конкретной единичности, вводится творческим мышлением в сферу культуры, подключается к системе художественных значений. Язык выступает здесь как абсолютная эстетическая всеобщность. Дорога к окончательному речевому оформлению теряется в неведомой дали, суля художнику много «сюрпризов».

Художник не в состоянии судить ни о жанре, ни о достоинствах будущего произведения по впервые зазвучавшему для него поэтическому мотиву. Больше того, он, в сущности, даже не знает, что вырастет из семени, запавшего ему в душу: стихотворение, соната, картина или статуя. Правда, художники обычно связывают свою творческую судьбу с одним каким-нибудь родом искусства, и живописец не станет искать рифм, а поэт не углубится в тонкости контрапункта. Однако нам известен целый ряд художников, оставивших глубокий след одновременно в разных родах искусства. Стоит вспомнить хотя бы о Микеланджело, Данте Габриэле Россети и о Рабиндранате Тагоре, которые, по-видимому, с особой полнотой ощущали неисчерпаемое богатство художественных возможностей.

Первозданная универсальность поэтического мотива с неопровержимой очевидностью подтверждает, что творческое мышление едино. Поэзия, скульптура, живопись, кино специфичны не сами по себе, а лишь постольку, поскольку в них обнаруживаются новые, не использованные до сих пор эстетические возможности, «резервы» искусства вообще.

Диалектическое противоречие разлагает поэтический мотив, побуждает его развиваться. В едином процессе развития различаются два сугубо условных «направления». Во-первых, предельная пространственно-временная сжатость теперь явно оборачивается бесконечностью, воспринятой и осмысленной по-новому. Во-вторых, абсолютная эстетическая всеобщность конкретизируется. Система распадается на подсистемы. Отдельные эстетические категории одна за другою выступают на первый план, желая доминировать в художественном воплощении.

Эмбрион повторяет в своем развитии биологическую эволюцию, поочередно приобретая черты рыбы, земноводного и, наконец, млекопитающего. Развитие поэтического мотива тоже проходит через несколько стадий, не имеющих, однако, ничего общего с «эволюцией искусства» и сменяющих друг друга в куда более произвольном порядке. Перед нами — еще одно проявление единства творческого мышления. Каждая стадия характеризуется решительным преобладанием той или иной эстетической категории. Грани поэтического мотива поочередно вспыхивают, затмевая своих сестер-близнецов. Одна горит ярче и дольше, другая меркнет почти мгновенно. Но каждая эстетическая категория: и живописность, и поэтичность, и музыкальность должны на определенном отрезке времени всецело привлечь к себе внимание художника. Иначе контекст вырастет хилым, анемичным и долго не проживет.

Но чем дальше, тем отчетливее в чередовании стадий проступает некая преобладающая тенденция. Одна какая-нибудь эстетическая категория берет верх над другими, принимает на себя роль дирижера в оркестре граней. Все звучания, все вспышки, все проблески оживают в ней и для нее. Формируется художественное высказывание. Оформляется контекст.

Реализация поэтического мотива всегда приводит к более или менее сложным структурным изменениям во всей сфере культуры. Происходят неизбежные перемещения, перестановки, переоценки ценностей. Произведение завоевывает место под солнцем. Очертания контекста четко вырисовываются, выбирая подходящий фон.

Эстетическая категория получает право на преобладание в художественном воплощении лишь постольку, поскольку она объединяет все другие категории поэтического мотива. Замыкаясь в себе, отвергая свою всеобщность, восстав против собственной сущности, эстетическая категория перестанет быть эстетической, аннулирует сама себя. И чтобы, напротив, полностью выявить свою всеобщность, «хозяйка положения» выбирает среди сестер категорию-спутницу, накладывающую свой отпечаток на контекст, уточняющую его очертания. Излучения категории-спутницы пронизывают всю сферу культуры, притягивают встречные, однородные излучения, сливаются с ними и образуют фон, на

котором очертания контекста выступают с предельной четкостью.

Вряд ли станет кто-нибудь отрицать интимную, тесную связь музыки Клода Дебюсси с живописью французских импрессионистов. Но было бы явной нелепостью считать, что композитор подменял музыкальные приемы живописными в ущерб «чистой музыкальности». Живописность — внешнее излучение контекстов, созданных Дебюсси, их культурно-исторический фон, оттеняющий новый музыкальный аспект эстетической всеобщности. Образы могут казаться расплывчатыми и зыбкими, однако музыкальная конструкция достигает на фоне живописности поистине классической стройности и четкости очертаний, соответствуя стремлениям Дебюсси противопоставить гипертрофированной романтической экзальтации Рихарда Вагнера традиции старых французских клавесинистов.

Музыка Баха «готически» архитектурна, картины Врубеля обретают очертания на фоне скрябинской музыкальности. Контекст отдельного художественного произведения органически входит в ансамбль всей мировой культуры, и от каждой его точки тянутся связующие нити к бесчисленному множеству других точек, расположенных за пределами произведения. Эти связующие нити, нити культурно-исторических традиций, образуют первную систему культуры. Степень видимости и характер культурно-исторических связей всецело определяется фоном, созданным при активном участии категории-спутницы, которая как бы ручается за эстетическую всеобщность категории, господствующей в речевом оформлении...

Поэтичность, пожалуй, больше всех остальных категорий нуждается в спутниках и наперсниках. Причина кроется в том, что поэт скорее своих собратьев-художников поддается соблазну подменить творческое мышление фельетонной «злободневностью», спекулируя на интересе читателей к жизненному материалу.

Факт остается фактом. Поэзия как речь может внешне совпадать с речью в лингвистическом понимании. В этом — двусмысленная прелесть поэзии, оборачивающаяся то великим преимуществом, то смертельной опасностью. Необходимость отграничить художественное высказывание от коммуникативного ощущалась поэтами всегда. Когда-то эстетическую специфику оберегал

первобытный синкретизм. Потом поэтичность находила специфическое проявление в технической организации текста, в ритме, в рифме, в звукописи. Но для того чтобы предстать во всей своей художественной первозданности, она без ложного стыда опиралась и опирается на музыкальность, живописность, архитектурность.

Музыкальность с незапамятных времен была естественной спутницей поэтичности. Недаром лира до сих пор символизирует и поэзию и музыку. Древние греки отождествляли гармонию бытия с музыкальностью. Пифагор ввел в философию понятие «музыка сфер». В древнегреческой лирике и трагедии сказывается, по-видимому, наследие синкретизма, отсюда непреднамеренное «наивное» слияние поэтического с музыкальным. Вместе с тем гомеровский эпос весьма далек от романтических канонов импровизаторской «песенности». Поэтичность «Илиады» и «Одиссеи» не нуждается в поручительстве одной категории-спутницы, ибо все эстетические категории хором подтверждают ее абсолютную художественную всеобщность. Именно гармоническая универсальность гомеровского стиха по праву представляет в наших глазах все роды и виды классического античного искусства.

Примерно около ста пятидесяти лет назад музыкальность восстала против остальных эстетических категорий, претендуя на безраздельное господство. Вдохновленные великими достижениями Глюка, Моцарта и Бетховена, романтики объявили музыку идеалом, образцом и наиболее совершенным проявлением «искусства вообще». Разумеется, пристрастие романтиков к музыке — не пустая прихоть. По-своему оно выражало «дух времени».

Французская революция взорвала метафизическую статичность «старого мира». Европу захлестнула бурная, стремительная текучесть бытия. Идея развития властно вторгалась в умы. И немудрено, что романтики преклонили колени перед музыкой, восприняв ее как эстетический эквивалент стихийной, вселенской изменчивости.

Музыкальность в поэзии путают с благозвучием. «Музыка прежде всего!» — провозгласил Верлен, имея при этом в виду отнюдь не изысканную звукопись. Музыкальность была для него, как и для романтиков, главенствующим принципом творческого мышления, прин-

ципом, определяющим внутреннюю структуру и внешний культурно-исторический фон контекста.

Европейская культура девятнадцатого и двадцатого веков развивалась в значительной степени под знаком музыки. «Если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?» — спрашивал Гоголь, охваченный тревожной тоской. В 1917 году Блок призывал слушать «музыку революции». Андрей Белый «синтез материала переживал не рефлексией, а звуком музыкальной темы». Марина Цветаева писала «исключительно по слуху».

Музыкальность обогатила художественную палитру многих мастеров, однако со временем приняла болезненные формы, вырождаясь в декадентскую манию. Желание быть музыкальным во что бы то ни стало повинно и в злоупотреблениях словотворчеством, и в декларациях абстракционизма. Неудивительно поэтому, что предпринимались и предпринимаются попытки уравновесить взбесившуюся музыкальность зримой классической пластичностью.

Пушкин «видел» Нереиду на утренней заре так же, как он видел «семиствольную цевницу» со «звонкими скважинами пустого тростника». Майков «видел» свою «Октаву», Хемингуэй «видел» плеск моря у берегов Кубы и запах вербены в африканских лесах.

Хочется верить, что пластичность и музыкальность когда-нибудь снова сольются в высшем художественном синтезе. Эстетически универсальный стих Гомера — это не только «норма и образец», это пророчество о будущем всемирном Ренессансе.

5

«Музыка эквивалентна стихии вселенского творчества», — утверждали романтики. «Художественно-эстетическая целостность — интеллектуальный эквивалент бесконечности и диалектической целостности бытия», — утверждаем мы. За каждой деталью контекста стоит «вся» бесконечная вселенная, по-новому воспринятая, заново осмысленная как единство противоположностей и, если не бояться слов, заново «созданная».

Будничная житейская обыденность нередко отождествляется нашим восприятием с простым нагроможде-

нием вещей и происшествий, с неорганизованной множественностью. Предметы случайно привлекают наше внимание и случайно пропадают из глаз. Одни предметы органически необходимы нам, без других мы можем обойтись. В искусстве дело обстоит иначе. Художественное произведение характеризуется прежде всего единством.

Раскрывая книгу, мы переступаем порог нового, неизвестного мира. Читая большое эпическое произведение, мы в течение более или менее долгого времени живем одной жизнью с его героями, повинемся вместе с ними законам воображаемой реальности. С житейской точки зрения сюжетные ходы — те же «происшествия», с точки зрения художественной логики не только каждый сюжетный ход, но и каждая фраза, каждая строка, каждый звук — необходимое звено в развитии художественного целого. За контекстом стоит вселенная; за каждой фразой, за каждой строкой, за каждым звуком произведения стоит «весь» контекст. Поэтому удельный вес деталей относителен. Один гениально найденный звук стоит «всего» произведения, так как без этого звука рушится художественное целое. Убрав звуковой рисунок «пегего», мы до неузнаваемости перекроим «Ворона» Эдгара По. Слегка изменив шкалу гласных в стихотворении Гете «Über allen Gipfeln», мы превратим не имеющий себе равных шедевр звукописи в какофонический набор слов.

Когда Анна Каренина ехала из Москвы в Петербург одним поездом с Вронским, «страшная буря рвалась и свистела между колесами вагонов по столбам из-за угла станции». Весной Левин стоит в лесу на тяге. «В промежутках совершенной тишины слышен был шорох прошлогодних листьев, шевелившихся от таянья земли и от росту трав. «Каково! Слышно и видно, как трава растет!» — сказал себе Левин, заметив двинувшийся грифельного цвета мокрый осиновый лист подле ног молодой травы».

Снежная буря, образ, предвосхищающий лирику Блока, пронизывает своим дыханием весь роман, определяя дальнейшее развитие фабулы. Молодая трава под прошлогодними листьями — это, казалось бы, всего лишь новое свидетельство сверхчеловеческой, пантеистической чуткости. Однако не подслушай поэт весеннюю траву, снежная буря диссонансом резала бы слух

тысячелетий и корни развесистого эпического древа исподволь подтачивало бы гниение.

«Янтарь на трубках Цареграда» едва ли не ярче характеризует «философа в осьмнадцать лет» Евгения Онегина, чем чтение Гиббона, Руссо и Байрона. Раскольников любит, «как поют под шарманку в холодный, темный — и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают...». Под аккомпанемент уличной шарманки произносит обитатель «морской каюты» свой бунтарский монолог о «необыкновенных людях», нарушающих закон.

Признав единство художественно-эстетического целого, мы не можем не признать, что деталь, носительница контекста, способна выдержать бремя эстетической бесконечности. На этом основывается выдвигавшееся испокон веков требование лаконичности. Но лаконичность — не прокрустово ложе мысли; краткость, слышущая сестрой таланта, — вовсе не жрица, приносящая очередную жертву на алтарь «малых форм».

Когда художественное произведение воспринимается как растянутое? Во-первых, тогда, когда автор, не усвоив полностью поэтический мотив, идет в ложном направлении и попусту расходует средства художественной выразительности. Во-вторых, тогда, когда немощь или фактическое отсутствие поэтического мотива маскируется декоративным украшательством. Поэтический мотив содержит синтетический образ бесконечности. Бесконечность всегда равна самой себе. Пространственно-временная протяженность произведения — внешняя особенность его существования и не зависит от внутренней творческой ценности. «Махабхарата» по-своему так же лаконична, как и трехстишие японского поэта Басё «Старый пруд».

Известная исследовательница японской поэзии В. И. Маркова пишет: «Басё вообще вводил в одно стихотворение минимальное число деталей, не более двух. Они должны были составлять одно целое... Басё говорил своему ученику: «Хокку (трехстишие. — В. М.) нельзя составлять из разных кусков... Его надо ковать, как золото». Хокку «Старый пруд» в подстрочном переводе выглядит так:

Старый пруд,
Лягушка прыгает (в воду),—
Всплеск воды.

За этими скупыми словами — и глубокая тишина весеннего дня, и тревожное чувство одиночества, и смутное веяние мгновенных мистерий бытия. Вспоминается теория интуитивного домысливания «дхвани», разработанное древнеиндийской поэтикой учение «о скрытом смысле поэзии, о возбуждаемом поэзией душевном волнении и просветлении, не вытекающем прямо из каких-либо отдельных ее эффектов, а обусловленном всей системой (конечно, далеко не всякой системой) импрессионирующих или суггестивных средств...»¹.

Пушкинское четверостишие «Золото и булат» — пролог и эпилог всей истории классового общества. Тютчевское «Природа-сфинкс» в предельно сжатой формуле подводит итог многовековым исканиям скептической мысли. Русские народные загадки «Черная корова весь мир поборола» (ночь) и «Белая кошка лезет в окошко» (рассвет) в одной-единственной строке дают квинтэссенцию живописности и динамизма, присущих первобытному мышлению. Здесь художественное произведение совпадает с одной деталью, но синтетический образ бесконечности выступает во всей своей зримой пластичности.

Анализ поэтического мотива не сводится только к осмыслению эстетической всеобщности. На определенном этапе своего развития поэтический мотив словно исчезает. Обособляются отдельные потоки, отдельные звучания. Достигнув предельной обособленности, они сольются в окончательном синтезе контекста. Художественная насыщенность каждой детали — результат аналитического обособления звучаний.

Любая строфа «Евгения Онегина» живет полнокровной самостоятельной жизнью, обладая на первый взгляд «собственным», «независимым» поэтическим мотивом. Потенциальная энергия таких «микромотивов» очевидна. Один пушкинский микромотив обессмертил бы иного второстепенного поэта навеки. Но гениальность Пушкина заключалась также и в том, что он,

¹ Б. А. Ларин, Об изучении и переводах древнеиндийской поэтики. — В кн. «Сборник статей в честь академика В. Ф. Шишмарева», Изд-во Ленинградского университета, 1957, стр. 197.

обособляя звучания, не изолировал их, а сливал в гармоническом целом.

Специфической функцией поэтического мотива определяется существенное, качественное различие между стихами и прозой. Внимание прозаика на всех этапах творческого процесса накрепко приковано к материалу. Поэтический мотив играет роль посредника, концентрируя художественное мышление, помогая уловить, разглядеть и закрепить неразличимые «простым глазом» черты. Внимание стихотворца всецело приковано к самому поэтическому мотиву. Материал для него — исходная точка, первый толчок и представляет интерес лишь постольку, поскольку он присутствует в поэтическом мотиве. После усвоения поэтического мотива материал стихотворного произведения отодвигается на второй план.

Некогда различие между прозой и стихами затмевалось и меркло перед лицом основного различия между эпосом и лирикой. Проза во все времена относилась к повествовательным эпическим жанрам, лирика была неразлучна со стихотворной формой. Однако в древнем эпосе доминирует обычно не проза, а монументальное стихотворное повествование, эпическая поэма. Различие между эпосом и лирикой сводится формально к применению лирических или эпических размеров. Вместе с тем «Илиада» напоминает скорее новейший роман, чем новейшую поэму. Подобно прозаiku девятнадцатого века, Гомер прибегает к поэтическому мотиву, чтобы лучше разглядеть и осмыслить свой материал. В мареве мифов созерцает слепец былое. Настоящее и прошлое, действительность и вымысел наслаиваются друг на друга, и уже невозможно определить, где «поэзия», где «правда», где художественная условность, где бытовая подробность. Десятки исследователей были убеждены в том, что они изучают исторический материал эпоса — «гомеровский мир», тогда как на самом деле они изучали его через контекст «Илиады» и «Одиссеи».

6

Читая новеллу Бальзака «Неведомый шедевр», мы вместе с юным Никола Пуссеном так хотим увидеть картину Френхофера, что неизвестно, Пуссена или нас самих разочаровывает и потрясает «беспорядочное

сочетание мазков, очерченное множеством странных линий, образующих как бы ограду из красок», — живопись, которую теперь, вероятно, назвали бы «абстрактной»¹. Но ведь Френхофера прельщает именно живая природа, а на этом пути мы встречаем совсем другие «неведомые шедевры»: точные копии реальных предметов, копии, перед которыми зрители спорят разве что о затратах на меблировку интерьеров, зарегистрированных кистью. Френхофер преодолел соблазн иллюзорного правдоподобия. «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать»², — говорит он. Проникновенно и смело воспеваает Френхофер художественно-эстетическую целостность: «Всякое изображение есть целый мир — это портрет, моделью которого было величественное видение, озаренное светом, указанное нам внутренним голосом и предстающее перед нами без покровов, если небесный перст указывает нам выразительные средства, источник которых — вся прошлая жизнь»³. Однако изображение-то и отсутствует на картине Френхофера. Не без труда удастся художникам различить «в углу картины кончик голы ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность, — кончик прелестной ноги, живой ноги... Нога на картине производила такое же впечатление, как торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города»⁴.

Подобно другому герою Бальзака, Френхофер занят «поисками абсолюта». Художественно-эстетическая целостность для него — не специфический эквивалент бесконечности, а бесконечность как таковая, идеальная бесконечность. Художественную деталь Френхофер соотносит не с конкретной целостностью контекста, а с абстрактным всеединством идеала, перед которым тускнеет любая деталь, как всякая конкретность меркнет перед призраком абстрактного совершенства. «Он более поэт, чем художник», — говорит о Френхофере Пуссен⁵, — вовсе не обвиняя «неведомый шедевр» в «лите-

¹ Оноре де Бальзак, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 13, М. 1955, стр. 394.

² Там же, стр. 375.

³ Там же, стр. 376.

⁴ Там же, стр. 394.

⁵ Там же, стр. 395.

ратурности». Своим высказыванием Пуссен подчеркивает, что грандиозный замысел Френхофера не соизмерим ни с каким исполнением и остается только вдохновенно провозглашать абсолютное, пока зритель в недоумении мешкает перед «оградой из красок».

Хотя действие новеллы происходит в семнадцатом веке, проблематика «Неведомого шедевра», актуальная и для нашего времени, чужда Ренессансу или средневековью, как она чужда античности. Художник прошлых эпох чувствовал себя если не полноправным членом общества, то, по крайней мере, мастером среди мастеров и, поглощенный повседневной работой, не успевал думать об идеальных высотах искусства. Потребовалось торжество буржуазно-мещанской цивилизации для того, чтобы человеческая личность, изолированная в «страшном мире» отчуждения, рискнула противопоставить внешней дисгармонии свою внутреннюю гармонию, пусть даже мнимую. Этим противопоставлением обусловлен тип мироощущения, на долгие годы определивший перспективы европейской культуры, тип, который мы называем романтическим.

Гегель так характеризовал этот тип, нашедший себя в философии Фихте: «...возникает несчастное состояние и противоречие, заключающееся в том, что, с одной стороны, субъект хочет войти в царство истины, носит в себе стремление к объективности, но, с другой стороны, он не может вырваться из этого одиночества, этого уединения в себе, этой неудовлетворенной, абстрактной внутренней жизни, и им овладевает страстное томление, которое... возникает и из фихтевской философии. Неудовлетворенность этой душевной тишиной и бессилием человека, который не хочет действовать и соприкасаться с чем-либо, чтобы не потерять своей внутренней гармонии, и при всем стремлении к реальности и абсолютному все же остается недействительным и пустым... неудовлетворенность этим приводит к возникновению болезненного прекраснотомления и страстного томления. Ибо подлинно прекрасная душа действует и существует действительно»¹.

В этих строках Гегеля запечатлена и осмыслена трагедия целых поколений. Социально-психическая изоляция интеллигента оборачивается «уединением в себе».

¹ Гегель, Эстетика, т. I, «Искусство», М. 1968, стр. 72.

Одиночество переживается болезненно, так как «одинокый мечтатель» (Руссо) рвется в «царство истины», отдельные проблески которой он улавливает. Но внешний мир столь враждебен таким проблескам, что приходится таить их про себя, оберегая свою «внутреннюю гармонию», как Френхофер прячет от людей свой шедевр. Взаперти проблеск истины выдает себя за «всю» истину, абсолютизируется, подменяя свое ограниченное и потому живое существо безграничной, а следовательно, беспредметной абстракцией. «Страстным томлением» абстрактная внутренняя жизнь обнаруживает свою пагубную недостаточность, неудовлетворительность.

Френхофер высказывает немало верных и тонких суждений об искусстве: «Он глубоко размышлял по поводу красок, по поводу абсолютной правдивости линий, но дошел до того, что стал сомневаться даже в предмете своих размышлений»¹. Об искусстве размышляли и другие романтики. Свою изоляцию они пытались преодолеть, ища единомышленников и соратников в других эпохах и странах. И они тоже в поисках «абсолютной правдивости» теряли подчас из виду «предмет своих размышлений», однако именно из их среды выдвинулись философы и критики, посвятившие свою жизнь изучению истории культуры. Интерес к проблемам культуры пробудил романтиков заняться художественным переводом. Можно без преувеличения утверждать, что проблема перевода стала центральной проблемой романтической эстетики.

Новалис посвятил переводу один из наиболее значительных своих фрагментов, где вкратце изложена чуть ли не вся его поэтическая философия, оказавшая столь сильное влияние на романтическую литературу: «Перевод бывает либо грамматический, либо свободный, либо мифический. Мифические переводы — переводы высшего стиля. Они воссоздают чистый законченный характер отдельного художественного произведения. Они передают не само художественное произведение, а его идеал. Как я полагаю, еще нет законченных образцов подобного перевода. Однако некоторые критические статьи и описания художественных произведений в духе своем обнаруживают его светлые следы. Для такого перевода нужна голова, в которой поэтический и фило-

¹ Онопте де Бальзак, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 13, стр. 384.

софский дух во всей своей полноте пронизывают друг друга. Греческая мифология отчасти была таким переводом национальной религии. И современная Мадона — подобный миф.

Грамматические переводы — переводы в обычном смысле. Они предполагают обширную ученость при дискурсивных способностях.

Для свободных переводов, если они рассчитаны на подлинность, необходим высоко поэтический дух. Свободные переводы легко впадают в пародию, как бюргеровский Гомер в ямбах, Гомер Попа и все французские переводы. Истинный переводчик в этом стиле должен и впрямь сам быть художником, умеющим передавать идею целого на разные лады. Он должен быть поэтом поэта, позволяющим поэту говорить по своему и по его замыслу одновременно (*zugleich*). Так относится гений человечества к отдельному человеку.

Не только книги, все можно перевести одним из этих трех способов»¹. (Перевод мой. — В. М.)

Идеал — центральное понятие этого фрагмента, как и всей романтической эстетики. Под идеалом романтики понимали высшую, абсолютную реальность, которая открывается творческой личности, гению во вдохновленном, интуитивном прозрении. В структуре идеала нетрудно выявить черты, отсутствие которых в повседневной действительности обуславливает и усугубляет трагедию неприкаянного интеллигента. Романтик абстрагирует эти черты, возводит их в степень идеала. В жизни он одинок, а в идеале он упивается возвышенной дружбой и любовью; в жизни он поработен обстоятельствами, а в идеале он свободен, как бог; он обитает в тесной, нетопленной мансарде, а в идеале его окружают роскошные пейзажи «Джиннистана» или «Атлантиды». Экстатическими видениями «одинокого мечтателя» маскируется социальная критика, неприятие убогой действительности. Сперва предполагалось, что творческая личность лишь постигает идеал как нечто истинно сущее, но постепенно романтический гений превратился в творца и единственного носителя «высшей реальности». Идеал переместился во внутренний мир

¹ *Novalis, Werke in vier Teilen, herausgegeben von Hermann Friedemann, Dritter Teil, Berlin — Leipzig — Wien — Stuttgart, S. 235—236.*

человека, не отказавшись при этом от своих притязаний на всеобщность.

Критика всегда связана с вопросом о перспективах. Отвечая на этот вопрос, европейский романтизм разделился на два потока. Пушкин говорил о готическом и новейшем романтизме. Эти эпитеты весьма точно определяют оба направления. Представители готического романтизма (братья Шлегели, Новалис, Тик, Шатобриан) видели идеал в средневековом прошлом или в потустороннем. Представители новейшего романтизма (Гюго, Гейне, Шелли) отождествляли идеал с историческим будущим человечества. Однако в обоих течениях налицо противопоставление идеала и действительности, противопоставление, которым обусловлена двойственность художественного образа — главная отличительная черта романтического искусства вообще.

Генрих Гейне отмечал, что в классическом, античном искусстве пластический образ всегда полностью совпадает с изображаемым. Странствия Одиссея — это только странствия человека по имени Одиссей, сына Лаërта и супруга Пенелопы, тогда как странствия средневекового рыцаря наделены особым, сокровенным смыслом. Они намекают на странствия, блуждания и заблуждения человеческой жизни. Дракон, побежденный рыцарем, — преодоленный грех. На примере средневекового искусства Генрих Гейне выявляет и описывает загадочную двойственность, одушевляющую его собственную поэзию и поэзию его современников.

Двойственность обнаруживается на всех уровнях романтического искусства и романтической философии. В повести Гофмана «Золотой горшок» архивариус Линдхорст — одновременно царственный Саламандр, его дочь Серпентина — одновременно зеленая змея, старуха торговка оборачивается могущественной ведуньей, наследницей Матери-земли. Любой предмет как бы двоится во взоре романтика. Идеальный образ контрастирует с действительным убожеством. Этим контрастом вызвана романтическая ирония, ирония и по отношению к действительному убожеству, и по отношению к идеалу. Недаром сквозь всю романтическую поэзию проходит тема двойника. Кто из двойников настоящий? Где оригинал, где перевод? Каждый романтик бился над этим вопросом.

В новалисовском фрагменте над привычной двойственностью оригинала и перевода доминирует двойствен-

ность самого произведения и его идеала. Мифический перевод воссоздает не само произведение, а его «чистый завершенный характер», его идеал. Идеал отождествляется с художественной завершенностью. Пюваллис молчаливо предполагает, что «индивидуальное художественное произведение» по своей природе не завершено. Завершить художественное произведение значит реализовать все возможности, присутствующие в поэтическом мотиве. Творческие возможности остаются нереализованными по субъективным причинам, когда автор не в состоянии совладать с богатством поэтического мотива, обретенного им. Бывают и объективные причины, когда творческие возможности, представленные поэтическим мотивом, исключают друг друга и, реализуя одну возможность, приходится жертвовать другими. Возможности, практически осуществленные художником, образуют реальный контекст произведения. Когда налицо возможности, не осуществленные по субъективным причинам, реальному контексту противостоит потенциальный контекст: вся совокупность возможностей, присущих поэтическому мотиву. Когда смакуются возможности, не осуществленные по объективным причинам, альтернативой реального контекста выступает Ничто, маскирующееся обольстительным потенциальным контекстом. К Ничто апеллирует субъект, противопоставляющий себя реальности, завершающий беспредметную критику нигилистическим разрушением.

«Руины сожженного города» в «Неизвестном шедевре» неожиданно приобретают пророческий смысл. Судьба художественного произведения уподобляется судьбе реального мира. Вслед за Гете Бальзак одним из первых почувствовал в романтическом идеале подспудный нигилизм. Известно, что некоторые шаблоны готического романтизма оказались вполне пригодными для национал-социалистической пропаганды. В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» мы видим, как эстетический декаданс, во имя абстрактного запретного совершенства надругавшись устами дьявола над художественным творением, впадает в отрицание «творения вообще», смыкается с декадансом политическим¹. Но в этом же

¹ См. мою статью «Проблема цитаты» в сб. «Мастерство перевода. 1966», М. 1968, стр. 239–260.

романе Томас Манн с проникновенной диалектической остротой показывает, как нигилистическое вдохновение Адриана Леверкюна своей творческой подлинностью преодолевает свой собственный нигилизм, прорывается к высшей гармонической цельности, достигает скорбно-человечного катарсиса, враждебного дьявольским силам. В этом прорыве — искупительная кульминация, предвосхищенная диалектическими озарениями романтика Новалиса.

Такое искупление пока еще недоступно Френхоферу, замороженному потенциальным контекстом. Френхофер упрекает Порбуса в том, что он колеблется между двумя системами: «Раз ты не чувствовал за собой достаточной силы, чтобы сплавить на огне твоего гения обе соперничающие между собой манеры письма, то надо было решительно выбрать ту или другую, чтобы достичь хотя бы того единства, которое воспроизводит одну из особенностей живой натуры»¹. Френхофер прав, утверждая, что художник выбирает одни возможности и жертвует другими. Но в своем высокомерном максимализме он мнит, что «на огне гения» можно сплавить и возможности, исключаящие друг друга. В результате — «руины сожженного города», реальный контекст, уничтоженный во имя контекста потенциального. «Тут вот кончается наше искусство на земле... И, исходя отсюда, теряется в небесах»². Искусство теряется в небесах романтического идеала. На земле остается неприкаянное, само себя обездолившее человеческое «я».

Участь подобного «я» всегда беспокоила Гете. Из этого беспокойства пронстекало его недоверие к романтизму. Странно было бы думать, что Гете, величайший лирик, отрицал индивидуальность в искусстве. Гете славословит человеческую личность, обретающую себя в реальном мире и реальный мир в себе. Лишь в таком безраздельном обретении себя и мира кроется искусство. Гете не приемлет зарвавшуюся субъективность, которая, претендуя на «внутреннюю гармонию», противопоставляет себя внешнему миру, отвергает всякую реальность, даже реальность своего собственного существования. Единая реальность не позволяет отсечь «внутреннее» от «внешнего».

¹ Оноре де Бальзак, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 13, стр. 374.

² Там же, стр. 395.

Внутренний мир человека действителен и реален, хотя и не объективен, как мир внешний. Этой идеей жива поэзия Гете. Потеряв контакт с тем и другим реальным миром, человеческая личность теряет себя и теряет искусство, так как искусство проявляется лишь через личность.

Критика Гете не затрагивает истинных достижений «романтической школы». Своим острием она направлена в будущее, не столько против романтизма, сколько против грядущего декаданса. Идеи Гете помогают нам установить, что основной признак декаданса — не «уход в себя», а уход от себя и от мира, бегство в ничто, насилие над реальностью, насилие, которое отнюдь не всегда тяготеет к изысканным аристократическим формам, часто предпочитая им демагогический примитивизм, вульгаризаторское упрощенчество в теории и на практике.

Внутренне полемизируя с романтизмом, Гете разрабатывает теорию поэтического мотива. Вновь и вновь напоминает он о роли материала в искусстве. Гете иронически критикует поэзию натянутых чувствований и красивых фраз: «Стихотворение прекрасно,— говорят они — и думают при этом лишь о чувствованиях, о словах, о стихе. А что подлинная сила и действительность стихотворения заключается в ситуации, в мотиве, об этом никто не думает»¹. (Перевод мой.— В. М.) Развивая идеи Гете, Вильгельм Дильтей писал: «Мотив есть не что иное, как жизненное отношение, поэтически понятое во всей его значительности»². Итак, искусство начинается с жизненного отношения, с материала, но необходима личность, чтобы поэтически понять значительность этого отношения. Само по себе жизненное отношение остается вне искусства, пока с ним не соприкоснется личность, но и личность, изолированная от жизненных отношений, от материала, деградирует в нигилистическом вакууме. Личность и материал — две ипостаси поэтического мотива. Любая попытка преувеличить, обособить одну из них означает разрыв с эстетической всеобщностью, гибель искусства. Романтиков Гете упрекал в том, что они игнорируют материал, пренебрегают

¹ Eckermann, Gespräche mit Goethe. Berlin, 1955, S. 159

² Вильгельм Дильтей, Философия в систематическом изложении, СПб. 1909, стр. 50.

мотивом, однако ему самому понадобился опыт романтизма, чтобы осознать роль поэтического мотива в своей собственной творческой практике и в творческой практике человечества.

Если для Новалиса над незавершенной, непосредственной действительностью художественного произведения доминирует идеальный комплекс возможностей, заложенных в поэтическом мотиве, то постигнуть идеал значит принять художественное произведение за один из этапов в развитии поэтического мотива и через этот этап вернуться к поэтическому мотиву с возможностями, сосредоточенными в нем. Иначе «поиски абсолюта» превратятся в досужее фантазирование. Динамика творческого процесса, вновь открытая романтиками, возвращала к поэтическому мотиву, тогда как статичная метафизика классицизма отвлекала от него, подменяя живую действительность своими предписаниями.

Классицизм тоже оспаривал непосредственную реальность конкретного поэтического произведения. Над этой реальностью для классициста возвышался образец, по которому произведение создано. В отличие от романтического идеала, классицистический образец был насквозь рационалистичен. Интуиция допускалась лишь как неизбежное зло. Произведения античной поэзии, провозглашенные образцами, словно бы освобождались от живой художественной ткани, демонстрируя каноны вместо приемов. Но когда художественная ткань этих же образцовых произведений препарировалась по канонам классицизма, результат выглядел как пародия. Пародиями называет Новалис все французские переводы, то есть переводы, заведомо классицистические, а также немецкие и английские переводы поэм Гомера, выдержанные в стиле классицизма.

Переводчика-классициста оригинал интересовал как более или менее удачное подражание образцу. Ориентация на образец брала в переводе верх не только над частностями, но и над художественно-эстетическим целым. Если сам оригинал считался образцовым, как, например, поэмы Гомера или трагедии Эврипида, перевод сглаживал, преодолевал, устранял все то, что противоречило норме, то есть классицистическому толкованию. Отклонения от нормы в образцовом оригинале признавались нехарактерными, несущественными. По сути дела, вместо перевода культивировалась адаптация, при-

способливание иноязычных оригиналов к «хорошему вкусу», господствующему в отечественной литературе. Не случайно слову «перевод» в те времена предпочитали слово «подражание». Такой перевод имел шансы на успех лишь тогда, когда оригинал хоть сколько-нибудь соответствовал классицистической норме. Иначе перевод в своем контрасте с оригиналом и впрямь уподоблялся пародии.

Если норма одинакова для всех произведений, то у каждого произведения свой неповторимый идеал. Уже одно только это заставляло переводчика-романтика пристальнее вглядываться в своеобразие оригинала. «Нехарактерные», «несущественные» для классициста черты были реабилитированы романтиками. Стремясь воссоздать идеал произведения, переводчик-романтик выявлял и усваивал его поэтический мотив. На смену классицистическим подражаниям-адаптациям приходили переводы, полноценные и с нашей современной точки зрения. Мы считаем поэтическое произведение переводом, когда его поэтический мотив тождествен поэтическому мотиву другого произведения. Этот основной жанровый критерий переводческого искусства соблюден в лучших переводах «романтической школы».

Расцвет романтизма вызвал к жизни множество великолепных переводов. За несколько десятков лет в Германии были переведены Шекспир, Кальдерон, Сервантес, Калидаса, поэты Ближнего Востока. В 1825 году Гете имел все основания утверждать, что иностранец, изучив немецкий язык, получит прямой доступ к античной литературе, к литературам Италии, Испании.

Следует ли отсюда, что романтические переводы по своей эстетической адекватности не уступают переводам реалистическим? В целом ряде случаев мы должны будем признать это. Некоторые переводы Шлегеля или Жуковского остаются непревзойденными до сих пор. Однако этот факт сам по себе еще ни о чем не говорит или, вернее, говорит о том, что адекватность в художественном переводе не подлежит отождествлению с реалистичностью. Адекватность в принципе доступна и классицистическому переводу, если ориентация на образец не привносится переводчиком, а наличествует в оригинале. Вообще, понятие «адекватность» приложимо лишь к результату перевода, тогда как «реалистичностью», «романтичностью», «классицистичностью»

характеризуется метод, обусловленный мироощущением переводчика.

Если рассматривать художественное произведение как законченную данность, и оригинал и перевод являются такими данностями, поскольку и оригинал и перевод — суверенные поэтические произведения. Сопоставляя любые два литературных произведения, мы обнаружим или не обнаружим в их структурах общие черты. Иногда этих черт больше, иногда меньше. Количество общих черт определяется различными факторами. Подчас оно свидетельствует о перекличке двух произведений, о влиянии одного произведения на другое, даже о заимствовании. Но как бы ни было велико количество общих черт, само по себе оно никогда не превращает одно произведение в перевод другого. Сопоставляя оригинал и перевод как две законченные художественные данности, мы никогда не установим, в силу чего они являются оригиналом и переводом. Детальный художественно-эстетический анализ покажет, что обе художественно-эстетические целостности суверенны, неповторимы и при всем сходстве независимы друг от друга.

Подлинное сопоставление оригинала и перевода начинается тогда, когда предполагается тождество поэтических мотивов. Собственно, сопоставлять перевод с оригиналом и значит устанавливать такое тождество. Но чтобы обнаружить поэтический мотив, мы должны от законченной художественной данности перейти к ее становлению. Лишь реставрируя, «разыгрывая» это становление, мы приблизимся к поэтическому мотиву.

Что значит, однако, обнаружить поэтический мотив? Если бы можно было пересказать его «своими словами», отпадала бы необходимость в мучительном, трудоемком становлении. Поэтический мотив нельзя пересказать, на него можно лишь указать описанием. Гете указал на поэтические мотивы сербских народных песен, «краткими словами» охарактеризовав их «по главному содержанию» (*ihrer Hauptinhalte nach*)¹. Вот примеры гетевских характеристик, прочитав которые Эккерман сказал, что ему кажется, будто он читает сами стихотворения: «Благонравие сербской девушки, никогда не поднимающей своих прекрасных ресниц». «Тревожась

¹ Eckermann, Gespräche mit Goethe, S. 157—159.

о любимом, девушка не хочет петь, чтобы не казаться веселой». «Доверительно веселый разговор девушки с конем, который выдает склонность и намерения своего хозяина». «Прекрасная служанка; ее возлюбленного нет среди гостей». Поскольку заранее известна традиционная художественная структура сербской песни, читая эти характеристики, и вправду представляешь себе сами стихотворения. Подобные характеристики, пусть не столь меткие и точные, наличествуют в любом серьезном анализе перевода, даже если они вынесены исследователем за скобки.

Тождество поэтических мотивов не предполагает тождественного развития, скорее исключает его. Сама потребность в переводе свидетельствует о различии культурно-исторических ситуаций. Различие национальных языков при этом обычно подразумевается. Переводы одного и того же оригинала в одной и той же культурно-исторической ситуации иногда резко отличаются друг от друга, так как существенным фактором в развитии поэтического мотива выступает личность переводчика, его стиль, его мироощущение. Этот момент особенно подчеркнут эстетикой романтизма. Недаром Новалис называет поэтический перевод «свободным» (*verändernd*). Через оригинал переводчик-романтик общается с личностью автора. Единство мировой культуры понимается не объективно, а субъективно, как родство душ, как воинствующее братство гениев. При свободном переводе романтик еще говорит с автором заодно (*zugleich*). Но, прельщенный мифическим переводом, он проскальзывает мимо художественно-эстетической данности, мимо произведения, старается опередить автора на пути к идеалу. Лишь вышеприведенный фрагмент Новалиса позволяет правильно понять известный афоризм Жуковского: «Переводчик в прозе раб, переводчик в стихах — соперник». «Переводчик в прозе» для Жуковского — отнюдь не переводчик прозы. Вряд ли русский поэт назвал бы рабом, скажем, Тика, который блистательно перевел на немецкий язык роман Сервантеса «Дон Кихот». Перевод в прозе для романтика — это нехудожественный, «грамматический перевод» в классификации Новалиса, перевод, требующий «большой учености при дискурсивных способностях». Перевод в стихах для романтика — это творческий «свободный перевод» с притязанием на перевод

мифический, когда переводчик соперничает с автором в постижении идеала.

И подчас романтический перевод приближается к идеалу. Так бывает, когда творческие возможности поэтического мотива не реализованы в оригинале по субъективным причинам. Тогда переводчик-соперник побеждает автора, потенциальный контекст оригинала становится в переводе реальным контекстом, оригинал и перевод как бы меняются местами. Такова, например, «Унди́на» Фуке в переводе В. А. Жуковского. Фуке потерпел поражение, так как поэтический мотив «Ундины» раскрывается не в прозе, а в стихе. Немецкий текст выглядит схематическим перечнем художественных возможностей, реализованных в русском гекзаметре. При этом переложение Жуковского гораздо ближе к прозаическому тексту оригинала, чем некоторые стихотворные переводы стихотворных произведений. Немецкий прозаический оригинал представляется добросовестным, но бледным, «грамматическим переводом» рядом с поэтической повестью Жуковского. С другой стороны, баллада Жуковского «Ночной смотр» и баллада Лермонтова «Воздушный корабль» (о них речь пойдет ниже) чрезвычайно далеки от своих немецких оригиналов, но тождество поэтических мотивов при совершенном их развитии в русском стихе позволяет говорить о высокой адекватности переводов.

Если не все романтические переводы воссоздают идеал оригинала, многие из них, свободные по своему методу, адекватны по своему результату. Однако успех романтического перевода в значительной степени определялся тем, характеризуется ли оригинал многозначностью художественного образа, которую Генрих Гейне находил в средневековой поэзии и считал отличительной чертой романтизма в широком смысле слова, так что переводчик-романтик мог бы распознать в ней свою собственную раздвоенность. Подобную раздвоенность Шлегель усмотрел в «Гамлете» Шекспира, и неисчерпаемая многозначность оригинала адекватно отобразилась в романтической интерпретации. Античная поэзия оказалась менее податливой для романтического метода. Поэмы Гомера и Вергилия продолжают существовать на немецком языке в переводах Фосса, который был убежденным противником романтизма. И в романтической «Одиссее» Жуковского нас чарует

скорее сам Жуковский, чем Гомер, голос которого куда слышнее в «Илиаде» Гнедича, переведенной с учетом достижений Веймарского классицизма.

Когда романтическая многозначность образа отсутствовала в оригинале, переводчик-романтик склонен был измышлять ее. Когда реальный контекст оригинала практически совпадает с контекстом потенциальным, переводчик-романтик продолжает «соперничать» с автором, продолжает искать в поэтическом мотиве возможности, не реализованные по объективным причинам. И повторяется ситуация «Неведомого шедевра»: художественное совершенство, достигнутое автором, рушится в переводе во имя недостижимого. На первый план выступает личность переводчика со своими беспредметными домыслами и притязаниями. Обесценивается художественная деталь, соотнесенная с абстрактным всеединством. Поэтическое слово скудеет, и раздастся традиционная жалоба романтика: «О, если б без слова сказаться душой было можно!» (Фет).

Кризис романтического метода, пожалуй, ни в чем творчестве не чувствуется так отчетливо, как в творчестве Бальмонта. Выдающийся поэт-романтик был одержим настоящей манней перевода. Сейчас нетрудно кивать на бесчисленные падения горделивой бальмонтской музыки, нетрудно малевать в образе Бальмонта карикатуру на В. А. Жуковского. Однако столь глубокие падения немыслимы без высоких, стремительных взлетов. Опять романтическая двойственность: взлет и падение. Не секрет, что переводы Бальмонта при всех своих слабостях наделены некоей притягательной силой, упорной живучестью, которая заставляет перечитывать их вновь и вновь. Банальнейшие штампы намекают у Бальмонта на нечто высшее, сулят волшебные откровения, и читателю жалко расстаться с этими посулами. Кризис романтического перевода в творчестве Бальмонта совпадает с общим кризисом поэтического языка, поразившим русскую поэзию в первые десятилетия двадцатого века. Отсюда судорожные попытки преодолеть кризис приобщением к поэтическому опыту всех времен и народов, обрести свою истинную суть в мировой культуре, упиваясь непрерывностью творческого процесса. И оригинал и переводы — черновики в этой непрерывности, черновики, которые, по Мандельштаму, «никогда не уничтожаются» («Разговор о Данте»,

стр. 27). Смыкается ли в этом пункте опыт Бальмонта с мыслью Мандельштама? Нет. Их позиции диаметрально противоположны.

Для Бальмонта все частное, все единичное — черновик перед пантеистическим всеединством романтического идеала. Во всех звеньях, на всех уровнях одна и та же двойственность: всеобщность — единичность, идеал — действительность. Сами звенья и уровни аннулированы этой вечной двойственностью. Какие звенья, какие уровни, если перед нами либо частность, либо всеобщность, либо действительность, либо идеал? Единичное художественное произведение — на то и черновик, чтобы препарировать его на все лады, сокращать, удлинять, домысливать, демонстрируя его несовершенство, а в несовершенстве — отблеск идеала. Лирика на грани схоластики. Новалисовское вдохновение под угрозой схематизма.

К Новалису возвращается и Мандельштам: «Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу, конкретизируют взаимосвязь камня и культуры, выращивая культуру как породу, высвечивают ее из камня-погоды» («Разговор о Данте», стр. 53—54). По Новалису, не только книги — все можно перевести грамматически, свободно или мифически. Камень-погода и культура-порода переводят друг друга, соответствуют друг другу. Гегелевская «Феноменология духа» — перевод природы и культуры на язык философского мышления. Эстетику пантеистического идеального всеединства преодолевает диалектическая эстетика соответствий.

«Разговор о Данте» — это, в сущности, разговор о соответствиях. Мандельштам уподобляет «Божественную комедию» «кристаллографической фигуре»: «Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник» (там же, стр. 19). Пчелиные соты, горные породы, исторические эпохи, строфы поэмы соответствуют друг другу, не оспаривая инородную реальность в своих противоречиях. Многообразие вместо романтической двойственности. Суверенные начала не упразднены своей нерархической взаимозависимостью. Соответствия постигаются в творческом порыве, который берется «одновременно и как полет, и как нечто готовое» (там же, стр. 56). Каждая вещь — черновик,

стадия, потому что, готовая сама по себе, она не готова по отношению к будущему, к целостности, которая неисчерпаема.

Бодлер воспел соответствия в своем знаменитом сонете:

Природа — древний храм. Невнятным языком
Способны говорить колонны там от века.
Там дебри символов смущают человека
Тем взглядом пристальным, что так ему знаком.

Неодолимому влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.
Так запах, цвет и звук между собой согласны.

Бывает запах свеж, как плоть грудных детей,
Как флейта, сладостен, и зелен, как поляна.
В других — растрепанное игрище страстей.

Повсюду запахи струятся постоянно,
Как ладан или нард, как мускус, как бензой,
Которые поют восторг души людской.

(Перевод мой. — В. М.)

«Восторг души людской» — это мандельштамовский порыв, в котором постигаются соответствия. Символисты долгое время выдавали сонет Бодлера за декларацию своих принципов, однако символы в первом четверостишии — вовсе не призрачные рудименты единичности, своей многозначительной двойственностью намекающие на пантеистическую идеальную всеобщность. «Символами» Бодлера представлены соответствия, которые «сливаются в унисон», а не упраздняются всеобщим. Колонны в храме природы говорят «невнятным языком». В переводах этот язык становится внятным, так как «не только книги — все можно перевести», выявляя соответствия природы и культуры. «Запах, цвет и звук между собой согласны». Знак этого согласия — бодлеровский символ или гетевское «подобие»: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» («Все преходящее — только подобие»). Новалису, Гете и Бодлеру вторит Пастернак:

Тут жил Мартин Лютер. Там — братья Гримм.
Когтистые крыши. Деревья. Надгробья.
И все это помнит и тянется к ним.
Все — живо. И все это тоже — подобья.

Чтобы почувствовать всемирное тяготение памяти, Пастернаку понадобился Марбург, город немецкой

культуры, немецкой философии, где стихия неразделенного чувства захлестывает деревья и надгробья, перекликается с Мартином Лютером и братьями Гримм, с диалектической стихией: «Все живо». Мартин Лютер, братья Гримм, деревья, надгробья опровергают друг друга и все-таки «между собой согласны», «тоже — подобья». «Марбург» Пастернака — в сущности, лирический пролог к переводу «Фауста».

Реалистический перевод — эстетика соответствий в действии. В отличие от переводчика-романтика, переводчик-реалист выявляет поэтический мотив произведения не для того, чтобы обогнать автора на пути к идеалу. Задача реалистического перевода — осознать и раскрыть соотношение реального и потенциального в оригинале, если такое соотношение обнаруживается в эстетическом переживании. Реалистический перевод направлен на то, чтобы выявить и запечатлеть художественно-эстетическую целостность оригинала как центральное соответствие в том или ином ряду культурно-исторических соответствий.

Реалистический перевод — самопознание художественного перевода. В реалистическом методе перевод осознает себя как поэтический жанр. Переводчик-романтик всегда чувствует себя оригинальным поэтом, оспаривая право автора на поэтический мотив. Лишь в реалистическом методе тождество поэтических мотивов понимается не как одинаковый повод к творчеству, а как новое эстетически действенное качество, свойственное переводу, и только переводу.

Поэтический мотив оригинала внушен автору реальной действительностью. Чтобы выявить поэтический мотив, переводчик возвращается к ней. Однако возврат к исходной действительности — лишь один этап в творческом процессе переводчика. Материалом его творчества становится не просто исходная историческая действительность, а мировая культура. Выявив поэтический мотив произведения, переводчик тем самым устанавливает место, занимаемое контекстом оригинала во всей мировой культуре. Отсюда и новое жанровое качество, которым обогащается поэтический мотив перевода именно благодаря своему тождеству с поэтическим мотивом оригинала. Личность автора в поэтическом мотиве перевода настолько сближается с материалом, что практически совпадает с ним. Авторская ипостась поэ-

тического мотива представлена в переводе личностью переводчика. Соперничество в реалистическом переводе исключается как раз этим замещением. Переводчик-реалист не соперничает с автором, а старается его понять, чтобы постигнуть художественно-эстетическую целостность оригинала и раскрыть ее в художественно-эстетической целостности перевода. Материал перевода и материал оригинала отличаются друг от друга, поэтому оригинал и перевод расположены в разных плоскостях. Соперничая с автором, переводчик-романтик ставит себя на одну доску с ним, стремится упразднить оригинал, заменить его своим переводом. Однако даже «Унди́на» Жуковского не упраздняет «Унди́ну» Фуке. И реалистический перевод может иметь художественные достоинства, которых нет в оригинале. Иногда переводчик превосходит автора своим талантом и своим художественным мастерством. Но эти субъективные факторы, как всегда в искусстве, заявляют о себе не декоративным украшательством, а более глубоким постижением материала. Художественно-эстетической данностью оригинала представлена для переводчика-реалиста мировая поэтическая культура. Воссоздавая художественно-эстетическую данность оригинала, переводчик постигает «всю» мировую культуру, и глубина постижения делает подчас художественный перевод более значительным произведением, чем оригинал.

Лишь реалистический перевод способен верно взвесить и оценить роль текста в художественно-эстетической целостности. И для классициста и для романтика текст — некая иллюзорная видимость. Эту видимость нужно преодолеть переводом, чтобы постигнуть подлинную реальность: образец или идеал. Напротив, для грамматического перевода текст произведения — единственная реальность. Эта же предпосылка лежит в основе так называемого формалистического метода, который, на мой взгляд, правильнее называть буквалистическим. Если грамматический перевод не претендует на художественную ценность, то перевод буквалистический, передавая языковые значения текста, копирует и его художественные особенности: рифму, ритм, звукопись. Когда собственно художественные элементы копируются в познавательных или экспериментальных целях, перевод приобретает научную ценность, оставаясь переводом грамматическим в классификации Нова-

лиса. Буквализм выступает как отрицательное литературное явление лишь тогда, когда он выдает себя за истинную поэтичность. По словам О. Мандельштама, «там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала» («Разговор о Данте», стр. 5). Буквальный перевод как раз и подменяет поэзию коммуникативным пересказом со стилистическими излишествами, а когда подмена чересчур очевидна, жалуется на непереводаемость, объясняя ее различиями в системах языков. Между тем трудность в адекватном воссоздании языковых явлений возникает лишь тогда, когда они эстетически действенны в структуре художественно-эстетического целого. Трудности такого рода знакомы лишь художественному переводу, ибо обычный перевод интересуется в принципе не языковой спецификой текста, а содержащимися в тексте сообщениями. Никакой переводчик не станет копировать синтаксис или ритмику справочника по химии. И в поэтическом тексте эстетическая действенность синтаксиса или звукописи определяется не языком как таковым, а принадлежностью к художественно-эстетической структуре, которая, в свою очередь, существует и проявляется как часть единой мировой культуры. Художественно-эстетическая целостность не существует вне языка, но и не исчерпывается обычным языком... «Язык поэтических текстов,— пишет Вяч. Вс. Иванов,— это креолизированный язык, образовавшийся благодаря взаимодействию знаковой системы поэзии и знаковой системы обычного языка, подобно тому как креолизированный язык научных текстов образуется благодаря пересечению знаковой системы конкретной науки и знаковой системы обычного языка»¹.

То обстоятельство, что поэтический текст образуется в результате взаимодействия знаковой системы обычного языка со знаковой системой поэзии, с языком искусства, как раз и свидетельствует о принадлежности поэтического произведения к мировой культуре. А поскольку любое ценное литературное произведение занимает свое место во всей мировой культуре, оно может быть переведено. Однако из этого не следует, что проб-

¹ В. Вс. И в а н о в, Лингвистические вопросы стихотворного перевода.— В сб. «Машинный перевод», М. 1961, стр. 375.

лема переводимости утратила свою актуальность. В ту или иную эпоху то или иное литературное произведение нередко остается непереуведенным в силу целого ряда объективных и субъективных причин. Но переводческая практика показывает, что среди этих причин чисто языковая рознь вовсе не принадлежит к числу наиболее важных. Гораздо труднее преодолеть пространственно-временную отдаленность, отсутствие общих литературных традиций, гораздо труднее уловить и запечатлеть культурно-историческую специфику произведения, его национальное своеобразие. В конце концов художественный перевод преодолевает и эти трудности, поскольку культура народа никогда не замыкается в себе, всегда остается своеобразным проявлением культуры всего человечества.

«Непереводимость» преодолевается иногда самыми неожиданными как будто способами. В статье «Искусственный горизонт. Переводчик как навигатор» Роджер Шэттак рассказывает о своих встречах с известным египтологом Варилем. Вариль считал, что древние египтяне запечатлели свою культуру в единой системе строений и монументов. Египтяне, по его мнению, не знали книг в нашем понимании; они писали не на время, а на вечность, в камне. Любая деталь, любая надпись, рассматриваемая вне своего культурно-исторического контекста, теряет истинный смысл, который варьируется даже в зависимости от освещения. Поэтому Вариль, считая египетские тексты непереуводимыми с литературной точки зрения, мечтал «перевести» египетскую культуру в кинофильмах, сделанных по методу Сергея Эйзенштейна. Единая, исполненная смысла система зданий, надписей и монументов могла бы, по его мнению, раскрыться лишь в серии кинофильмов¹.

Так подтверждается вновь новалисовское положение, согласно которому понятие «перевод» несравненно шире, чем принято думать. Экранизация, инсценировка — тоже перевод своего рода. Германские сказания «переведены» Рихардом Вагнером на язык музыки. Функции художественного перевода все чаще и чаще принимает на себя научное исследование, творческая интерпретация того или иного культурно-исторического

¹ См. в кн.: «The Craft and Context of Translation», Austin, 1961, р. 143—145.

памятинка. «Аттис» Катулла во вдохновенной интерпретации Александра Блока впечатляет русского читателя едва ли не сильнее, чем в стихотворном переводе. Этой интерпретацией живет весь исторический очерк Блока «Катилина», он ради нее написан.

Блок обвиняет филологов в том, что они разрушили историю культуры. «Академическое изучение первой попавшейся эпохи» заведомо обречено на провал. Подлинный исследователь, исследователь-художник, выбирает эпоху, «которая наиболее соответствует в историческом процессе» эпохе, когда предпринимается исследование: «Сквозь призму моего времени я вижу и понимаю яснее те подробности, которые не могут не ускользнуть от исследователя, подходящего к предмету академически»¹. Исследователь-художник сопоставляет явления, на первый взгляд никак не связанные между собой. Сам Блок сопоставляет заговор Катилины и стихи Катулла, чтобы восстановить «ритм римской жизни во время революции»². «Ритм римской жизни» слышен в галлиямбах Катулла, потому что «в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой»³.

Образ ветра — центральный образ исторического очерка «Катилина»: «Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувствуют и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, надышавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомые ветром»⁴. Этот ветер веет в первых строках поэмы «Двенадцать».

Черный вечер
Белый снег
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер,—
На всем божьем свете!

Этим ветром пронизана вся лирика Александра Блока. В этом ветре совпали поэтические мотивы Блока и Ка-

¹ Александр Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, стр. 86.

² Там же, стр. 80.

³ Там же, стр. 83.

⁴ Там же, стр. 70.

тулла, открыв перед русской поэзией волнующие перспективы.

И в середине века Блок остался для русских читателей любимейшим поэтом. Но личность Блока словно утратила цельность у них в глазах. В эстетическом переживании пятидесятих годов различались, по крайней мере, три Блока. Одни читатели продолжали видеть в Блоке только автора «Двенадцати» и «Скифов». Другие зачитывались по старинке «Стихами о Прекрасной Даме», забывая все последующие сборники. Наконец, третьи жили поэзией зрелого Блока: «Страшным миром», «Родиной», «Возмездием». Цельный образ поэта восстановил Борис Пастернак в своих «Четырех отрывках о Блоке». Четыре отрывка объединены заглавием «Ветер». Блоковский ветер — это сам Блок: «Он ветрен, как восток». В первом отрывке запечатлено вечное присутствие Блока в русской поэзии:

Прославленный не по программе
И вечный вне школ и систем,
Он не изготовлен руками
И нам не навязан никем.

Эти строки — наш общий отклик на трагическую жалобу поэта:

Печальная доля — так сложно,
Так трудно и празднично жить,
И стать достойным доцента,
И критиков новых плодить...

Зарыться бы в свежем буреяне,
Забиться бы сном навсегда!
Молчите, проклятые книги!
Я вас не писал никогда!

Но книги не могут замолчать. Они продолжают говорить о ветре, который перелистывает их страницы:

Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти — везде.

Снова «И все это были подобья». Ветер — тот унисон, в который слились голос Блока, голос Пастернака и сколько других голосов! Поколения русской интеллигенции, деды и внуки, «кристальной души радикалы» не отстают друг от друга, подхваченные этим ветром,

увлеченные «песнями пололок и слуг», наивным народничеством толстовской страды:

Но достойней за тяжелым плугом
В свежих росах поутру идти.

А ветер усиливается, и душа поэта «преисполняется бурей и тревогой».

Блок на небе видел разводы.
Ему предвещал небосклон
Большую грозу, непогоду,
Великую бурю, циклон.

Блок ждал этой бури и встряски.
Ее огневые штрихи
Боязнию и жаждой развязки
Легли в его жизнь и стихи.

«Четыре отрывка «нельзя назвать» темой с вариациями» или вариациями на темы Александра Блока. Пастернак отождествляет свои поэтические мотивы с блоковскими, чтобы во всеуслышанье заговорили сокровенные кровные связи, пронизывающие русскую поэзию двадцатого века. Так Пушкин «цитировал» Державина, вернее, перекликался с ним. Подобная перекличка — не что иное, как перевод в пределах родного языка, в пределах национальной культуры.

7

Человек утверждает свое существование не только в пространстве, но и во времени, ищет себя в прошлом и в будущем. Культ предков — предвкушение и суррогат личного бессмертия. Воздавая ритуальные почести своему родоначальнику, первобытный человек отождествлял себя с ним, обретал за своим «я» соборную общность исторически сложившегося коллектива.

В библейской эпосе Томаса Манна «Иосиф и его братья» предки героев совпадают с их мифическими прототипами. Иаков отождествляет себя с праотцем Авраамом; Исав — с Каином и Сетом; Иосиф — с Авелем, Адонисом, Озирисом. Однако Иаков и Иосиф не просто воскрешают прошлое, не просто цепляются за мифические прототипы; они опираются на них, идя вперед по дороге прогресса, творчески преобразуя людей, природу и самих себя.

В эпохи революционных потрясений люди склонны призывать на помощь опыт прошлого, сконцентрированный в мировой культуре. «Традиции всех мертвых поколений,—говорит Маркс,—тяготеют, как кошмар, над умами живых. И как раз тогда, когда люди как будто только тем и заняты, что переделывают себя и окружающее и создают нечто еще небывалое, как раз в такие эпохи революционных кризисов они боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории. Так, Лютер переодевался апостолом Павлом, революция 1789—1814 гг. драпировалась поочередно то в костюм Римской республики, то в костюм Римской империи, а революция 1848 г. не нашла ничего лучшего, как пародировать то 1789 год, то революционные традиции 1793—1795 годов»¹.

«Вызывая к себе на помощь духов прошлого», потомки склонны выхватывать личность, произведение, ситуацию из культурно-исторического контекста. Так рождаются на свет модернизированные подобию мифов. В кунсткамере подобий — личин — чувствовал себя как дома Фридрих Ницше, виртуоз-мифотворец, проповедник и певец «вечного возвращения».

Генерал Бонапарт драпировался в костюм Римской империи, и либеральная Европа приняла искусное лицедейство всерьез. Деспот-завоеватель остался в ее глазах «сыном революции», первым консулом, наследником Римской республики. «Абсолютизированная ситуация» стала легендой в затхлой атмосфере буржуазной Европы.

«Влияние Наполеона на воображение Европы XIX века было очень глубоким,—пишет Бертран Рассел.—Он вдохновил Клаузевица, Стендаля, Гейне, мысль Фихте и Ницше и действия итальянских патриотов. Его дух гордо шествует по веку — единственная сила, которая достаточно мощна, чтобы противостоять индустриализму и торговле»².

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 119.

² Бертран Рассел, История западной философии, Изд-во иностранной литературы, М. 1959, стр. 767.

Легенда о Наполеоне сводится к двум аспектам. С одной стороны, умы молодых людей Европы не могла не волновать история нищего корсиканского дворянина, артиллерийского лейтенанта, сумевшего благодаря своим дарованиям завоевать всемирную славу и неограниченную власть. На страницах реалистической прозы девятнадцатого века выведена целая плеяда молодых людей, загипнотизированных титаническим величием Бонапарта. Вспомним хотя бы о Жюльене Сореле и Раскольникове.

«Мы все глядим в Наполеоны,— иронически заметил А. С. Пушкин.— Двуногих тварей миллионы для нас орудие одно». Но легенда знает и другого Наполеона, генерала революционной армии, «ратника, вольностью венчанного». В пору господства Священного союза вольнодумцы-либералы видели в императоре, доживавшем свой век пленником на острове Святой Елены, последнего носителя традиций революционной Франции. Образ Наполеона сближается в романтической поэзии с образом Байрона. Дань такого рода настроениям отдал и Пушкин в стихотворении «К морю».

Молодые революционеры-заговорщики и молодые разночинцы, борющиеся за место под солнцем, не могли примириться с тем, что их кумир и прообраз сошел с исторической сцены. Им казалось, будто Наполеон умер, чтобы ожить в них. Сформировалась новая религия — наполеонизм; человек обратился в бога, легенда переросла в миф.

Русская литература всегда относилась к Наполеону более трезво. А. С. Пушкин, отдавая должное обаянию Наполеона, достаточно ясно видел и его историческую роль. Лев Толстой развенчал «наполеонизм» в «Войне и мире». Однако русские писатели не могли пройти мимо легенды о Наполеоне, которая была творчески исследована и оценена Жуковским и Лермонтовым, авторами-переводчиками баллад «Ночной смотр» и «Воздушный корабль».

Обе баллады принадлежат перу австрийского поэта Иосифа фон Цедлица, основательно забытого ныне. Баллады Жуковского и Лермонтова настолько превосходят «оригинальный» текст, что возникает вопрос, следует ли вообще считать их переводами. Я отвечаю на этот вопрос утвердительно. Да, перед нами — переводы, но переводы, выполненные в духе романтизма, сверх

того, в отличие от многих своих собратьев, близкие к эстетическому идеалу, иными словами, переводы, которые Новалис, вероятно, назвал бы мифическими.

Установим поэтический мотив баллады Цедлица «Ночной смотр», охарактеризовав по методу Гете ее «главное содержание»: «Ночью в двенадцать часов Наполеон Бонапарт встает из могилы, из могил встают его старые солдаты, и император принимает парад». Этот поэтический мотив полностью совпадает с поэтическим мотивом одноименной баллады Жуковского. Основной критерий соблюден. Перед нами оригинал и перевод.

Однако, приступив к сопоставлению двух поэтических текстов, мы сразу же натолкнемся на существенные расхождения между ними. Пятнадцати четверостишиям Цедлица соответствуют четыре двенадцатистишия Жуковского. Жуковский не просто сократил балладу, он ее перестроил. Двенадцатистишие стало элементом композиции, обусловленной развитием поэтического мотива. В балладе Жуковского последовательно проведен принцип параллелизма, намеченный оригиналом. Жуковский, как и Цедлиц, четыре раза повторяет строку «В двенадцать часов по ночам». Но если у Цедлица эта строка теряется в аморфном скоплении четверостиший, то у Жуковского она делит балладу на четыре двенадцатистишия, обуславливает композиционную структуру произведения. Четырем повторам соответствуют четыре строфы. Декоративные излишества оригинала остаются за их пределами. Отсюда — сокращение.

Строкой «В двенадцать часов по ночам» начинаются первые три строфы перевода. Эта же строка является предпоследней. От повтора к повтору увеличивается ее художественно-смысловая весомость, усиливается звучание, что дает нам право считать строку «В двенадцать часов по ночам» лейтмотивом баллады. Поэтический мотив «Ночного смотра» не исчезает в контексте; закрепленный в лейтмотиве, он сохраняется в тексте мифологической формулой: «В двенадцать часов по ночам из гроба встает барабанщик... трубач... полководец». Первая и вторая строфа русской баллады равнозначны друг другу, в них господствует последовательный параллелизм. Третья строфа качественно новая, более высокая степень звучания, и, наконец, чет-

вертая строфа — кульминация лейтмотива с итоговой концовкой.

Баллада Цедлица написана трехударным тоническим стихом:

Nachts um die zwölfte Stunde
Verläßt der Tambour sein Grab,
Macht mit der Trommel die Runde
Geht emsig auf und ab.

Mit seinen entfleischten Armen
Rührt er die Schlegel zugleich,
Schlägt manchen guten Wirbel,
Reveil und Zapfenstreich.

Die Trommel klinget seltsam,
Hat gar einen starken Ton.
Die alten toten Soldaten
Erwachen im Grabe davon.

Баллада Жуковского написана нерифмованным трехстопным амфибрахием:

В двенадцать часов по ночам
Из гроба встает барабанщик;
И ходит он взад и вперед,
И бьет он проворно тревогу.
И в темных гробах барабан
Могучую будит пехоту.
Встают молодцы егеря,
Встают старики гренадеры,
Встают из-под русских снегов,
С роскошных полей италийских,
Встают с африканских степей,
С горячих песков Палестины.

Рифма выступает в новейшей поэзии как динамический фактор.

Связывая строки в более тесные единства, противопоставляя такие единства друг другу и превращая все стихотворение в систему противопоставлений, рифма определяет диалектику стиха. Там, где развитие поэтической темы определено заранее, система рифмовки подчиняется заранее заданной схеме (например, в сонете, в старофранцузской балладе). Иногда связующим звеном между замкнутыми рифмованными единствами служит рефрен, построенный на сквозной рифме. Однако рефрен, этот рудимент песенности, далеко не всегда может быть отождествлен с лейтмотивом. Часто реф-

рен содержит лишь стержневой образ или сентенцию, раскрывающую содержание стихотворения. Знаменитая «Баллада о дамах былых времен» Франсуа Вийона сводится к строке «*Mais où sont les neiges d'antan?*», но отнюдь не выводится из нее, в то время как «Ночной смотр» выводится из строки «В двенадцать часов по ночам» и сводится к ней же. Все строки «Ночного смотра» вытекают из этой одной строки и не распадаются на отдельные, противопоставляемые друг другу рифмованные единства. Развитие баллады определяется, как в некоторых музыкальных произведениях, развитием основного мотива, а четыре строфы аналогичны четырем этапам в развитии музыкальной темы, четырем частям. Все стихотворение как бы рассчитано на музыкальное сопровождение, что делает рифму излишней. Функцию рифмы принимает на себя внутренняя мелодия.

Поэтический мотив «Ночного смотра» освобожден Жуковским от готического балласта, которым обременил его Цедлиц. Реквизит кладбищенской поэзии исчезает из русского текста. «Белые черепа, ухмыляющиеся под шлемами» и «длинные мечи в костлявых руках» остаются за пределами перевода. Поэтический мотив возрождается в новой языковой среде, обнаруживая все свои художественно-эстетические возможности. Потенциальный контекст становится реальным контекстом.

Поэтический мотив «Корабля призраков» Цедлица можно охарактеризовать так: «Ночью, на призрачном корабле Наполеон Бонапарт плывет во Францию». Этим же поэтическим мотивом порождена и баллада Лермонтова «Воздушный корабль». Однако Лермонтов отступает от «оригинала» значительно дальше, чем Жуковский. Текст его баллады зачастую вообще не поддается сопоставлению с текстом Цедлица.

Если «Ночной смотр» Цедлица хотя бы намечает развитие поэтического мотива, то «Корабль призраков» только намекает на поэтический мотив, маскируя потенциальный контекст «ложным текстом». Увлеченный злободневными политическими разглагольствованиями, Цедлиц теряет поэтический мотив из виду и даже не дает себе труда дописать балладу до конца. Это делает за него М. Ю. Лермонтов, увеличивая текст на восемь строк.

«Корабль призраков» распадается на рифмованные восьмистишия. Четырехударные строки чередуются с трехударными:

Es rauschen die Winde, die Nebel ziehn,
Der Himmel ist sternenleer,
Hoch über den schäumenden Wogen hin
Durchschwebt ein Segel das Meer,
Das Schiff ist gesteuert von Geisterhand,
In unaufhaltsamem Lauf,
Ihm schadet kein Sturm, kein Klippenstrand,
Kein lebender weillet darauf.

«Воздушный корабль» Лермонтова написан трех-
стопным амфибрахией:

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.

Не гнутся высокие мачты,
На них флюгера не шумят,
И молча в открытые люки
Чугунные пушки глядят.

Не слышно на нем капитана,
Не видно матросов на нем;
Но скалы и тайные мели
И бури ему нипочем.

Если Цедлиц хочет поразить воображение читателя романтической исключительностью происходящего, «пенистыми волнами», «бушующими ветрами», «беззвездным небом», то у Лермонтова начало баллады выдержано чуть ли не в идиллических тонах: «синие волны океана», «звезды в небесах». В лермонтовском корабле нет на первый взгляд ничего призрачного. Цедлиц описывает некую «ночь вообще». У Лермонтова налицо точная фиксация часа:

И в час его грустной кончины,
В полночь, как свершается год,
К высокому берегу тихо
Воздушный корабль пристаёт.

Русский поэт демонстративно отвергает всякую романтическую исключительность. Он повествует о том, что повторяется из года в год.

Миф сливает прошлое с будущим и закрепляет их слияние в настоящем. Настоящее время глаголов, преобладающее в «Почном смотре» и «Воздушном корабле» — это не *praesens historicum*, а непосредственное

выражение мифической периодичности. «В двенадцать часов по ночам», «В полночь, как свершается год» — это значит, что безразлично когда, прежде ли, в будущем ли, теперь ли, а вернее, и прежде, и в будущем, и теперь мертвый император Наполсон встает из ночи в ночь принимать «большой парад» и плывет из года в год на призрачном корабле в свою Францию. Строго говоря, действие «Ночного смотра» не развивается ни в пространстве, ни во времени. В Италии, в Палестине, в Аравии, в Египте солдаты встают из могил ровно в полночь, ровно в полночь встает из могилы полководец, ровно в полночь начинается «генеральный смотр». Расстояния преодолеваются мгновенно. Парад проходит неизвестно где. «Элизийское поле» Цедлица проскальзывает мимо эстетического восприятия.

В балладе «Воздушный корабль» мифическая периодичность не исключает развития действия ни в пространстве, ни во времени. Воздушный корабль пристает к высокому берегу, император садится на корабль, плывет во Францию, бродит по французскому берегу, кличет соратников, зовет маршалов, сына и на рассвете «в обратный пускается путь». Развитие действия во времени составляет содержание поэтического повествования. Не музыкальный, а повествовательный принцип лежит в основе баллады «Воздушный корабль». Поэтический мотив скрыт в контексте. Лейтмотив отсутствует. Строфическая форма предельно проста, это — традиционное четверостишие с рифмой через строку. Однако четверостишие «Воздушного корабля» не замкнуто в себе, одно четверостишие вливается в другое, благодаря нерифмованным строкам, которые, подобно параллельным линиям, уходят в бесконечность, чтобы там пересечься.

В балладе Цедлица поэтическое повествование подменяется механическим перечнем действий. Под бременем романтического реквизита и дешевой политической риторики чахнет и вянет слабый росток поэтического мотива. Лермонтов помог ростку пробиться на свет, разрастись деревом, расцвести контекстом.

Цедлицу посчастливилось: он подслушал некоторые мотивы своей эпохи, но его поэтическая индивидуальность оказалась не достаточно сильной, он не сумел развить их. Приемы и штампы «готической» баллады разительно не соответствовали «римскому костюму»,

«средиземноморской» традиции. На фоне художественной беспомощности выявлялись наиболее реакционные черты социально-философского идеала. Наполеон Цедлица — тиран-полководец, нордический двойник Тамерлана. Такой образ, вымученный насилем над исторической правдой, воистину был призраком или, вернее, карикатурой.

Цедлиц упрощает, выхолащивает диалектическое противоречие, заключенное в поэтических мотивах: столкновение героя со смертью. В его балладах бессмертие обретает завоеватель-сверхчеловек, «белокурая бестия», аллегорическая абстракция вне пространства и времени. Между тем поэтические мотивы «Ночного смотря» и «Воздушного корабля» пронизаны «музыкой эпохи»: над смертью торжествует не «герой вообще», а Наполеон Бонапарт.

Цедлиц не решается выговорить это имя. В «Ночном смотре» у него парад принимает «мертвый цезарь», на «Корабле призраков» во Францию плывет «король».

Наполеон был чем угодно, только не королем в средневековом понимании. Потому-то и сроднился с его именем титул императора, титул, которым первоначально республиканский Рим награждал победоносных полководцев и который лишь впоследствии стал титулом монарха. В балладах Жуковского и Лермонтова слово «император» приобретает демократический, чуть ли не крамольный смысл. Этим смыслом наделили его Стендаль, Гейне и другие романтики, видевшие в Наполеоне наследника Французской революции, генерала революционной армии. Если у Цедлица «мертвый цезарь» принимает «большой парад», то у Жуковского «усопший император» встает «к старым солдатам своим», а у Лермонтова он вспоминает «старую гвардию». В имени императора воплощен коллективный героизм революционной армии, поэтому и бессмертен герой «Ночного смотря» и «Воздушного корабля». Гармонически развивая поэтический мотив, Жуковский и Лермонтов постигали диалектическое противоречие эпохи, осознавали историческую правду.

Маркс пишет: «Историческая традиция породила мистическую веру французских крестьян в то, что человек по имени Наполеон возвратит им все утраченные блага», «...кульминационный пункт *«idées napoléoniennes»* — это преобладающее значение *армии*. Армия бы-

ла point d'honneur парцельных крестьян: она из них делала героев, которые защищали от внешних врагов новую собственность, возвеличивали только что приобретенное ими национальное единство, грабили и революционизировали мир. Военный мундир был их собственным парадным костюмом, война — их поэзией, увеличенная и округленная в воображении парцелла — отечеством, а патриотизм — идеальной формой чувства собственности»¹.

«Старые солдаты», «старая гвардия» императора оставались крестьянами в мундирах. Утопические чаяния французского крестьянства были почвой, на которой произрастала «легенда о Наполеоне». Гармонически развивая поэтический мотив, приближаясь к эстетическому идеалу, Жуковский и Лермонтов развенчивали социально-философский идеал, вскрывали реальные исторические связи. Методология перевода не переставала быть романтической, даже ультраромантической. Однако внутри романтического метода возникали переводы, близкие по своей направленности критическому реализму Гоголя, Достоевского, Льва Толстого.

8

Посмотрим, как переводчик-романтик и переводчик-реалист воссоздают одно и то же произведение, стихотворение Генриха Гейне «Doktrin».

Schlage die Trommel und fürchte dich nicht,
Und küsse die Marketenderin!
Das ist die ganze Wissenschaft,
Das ist der Bücher tiefster Sinn.

Trommle die Leute aus dem Schlaf,
Trommle Reveille mit Jugendkraft,
Marschiere trommelnd immer voran,
Das ist die ganze Wissenschaft.

Das ist die Hegelsche Philosophie,
Das ist der Bücher tiefster Sinn!
Ich hab' sie begriffen, weil ich gescheit,
Und weil ich ein guter Tambour bin.

(Бей в барабан, и не бойся, и целуй маркитантку. Вот вся наука, вот глубочайший смысл книг.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 208, 213.

Барабана, пробуждай людей от сна, с юношеской силой барабань зорю. Маршируй, барабана, всегда впереди, вот вся наука.

Вот гегелевская философия, вот глубочайший смысл книг. Я их понял, потому что умен, потому что я хороший барабанщик.)

Стихотворение Гейне напоминает своими интонациями речь, произнесенную на студенческой сходке или просто на улице. При этом политическая тенденциозность не исключает романтическую двойственность. Идеал по-прежнему противопоставляется жалкой действительности в духе романтизма, но теперь идеал обнаруживается не в потустороннем мире и не в дебрях готического прошлого. Действительность — это «немецкое убожество», страх перед жизнью, «умеренность и аккуратность», погружение в бездны абстрактной книжной мудрости.

Идеал — это реабилитация плоти, чувственности, это бунтарская устремленность в будущее, это грядущая революция, о которой призван напомнить галлицизм с якобинским привкусом «Reveille», словно выхваченный из уст барабанщика «Le Grand». Столкновение революционного будущего с консервативным настоящим определяет основное диалектическое противоречие поэтического мотива. «Вот гегелевская философия», — говорит поэт, бросая ее рациональное зерно в душу читателя.

Ораторским, публицистическим пафосом обусловлена художественная структура стихотворения, повторы строк-тезисов. Так, третья строка первого четверостишия «Das ist die ganze Wissenschaft» совпадает с последней строкой второго четверостишия, а четвертая строка первого четверостишия «Das ist der Bücher tiefster Sinn» становится второй строкой последней строфы. Двенадцатистрочное стихотворение объединено сквозными рифмами. Третья незарифмованная строка — тезис первого четверостишия — рифмуется во втором. Первое и последнее четверостишие скреплены общей рифмой.

Рифма в стихотворении Гейне подкрепляет тезисы, принимает на себя функцию аргумента.

Перевод Плещеева довольно близок к оригиналу:

Возьми барабан и не бойся,
Целуй маркитантку звучней!
Вот смысл глубочайший искусства,
Вот смысл философии всей!

Сильнее стучи и тревогой
Ты спящих от сна пробуди!
Вот смысл глубочайший искусства...
А сам маршируй вперед!

Вот Гегель. Вот книжная мудрость!
Вот дух философских начал!
Давно я постиг эту тайну,
Давно барабанщиком стал.

Некоторые строки, как видим, переведены Плещеевым слово в слово. Однако эта близость возникает в процессе романтического соперничества с автором. Плещеев ищет в поэтическом мотиве неосуществленные возможности, наряду с «наукой» подключает к идеалу «искусство», которое оттесняет в его переводе науку на второй план благодаря повтору. В результате «барабан» теряет свою конкретность, превращается в символ революционного искусства. Если стихотворение Гейне направлено в первую очередь против книжного философствования, то «тайна» в третьей строфе перевода заставляет вспомнить о готическом романтизме и на фоне первых двух строф воспринимается как пародийный выпад против чистого искусства. Отсутствие сквозных рифм-аргументов сближает между собой третьи незарифмованные строки всех трех строф по принципу параллелизма. В оригинале стихотворение написано топическим стихом с резкими перебоями и паузами. Плещеев использует в переводе привычный для русского читателя гладкий трехстопный амфибрахий. Параллелизм в сочетании с трехстопным амфибрахией подменяет ораторские интонации напевностью. Перевод Плещеева звучит как революционная студенческая песня.

Элемент соперничества отсутствует в переводе Юрия Тынянова:

Бей в барабан и не бойся беды,
И маркитантку целуй вольней!
Вот тебе смысл глубочайших книг,
Вот тебе суть науки всей.

Людей барабаном от сна буди,
Зорю барабань в десять рук,
Маршем вперед, барабаня, иди,
Вот тебе смысл всех наук.

Вот тебе Гегеля полный курс,
Вот тебе смысл наук прямой!
Я понял его, потому что умен,
Потому что я барабанщик лихой.

Тынянов старается воссоздать художественно-эстетическую структуру стихотворения, мобилизуя стилистические ресурсы русской поэзии. Тонический стих, завоеванный Блоком и Маяковским, позволяет переводчику выявить боевые ораторские интонации оригинала. В переводе Тынянова явственно чувствуется влияние советской поэзии двадцатых годов. Плещевская напевность преодолевается. Кажется, будто Тынянов откликнулся своим переводом на боевой клич Маяковского: «Безнадежно складывать в четырехстопный амфибрахий, придуманный для шепотка, распирающий грохот революции... Нет! Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни»¹. Переводя «Теорию» Генриха Гейне, Плещев искал потенциальный контекст, который совпадает в данном случае с реальным контекстом. Гейне сам реализовал художественные возможности, заложенные в поэтическом мотиве. Опираясь на объективно-исторический метод, Тынянов сумел выявить и раскрыть эту особенность романтического оригинала. Он обходится без плещевских привнесений. «Барабан» сохраняет в его переводе свою революционную конкретность. Однако под влиянием Маяковского Тынянов чересчур увлекается «выкриком». В его переводе, как и в переводе Плещева, отсутствуют сквозные рифмы-аргументы. Оратор Гейне в его переводе не столько выдвигает теоретические тезисы, сколько выкрикивает лозунги. Такая трактовка не противоречит оригиналу, но все же несколько обедняет его. Тем не менее перевод Тынянова остается реалистическим, ибо в нем выявлен и осознан культурно-эстетический контекст произведения, творчески исследована культурно-историческая специфика лирики Гейне.

9

Тынянов перевел «Теорию» Генриха Гейне на поэтический язык, обновленный революцией. Как известно, проблема поэтического языка резко обострилась после Октября. Тынянов уделял ей много внимания

¹ В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, Гослитиздат, М. 1959, стр. 84—85.

как теоретик и как практик, и это не могло не сказаться на его переводах.

Поэтический язык сохраняет интеллектуально-художественную насыщенность лишь тогда, когда он соответствует реальной действительности, «условиям человеческого существования», проблемам, которые ставит эпоха перед человечеством, перед личностью. Если соответствие нарушается, отдельные обособленные поэтические стили замыкаются в себе, изнашиваются, ветшают, хиреют, и на их истощенной почве уже не могут произрастать полноценные художественные произведения. Внутренняя логика литературного процесса тогда приводит к девальвации поэтических значений.

В первой четверти девятнадцатого века поэтический язык в России утратил контакт с реальной действительностью. Две школы, два стиля, господствовавшие в русской поэзии тех лет, ломоносовско-державинское «олическое» парение и салонная разговорность Карамзина, исчерпали себя. Отечественная война 1812 года поставила перед дворянской интеллигенцией новые чрезвычайно сложные проблемы. Исподволь подготавливалось восстание декабристов. Поэтический язык явно не соответствовал новой проблематике. Он даже не вмещал в себя наименований современного оружия, оперируя по-прежнему мечами, копьями, стрелами и т. д. Поэты-декабристы надеялись, что революционные идеи помогут им преодолеть инерцию стиля, но устарелый поэтический язык сплошь и рядом сводил на нет их смелые опыты. Политическая и художественная революционность совпали в творчестве А. С. Пушкина.

Литературоведческая наука неоднократно указывала на то, что Пушкин синтезировал достижения своих предшественников. Лингвисты детально исследовали словарь Пушкина, засвидетельствовав его поистине непомерное богатство. Но новаторство поэта не сводится только к синтезу или только к обогащению словаря. Пушкин преодолел обособленную замкнутость поэтических стилей, освободил свою творческую мысль от всех запретов и канонов, предоставил ей в распоряжение все ресурсы русского языка, торжественную архаику и светское острословие, научную терминологию и просторечие, получив тем самым возможность назвать по имени любой предмет, любое явление реальной действительности. До Пушкина словарь Ломоносова и Дер-

жавина был запретным для Карамзина, а словарь Карамзина был запретным, скажем, для Катенина. Пушкин снял эти запреты. Он присвоил себе право закреплять в поэзии любые слова, созвучия и ритмы, подсказанные эпохой. Поэтический язык и реальная действительность достигают в творчестве Пушкина гармонического соответствия.

В конце девятнадцатого века в русской поэзии также преобладали два поэтических стиля: напевно-мелодический стиль Жуковского — Фета и лирическая публицистика, связанная с творчеством Некрасова. Фет, несомненно, обогатил нашу поэзию целым рядом художественно-психологических открытий, но его поэтический стиль уже в своих начатках был заражен скрытой инертностью, непреодолимой тенденцией к окостенению, так как слишком обширные пласты языка и, следовательно, действительности оставались для него запретными, неприемлемыми. Стиль Некрасова, созданный, казалось бы, для того, чтобы вместить в себя все многообразие явлений, событий и чувств, по законам идеологической борьбы противостоял стилю Фета, «эстетическому словарю», культивируемому так называемой «школой чистого искусства». Убийственно меткую социальную характеристику этому словарю Некрасов дает в своей великолепной поэме «Балет».

Поэтический стиль характеризуется не только теми элементами, которые он в себя включает, но и теми, которые он исключает. Неприятие «эстетического» словаря было художественно действенным фактором поэзии Некрасова. Однако его эпигоны, поэты либерально-народнического направления, ухитрились превратить идеологическую непримиримость в литературный канон. Стандартный словарь «мести и печали» стал признаком хорошего тона в литературе. Поэтический стиль замкнулся в себе, отъединившись от реальной действительности. Многообразие обернулось догматической узостью, и фетовская изысканность неожиданно обрела прелесть запретного плода, открывая поэту возможность свободно излиться в «звучах сладких»...

Некоторые поэты, в их числе Плещеев, пытались сочетать в своем творчестве формальные достижения обоих стилей. Такие попытки не могли увенчаться успехом, ибо замкнутость поэтического стиля преодолевается лишь путем возврата к действительности,

к первозданной реальности творческого переживания. Разностильные штампы, сталкиваясь в неестественном сочетании, обнаруживают свою затасканную банальность, которую в границах единого стиля еще удастся маскировать тенденциозностью, нередко мнимой, или хотя бы полемическим задором. Эклектическое смешение стилей обычно воспринимается как литературщина чистой воды. Вспомним, что именно в литературщине упрекал Добролюбов Ивана Никитина, поэта, особенно упорно пытавшегося сочетать словарь «мести и печали» с «пластическими» красотами «чистого искусства»¹.

Символисты на первых порах преодолели стилистическую альтернативу: либо Фет, либо Некрасов. Опираясь на творческий опыт Тютчева, Аполлона Григорьева, Случевского, поэтов, стоявших особняком в русской литературе, символисты вернули стиху утраченную первозданность путем углубленного проникновения во внутренний мир личности. Поэтому критика либерально-народнического направления сразу же обвинила огулом всех символистов в субъективизме, в декадентских грехах, — обвинение, представляющееся нам теперь, по меньшей мере, не всегда обоснованным.

В 1901 году студент Александр Блок записывает: «Настоящее декадентство — субъективно-индивидуальное — обречено на гибель»². Работая над первой своей символистической лирики, Александр Блок смутно чувствовал, что декадентство — это не проникновение во внутренний мир личности, а самоубийственное противопоставление «я» миру, нигилистический культ антидействительности. В то же время Блок сознавал, чем грозит культуре благонамеренный либеральный позитивизм девятнадцатого века, противопоставляющий внутреннему миру личности внешний мир, провозглашающий внешнее единственной реальностью. Свое неприятие буржуазного позитивизма Блок запечатлел через полтора десятка лет в поэме «Возмездие»:

¹ См.: Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 6, Гослитиздат, М.—Л. 1963, стр. 155—178.

² Александр Блок, Записные книжки. 1901—1920, «Художественная литература», М. 1965, стр. 24.

Век девятнадцатый, железный,
Вонистину жестокий век!
Тобою в мрак почной, беззвездный,
Беспечный брошен человек!
В ночь умозрительных понятий,
Матерьялистских малых дел,
Бессильных жалоб и проклятий,
Бескровных душ и слабых тел!

Лучшие поэты-символисты, отвергая натуралистический позитивизм, отстраняя творческую специфику искусства, отмежевывались от субъективистского декадентства, подчеркивали подлинность, реальность миров, открытых ими. «Предаваться головоломным выдумкам,— писал Александр Блок,— еще не значит быть художником, но быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него»¹. Таков прозаический перевод лирических строк:

И, вглядываясь в свой почной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар.

У этого стихотворения—эпиграф из Фета: «Там человек сгорел». Но ведь строя «в нестройном вихре чувства» искал и некрасовский «рыцарь на час». Лирический герой символизма — тоже «рыцарь на час», русский интеллигент «на рубеже столетий». В литературных пристрастиях тех лет отчетливо проявляется одна закономерность. Корифеи нового искусства, Верлен, Ибсен, Метерлинка, напоминают русским поэтам свое, исконное: «Слово о полку Игореве», «Житие протопопа Аввакума», поэмы Некрасова. Именно в лирике символизма с новой силой зазвучали некрасовские ноты. В России наверняка были читатели, которые пришли к своему Некрасову через «Пепел» Андрея Белого. Тут-то совершился синтез, недоступный стилистам-эклектикам шестидесятых-семидесятых годов.

И все же, когда изучаешь документы той эпохи, складывается впечатление, будто достигнутые победы не радовали истинных победителей. Записи Александра

¹ Александр Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 5, Гослитиздат, М. — Л. 1962, стр. 433.

Блока показывают, как угнетали поэта модные лирические поветрия и даже своя собственная лирика: «Надоели все стихи — и свои. Пришла еще корректура «Ночных часов». Скорее отделаться, закончить и издание «собрания» — и не писать больше лирических стишков до старости»¹. На протяжении долгих лет Блока удручало именно то, что для многих читателей было главной притягательной силой его стихов. В 1911 году Блок записывает: «Не могу писать. Может быть, не нужно. С прежним «романтизмом» (недоговариваньем и т. д.) борется что-то, пробиться не может, а только ставит палки в колеса»². «Лирические стишки», «романтизм», «недоговариванье»... Блок, беспощадно судивший себя самого, заклеил нарцисстическое благодушие салонного символизма уже в 1907 году: «Мистики и символисты... плюют на «проклятые вопросы» — к сожалению. Им нипочем, что столько нищих, что земля кругла. Они под крылышком собственного «я»»³.

Даже крупнейшие поэты-символисты обретали реальный мир в себе, в своей личности, а не себя в реальном мире. Гетевская гармония внутреннего и внешнего оставалась недоступной для них. Вопреки своим замыслам символисты рассекали реальность, канонизировали «переживание», «паитие», несовместимое с каноном. Эпигоны символизма не вглядывались «в свой почной кошмар», они любовались им, а когда кошмаром любуются, он превращается в шаблон. В отрыве от «проклятых вопросов», «под крылышком собственного «я»» теряется поэтическая индивидуальность, поэзию вытесняет литературщина, «элоквенция», как говорил Поль Верлен. Поэтический стиль вновь замыкается в себе, выдавая штампы за образы. Блок с горечью писал в одной из своих рецензий: «В частности, например, со всеми этими «звеньями», «смыканием колец», «пачерташными часами» возились символисты, так и не успев довести этих образов до действительной отчетливости; между тем именно эти образы, а не более удавшиеся, вошли в поэтический обиход; с проворством и легкомыслием необычайными эти «звенья» и «кольца» символистов, которые, однако, знаменовали собою неч-

¹ Александр Блок, Записные книжки. 1901—1920, стр. 182.

² Там же, стр. 159.

³ Там же, стр. 94.

то, таили возможность вырасти в символы...— были превращены стихотворцами в метафоры, в расхожую монету; и теперь уже всякая барышня знает, что «смыкать кольца» и «сплестать звенья» — это значит ходить, проводить время, влюбляться, менять одного молодого человека на другого и пр.»¹.

Всю свою жизнь Блок пытался обрести, восстановить безраздельное единение внутреннего и внешнего. «Назад к душе, не только «к человеку», но и ко «всему человеку» — с духом, душой и телом, с житейским — трижды так», — пишет он в своем дневнике тридцатого октября 1911 года². Для Блока «поэма обозначает переход от личного к общему»³, от внутреннего к внешнему, от романтической «недоговоренности» к прозрачной отчетливости эпоса. Но, работая над поэмой «Возмездие», Блок наталкивается на «технические» (стилистические) трудности: «Поэма остается неоконченной. Техника того, что написано последним, слабовата уже»⁴. «Возмездие» потрясает читателя своей незаконченностью. «А мир прекрасен, как всегда», — написал Блок и запнулся, не найдя больше слов. Романтическая «недоговоренность» сказалась единственно возможной формой достоверности перед лицом войны и революции. В поэме «Двенадцать» Блок перешел от «личного к общему», но чего стоил ему этот переход! «Блок честно и восторженно подошел к нашей великой революции, — писал В. В. Маяковский, — но тонким изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять ее тяжелые, реальнейшие, грубейшие образы. В своей знаменитой, переведенной на многие языки, поэме «Двенадцать» Блок надорвался»⁵.

Кризис поэтического языка — всегда нравственный кризис. Блок понимал это с самого начала. В отличие от Блока, многие его современники пытались преодолеть кризис за счет «внутренних литературных ресурсов», среди которых не последнее место занимал художественный перевод.

¹ Александр Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, стр. 334—335.

² Там же, т. 7, стр. 79.

³ Там же, стр. 473.

⁴ Там же, стр. 475.

⁵ В. В. Маяковский, Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, стр. 21.

В переводческой практике русского символизма отчетливее всего обнаружилось его глубокое родство с романтизмом. Переводы Сологуба, переводы Бальмонта навеяны и проникнуты традиционным соперничеством в поисках идеала. Но традиционность этого соперничества часто лишала символистические переводы той неподдельной свежести, которой живут лучшие произведения Жуковского. Известная строка Жуковского «Жизнь и поэзия — одно» стала для символистов декларацией. С ней до того сжились, что больше не переживали ее. И поэзия во многих переводах символистов — не поэзия и не жизнь, а литература иногда более, иногда менее высокого качества.

Исключения встречаются в творчестве Бальмонта и Блока, романтиков, откровенных до самозабвения. Едва ли какого-нибудь поэта переводили на русский язык чаще, чем Генриха Гейне. Каждое литературное направление стремилось дать русскому читателю своего Гейне. И теперь, наверное, пора признать, что лучше Блока никто не переводил лирику Генриха Гейне на русский язык. В этом случае непереводаемость была преодолена лишь романтическим родством душ, хотя реалистический метод и восторжествовал в тыняновских переводах сатир и политических стихотворений.

Для Валерия Брюсова мировая культура оставалась «ничьей землей» между внутренним и внешним миром человека. Как добросовестный географ, исследовал Валерий Брюсов эти обширные пространства. Брюсову принадлежит немало ценных находок, в первую очередь стихотворения Верхарна. Научность брюсовских интерпретаций побуждает некоторых наших теоретиков считать его реалистом в переводе. Такая оценка представляется мне завышенной. В теории Брюсов старался избежать романтического соперничества, объективно воспроизвести художественно-эстетическую данность, однако его собственный поэтический стиль определялся романтическим томлением по идеалу и предполагал соперничество в переводе. Лучшие переводы Брюсова вопреки теоретическим установкам переводчика вполне романтичны по своему творческому методу. Между тем, если творческая практика переводчика резко расходится с его теоретическими установками, это свидетельствует либо о недостаточности поэтического дарования, либо о дефектах теории. Теория и практика перевода

не могут противостоять друг другу так резко, как они противопоставлены в оригинальном творчестве. Поскольку, на мой взгляд, поэтическое дарование Брюсова не подлежит сомнению, напрашивается вывод, согласно которому его художественные просчеты коренятся в теоретических слабостях. Брюсов — наиболее типичный представитель тех, кто пытается преодолеть литературный кризис средствами самой литературы. «Момент истины», возврат к первичной жизненной реальности отсутствует в брюсовской эстетике. Отсюда — неспособность разыграть с пастернаковской убедительностью становление художественно-эстетической целостности. Пастернак писал:

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба.
И тут кончается искусство
И дышат почва и судьба.

Для Брюсова искусство нигде не кончается. Романтическая многозначность поэтического стиля, рассчитанного на стремительную «недоговоренность», сталкивается в переводах Брюсова со статичной литературной данностью, обнаруживая при этом свою надуманную доктринерскую книжность, которой страдает и оригинальное творчество поэта.

Во втором десятилетии двадцатого века предпринимались различные попытки наладить контакт между действительностью и поэтическим языком. Примечателен в этом смысле опыт Велемира Хлебникова, видевшего в народном языке грандиозный художественный перевод исторической и даже космической действительности, опыт, который ждет еще своего исследователя. Однако главным направлением тогдашних поисков было, пожалуй, некое преднамеренное и непреднамеренное пушкинство. «Еще слышный шелест шагов» смуглого отрока, воспетого Анной Ахматовой, внезапно заглушил громогласные манифесты новорожденных литературных школ и школок. Итог пушкинствамисканиям тех лет подвел Александр Блок в 1921 году.

Пушкин! Тайную свободу
Цели мы вослед тебе.
Дай нам руку в непогоду!
Помоги в немой борьбе!

Лишь пушкинской «тайной свободой» преодолевается в борьбе немота. Это подтверждает и Эдуард Багрицкий:

Я мстил за Пушкина под Перекопом,
Я Пушкина через Урал пронес,
Я с Пушкиным шатался по окопам,
Покрытый вшами, голоден и бос.
И сердце колотилось безотчетно,
И вольный пламень в сердце закипал,
И в свисте пуль, за песней пулеметной,
Я вдохновенно Пушкина читал.

Революция ознаменовала «момент истины» в творчестве многих русских поэтов. Революция вернула их от литературы к реальной исторической действительности, и оказалось, что без пушкинской свободы словам не под силу «выдержать» «тяжелые, реальнейшие грубейшие образы» революции. Так была преодолена замкнутость поэтического стиля, так были упразднены старые литературные каноны. «Старые правила с «грезами, розами» и александрийским стихом не годятся», — заявляет Маяковский¹. Но Пушкин предостерегал и от «новых правил», новых канонов: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности». Это высказывание вносило свои коррективы в стилистические искания двадцатых годов, помогало преодолевать серьезные опасности. «У меня существует неписанный словарь негодных для работы, запрещенных слов (например, такой категории, как «нега», «сладострастие», «лира»)), — писал Константин Федин². Трагедия современного западного искусства показывает, к чему приводят подобные запреты. «Каждый, кто чего-то стоит, — читаем в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус», — носит в себе как бы канон запрещенного, подзапретного. Канон определяет, что не годится, что стало затасканным штампом». Этот «канон подзапретного» расширяется с поистине катастрофической быстротой. Сначала отменяются только «старые правила», потом устарелый поэтический стиль нигилистически отождествляется с мировой культурой и, наконец, — с языком общения, который кажется несовместимым с трагической действительностью двадцатого века.

¹ В. Маяковский, Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6, Гослитиздат, М. 1951, стр. 197.

² Сб. «Как мы пишем», Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, стр. 170.

После Второй мировой войны разлад между поэтическим словом и реальной действительностью был воспринят молодыми поэтами Запада как разрушение лиризма, как разрушение языка. Авангардистская замкнутость вынуждала их предпочитать немоту словам, которые передают страдание человека и красоту мира. Французский поэт Роже Жиру писал:

Птица, когда она летит над морем,
Летит, словно дышит,
Унесит на крыльях за пределы дня
Воспоминание о земле, о свете и о любви,
птица...

Но как об этом сказать, не порвав книг,
Не разрушив руки, глаза и лик,
Не убивая в себе птицу и язык,
Как об этом сказать, а не покраснеть и
не промолчать?

(Перевод мой. — В. М.)

Благодаря Пушкину ни Маяковский, ни Федин не зашли так далеко. В той же статье Конст. Федин писал: «Борьба за новое слово для меня заключается в постоянном обновлении фразы путем бесчисленных сочетаний тех самых «обыкновенных», «некрасивых» слов, которые усвоены нашей живой речью и литературой. Таким образом, любое слово из «запрещенного словаря», вплоть до «сладострастия», может себе найти прекрасное употребление в авторской речи»¹.

Так творческий опыт Пушкина приобретает международное значение. И в этой международной проявляется черта, которую Ф. М. Достоевский называл пушкинской «всечеловечностью». «...Не было поэта с такою всемирною отзывчивостью, как Пушкин,— говорил Достоевский,— и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде, ни в каком поэте целого мира такого явления не повторилось»².

Пушкинская всечеловечность выразилась в том, что он один из первых воспринял мировую культуру не как

¹ Сб. «Как мы пишем», стр. 171.

² Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, Гослитиздат, М. 1958, стр. 456.

скопление музейных реликвий и антикварных книг, а как живое реальное единство. Пушкин одним из первых творчески осмыслил причастность к этому единству каждого народа и каждого человека. Явление культуры в своей специфике стало для Пушкина равноправным с явлением исторической действительности. Цитаты в произведениях Пушкина соответствуют историческим подробностям в произведениях других авторов. Пушкинской всечеловечностью определяются основные особенности реалистического перевода. Если некоторые оригинальные произведения Жуковского начинались как переводы, то, напротив, многие оригинальные произведения Пушкина добровольно принимают на себя функции перевода. Эта органическая готовность Пушкина к переводу ошибочно понимается иногда как подверженность разнородным влияниям. Однако влияния всегда характеризуются внутрилитературностью, книжностью при некритическом подчинении первоисточнику. Едва ли кто-нибудь обвинит Пушкина в академической книжности. Пушкин перекликается с другими авторами иногда задорно, иногда почтительно, чаще всего иронически. В этой иронии — тоже «тайная свобода», свобода от канона, от авторитета. Через цитаты Пушкин критически осваивает мировую культуру, общественное сознание, а вместе с ним и через него — историческую действительность, жизнь, которая не «средство для ярко певучих стихов», а сами эти стихи, симфонии, статуи, события. Так Пушкин осваивал, усваивал, осмысливал творчество Байрона. «Байрон включается в историческое и поэтическое сознание зрелого Пушкина не как учитель, а как замечательное и яркое явление века, как тип эпохи», — писал Г. А. Гукровский¹.

Общность мировой культуры, открытая вновь, реабилитирует поэтический язык, возвращает свежесть привычным словам. В художественном переводе национальный язык осознает неисчерпаемость своих возможностей. Путь от поэтического мотива к суверенному контексту произведения, которым представлена общность мировой культуры в своей диалектической целостности, — таков путь реалистического перевода, предназначенный Пушкиным.

¹ Г. Гукровский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, Гослитиздат, М. 1957, стр. 123.

РИТМ ПРОЗЫ И ПЕРЕВОД

Всё новые народы освобождаются от ига колониализма и как бы рождаются для большой политической и исторической жизни. От кого же им и ждать бережного и углубленного понимания, как не от страны строящегося коммунизма?

Языки и культуры народов Азии и Африки — это целые миры, их литературы гораздо теснее, чем современные литературы Запада, сращены с народным творчеством, с его образами, речениями, ритмами. Но бег истории опережает нас, мы еще далеки от того проникновения в жизнь этих народов, которое сделало бы возможным полноценное воссоздание их литератур на русском языке. Издательства же зачастую довольствуются переводами, состряпанными по нехитрым правилам школьного синтаксиса; русские тексты выхолены, обескровлены, национально обезличены. Помимо недостаточных знаний о соответствующей стране и своеобразии ее языка, истории и культуры особенно вредным является бытующее до сих пор понимание языка как «системы информации», тогда как от освоения языка в его абстрактном значении до понимания конкретной художественной речи со всем богатством ее изобразительных приемов и способов их воспроизведения на другом языке еще очень далеко. Ведь ясно, что не могут по-русски звучать одинаково переводы, скажем, Сэлинджера и китайского классика... Пусть меня поймут правильно: я вовсе не зову вернуться к давно изжитым установкам 30-х годов нашего века, когда в угоду иноязычному синтаксису и лексике уродовался и обеднялся русский язык. (Достаточно вспомнить переводы тех лет Шекспира, Диккенса, Бальзака!) Передавать своеобразие приемов чужого литературного языка средствами русского должно и можно, ибо наш

язык способен «перевыразить» любое своеобразие. Если же мне возразят, что при «паложении» приема на прием совпадения не получится, я напому все, что писалось в исследованиях по теории перевода о «заменах», «перестановках» и создании «художественных эквивалентов» средств изобразительности.

К сожалению, мы не видим всего этого не только в переводах так называемых «литератур Востока», но зачастую в переводах с языков стран социализма и даже с языков наших республик. Особенно плохо дело обстоит с прозой.

Причина не только в том, что переводчики знают язык, с которого переводят, односторонне, абстрактно, не как выражение всей творческой жизни народа,— главная беда, что они знают только так и язык, на который переводят, то есть свой родной язык,— в данной статье я имею в виду русский,— обращаются и с ним лишь как с «системой информации», не подозревают о его изобразительных возможностях, о его интонационной и логической гибкости, не интересуются жизнью слов и словосочетаний, их рождением и отмиранием, для них не существует проблем фонетики и ритма. Иначе они стали бы искать эти сокровища и «в языке чужом» и не довольствовались бы для своего унылого ремесла стандартным набором избитых слов и захватанных словосочетаний.

Исключения, конечно, есть, и тем внимательнее надо к ним относиться. Возьмем хотя бы перевод Т. Озерской и А. Тарковского «Сказания о Зохре и Тахире» туркменского классика Молла-Непес. Эта работа оказалась большим творческим достижением не только в отношении перевода стихов, но и прозаических отрывков. Переводчикам удалось передать не одну верхнюю словарную пленку текстов, они смело воспроизвели их лирический пафос, национальную мелодику, интонированный ритмический строй, не побоялись ставить в конце фразы порой даже глагол. Вот один из таких отрывков:

«Воспламененный любовью, покрыл Тахир за эту ночь девять переходов. Вдруг темные горы путь ему преградили. Нет подступа к тем горам — хоть назад поворачивай.

Заплакал Тахир: «Неужто написано мне на роду в горах этих безвестно погибнуть? Недаром в народе

у нас говорится: «В бедности умирающему сострадалец нет».

И воскликнул он, к горам обратясь:

— О жестокий черный камень! О черные горы! Что сделали вам Тахир? Почему вы бедному страдальцу влюбленному путь преградили? Смилюйтесь, горы, дайте дорогу!

Но молчали горы.

Тогда Тахир дутар свой взял и в песне жалобу свою излил»¹.

А вот пример из перевода Ремарка, в котором ни один изобразительный прием автора не передан.

В оригинале читаем: «Nie war sie zu lösen, die klirrende Kette der Zeit, nie wurde aus Rastlosigkeit Rast, aus Suchen Stille, aus Fallen Halt»².

В переводе: «Никогда нельзя разомкнуть лязгающую цепь времени, никогда беспокойство не превращалось в покой, поиски — в тишину, никогда не прекращалось падение»³.

Как видите — перед нами равнодушная информация, да и то, по внутреннему смыслу, не слишком точная. Переводчики не расслышали ни афористической заостренности этого отрывка, ни соответствующего ей напряженного ритма, ни поддерживающего его фонетического строя.

Чем успешнее развивается школа советского перевода, тем строже должен быть к себе переводчик, «перевыражая» решающие изобразительные средства оригинала. Одно из основных — это ритм, хотя его роль в художественной прозе гораздо меньше раскрыта, чем, например, роль лексики или периода. Еще не создано «теории ритма прозы», у критиков нет согласованной терминологии, иные и вовсе отрицают ритм прозы как способ организации словесно-фонетической ткани произведения и как художественный прием. Так, Л. Тимофеев в 1931 году назвал ритм прозы «предрассудком»⁴.

¹ Молла-Непес, Сказание о Зохре и Тахире, Гослитиздат, М. 1960, стр. 157.

² Erich Maria Remarque, Drei Kameraden, Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau, 1960, S. 186.

³ Эрих Мария Ремарк, Три товарища. Перевод И. Шрейбера и Л. Яковенко, Гослитиздат, М. 1959, стр. 183.

⁴ Л. Тимофеев, Проблемы стиховедения, «Федерация», М. 1931, стр. 79.

и подтвердил эту свою точку зрения и в 1958 году, заявив, что в прозе — ритма просто «не существует» и разговор о нем всегда не более чем «метафора»¹.

Однако переводчик, который в силу самой задачи своей проникает в строй оригинала с наибольшей активностью, как бы охватывая каждый изобразительный прием автора во всей его емкости и во всем диапазоне его ассоциативных связей, нащупывает и волокна ритмической ткани, даже если ритм этот не звучит явно, а заложен как подтекст или состоит из смысловых повторов и композиционных соответствий. И как много потерял бы читатель, если бы в лучших переводах Рабле, Бальзака, Диккенса, Еллина-Пелина он нашел бы, вместо ритмически организованного, ярко интонированного русского текста, вялый пересказ или механизированную кальку. Ведь именно ритм расставляет по местам элементы изобразительности, подчиняет их единству замысла, придает им эмоционально-мелодический разбег и устремленность.

* * *

Разумеется, наша тема не универсальна: мы можем говорить лишь о ритмических возможностях русского языка, ибо при переводе любого иноязычного текста располагаем средствами только того языка, на который переводим. Но предпосылка здесь одна: нет на свете таких ритмических систем, которых человек не мог бы уловить, а следовательно, и воспроизвести.

Не входят также в нашу задачу вопросы о сущности и происхождении ритма, о связи между ритмами в искусстве и психофизической природой человека, — эти вопросы еще не изучены. Но мы стоим перед фактом многоликого существования ритма и, в частности, ритма в прозе и можем описать некоторые его зримые стороны.

«Ритм» означает по-гречески «соразмерность», «стройность», «такт». В наши дни его формально определяют как закономерное повторение соизмеримых единиц, причем состав единиц и законы их повторения в каждой области — особые. Но насколько больше по-

¹ Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Гослитиздат, М. 1958, стр. 69.

добных абстрактных определений обогащают нас высказывания тех, для кого ритм стал личным переживанием и творческим опытом! Так, Пудовкин, говоря о великом значении ритма в кино, отмечает, что при монтаже сценария удачно найденный ритм может довести впечатление от сцены до небывалой силы¹. Через ритм сценаристу дано изменять «действительные пространственные и временные соотношения: он приближает к себе далекое и задерживает быстрое»².

Мы знаем, что для Маяковского ритм был «пулей», «гулом», из которого он лишь потом «вытаскивал» слова. «Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно», — писал поэт, «ритм — это основная сила, основная энергия стиха... про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии». Ритм — это и шум моря, и хлопанье дверью, «и даже вращение земли»³.

Таким же глубинным ощущением ритма обладал и Блок, который писал в 1919 году, что он слышал гораздо раньше ритм эпохи, когда «мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы...»⁴.

Разумеется, не все способны слышать пульсации, разделенные огромными кусками времени, и прочитывать в них поступь истории. Л. Тимофеев в 1931 году утверждал как раз обратное: по его мнению, ритм уловим вообще лишь в том случае, если «следующие друг за другом пределы отдельных промежутков времени не настолько отстоят друг от друга, чтобы мы только с помощью известной *рефлексии* (курсив наш. — В. С.) могли заметить взаимную связь их»⁵.

Действительно, с помощью «рефлексии» трудно слышать «вращение земли» или «музыку революции».

Все это верно, возразят мне. Кто будет спорить против прозрений Блока и Маяковского, ведь они были

¹ См. Пудовкин, Избр. статьи, «Искусство», М. 1955, стр. 73.

² Там же, стр. 99.

³ В. Маяковский, Как делать стихи. — Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, стр. 101.

⁴ А. Блок, Предисловие к поэме «Возмездие». — Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3, 1960, стр. 297.

⁵ Л. Тимофеев, Проблемы стиховедения, стр. 27.

великими поэтами, и ритма в поэзии никто не отрицает. А вот проза... Можно ли говорить о ритме прозы или только о естественной «ритмичности», как это делает Тимофеев. «Нужно четко договориться о различии между ритмичностью и ритмом...» — пишет он в 1958 году. «Неясность содержания, которое вкладывается в понятие ритма прозы, приводит к ряду ошибок... Основным признаком ритма является... закономерная повторяемость однородных явлений... Однако в прозе мы имеем дело лишь с первоначальной ритмичностью, не переходящей в ритм сколько-нибудь отчетливого строения»¹.

Такая ритмичность присуща человеческой речи вообще и зависит, скажем, от преобладания одно- и двухсложных слов, как, например, в английском языке, и трехсложных в русском. Но не значит ли это — задвигать вопрос о ритме в сферы, так сказать, предисторические, в область домыслов о том, как и почему сложился строй тех или иных языков? Где доказательства, что эта «естественная ритмичность» не может служить предметом творчества и возрождаться на более высокой ступени как организованный ритм и прием изобразительности? Разве приравняем мы, например, «ритмичность» обычного сообщения о погоде или судебного заключения к ритмическому строю прозы Пушкина и Гоголя, Гете и Льва Толстого, Томаса Манна и Федина? Да и сам ритм состоит ведь не только в смене ударных и неударных слогов: он органически связан с семантикой, интонацией, фонетикой. «Проза обладает такой же внутренней мелодией, как стихи и как музыка...» — пишет Паустовский в предисловии к однотомнику Бунина. — Это чувство ритма прозы и ее музыкального звучания, очевидно, органично и коренится также в прекрасном знании и тонком чувстве родного языка»².

Еще Константин Аксаков писал сто лет тому назад: «Между русскою прозою и русским стихом нет ярко проведенного рубежа»³. В 1919 году Андрей Белый, с присущей ему склонностью к парадоксальным заострениям, закончил статью «О художественной прозе» словами: «Проза — тончайшая, полнозвучнейшая из поэ-

¹ Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, стр. 54—55.

² И. Б у н и н, Повести, рассказы, воспоминания, «Московский рабочий», М. 1961, стр. 12.

³ К. А к с а к о в, Богатыри времен великого князя Владимира по русским песням, стр. 3.

зий»¹. А в 1959 году В. В. Виноградов в своем обобщающем исследовании о языке художественной литературы высказал, в более сдержанной и общей форме, ту же мысль: «Стихи и проза — не две замкнутые системы. Это два типа, исторически размежевавших поле литературы, но границы их размыты и переходные явления возможны»².

Противопоставления поэзии и прозы, основанные на том, что в поэзии ритм есть, а в прозе его якобы нет — не изжитое до сих пор наследие тех времен, когда русскому стиху полагалось быть закованным в чужеродные метрические схемы. «Прозаизация» стиха воплощалась двумя путями: в народном творчестве, где искони существовали свободный стих и живая интонационность разговорной речи, и в индивидуальной поэзии, в которой «прозаизация» развивалась постепенно — через Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока, Маяковского и позднейшую советскую поэзию. Этот процесс сломал рамки жесткой стопности, ввел в поэтический обиход тонический, акцентный стих и дольники, причем сохранились и правильные размеры, но они оживляются неравностоппием и сочетанием разных размеров в одном стихотворении.

В песнях, былинах, сказках, баснях, поговорках, сказаниях, в белом стихе и вольном стихе содержатся в зачатке не только основные жанры русской литературы, но и основные виды возможных ритмических конфигураций, и большинство теоретиков видит органическую связь между народным творчеством и индивидуальной литературой если не в смысле прямого преемства, то по существу. В уже упомянутом исследовании В. В. Виноградов, как бы подтверждая этот общий корень, настаивает на тесной связи, существующей «между историей языка литературно-художественных произведений и общей историей литературного и народно-разговорного языка»³.

Есть основания считать, что и в народном творчестве, и в художественной литературе мы имеем дело как бы

¹ А. Белый, О художественной прозе, «Горн», кн. II—III, М. 1919, стр. 55.

² В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М. 1959, стр. 27.

³ Там же, стр. 33.

с одним «пучком» средств изобразительности, а отдельные писатели и направления только индивидуализируют их и развивают. Разумеется, решающие исторические эпохи вносят в изобразительные приемы новые черты, но приживаются они только, если не противоречат духу языка. Поэтому всякое привнесение переводчиками специфики других языков механически, без внутренней переработки, воспринимается как нечто искусственное и фальшивое. (Вспомните синтаксис в переводах Диккенса 30-х годов.)

Всякий раз, когда в периоды демократизации общества и его революционных сдвигов наша литература стремилась выразить жизнь народа, она сближалась с формами его творчества и черпала в них обновление. В. В. Виноградов считает, что главным резервуаром для такого обновления является «стихия сказа»¹: она ощущается в исканиях А. Белого, Ремизова, Пильняка, Федина и ряда других писателей. Причем он отмечает, что не всегда даже бывает нужна структура сказа, а лишь его «атмосфера».

Б. Томашевский видит источник обновления в свободном стихе, строй которого определяется не стопностью, а смыслом. Так как ритмические импульсы свободного стиха очень разнообразны, его можно писать «на мотив» любого размера, причем «метрическая доминанта может быть ясно слышна»².

Андрей Белый находит в свободном стихе (*vers libre*) — «естественный переход к перебоям ритмической прозы, которая у великих стилистов есть стих, не вмещающийся в узкое о нем представление учебников. Поэтому-то и правила ритма для прозы сложнее, чем правила метрики, и оттого-то писать «яркой» прозой трудней, чем стихами»³.

Итак, можно думать, что в процессе «прозаизации» перед нами где-то забрезжит и этот «переход».

Пушкин для своей «прозаизации» громадного диапазона пользовался народной лексикой и интонацией, монологическими и драматургическими формами, сочетал белый стих с рифмованным, вводил, как и Шекспир, в

¹ В. В. Виноградов, Поэтика. — В кн. «Проблема сказа в стилистике», «Academia», Л. 1926, стр. 33.

² Б. Томашевский, О стихе, «Прибой», Л. 1929, стр. 60.

³ А. Белый, О художественной прозе, кн. II—III, стр. 51—52.

поэтический текст куски прозы, причем отнюдь не как противопоставление ритмически организованному материалу материала аморфного, а лишь организованного по-иному. Ведь он, без сомнения, мог написать всю свою прозу стихом, как мог, вероятно, и Гете, и Молла-Непес, и не чередовать стихи и прозу. Но, видимо, эти писатели придавали самостоятельное значение ритму прозаического строя. Как известно, «Песни западных славян» и «Сказка о рыбаке и рыбке» казались современникам ритмизированными прозаическими произведениями. А пятистопный бесцезурный ямб Пушкина стал даже называться впоследствии «прозаическим размером». То же произошло и с поэзией Некрасова. Достаточно вспомнить слова Андреевского — «он не подозревал, что пишет рифмованную прозу»¹.

В начале века разговор о ритме подняли символисты, и в первую очередь Андрей Белый, который оказался в некотором смысле теоретиком-новатором.

«Задача, — писал он в «Символизме», — состоит в точном разграничении ритма и метра; странно сказать, но эти области доселе смешиваются; в то время как ритм является выражением естественной напевности души поэта... метр является уже совершенно точно кристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения»².

В своих ритмических разборах А. Белый показывает, как живой поток поэтической речи у Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Блока отступает от классических схем метрических ударений; и чем больше этих отступлений, чем они разнообразнее, тем богаче ритм поэта. И наоборот, богатый ритм всегда связан с повышенной напряженностью содержания. Так как в дальнейшем ход его мыслей будет нужен нам для анализа ритма, мы вкратце напомним его.

В связи с пропуском ударения на любой стопе, стихотворная строка может быть «ускорена» — «как демоны глухонемые», а от отяжеляющего ударения «замедлена» — «Швед, русский колет, рубит, режет». Возможны и полуударения, и два ударения рядом, а также такая повторность ритмических фигур, при которых один раз-

¹ С. Андреевский, О Некрасове, СПб. 1889, стр. 12.

² А. Белый, Символизм, «Мусажет», М. 1910, стр. 254.

мер переходит в другой. Слог может быть ускорен в пределах одной четверти, одной восьмой, но уже не одной шестнадцатой, ибо это, по мнению А. Белого, дает «диссонанс» и выпадение из размера. Так, ямбическая строчка Тютчева «нежней мы любим и суеверней», имеющая лишний слог «и», заканчивается не ямбической стопой, а дольником.

После Великой Октябрьской революции, которая, рванув с места все пласты жизни, увлекла за собой и литературу, некоторые теоретики поспешили решить и проблемы ритма, так сказать, в плане социологическом. Однако назвать явление «классовым» не значит найти ответы, которые должны были еще быть выношены развитием советского общества и литературы. Могли ли тогда что-нибудь прояснить такие, например, утверждения, что ритм «выполняет функции социального усиления художественной речи»?¹ Таким путем в те годы возник своеобразный «социологический формализм». Другие продолжали видеть в победе естественных ударений и интонаций русского языка лишь нарушение законов поэтики и «компромисс» в борьбе с речевым материалом. Они объясняли сопротивление языка отвлеченной метрике не только его фонетическим строем, но и тем, что «слово отягчено значением», темой, «а они лежат за пределами искусства»². Таким образом, «значение», «смысл», этот источник, питающий все изобразительные приемы, отвергался.

Однако обесмысливание, «чистая форма» не давали и не дают плодов.

Хотя анализ ритма основан был у А. Белого на статистике отклонений от метра (а Б. Томашевский справедливо заметил еще в 1929 году, что ритм нельзя определять с помощью арифметического счета и «числа должны переживаться как качество...»³), все же Белый, при своем исключительном ритмическом чутье, не мог не ощущать, что вопрос о составе ритма гораздо сложнее, что ритм — результат взаимодействия целого ряда элементов, и выразил это в общей формуле, вполне пригодной и в наши дни: ритм есть всегда отношение, а сле-

¹ Л. Тимофеев, Проблемы стиховедения, стр. 34.

² В. Жирмунский, Введение в метрику, «Academia», Л. 1925, стр. 16.

³ Б. Томашевский, О стихе, стр. 56.

довательно, добавим мы,—связь и сочетание. Ясно, что метр — тоже один из элементов этого отношения. Хотя определение метра у Белого недостаточно прояснено, но он должен был от него как бы оттолкнуться, преуменьшить его значение, чтобы подчеркнуть роль ритма. По его мнению, метр—«уже совершенно кристаллизованная форма ритмического выражения». Что же в метре кристаллизовано? Полное тождество каких-то повторяющихся частей? Но даже в орнаменте, как и в последовательности метрических стоп — второй виток не то, что десятый, ибо нарастает ощущение повторности; да и в отношении архитектурной формы, с которой он связан, каждый повтор в пространстве имеет свое значение, иначе не было бы перехода количества в качество. Что же касается повторов во времени, то две метрические строки, скажем, пятистопного ямба, в действительности никогда не будут звучать одинаково. Хотя русский стих и основан не на кратких и долгих слогах, как стих античный, а на ударных и безударных, на самом деле они всегда имеют различную временную протяженность — в зависимости от интонированности слова, характера до- и послеударных слогов, а главное, от смысла. Так, в строке «выступает словно пава» мы больше растянем слово «па-а-ва», чем, например, слово «карты» в строке «и бросил карты на ковер». Точно так же, если представить себе музыкальную пьесу, большинство тактов которой построены на четырех четвертях, как, например, в некоторых протестантских хорах, эти такты, благодаря повышению и понижению звуков и развитию мелодии, не будут тождественны. Да в явлениях искусства и важна не абсолютная точность повторности, а определенный импульс повторности и вариации на него, то есть соотносённость конкретного материала с ощутимым строем бытия.

А. Белый только положил начало теории ритма, он исторически еще не мог охватить все многообразие ритмообразующих элементов, для этого нужно было дальнейшее развитие советской поэзии. Свои последние романы, особенно «Маски», он подчинил строю трехсложников, что привело к неоправданному ритмическому однообразию и не дало развиваться тем, более сложным ритмическим формам, которыми сам Белый так восхищался в прозе Гоголя. Но Белый считал, что существует принципиальное единство стиха и прозы — «прозы

как таковой и нет вовсе... образчики лучшей прозы — поэзия»¹, и в упоминаемых романах, особенно в «Масках», поэзия и проза действительно настолько сближены, что перешагнуть из одной в другую как будто уже не представляет труда.

Однако мы считаем, что грань между ними все же существует. Различие стихов и прозы не в том, что в стихе ритм есть, а в прозе его нет или он там только заимствован: их ритм строится из тех же материалов, и можно вполне представить себе, скажем, свободный стих без рифмы, состоящий из разнотактных дольников, и так же построенный кусок прозы. И все-таки, если заданием автора был строй прозы, никакая разбивка на мнимостихотворные строки из нее стихов не сделает, так же как не превратятся в прозу стихи только оттого, что их напишут в строку. Как бы ни была ритмизирована проза, в ней нет отчетливых послестроочных пауз, какие мы видим в стихе, и всякая разбивка на стихоподобные строчки будет субъективна.

Дело в том, что продолжительность послестроочных пауз в правильных размерах определяется характером размера, в неправильных — расположением ударных и неударных слогов перед этими паузами; в стихе эти паузы — устойчивые величины и, как правило, паузы в прозе к ним несводимы. Тимофеев также отмечает особенность послестроочной стихотворной паузы: она не определяется внешнеположными ритму моментами речи, например, смысловыми или синтаксическими. Эта постоянная «произвольная» пауза, как он ее называет, и определяет в последнем счете отличие стиха от прозы². Однако из этого правильного утверждения Тимофеев делает неправильный вывод, что в любую прозу можно внести такие паузы, если произносить ее с эмоциональностью стиха³. При том, что ритм гоголевской прозы общепризнан, даже из прославленного «Чуден Днепр...» стихов не получится, так как в этом отрывке нет оснований для разбивки на стихотворные строчки и любое деление будет произвольным и субъективным. В самом деле, можно его разделить так:

¹ А. Белый, О художественной прозе, кн. II—III, стр. 52.

² Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, стр. 68.

³ Там же, стр. 65.

Чуден
Днепр
при тихой
погоде,
когда вольно
и плавно
мчит
сквозь леса
и горы...
и т. д.

А можно и так:

Чуден Днепр
при тихой погоде,
когда вольно и плавно
мчит сквозь леса и горы...
и т. д.

Если паузы прозы, кроме точки, не содержат достаточных основ для равномерного деления (да и точки могут иметь разную напряженность), — приравливание пауз в прозе к послестрочным стихотворным паузам звучит насильственно и ведет к разрыву ритмического рисунка.

Мы знаем, сколько споров вызывают до сих пор стихотворные переводы «Слова о полку Игореве» именно из-за введения в них послестрочных пауз. Эти переводы не передают ритм подлинника, а становятся лишь его субъективными интерпретациями. Даже перевод Жуковского — это пересказ, нарушающий связь эпически сложных периодов «Слова». Сравните хотя бы следующие строки оригинала со стихотворными переводами:

«Прысну море полунощи; идут сморци (туманы) мыглами. Игореву князю бог путь кажет из Земли Половецкой на землю Русскую, к отню (отчему) злату столу. Погасоша вечеру зари. Игорь спит, Игорь бдит. Игорь мыслию поля мерит от великаго Дону до Малаго Донца...» и т. д.

У Жуковского:

Прыснуло море ко полуночи;
Идут мглою туманы,
Игорю князю бог путь указывает
Из земли Половецкой в Русскую землю,
К златому престолу отцовскому...

А вот отрывок из перевода Заболоцкого, сделанного рифмованным хоресом:

И взыграло море. Сквозь туман
Вихрь помчался к северу родному,

Один из прозаических переводчиков «Слова» и составителей последнего гослитовского издания, Стеллецкий, в сопроводительной статье справедливо задает вопрос: что же представляет собой текст «Слова»? Одни слышат в нем строй былин, другие — народного сказа, третьи — гекзаметра. А что такое этот текст в действительности? Проза или стихи? Сказание? Песнь? Военская повесть?.. «Ясно одно, что строки «Слова о полку Игореве» исключительно ритмичны... звучат так, как не звучит ни ямб, ни дактиль, ни стих народной песни, ни стих былин»¹. Как видно, добавим мы, это и есть характерный ритм прозы, который нельзя подменить никаким стихотворным ритмом и жанром.

* * *

У Маяковского паузы играют особую, так сказать, расширенную роль. II эпоха, и творческая индивидуальность поэта были таковы, что сила «прозаизации» в его поэзии вызвала к жизни новую систему изобразительности. Он искал, «как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров»².

Принято считать, что реформа Маяковского состоит в выделении слова или смыслового комплекса — синтагмы — в отдельный стих, который и несет в себе всю силу интонации и ритмической нагрузки, падающей обычно на целую стиховую строку. А. Карпов отмечает, что его ритмика не задана, а свободна и потому результативна, становится «элементом многообразия», а не единства стиховой системы, причем сам Маяковский называл это «опытом полифонического ритма».

Исследователь подчеркивает, что и раньше, в стихах, где появлялся дольник, пауза, возникающая на месте обрывающегося метрического ряда, дробила стихотворную строку на несколько ритмических отрезков. Это уже намечалось у Фета, Тютчева, Блока³.

В чем же специфичность «ритмообразующих» пауз у Маяковского? Она — в необычайной напряженности

¹ «Слово о полку Игореве», Гослитиздат, М. 1961, стр. 280.

² В. Маяковский, Как делать стихи. — Поли. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, стр. 84.

³ А. Карпов, О стихе Маяковского, Калуга, 1960.

молчания, в насыщенности, почти перегруженности смыслом.

Когда мы читаем:

Время

вещь

Необычайно длинная.

Были времена,

Прошли былинные... —

мы вполне ясно ощущаем в полифоническом ритме этих строк не только послестрочные, но и дострочные паузы. Мы их примышляем как затакты, ибо эти две немые остановки до и после строки делают еще более многозначительным содержание заключенных между ними слов. Здесь влияет особая выразительность недоговоренной, скупой сказуемости, безмолвной «паузы сказуемости», содержание которой действует тем сильнее, чем больше в ней как бы «зажато» смысла. Причем, именно благодаря этой напряженности пауз, акцентный удар самих слов так силен, что он, в свою очередь, удерживает сказуемость пауз от расплывчатости, полагая ей четкие ритмические границы. Исключительная интенсивность мысли и эмоций у Маяковского побудила его прибегнуть к этому приему. Тот факт, что он многие стихи сначала писал «строчками», а потом разбивал «лесенкой», только подтверждает, что он видел в подобных паузах способ усилить выразительность отдельных слов. Так же обстоит дело и с паузами в музыке: иные исполнители видят в них только пустую немоту, перерыв, передышку, они вытирают руки, поправляют галстук и т. д. У других паузы словно насыщены звучанием, они — или продолжение музыкального текста, или полное раздумий его завершение, или безмолвное нарастание нового. Так играет Ван Клиберн.

Но если писатель не подготовил своих пауз, предварительно не насытил их содержанием, графическая разбивка строк ничего к ним не прибавит.

Разумеется, в организации ритма пауза у Маяковского играет не только ту же роль, что безударные слоги, скажем, у Тютчева: их смысловая и временная емкость гораздо значительнее. Как известно, в «Окнах РОСТА» паузы нередко выделялись при помощи рисунка не ради одного смысла, но и ритма.

Многие исследователи связывают архитектонику поэзии Маяковского с его «ораторской» установкой. Бес-

спорно, в двадцатых — тридцатых годах нашего века момент декламационный оказал определенное влияние на ритмическую структуру стихов, ибо новая грандиозная «сказуемость» Революции заставила искать новые формы ее выражения. В ораторских приемах поэзии выражалась потребность сделать искусство агитационным, стихи, как правило, читались вслух, перед широкими массами, у которых руки еще не доходили до печатных книжек, да и бумаги зачастую не хватало. Однако превращение декламационности в принцип могло привести (а иногда и приводило) к преобладанию звука над смыслом и поставить любой текст в зависимость от его интерпретатора. На утверждение Щербы, будто каждый текст нуждается для своего понимания в переводе на произносимый язык, В. В. Виноградов справедливо возразил, что при такой точке зрения ставится как бы «знак равенства между литературным произведением и его... артистическим исполнением»¹ и что «минимум звуковых условий, необходимых для правильного понимания текста... свойство самого этого текста... Все же, что... повышает или понижает выразительность звучащего текста... есть уже область декламации»².

Сюда же мы отнесли бы и чтение прозы как стиха и стиха как прозы. Вспомним еще недавние и столь искусственные тенденции произносить в театре стихи «по смыслу», причем не выдерживалась именно послестроочная пауза.

Теоретики не раз отмечали, что в стихе продолжительность послестроочной паузы бывает не меньше одного неударного слога. В прозе же, хотели бы мы подчеркнуть, продолжительность пауз для данного отрывка не бывает единообразна, а потому и не может учитываться как постоянная ритмообразующая величина. Объем паузы колеблется в зависимости от знака препинания, которым она отмечена, от интонации, от завершенности или недосказанности смысла. Прозанческие предложения или системы предложений строятся так, что все части как бы сращиваются между собой, они гораздо сильнее тяготеют друг к другу, чем в стихе, паузы стремятся совпасть со смысловыми остановками,

¹ В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 24.

² Там же, стр. 27.

и чем чаще они при этом совпадают и с дыханием, тем стройнее период и тем легче, естественнее он прочитывается. Известна мысль Флобера о том, что фразы, плохо написанные, не выносят такого испытания, они «стесняют грудь, мешают биению сердца и находятся вне естественных условий»¹.

К тому же должен стремиться и переводчик при воссоздании периода. Только драматургическая интонация может создать в прозе паузы сказуемости, подобные послестрочным паузам в стихе, ибо они заполняются игрой актера. О таких паузах убедительно говорил Станиславский:

Речь складывается не только из звуков, но и из остановок... «Темпо-ритм прозы создается из чередования сильных, слабых моментов речи и паузы... При этом надо не только говорить, но и молчать...»²

На примере с отрывком из «Ревизора» он показывает, как благодаря «немой» игре актера, восполняющей недоговоренность мысли, возможны уравнивание пауз в прозе и тот «отсчет», который уподобляет ее стиху. Станиславский называет этот счет «тататированием»:

Я пригласил вас, господа, (гм) с тем, (тра-та)
Чтоб сообщить вам (гм) пренеприятное известие (та):
К нам едет ревизор (тра-та)³.

Однако там, где нет игры актера, переводчик должен очень осторожно обходиться с такими паузами, чтобы не внести в них произвольно ритм послестрочных стихотворных пауз. И вообще, чем насыщеннее в прозаическом отрывке паузы сказуемости, тем труднее установить его ритмический строй; при интенсивной недоговоренности содержания ритм будет ощущаться лишь частично, ибо какими словами читатель дополнит для себя эту недоговоренность — останется моментом субъективным.

Вот образец речи, принципиально построенной на паузах сказуемости. Так говорит Мингер Пеперкорн в «Волшебной горе» Т. Манна:

— Господа... Хорошо. Кончено. Однако имейте в виду... и... ни на мгновенье не забывайте... что... Впрочем, об этом молчу. То, что мне следует высказать, и

¹ Л. Тимофеев, Проблемы стиховедения, стр. 42.

² К. Станиславский, Работа актера над собой, ч. II.— Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3, «Искусство», М. 1955, стр. 177.

³ Там же, стр. 178—179.

не столько это, сколько прежде всего главное, что мы обязаны... к нам обращено несокрушимое... повторяю и хочу всячески подчеркнуть это слово... несокрушимое требование... Нет, нет, господа, не то! Не то чтобы, скажем, я...»¹ и т. д.

Разумеется, паузы сказуемости при переводе сохранять необходимо, но не навязывая им решающего ритмического значения и допуская, в зависимости от особенностей языка, варианты в расположении и насыщенности этих пауз. Так нужно воспроизводить не только пьесы, но монологические и диалогические формы речи, речь непрямую и речь авторскую, если для них характерны незавершенные фразы и выразительные паузы. «Проза диалога,— говорил Довженко,— не должна гроыхать по ухабам с грузом подробностей, доказательств, разъяснений. Она должна парить свободно, как хорошие стихи, с которыми всегда легко, как на высотах, так и в глубинах»². Знаки препинания в прозе также имеют различную временную и смысловую напряженность. В стихе знак не играет для послестроочной паузы той роли, какую он играет для пауз в прозе, и поэтому некоторые поэты пишут совсем без знаков.

Среди многочисленных характеристик знаков препинания и их роли в прозе хочется опять-таки вспомнить Станиславского, который весьма выразительно показал их эмоциональную емкость:

«Двоеточие требует резкого, обрывчатого удара на последнем слоге...— пишет он.— ...Обрывание совершается не для того, чтобы окончить фразу или мысль, а, напротив, для того, чтобы ее продолжить... Эта остановка что-то подготавливает, возвещает, рекомендует, выставляет или точно указывает пальцем на то, что следует»³.

«Звуковое падение и удар характерны для точки. Чем длиннее линия движения вниз, тем стремительнее и сильнее удар», тем законченнее и сильнее звучит передаваемая мысль,— утверждает Станиславский⁴.

¹ Т. М а и н, Волшебная гора, Перевод В. Станевич.— Собр. соч., т. 4, Гослитиздат, М. 1959, стр. 293.

² Д о в ж е н к о, Избранное, «Искусство», М. 1957, стр. 6.

³ К. Ст а н и с л а в с к и й, Работа актера над собой, ч. II, стр. 328.

⁴ Т а м ж е, стр. 326.

Одним из основных возражений против признания ритма прозы является, как мы уже упоминали, то, что в стихе будто бы всегда можно найти так называемую «единицу ритма», а в прозе нельзя. Однако оказывается, что при конкретизации этого требования теории никак не могут договориться относительно содержания искомой «единицы» даже в стихе и выдвигают самые противоречивые определения, а это показывает, что вопрос поставлен неправильно. Одни утверждают, что в современной поэзии ритмической единицей является уже не слог и не стопа, а слово и, таким образом, «сложение стихов из «слогосочетания» и «стопосочетания» превращено в «словосочетание» (Кирсанов)¹. Другие, что такой единицей может быть только «тактовая фраза» (Бернштейн). Третьи видят ее в слове и словосочетании, «объединенном одним динамическим акцентом» (Якобсон)². Л. Тимофеев объявляет единицей ритма поэзии строку, но и на нее он не может положиться; сам по себе отдельный стих «нейтрален» и только сочетание минимум двух строк «не вызывает у нас сомнения в своем ритмическом существовании»³. Так понятие единицы то «укрупняется» и усложняется, то мельчится и упрощается. В погоне за этой жар-птицей надеются ухватить хотя бы одно ее перо — «молекулу»: «Воспринимается сперва темп,—писал по этому поводу в 1929 году Б. Томашевский,—субъективная, временная канва, и затем в ее клетках располагается ритмическое явление...» Поэтому необходимо определить «молекулу субъективного времени»⁴.

Но все эти попытки, скажем прямо,—механистичны, для теории не плодотворны и вызывают множество вопросов, например: каков же должен быть диапазон повторности «единицы», чтобы возник ритм? Какова единица ритма при симметричной архитектонике произведения, столь характерного для литератур Востока? Какое место занимает «единица» в стиле автора и т. д. Лучше признать честно, что пока мы этой единицы

¹ Цит. по кн.: М. Штокмар, О стиховой системе Маяковского, Изд-во АН СССР, М. 1952, стр. 277.

² Там же, стр. 269.

³ Л. Тимофеев, Проблемы стиховедения, стр. 72.

⁴ Б. Томашевский, О стихе, стр. 258.

определить не можем, да и не в ней дело: ведь ритм — явление не «линейное», а «многоплановое», и тот же Томашевский, очень ясно ощущая это, утверждал, что все элементы звучания могут быть факторами ритма и что ритмическими импульсами регулируются не только явления, попавшие в светлое поле сознания, но весь комплекс смутно чувствуемых, но несомненно эстетически действенных явлений стиховой речи.

Стремясь непременно определить «единицу», теоретики упускают такой бесспорный факт ритма, как «ритмическая апперцепция», то есть совокупность уже имеющихся ритмических ассоциаций, которые сопутствуют и нарастают с каждым новым восприятием ритма.

Но если в стихе — единица ритма — это величина со многими неизвестными, то еще более непроясненной она остается в прозе. Тимофеев утверждает, что проза не дробится на сопоставляемые между собой единицы, она «сплошная речь», и речь «аритмическая».

Пешковский видит основу деления периодов прозы в интонации. Проза оперирует «тактом», то есть объединением более слабых неударных слогов вокруг самого сильного, ударного.

Томашевский в своих ранних работах посвятил немало внимания идее колона или «фонетического предложения», соответствующих в прозе стиху в поэзии. Речевой колон гораздо устойчивее, чем слоговая длина предложения. Чаще всего колон состоит из восьми слогов. Стремление к сохранению в прозе средних величин есть «механическая тенденция к равновесию».

Тут Томашевский ссылается на Востокова, считавшего, что «объятность прозодического периода» измеряется именно семью-восемью слогами, ибо «при одном слоге повышаемом или с ударением можно произнести не более слогов понижаемых или без ударения, как сколько вынесет грудь человеческая, не переводя дыхания»¹.

Колонны неравноправны и неравнозначны, развивает свою мысль Томашевский; фразовое деление в прозе существует, но оно есть механический результат «отвлеченного синтаксиса», поэтому ритмические единицы-колонны могут совпадать с синтагмами. Ритм в прозе —

¹ Б. Томашевский, О стихе, стр. 267.

есть «спектр синтаксиса». Остается недосказанным, почему синтаксис художественного произведения — «отвлеченный» и чем он тогда отличается от «канцелярского»? И где же еще осуществляется неотвлеченный? Как может быть фразовое членение результатом такого синтаксиса, если оно подсказывается всем строем произведения, развитием замысла и действия, характером образов и интонаций? Вспомним хотя бы синтаксис Гоголя, Достоевского, Толстого? А синтагма? Разве сочетание подлежащего со сказуемым не есть для писателя творческий акт? Как может колон Томашевского совпадать с синтагмой, когда она, по справедливой мысли В. В. Виноградова, является «категорией активного и притом стилистического синтаксиса»?

Во всех этих поисках ощущается стремление найти все то же абстрактное мерило, чтобы потом прикладывать его как сантиметр к ритмической ткани художественного произведения.

Однако Томашевский тогда же высказал и более плодотворную мысль, что ритм прозы «колеблется около каких-то иных центров, гораздо более гибких», и что многое все же говорит «в пользу того, что элементарным членом ритмического периода является слог»¹.

В последней своей книге 1958 года «Стилистика и стихосложение» критик не развил ни идеи «молекул», ни теории «колонов».

Различие между поэзией и прозой он определил в этом исследовании так: стих — «это и есть интонационный отрезок... Но... когда мы разлагаем прозу на интонационные отрезки, то чувствуем некоторую неуверенность...— нельзя ли разложить несколько иначе... Паузы между отрезками бывают то сильнее, то слабее, интонационное ударение тоже бывает то сильным, то слабым... В прозе каждая единица воспринимается нами не совсем ясно, неуверенно, неотчетливо...»²

Мы видим, что критик здесь подчеркивает и трудность найти единицу для ритма прозы, и шаткость ее применения. Вместе с тем и в русских и в переводных литературных текстах ясно ощущается присутствие

¹ Б. Томашевский, О стихе, стр. 272.

² Б. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Учпедгиз, Л. 1959, стр. 297.

ритмического строя или его отсутствие. Андрей Белый правильно указывает, что мы, например, в строках Гоголя из «Страшной мести»: «Пошли, пошли и зашумели, как волны в непогоду, толки и речи между народом», — тут же улавливаем мелодию, не сводимую ни к какому размеру, но ритмически организованную¹.

Разумеется, в каждом жанре имеются своя мелодика и устойчивые ритмические системы. При сочетании жанра или жанров с индивидуальными особенностями автора возникают как бы «варианты» жанра, то есть уже индивидуальный стиль писателя, его «манера». Как часто мы слышим: написано в манере Гоголя, в манере «Войны и мира»... Есть такая точка зрения, что определенные ритмические системы обусловлены именно жанровыми особенностями и что, например, в драматургии применяется главным образом белый стих, в басенном и дидактическом — вольный стих, что дактилохореическая речь употребляется при передаче прошедших событий и т. д.

Мы уже приводили высказывание В. В. Виноградова о том, что писателю бывает подчас нужна не сама языковая структура жанра, а лишь «атмосфера» ее. Все эти соображения о жанре и «атмосфере» жанра чрезвычайно важны и для ритма прозы. Поэтому при переводе следует прежде всего уяснить себе, не проступает ли сквозь текст ритмическая структура какого-либо «жанра» или «манеры». М. Штокмар отмечает близость приемов Лескова к народному сказу и считает, что его легенды объединены общей ритмической инерцией и обилием дактилических окончаний, например, «...облик нежный, а одежи на нем только одна рваная свиточка, и в той на обоих плечах дыры, соломкой заправлены, будто крылышки сломаны да в соломку завернуты и тут же приткнуты» («Пустоплясы»)². В «Островитянах» — ритм ямбический, ему не подчиняется лишь авторская речь. Штокмар подчеркивает близость этого произведения к интонированному строю белого драматического пятистопника. Отрывки из «Островитян», подчеркивает он, являются чрезвычайно отчетливо ритмизированной в стиховом плане художественной прозой.

¹ См.: А. Белый, Мастерство Гоголя, ГИХЛ, М.—Л., 1934, стр. 73.

² М. Штокмар, Ритмическая проза в «Островитянах». — В сб. «Ars Poetica», ГАХН, М. 1928, стр. 184.

Тимофеев утверждает, что «вне слов, вне интонации, вне выразительного комплекса речи ритм вообще лишен каких бы то ни было признаков художественности»¹, «...вряд ли можно найти какое-либо эмоциональное содержание в самом ритме». Он не может быть «сам по себе веселым или грустным...»², добавляет критик.

В столь безоговорочной форме с этой мыслью трудно согласиться. Ведь «голый ритм» все же имеет определенные интонации, сравните хотя бы анапест:

— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — — с хореем: — — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — —. С одной стороны, это явление, быть может, связано с еще не изученными сторонами ритма, с другой — каждый жанр, особенно в народной жизни, в народном творчестве, обладает своей системой ритма, и порой устойчивая ритмическая ассоциативность вызывает целый комплекс эмоций. Таковы, например, звуки там-тама, стук кастаньет, тревожный бой барабанов, наконец, голос за стеной, сказывающий былинку: слов вы не разбираете, но былинный строй действует на вас иначе, чем если бы там отхватывали частушки.

Однако если иметь в виду не порождаемые таким ритмом эмоции, а примышляемое к нему смысловое содержание, то оно, конечно, будет произвольным.

Все эти соображения о ритме жанров особенно важны для переводов литератур народов Азии и Африки. Но если мы встречаем народный жанр, например сказку, и в западных языках, необходимо сохранить и его национальные особенности и не переводить, скажем, сказки Гауфа стилем русских былин (такого рода перевод был предложен к изданию, хотя эти сказки уже вышли в свет в переводе Касаткиной и Татариновой, где был в полной мере соблюден характер немецкой сказки).

Особенно интересен для нас в этом плане анализ гоголевского стиля и ритма.

В. В. Виноградов, например, подчеркивает в «Тарасе Бульбе» сложную жанровую канву. «Повторы,— пишет он,— семантико-фразеологические и синтаксические

¹ Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, стр. 149.

² Там же, стр. 157.

контрасты... сложные формы синтаксической конфигурации и другие приемы сочетания народно-песенного ритмического построения с книжно-патетическими формами выражения — все это образует сложную композицию речи, совмещающей в себе черты отвлеченно-книжного и эпически-народного, украинского, а иногда и великорусско-былинного повествования с чертами живого драматического диалога»¹.

В 1934 году Андрей Белый посвятил большое исследование характеристике жанрового и ритмического строя гоголевской прозы².

Мы остановимся на его анализе несколько подробнее, так как на примере Гоголя мы видим, какими богатыми ритмическими возможностями располагает переводчик, воспроизводя иноязычный текст на русский язык.

Фраза у Пушкина, пишет А. Белый, «коротка; она точками отделена от соседних: существительное, прилагательное, глагол, точка; строй таких фраз подобен темперированному строю Баха. У Гоголя фраза взорвана, разметанная осколками придаточных предложений...»³ «Фраза Гоголя начинает период, плоды которого срываем и мы: и в Маяковском, и в Хлебникове, и в пролетарских поэтах и беллетристах»⁴.

Гоголь подчеркивает лад, ритм, музыку, продолжает Белый. Ритм он усиливает составом звуков. Писатель хорошо знал украинские думки, заплачки. В «Страшной мести» читаем строки в ритме заплачек: «Табунов ни у кого таких не было, как у Петро, овец и баранов нигде столько не было, как у Петро. И умер Петро».

Напевность подчеркнута у него повтором и неотделима от ритмических ходов: «Коли, казак, гуляй, казак, оглянись назад» («Страшная месть»). Эпос, историю он передает через сознательное отяжеление речи, которое достигается особой расстановкой слов: «Твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине от моря и до моря песня»⁵.

¹ В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 609.

² См.: А. Белый, Мастерство Гоголя, ГИХЛ, М.—Л. 1934.

³ Там же, стр. 8.

⁴ Там же, стр. 9.

⁵ Там же, стр. 226.

«...до Гоголя,— пишет А. Белый,— нет эпических поэм в прозе... эпопею подчеркивает Гоголь, как отдельную от поэм форму... «Штиль» мелкопоместного дворянина... высокопарница канцеляриста и грубая смачность семинариста им впаяны вместе с местными народными говорами в литературную форму...» «Там, где были местные и сословные языки, стал «язык языков»...» «Переродилось само понятие «проза»; и русская литература заняла первое место в мировой...»¹, «Гоголь наперекор веку... сломал в прозе «прозу»; а Маяковский в XX веке сорвал с русского стиха «академический стих», превратив «поэзию» в кавычках в «прозо-поэзию», как Гоголь до него превратил прозу в «поэзию-прозу»².

* * *

Разумеется, в каждом художественном произведении существует особая конфигурация ритмообразующих элементов. Пока из этих элементов нам известны лишь следующие: паузы, расположение ударных и безударных слогов, интонация, выбор и расстановка слов, фонетика.

О паузах мы уже говорили, что их ритмическое значение в прозе неодинаково, определяется содержанием их сказуемости, а также связанных с ними знаков препинания, качественный вес которых может быть в каждом отдельном случае различен. И положение пауз, и их продолжительность зависит в переводе не только от оригинала, но и от русского контекста. Решающим для пауз является интонация, о ней мы еще будем говорить ниже.

Что касается расположения ударных и безударных слогов и образуемых ими ритмических фигур, то утверждение Томашевского о том, что стихи могут быть написаны «на мотив любого размера», кажется нам верным и для прозы. Она тоже может быть написана, скажем, «на мотив» былины, сказа, хорея и вообще любого размера и сочетания любых ритмических фигур, причем «доминанта» может звучать более и менее отчетливо. Или, как еще в 1928 году писал Б. Ярхо: «...в стихах действуют правила,— в прозе тенденции»³.

¹ А. Белый, Мастерство Гоголя, стр. 6.

² Там же, стр. 227.

³ Б. Ярхо, Ритмика так называемого «Романа в стихах». — В сб. «Ars Poetica», ГАН, М. 1928, стр. 10.

Жанр или размер вовсе не должны быть «врублены» в прозаический текст, они могут ощущаться в нем как «атмосфера». И, наоборот, чем ближе прозаический отрывок к правильному размеру, как, например, в некоторых произведениях Тургенева, Лескова, Андрея Белого, тем легче установить его ритмический строй, а следовательно, и перевести. Бывает и так, что неопытный переводчик, заметив, что какой-то размер «просвечивает» сквозь ритмическую ткань прозаического текста, просто-напросто подгоняет его под этот размер. Однако наиболее интересна для анализа и трудна для перевода такая проза, в которой автор не стремится возможно больше уподобить ее стиху, а наоборот, воплотить в ней иной ритм, чем стиховой, иные построения и связи поэтической мысли, и даже противопоставить стиховому строю. Вот пример такого противопоставления:

В «Борисе Годунове», после пятистопного ямба и заключительных слов Григория:

И не уйдешь ты от суда людского,
Как не уйдешь от божьего суда...—

следует сцена между патриархом и игуменом. Первый вопрос патриарха явно хореический:

И он убежал, отец игумен?

Реплика игумена:

Убежал, святой владыка. Вот уж тому третий день.

Реплика тоже хореическая, с одним ускорением па словах «Вот уж тому».

Следующее восклицание патриарха — «Пострел ока-
янный! Да какого он роду?» — это переход к прозаическому рассказу игумена о Григории:

«Из роду Отрепьевых, Галицких боярских детей. Смолоду постригся неведомо где, жил в Суздале, в Ефимьевском монастыре, ушел оттуда, шатался по разным обителям, наконец пришел к моей чудовской братии...» и т. д.

В этом отрывке вы чувствуете спокойную повествовательную мелодию, размеренный ритм рассказчика. В нем явно слышен мотив или тенденция к трехсложникам с небольшой примесью ямбов и ускоренных ямбов — «В Ефимьевском монастыре», а также три ударных слога подряд, передающих эпически замедленное

раздумье, может быть, даже припоминание: «постригся неведомо где, жил в Суздале».

Паузы, кроме точки, выражены несколькими запятыми, в этих паузах нет никакого напряжения сказуемости, это равномерные, завершающие смысл остановки, спокойные, как и само повествование.

А вот отрывок из «Египетских ночей», предшествующий первой импровизации:

«Глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его».

В этих нескольких строках, подготовляющих четырехстопный ямб самих стихов — «Поэт идет — открыты вежды», — мы ощущаем бурное столкновение и взаимодействие ритмов, соответствующее взволнованному тексту. Отрывок распадается как бы на две части. В первой, где описываются облик и действия импровизатора, — «Глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов, гордо поднял голову...» — преобладают двусложные размеры — ямбы, хореи, ускоренные хореи. Во второй, где изображается сама импровизация — «и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его...» — ощущается почти лирический стих, мотив этих строк — трехсложники с двумя дольниками, а концы строк, по фонетическому строю, близки к рифме:

мгновенного чувства,
...из уст его.

Обилие ускоренных безударных слогов придает всему ритму стремительность и окрыленность.

Паузы здесь настолько единообразны, что их можно было бы принять за послестрочные стихотворные и прочесть этот небольшой отрывок как тонический стих.

Что касается дольников, образующих переход от правильных размеров к акцентному стиху, то относительно них существуют различные точки зрения: одни теоретики полагают, что это чисто тонический размер, в котором важно лишь число ударений, а безударные слоги между ними роли не играют; другие — что дольники возникают вследствие «стяжения» трехсложного размера, наконец, третьи — что промежутки между ударениями хоть и различны по количеству слогов, но

равны по произношению: скопление безударных как бы заменяет пропущенный слог, ритмически эквивалентный ему.

Здесь имеются в виду дольники в стихе, но мы могли бы отнести это и к дольникам в прозе, поскольку она написана «на мотив» какого-либо размера, причем прочитываются безударные слоги или в размере «доминанты», или близлежащих стоп.

Говоря о значении ритма как изобразительного приема Л. Чуковская приводит в своей книге «В лаборатории редактора» отрывок из одной якутской повести:

«...Совсем стемнело. Степь натянула на себя мягкий синий халат. Тихо передвигается отара. Бесшумно скользят во тьме Шоно и Нойён. Обдало теплым ветерком — овцы спускаются в долину. На синюю гущу неба вышел, лучась, Золотой Кол, а неподалеку от него идут своей таинственной дорогой Семеро Стариков. Семеро Стариков — на небе, а под ними, в степи, еще один, восьмой, совсем одинокий...»¹

Здесь также звучит ритм двусложников, причем характерно, что в этих строках совсем нет ускоренных ходов, зато мы находим шесть спондеев, то есть по два ударяемых слога рядом, например, «Золотой Кол», они замедляют движение, отяжеляют его, и это подтверждает характеристику, которую дает Л. Чуковская: «Ритм этого отрывка передает медленность ночного шага отары, тягостность, приглушенность горестных стариковских раздумий»².

Большинство пауз завершают смысл точкой и дают спокойную, ничем не выделяющуюся остановку. Только первая пауза, после «совсем стемнело», длиннее, она отмечена многоточием, это пауза сказуемости, ибо в нее как бы включены все подразумеваемые черты темнеющей степи.

* * *

Итак, можно сказать, что основными, ритмообразующими материалами прозы, пока доступными наблюдению, являются паузы, дву- и трехсложники и дольники со всеми их возможными вариантами и сочетаниями,

¹ Л. Чуковская, В лаборатории редактора, «Искусство», М. 1963, стр. 87.

² Там же, стр. 89.

причем иногда доминанта явно слышна, иногда же, при напряженно-эмоциональном тексте (как мы видели в отрывке из «Египетских ночей»), ритм настолько взволнован, что происходит как бы борьба между ритмическими фигурами разных размеров. Роль пауз мы уже характеризовали. Чтобы говорить о ритмах смысловых, ритмах построения образа, архитектоники, нужны, конечно, исследования гораздо больших масштабов. Для переводчика имеет в первую очередь значение слоговой и фонетический состав текста, который ему предстоит перевыразить. Смысл, архитектоника, перекличка чувств — это уже творческая задача самого автора.

Если мы и не будем называть их «дактиль», «ямбы», то все равно окажемся перед неким массивом акцентных и неакцентных слогов, но не аморфных, а имеющих определенные слоговые конструкции, которые требовали бы для своего различения определенных наименований. Если бы при переводе мы руководствовались лишь воспроизведением акцентных, ударных слогов без соблюдения повторяющихся групп неударных это привело бы либо к случайному скоплению последних и переводческому произволу, либо к механическому их отсчету и возврату к «эквILINEарности».

При анализе основы «мотива» мы не сможем уйти от соотношения ударных и неударных слогов, поскольку из них состоят слова, а слова и расположения слов — это плоть ритма. Хорошо, если переводчик уловит ритмический мотив «на слух» и сможет его воспроизвести без анализа! А если нет? Нельзя, конечно, подменять живую плоть схемами, и мы предлагаем только ориентир, только костяк, который должен обрасти живой тканью смыслов и звучаний. Но от чего должен идти переводчик? И не получится ли так, что, не имея ориентира там, где нужна, скажем, массивная весомость, он заменит ее суетливой скороговоркой и набором случайных слов, как было на примере с Ремарком, где мы вместо немецких ударных «Aus Fallen-Halt» прочли — «никогда не прекращалось падение».

Томашевский справедливо замечает, что запрет на тот или иной метод... «пахнет обскурантизмом» и что «цифра, формула, кривая — суть такие же символы мысли, как и слово...»¹

¹ Б. Томашевский, О стихе, стр. 275—276.

Благодаря чему же возникает ритмический строй и в прозе? Какие импульсы вызывают такой отбор и такую расстановку слов, при которой ритм вспыхивает и проносится по ним словно ток? Импульс этот — отношение автора к своей теме, жар его оценок, желание убедить. «За экспрессивной интонацией,— пишет Тимофеев, уделяющий вопросу об интонации пристальное внимание,— мы ощущаем субъективно-оценочное отношение говорящего к предмету речи»¹.

«Состав речевых средств в структуре литературного произведения», по мнению В. В. Виноградова, «органически связан с его «содержанием» и зависит от характера отношения к нему со стороны автора»².

Вспомните мысль Белинского о том, что поэтическая идея — это идея, ставшая страстью.

Вот это эмоциональное отношение автора к своему материалу и создает интонацию, а вместе с нею и ритм. Не только в стихах, но и в прозе, и не только в прозе, но и в «горячей» публицистике тоже есть интонация и ритм. Поэтому совершенно права Л. Чуковская, показывая, какой широкий круг явлений охватывает в наши дни «прозаизация»:

«Естественность течения устной речи, убедительность ее интонаций — вот чего обычно добивается мастер от речи письменной...»³

«Вспомним статьи... В. И. Ленина, то есть нечто, казалось бы, совершенно «письменное». В этих статьях, насыщенных порою сложной терминологией, такое изобилие устных интонаций, выражающих гнев, презрение, насмешку, радость; такое множество вопросов, восклицаний, ответов! Внутренние жесты, присущие живой устной речи, пиущий перенес на бумагу»⁴.

И дальше Чуковская приводит отрывок из статьи Ленина, где мы видим, как он с помощью ритмического интонированного повтора усиливает свою мысль:

¹ Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, стр. 38.

² В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, стр. 91.

³ Л. Чуковская, В лаборатории редактора, стр. 61.

⁴ Там же, стр. 61.

«Неужели и это опозорение вождей русского буржуазного «освобожденства» не окажется началом конца? Неужели те, кто способен быть искренним и честным демократом, не отвернутся даже теперь от этой пресловутой «конституционно-демократической партии»? Неужели они не поймут...» и т. д.¹.

Оценочный характер интонации «наслаивается» на смысловое значение слова, и, в зависимости от нее, смысл одного и того же предложения может совершенно измениться, например: «И ты это сказал?», «И ты сказал это?», «И это сказал ты?». В этих трех простеньких фразах разные интонации, изменяющие их смысл, и разный ритмический строй.

Чем выразительнее художественный прием, тем он экономичнее. Эмоция, вступив в сферу искусства, хочет быть выражена быстрее и действеннейшим образом. Законы и время ее движения в литературе — иные, чем в жизни. И не случайно Томас Манн утверждал, что есть «время рассказа» и «время содержания», то есть время, которое занимает рассказ — вернее его изобразительные приемы, и время, о котором рассказывается. В основе интонации лежит оценочная эмоция, и она через интонацию не только подбирает нужные для ее «самовыражения» слова, она особым образом расставляет их, пригоняет друг к другу — это и есть ритм, — оттачивает его, как летящую стрелу, облегчает движение звуковым строем. Эта «пригнанность» и «обтекаемость» и дает «складную», запоминающуюся форму, что особенно заметно на пословицах и поговорках.

Но представьте себе рвущийся вперед по интонации период, в котором стремительность выражения была бы заторможена неуклюже расставленными словами и диссонансами, задерживающими разбег ритма, — и художественный замысел останется невоплощенным.

Эмоциональной интонированностью, видимо, объясняется и то явление, которое называют «зачином» или «приступом».

Больше всего эмоциональная интонация сказывается обычно на первых слогах фразы, она как бы стремится подчеркнуть их, и она же определяет и характер общего ритмического рисунка прозаического отрывка. Вспомните у Гоголя: «Будет, будет все поле с облогами и доро-

¹ Л. Чуковская, В лаборатории редактора, стр. 136.

гами покрыто их белыми торчащими костями» («Тарас Бульба»). Здесь мы слышим величавые хорей и дактили. А в другом отрывке — это анапесты и ямбы: «Когда же пойдут горами синие тучи...» и т. д. Томашевский отмечает, что, например, в третьей главе «Пиковой дамы» преобладает хореический «приступ» и что вообще первый ударный слог обычно произносится несколько выше остальных слогов, а «интонация заключения» состоит в обычном понижении голоса перед точкой¹.

Однако при переводе дело не в том, чтобы воспроизвести «повышения» и «понижения» человеческого голоса или обычный строй синтаксических интонаций: ведь у каждого языка свой синтаксический строй, и такое калькирование вернуло бы нас к перегибам 30-х годов. Задача переводчика — воспроизвести средствами русского языка интонацию эмоционального смысла. Хотя не раз отмечалось, что наше восприятие художественного текста зачастую сопровождается безмолвной «артикуляцией», но это не значит, что интонированность следует связывать с декламацией, ибо это подчинило бы ее субъективизму истолкования. Тогда в приведенной выше фразе «И ты это сказал?» незачем было бы делать тройную перестановку, чтобы показать изменение эмоционального смысла. Переводчик должен воссоздавать интонационно-ритмические формы как часть объективного авторского текста.

Чтобы перевести фразу, построенную на интонированном ритме, надо прежде всего найти ее интонационный центр. Он может быть явен, а может быть и скрыт в подтексте, — это встречается в интонации сказуемости, которая особенно часто несет в себе момент эмоционально-оценочный. Иногда переводчику приходится для прояснения смысла извлекать этот интонационный центр из подтекста, но следует стремиться, где можно, сохранить напряженность недосказанности, если это прием автора.

Все же переводчики далеко не всегда считаются с этим и вытаскивают на поверхность все слова, ослабляя тем их действенность. В одном рассказе переводчик воспроизвел две немецких фразы из сцены суда так:

«Der Richter fragt nochmals.
Schweigen...»

¹ Б. Томашевский, О стихе, стр. 278.

У переводчика:

«Судья задает ему вопрос вторично.

Подсудимый в ответ опять молчит».

Когда было бы гораздо выразительнее сказать, как у автора:

«Судья еще раз задает тот же вопрос.

Молчание...»

* * *

Эмоционально-оценочный интонационный ритм прозы тесно связан с характеристикой образов. Вот каким рисуется нам через этот ритм актер Цветухин из романа Федина «Костер» в первый день войны, когда он решает преодолеть в себе внутреннюю растерянность и выполнить роль мужественного человека:

«Ильиче Аночка по-настоящему узнаёт его, Цветухина! Он вырвет ее из этого хаоса. У него достаточно мужества. Вот все бегут, мчатся, не помня себя. А он идет уверенным шагом. Отдает себе отчет в поступках. Видит себя. Что ж из того, что вылезла из-под пояса и раздувается перемазанная грязью рубашка? Он простой смертный. Как все. Но как он идет! Величаво. Пренебрегая опасностями. Пусть все смотрят. Он ведет женщину. Она не могла вынести потрясений. Нуждается в помощи. И сам в такой беде, забыв о себе, он самоотверженно, он благородно, он...»¹

Здесь, как это бывает в текстах, отражающих волнение, двусложники и трехсложники присутствуют почти поровну. Наиболее ответственные места хоричны. Цветухин, перебивая свою взволнованность и как бы напоминая себе, каким он решил быть, словно ударяет в землю ногой, вопреки всему — выпрямляется, затормаживает свою смятенность не только до хорея, но и до спондея: «Он ведет женщину. Пусть все смотрят». Эти самообуздания чередуются с ускорениями и многосложными дольниками, передающими растерзанность окружающего мира: «Что ж из того, что вылезла из-под пояса и развевается по ветру перемазанная грязью рубашка? Он простой смертный...» и т. д. Фразы, передающие его внутреннее состояние, отрывисты, как приказы. Паузы сопровождаются почти везде точками, которые не только завершают смысл, но, главное, под-

¹ К. Ф е д и н, Костер, Гослитиздат, М. 1962, стр. 333.

черкивают решительность его внутреннего жеста. «Но как он идет? Величаво». Сказуемость в некоторых из этих пауз есть. Но это не авторская недоговоренность: Цветухин дополняет их через внутреннюю актерскую игру перед самим собой.

Мы видим в приведенном отрывке глубокую связь ритмического строя с содержанием. И справедливо замечает Л. Чуковская в уже упомянутой книге, что ритм, «хотя бы скрытый, не явный, помогает усвоению смысла»¹.

Слово служит изобразительности не только всеми своими мыслительными и художественными напластованиями, но и своим звуковым строем, и если в этом видят формализм, то лишь потому, что сам формализм отрывает звук от смысла. Вспомните, какое значение в своей «Риторике» придавал Ломоносов звуку, а уж его-то не обвинишь в формализме! Вот что он писал хотя бы о звуках «о», «у», «ы»: через них «показать можно... странные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль».

При изображении глубоких переживаний мы видим у писателя не только особые ритм и интонацию, но и по-особому расположенные звучания, внутренние рифмы, аллитерации и гармонические ходы, словно их строит проносающийся востер чувства.

Вот пример из того же «Костра», когда Извеков думает об Аночке, застигнутой войной в Бресте:

«Что с ней, что с ней, теперь в эту минуту, когда он слышит ее голос, ее смех, видит ее так кристально четко, как ни в одну из прежних разлук? Что с ней, повторял и повторял он, пока воспоминания, перегоняя друг друга, смешиваясь и разделяясь, струей вились вокруг единственного чувства, внезапно переполнившего сознание: мы в войне, мы уже в войне».

Основная ткань этого текста — двусложники с ускорениями и двумя спондеями «ее голос, ее смех», когда человек словно задерживается на образе любимой. Самый поток воспоминаний Извекова передан бурными дольниками со многими безударными слогами. Ритм подчеркнут тремя повторами: вначале — «что с ней, что с ней», в середине — «повторял и повторял он» и в конце, словно замыкающим отрывок признанием совершив-

¹ Л. Чуковская, В лаборатории редактора, стр. 194.

шегося — «мы в войне, мы уже в войне». Но главное — это аллитерации на букву «у» — «разлук», «друг друга», «струей», «вокруг», «чувства», проходящие через весь текст — невыразимо пленительный и горестный «звук печали», как назвал его Ломоносов.

Такую же связь между ритмическим строем, фонетикой и образами мы видим хотя бы у Льва Толстого в коротких двух фразах, которыми обмениваются после смерти Пети Денисов и Долохов: первая построена на пронзительном «и», вторая — на тяжелом «о», соответствующем характеру Долохова:

— Убит? — вскрикнул Денисов.

— Готов, — повторил Долохов.

* * *

Как передать в переводе ритм? Передавать ли все ритмические фигуры, паузы, звуковые ходы так же и там же, где они у автора?

Разумеется, нет, ибо у каждого языка свой лексический и ритмический строй. Важно воспроизвести характер ритма и его особенности, но с тем, чтобы интонация как выражение эмоционального смысла была сохранена.

Если мы считаем, что ритм обычно написан «на мотив» жанра или размера, то перевод будет «вариацией» на этот мотив. Паузы могут быть перенесены, аллитерации построены на других звуках, тех или иных ритмических фигур может быть в переводе несколько больше или несколько меньше, но соотношение между ними должно оставаться. Если ритм стихотворения — единый поток, то ритм прозаический — многоводная система, разбегающаяся притоками и ручьями, а в переводе — тем более, ибо она зависит от слогового состава выбранных переводчиком слов.

Вот пример перевода, где ритмические соотношения сохранены. Это отрывок из исповеди композитора Левекюна («Доктор Фаустус» Т. Манна):

«Wisst es also... ihr Guten und Frommen... die ihr in Gotes Gnade und Nachsicht ruhet, denn ich habe es so lange bei mir verdrückt, will's euch aber nicht länger verhalten, dass ich allbereit seit meinem einundzwanzigsten Jahr mit dem Satan verheirat bin und habe mit

Wissen der Fahr, aus wohlbedachtem Mut, Stolz und Verwegenheit, weil ich in dieser Welt einen Ruhm erlangen wollen, eine Versprechung und Bündnis mit Ihm aufgerichtet, also dass alles, was ich während der Frist von vierundzwanzig Jahren vor mich gebracht, und was die Menschen mit Recht misstrauisch betrachtet, nur mit Seiner Hilf zustandkommen, und ist Teufelswerk, eingegossen vom Engel des Giftes»¹.

«Да будет ведомо... вам, добрым и благочестивым, уповающим на милость божью, долго таил я в себе, а теперь не хочу от вас больше таить, что двадцати одного года от роду я сочетался с сатаной и в полной памяти, из обдуманной отваги, гордости и дерзости, стремясь достичь славы на этом свете, заключил с ним союз и договор,—и все, что мной было содеяно за двадцатичетырехлетний срок, что по праву неверием встретили люди, было сотворено с его помощью и есть сатанинское деянье, влитое ангелом яда»².

В немецком тексте — преобладание наступательных двусложников. Герой решил покаяться перед людьми в своем великом грехе и как бы непрерывно подстегивает себя. В переводе двусложников еще больше, и это связано с выбором слов. Тут много взволнованных ускоренных ходов, есть, как и в немецком, несколько спондеев. Должник, который в немецком падает на слово «Verwegenheit», сохранен и в переводе — «дерзости». Паузы короткие, и, в сущности, это единый период, напоминающий по своему строю и интонациям проповеди и поучения былых веков.

Можно ли переключить перевод в другую ритмическую систему? Если это применяется в стихах и оправдано особенностями языка и ритма, то, вероятно, допустимо и в прозе. Это вопрос дискуссионный. Все мы знаем и любим перевод Н. Волжиной «Лавки древностей» Диккенса. Старый перевод 80-х годов лишен стиля и ритмически аморфен. Новый перевод жив, увлекателен. Однако возьмите главку, где описывается путешествие Нелл в фургоне, и вам покажется, что вы читаете Гоголя — и ритм, и лексика, особенно этот «мехо-

¹ Thomas Mann, Doctor Faustus, Aufbau Verlag, Berlin, 1961, S. 672—673.

² Томас Манн, Доктор Фаустус. Перевод С. Апта и Н. Ман.— Собр. соч., т. V, Гослитиздат, М. 1960, стр. 641.

вой картуз» — «fur cap» — заставят вас вспомнить описание «дороги» из «Мертвых душ». У Диккенса несколько иной ритм — почти поровну двусложники и трехсложники, а в переводе значительно преобладают трехсложники, как это и характерно для гоголевской манеры, и все же перевод убедителен, ибо слишком убедителен стиль самого Гоголя. В его манере пишут и сейчас многие современные украинские авторы, и пока для эпических описаний трудно найти иную форму, чем та, которая так блистательно найдена им.

У Диккенса:

«Then the going on again — so fresh at first, and shortly afterwards so sleepy. The waking from a sound nap as the mail came dashing past like a highway comet, with gleaming lamps and rattling hoofs, and visions of a guard behind, standing up to keep his feet warm, and of a gentleman in a fur cap opening his eyes and looking wild and stupefied — the stopping at the turnpike...»¹

В переводе Волжиной читаем:

«Но вот снова в дорогу — на первых порах во всем теле свежесть, бодрость, а потом веки сами собой начинают слипаться, и вдруг, очнувшись от крепкого сна, слышишь цоканье подков, и мимо, точно комета, пролетает дилижанс с яркими фонарями, с кондуктором, ставшим во весь рост, чтобы размять затекшие ноги, и джентльменом в меховом картузе, который испуганно открывает глаза и дико озирается по сторонам. Остановка у заставы...»²

У Гоголя: «В последний раз пробежавшая дрожь прохватила члены, и уже сменила ее приятная теплота. Кони мчатся... Как соблазнительно крадется дремота, и смежаются очи...» и т. д.

Ну, а как же на самом деле переводится ритм? На этот вопрос пока трудно ответить: ведь исследователь всегда имеет дело с отрывками, охватить ритм целого большого произведения не в его силах, а ритм отдельного писателя даже не сможет проанализировать и целая группа исследователей. Тут нужны вычислительные машины, действующие по особой программе. Бояться чисел и утраты каких-то драгоценных тонкостей не на-

¹ Charles Dickens, The old curiosity shop, Oxford University press, London, 1957, p. 345—346.

² Диккенс, Лавка древностей.— Собр. соч. в 30-ти томах, т. VII, Гослитиздат, М. 1958, стр. 394.

до, ведь числа — только символы и качества, а творческое их прочтение начинается лишь с момента интерпретации. Мы перечислили некоторые ритмообразующие элементы, но ведь их гораздо больше и они будут постепенно вступать в поле нашего сознания.

Переводим ли мы ритм? Можно сказать одно: когда переводчик стремится перевыразить изобразительные приемы автора, он вносит и в ритм русского текста организованность. В работах наших лучших переводчиков — Н. Любимова, Наталии Ман, Н. Касаткиной, Н. Немчиновой, Д. Горбова, англистов, во главе с И. Кашкиным, нашей одаренной молодежи — С. Маркиша, В. Хинкиса, А. Сергеева, мы нигде не найдем ритмической аморфности. Как пример исключительно удачного воспроизведения ритма в русском тексте приведу отрывок из «Уленшпигеля» в переводе Любимова:

«Le canon bat, bat toujours les murailles, les pierres sautent, les pans de murs croulent. La brèche est assez large pour y laisser passer de front une compagnie. L'assaut! tue, tue! crient-ils. Ils montent, ils sont dix mille, laisser-les passer les fossés avec leurs ponts, avec leurs échelles. Nos canons sont prêts. Voilà le troupeau de ceux qui vont mourir. Saluez-les, canons de liberté! Ils saluent: les boulets à chaîne, les cercles de goudron enflammé volant et sifflant trouent, taillent, enflamment, aveuglent la masse des assaillants qui s'affaissent et fuient en désordre. Quinze cents morts jonchent le fossé. Sonnez, cloches! et toi, carillon, lance dans l'air épais tes notes joyeuses!»¹

«Пушки бьют, упорно бьют по укреплениям, камни взлетают, рушится часть стены. В такой пролом может пройти целая рота. «На приступ! Бей! Бей!» — кричат враги. И вот они уже лезут; их десять тысяч; дайте им перебраться по мостам и лестницам через рвы. Наши орудия наготове. Вон знамя обреченных на гибель. Салютуйте им, пушки свободы! Пушки салютуют. Цепные ядра, горящие смоляные обручи, летя и свистя, пробивают, прорезают, поджигают, ослепляют осаждающих — вот они уже дрогнули и бегут в беспорядке. Во рву полторы тысячи трупов. Не умолкайте, колокола! Веселый звон, пробивайся же сквозь метель!»²

¹ Charles de Coster, La légende d'Ulenspiegel, Paris, 1962, p. 400.

² Шарль де Костер, Легенда об Уленшпигеле. Перевод Н. Любимова, «Художественная литература», М. 1967, стр. 422.

Мы не будем останавливаться на деталях этого перевода: звучание говорит само за себя. Отметим лишь некоторые особенности. Русский текст по ритму исключительно близок к оригиналу. У автора преобладают энергические двусложники, передающие горячее напряжение боя. Интересно отметить — не для формального «подсчета», а для характеристики, что двусложников в оригинале сорок восемь, а в переводе сорок девять. Трехсложников в русском тексте немного меньше, чем во французском, но их восполняют несколько дольных, также ускоряющих движение. «Tue! Tue!» передано таким же ударным «Бей! Бей!». Внутренней рифме «*vo-lant et sifflant*» соответствует рифма «летья и свистя».

Во всем отрывке необычайно выразительное сочетание патетической интонации с ритмом и лексикой.

Разумеется, всегда возможны и другие ритмические решения приведенных отрывков — они зависят от всех остальных элементов контекста.

Можно констатировать одно: когда переводчик стремится воспроизвести приемы изобразительности оригинала, он обычно вносит организованность и в ритм русского текста.

Мы коснулись лишь некоторых вопросов ритма и его перевода, но, по мере того как будет развиваться анализ стиля художественных произведений, перед нами будут вставать все новые черты и закономерности того многоликого явления, которое называют «ритм прозы».

В МУЗЫКАЛЬНОМ КЛЮЧЕ

1

Взаимные переводы — один из факторов движения литературы, одна из неперменных составляющих литературного процесса. Через переводы передается от литературы к литературе стремительная эстафета развития новых течений, база для которых в наше время обычно возникает синхронно в нескольких странах. «Переводы помогают распространять некоторое число доминирующих прозаических, поэтических или драматургических стилей по всему миру и, таким образом, с позиции *мировой литературы* действуют как объединяющий *заражающий* фактор», — писал в своей книге «Искусство перевода» покойный чешский филолог Иржи Левый. Переводчики прежде всего офицеры междилитературной связи, или, как теперь принято выражаться, междилитературных связей.

Чтобы успешно выполнять эту функцию, переводчикам необходимо ориентироваться в сущности литературного процесса, улавливать новое в литературе оригинала и выявлять в отечественной литературе возникающие эстетические тенденции и конкретные художественные средства, чтобы опереться на них, переводя новаторские произведения других литератур.

Попытаемся же разобраться *по-переводчески* в одной из структурных особенностей, характерных для значительной части прозы двадцатого века, и в задачах, перед которыми эта особенность ставит переводчика.

При этом речь пойдет в значительной степени о структуре самого оригинала, с которой автору этих строк и его коллегам приходится иметь дело последние де-

сять—пятнадцать лет. Разумеется, все изложенное ниже будет рассмотрено в аспекте задач перевода.

Речь пойдет об изменении композиционных принципов современной прозы — частном проявлении широкого процесса, охватившего все роды искусства и литературу на рубеже XIX и XX веков, процесса, который называется *отходом от изобразительности*. Процесс этот еще продолжается и далеко не изучен. Но одна из закономерностей современного искусства — *асимметризация формы*, преодоление композиционной симметричности в пространственных искусствах и музыке и нарушение временной последовательности повествования в литературе, театре (а затем и в кино), — эта закономерность выявилась уже с достаточной полнотой¹. В живописи и графике началось с обращения к естественному ракурсу, в архитектуре и прикладном искусстве, особенно в мебели, посуде, утвари, — с тяги к прямой асимметрии.

При этом во всех родах художественной деятельности и между ними происходят парадоксальные сдвиги. Так, музыка все более теряет математическую основу мелодики, связанную с техникой контрапункта, развивает новые принципы гармонизации, приближаясь сколь возможно к прямой интонации человеческой речи, и в то же время наметились и становятся все более прочными звукоцветовые связи (от экспериментов Чюрлёниса до современной «светомузыки»).

В литературе, помимо шагов от классического к свободному стиху, то есть наметившегося с середины прошлого столетия движения поэзии в сторону прозы, появилось и встречное движение прозы в сторону поэзии, развившееся также в своеобразной асимметризации: новые течения, характерные усилением психологизма, углубились в познание ассоциативности мышления, и это с неизбежностью повлекло за собой ассоциативность, а следовательно, асимметричность композиции. Так был размыт еще недавно казавшийся незыблемым каркас сюжета, предполагавший, как правило, строго фабульное развитие и, уж по крайней мере, единство временного потока. На место этого пришел симфонизм для романа и музыкальный строй для прозы вообще, с од-

¹ Подробнее об этом см. в моей статье «Сколько весит слово?» в сб. «Вопросы теории и практики художественного перевода», Изд-во Латв. гос. университета им. П. Стучки, Рига, 1968, стр. 3—12.

ной стороны, сближающий прозаическую композицию со стихотворной, а с другой, — самую прозу с музыкой.

Томас Манн уже в 30-х годах видел в своем романе «комплекс взаимосвязанных по законам музыки идей»¹.

В этой прозе, которая строится «по законам музыки», фраза, а порой и синтагма или даже отдельное слово, часто приобретает характер *лейтмотива*.

В связи с переводной книгой едва ли не первым заговорил о лейтмотивной прозе Иван Кашкин в предисловии к первому русскому сборнику Э. Хемингуэя «Смерть после полудня» (1934): «...лейтмотив — это принцип, на котором он (Хемингуэй. — *Вл. Р.*) строит почти все свои вещи, если не все свое творчество», — писал он тогда. Характерно, что именно Кашкин и его школа переводчиков-англистов, так много сделавшая в борьбе с наивным и принципиальным буквализмом, выдвинувшая принцип — «переводить не слова, а мысли и образы», заложили в русской переводной прозе основы передачи лейтмотива. Нагляднейшим примером их творческого успеха может служить та же первая русская книга Хемингуэя, где с поразительной бережностью переданы сквозные фразы и конструкции подлинника. Это только внешне выглядит парадоксом. Перевод этот ни в малой степени не был буквалистским. Все дело в том, что эти фразы и конструкции не *скопированы*, а именно *переданы*, что найдены их русские эквиваленты, и ткань прозы, при всей своей хемингуэевской необычности, живет как органическая ткань *русской прозы*.

Кашкинцы уже тогда разрабатывали и самую поэтику лейтмотива — афористичность и незыблемость формул и углубление их смысла, повышение значительности от повтора к повтору.

В «Кошке под дождем» бытовая фраза, вынесенная в заглавие рассказа, по мере развития сюжета приобретает все большую значительность, сперва неопределенную.

«Кошка? — служанка засмеялась. — Кошка под дождем?» — здесь самый смех и вопросительная интонация заставляют читателя насторожиться.

Затем, уже в следующем повторе, бессодержательная вроде бы фраза вырастает в обобщение, характеризую-

¹ Томас Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, Гослитиздат, М. т. IX, 1958, стр. 164.

щее героиню и всю ситуацию: «Невесело быть кошкой под дождем».

Но лейтмотив у Хемингуэя, — и Кашкин превосходно понимал это, что видно хотя бы из примеров, которыми он иллюстрировал приведенное выше положение, — лейтмотив у Хемингуэя лишь прием психологического сгущения, усиления эмоциональной напряженности. Это чаще всего повтор какого-то действия, — «волны под дождем длинной полосой разбивались о берег, откатывались назад и снова набегали и разбивались под дождем длинной полосой» («Кошка под дождем»), или (в диалоге) точное повторение одной и той же мысли, неотвязно преследующей героя, — таково знаменитое «с этим ничего нельзя сделать» Оле Андресона («Убийцы»), или, наконец, разжевывание, договаривание, топтание на месте, подчеркивающее опустошенность героев, их интеллектуальную выхолощенность, — таковы диалоги туристов-лыжников в «Альпийской идиллии». То есть лейтмотив у Хемингуэя выступает в своем, уже ставшем к тому времени (после Чехова) классическим качестве. Он лишь выразительное средство при нормальном традиционно-реалистическом развитии сюжета и не играет *композиционной* роли, как в бессюжетной прозе. А книги Томаса Манна переводились в тридцатых годах в добротном реалистическом ключе. Затем, после войны, на наш книжный рынок хлынул поток произведений классиков критического реализма. Одно за другим выходили собрания сочинений Бальзака, Голсуорси, Стендаля, Флобера, Доде, Мопассана. Переведенные в основном заново блистательными мастерами, эти издания закрепили в сознании читателя традицию убедительного перевода прозы классического реализма и в то же время надолго отвлекли внимание переводчиков зарубежной литературы от проблематики перевода прозы ассоциативной. Из литератур Советского Союза на русский в эти годы переводились также преимущественно произведения реалистической классики, а то, что не укладывалось в рамки традиций, переводчики зачастую к этим рамкам приспособляли.

Так, в иной стилевой тон была переключена в переводе Н. Ляшко импрессионистская новелла Стефаника, а Ф. Твалтвадзе и А. Кочетков бытовизировали характер прозы Александра Казбеги. Более того, в этот период снова выдвинулась на первый план опасность бук-

вализма. Недаром И. Кашкин именно в начале пятидесятых годов вернулся к этой теме в своих статьях. Но к концу того же десятилетия у нас вновь, и на этот раз уже очень широко, стали переводить лейтмотивную прозу (Т. Манн, Хемингуэй, Кафка, Бёльц из зарубежной литературы, Стельмах, Ирина Вильде, Айтматов, Мерас в СССР,— здесь названы, разумеется, лишь самые крупные имена).

В этой прозе лейтмотив уже выступает в ином качестве — как структурный элемент. Вот как это качество подчеркивал еще в конце тридцатых годов Томас Манн: «...я считаю себя последователем Вагнера в использовании лейтмотива, который я перенес в искусство повествования, но не так, как это делали Толстой и Золя и как это делал в свое время я сам в моем юношеском романе «Будденброки», где лейтмотив применяется лишь в целях натуралистического подчеркивания характерной детали, так сказать, механически, а по-другому — в духе музыкальной символики»¹.

Это сказано в 1939 году. Томас Манн ошибался, приписывая себе приоритет музыкального использования лейтмотива в прозе. Он говорил, что впервые это сделано им в новелле «Тонио Крёгер», то есть в 1903 году. Но такое использование лейтмотива мы найдем уже в толстовских «Казаках» («А горы...»), на что справедливо указал в свое время И. Кашкин² и что самим Л. Толстым, впрочем, никогда не декларировалось. Кроме того, о роли лейтмотива в своей (и в подобной этой) прозе Манн говорит здесь слишком общо и не очень внятно («в духе музыкальной символики»). Между тем лейтмотив в ассоциативной прозе, тяготеющей к бессюжетности,— это прежде всего новый композиционный фактор, слово или фраза выступает здесь в качестве связующего, цементирующего начала в идейно-эмоциональном замысле произведения.

Так возникла новая форма композиции прозаического произведения, по-своему не менее, если не более строгая, чем сюжетные построения в прозе девятнадцатого века.

Речь идет о заместившей сюжет системе лейтмоти-

¹ Томас Манн, Собр. соч., т. IX, стр. 164.

² См.: И. А. Кашкин, Предмет обязывает.— В сб. «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур», «Наука», М. 1961, стр. 310—311.

вов, понижающих, скажем, роман Г. Бёлля «Haus ohne Hüter». (У нас заглавие переведено неудачно — «Дом без хозяина». Вероятно, точнее было бы «Дом без присмотра», ведь Hüter — это нечто среднее между хранителем, управляющим и мажордомом.)

Речь идет о словечке phoneu — слэнг, которое можно перевести как «надувательство», «туфта», «халтура» или — как это отлично найдено в русском переводе Р. Райт-Ковалевой — «липа», — словечко, которым герой романа Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» юноша Холден характеризует окружающую его атмосферу неправды и лицемерия. Это phoneu как бы скрепляет сквозным повтором всю книгу, где самый поток повествования представляет собой серпантинное переплетение повторяющихся слов и фраз¹. Впрочем, Сэлинджер один из тех современных писателей, у которых музыкальна вся ткань прозы. В музыкальном ключе пишут и русские советские писатели. Так написаны «Дневные звезды» Ольги Берггольц, «Черные сухари» Е. Драбкиной, «Святой колодец» и «Кубик» Валентина Катаева, некоторые рассказы Юрия Казакова, Василия Белова, Андрея Битова.

Уже из перечисленных здесь и выше имен ясно, насколько расширилась сегодня область лейтмотивной прозы и сколь важна для современного переводчика эта проблема. Между тем переводчик и редактор переводной книги попросту не всегда еще осознают, что перед ними лейтмотивная проза, тем более что лейтмотив это вовсе не всегда какое-то слово или фраза, порой это ситуация или даже определенное состояние героя. И тут возникает опасность «инерционного чтения». Поясню это притчей, на этот раз из собственной практики.

Несколько лет назад я перевел на русский язык повесть украинского писателя Ивана Багмута «Записки солдата» — маленькую, очень эмоциональную простую историю пехотинца-разведчика, бороздившего вместе со своим взводом зимние поля сорок третьего года.

В повести всего четыре с половиной листа — сто десять страниц на машинке, написана она, как говорят, «на одном дыхании», языком ясным и чистым, и внешне совершенно непритязательна.

¹ См. об этом в моем подробном разборе перевода Р. Райт-Ковалевой («Тетради переводчика», № 3, М. 1966).

Когда перевод прочитали в издательстве, мне позвонил редактор:

— Нам необходимо встретиться. Повесть очень слаба. В ней полно беспомощных навязчивых повторений...

При встрече он вручил мне четыре страницы тщательно, по-редакторски аккуратно выписанных из повести фраз:

— Вот. Все это об одном и том же. И ведь подумать только — о чем? О том, как приятно... спать!

Я прочитал выписку. Сперва про себя, а затем вслух — редактору. Ввиду поучительности и наглядности примеров привожу половину из них здесь:

«Все очень устали, но не успели мы прилечь, как получили приказ грузиться в вагоны».

«Мелочью показалось то, что мы сегодня не отдыхаем после наряда».

«Утром, закончив наряд, я только собрался по-настоящему выспаться...»

«...дивизия остановилась, и нам разрешили отдохнуть до вечера».

«Отдохнув сутки, мы перешли Дон...»

«...нашему взводу отвели сарай около штаба полка. Мы по-братски зарылись в сено рядом со связистами».

«...остановились в большом селе и остаток ночи провели в теплых домах...»

«Было... тесно, зато тепло. В общем, в доме было чудесно...»

«Выходить из теплого дома на мороз просто-напросто неприятно...»

«...я разделся и, как говорится, лег спать по-человечески».

«Было очень холодно, и мы со старшим сержантом пошли к брошенному дому».

«Полк остановился у вокзала, и мы заняли свою старую квартиру. Земляк устроился на соломе...»

«Я вхожу в ближайший дом и... ложусь на лавку».

«Правильно, старик, отдыхай!»

«Я уселся под стогом и с наслаждением вытянул ноги.— Хорошо!»

«Найдется ли свободный дом, где можно разместиться? — подумал я...»

«Мы заняли просторный дом, и, пока отогревались, подтянулись остальные...»

«Через равные промежутки времени звучала команда «Привал!». Мы падали в снег, дремали пять — семь минут... После отдыха идти было еще труднее...»

«Отдых длился необычно долго. Мы лежали на снегу, и кое-кто успел даже выспаться...»

«Зато, когда докатывалось слово «Привал!» — все падали на снег и половина из нас успевала даже минуточку поспать. За всю жизнь я не знал более приятного сна...»

«Привалы делались все чаще и чаще, но это нас не радовало: очевидно, остановка на ночлег будет не скоро».

«Хотелось спать. Какое счастье сейчас войти в теплый дом, не раздеваясь, упасть на солому — и спать, не боясь внезапных окриков «Подъем!» или «В ружье!»... Я прилег рядом с лейтенантом, но сон не шел ко мне».

«Колхозники, которые за много месяцев впервые ночевали в теплом доме и еще накануне, сидя в погребках, тоже, верно, мечтали о постели, — не спали...»

И так далее — всего сорок восемь раз на протяжении ста десяти страниц автор напоминает читателю о том, каким недоступным миражем преследует солдата тепло и сон, вожделенный сон на войне. При этом все сорок восемь пассажей написаны по-разному, и только говорится в них об одном: о бесконечной животной усталости, неизбежной жажде тепла и ложа...

А в это время взвод *воюет*, и между этими минутными привалами и краткими часами сна, прерываемыми командой «Подъем!», следуют бесхитростные, но тем сильнее впечатляющие картины боя, охоты за языком, трудной разведки...

Лейтмотив, по контрасту с подвигом, самый, казалось бы, низменный, состояние физического изнеможения... Но тем величественнее звучит для нас подвиг.

И как тонко нюансирует эту свою «фоновую» тему автор! Отбив наконец у врага первое на пути полка советское село, бойцы в нем размещаются на отдых. И тут Багмут единственный раз позволяет себе дать не одну фразу или несколько слов, а подробное описание ночевки в освобожденном селе, во время которой «сон не шел» к усталому солдату, хотя тут-то уж можно было «спать, не боясь внезапных окриков «Подъем!» или «В ружье!».

Должен честно признаться: лейтмотивность багмутовской повести переводчик уловил только при чтении редакторских выписок. В то же время надо отдать справедливость редактору: он не дослушал свои выписки до конца и понял, что его подвела инерция восприятия. Он читал повесть Багмута как нормальную реалистическую прозу, следя лишь за развитием действия и не ощутив природы психологического нагнетания, которое дается лейтмотивом, принятым им за беспомощные и навязчивые повторения. Словом, хорошо еще, что переводчик, хотя и бессознательно, однако передал авторский прием...

Во всяком случае, ясно, что при переводе «музыкальная» ткань прозы рождает совершенно особые задачи. Резкое увеличение эмоциональной и смысловой нагрузки на слово, повествование, полное многозначительных намеков и многозначных символов, и, самое главное, необходимость вести на другом языке столь же гармонично развивающуюся, как и в подлиннике, музыкальную тему — все это требует новых, необычных решений, подчас парадоксальных. Ниже я попытаюсь на нескольких примерах раскрыть эту специфику.

2

Проза Стельмаха — характерный образец «лирического реализма», где повествование по насыщенности тропами и весу слова подчас сближается со стихом. Развитие идей и характеров в ней мелодическое, оно всякий раз определено властной ритмической задачей. При этом ситуации, аксессуары, пейзаж — многие компоненты повествования несут, помимо сюжетной, еще и символическую, эмоциональную, ассоциативную нагрузку. В особенности это касается двух романов писателя — «Хлеб и соль» и «Правда и кривда». В первом из них есть глава, связанная с музыкой еще и тематически, в ней автор как бы дает нам в руки ключ к пониманию его творческой манеры, сам подсказывает, как переводить его прозу.

Ниже я расскажу, что удалось мне, переводчику книги на русский язык, *прочитать* в этой главе из «Хлеба и соли». Не мне судить, как это удалось *воссоздать* по-русски, и все же я позволю себе цитировать

русский текст¹, — ведь и у переводчика, по прочтении оригинала, возникает цельный замысел его воспроизведения. Впрочем, ко всем русским цитатам будут даны в сносках параллельные украинские.

В разбираемой главе из «Хлеба и соли» повествуется, как сельский богатеи Терентий Плачинда купил у цыгана краденых лошадей, не смог их сбыть, сам чуть было не попался в руки их бывшему хозяину и затем лишился своей покупки: тот же цыган выкрал их и у него.

В первых же фразах этой главы возникает перед нами образ музыки: «Порода так и *звенела* в лошадях. Недаром вертлявый, *со скрипкой* за плечами цыган бесом увивался вокруг норовистых жеребцов, хлопал рукой то одного, то другого и, ворочая горячими белками, *так и выпевал и словами, и всем телом...*² (Курсив мой. — Вл. Р.)

Для цыгана-барышника сами его лошади — это «музыка, зашитая богом в кожу. Проведи по ней смычком, и она заиграет, как первойшая скрипка»³.

Но и покупатель, боящийся, что придется ответить за скупку краденого, вторит продавцу в музыкальном ключе: «Как бы мне эти скрипки бубнами не заиграли»⁴, — говорит Терентий, и в этих словах и удар цыганского бубна, и... бубновый туз на одежде каторжника, а для украинца еще и намек на поговорку «бити як у бубон», напоминающую о том, что за краденое бьют.

Музыкальная тема главы развивается как непрерывная эмоциональная втора литературной теме. Психологическим лейтмотивам характеров покупателя и продавца соответствует развитие музыкального сопровождения.

Резкие фразы Плачинды в начале главы, всякий раз содержащие явное или скрытое возражение («Как бы

¹ Михайло Стельмах, Хлеб и соль, Гослитиздат, М. 1961, стр. 485—491.

² «Порода аж бриніла у конях. Недарма вертлявий з скрипкою за плечима циган бісом увивався біля норовистих жеребів, ляпав рукою то одного, то другого, и, крутячи гарячими білками, аж виспівував і словами, і тілом...» (Михайло Стельмах, Твори, т. 1, Держлітвидав України, Київ, 1962, стр. 496. Далее все цитаты по этому изданию, стр. 496—502.)

³ «...музика, богом зашита у кожу! Поведи по ньому смичком — і він заграє, мов перша скрипка!»

⁴ «Боюсь, щоб ця скрипка мені бубоном не заграла».

мне эти скрипки бубнами не заиграли...»; «Уж прямо из-за Прута...»; «Зачем же так издалека?»; «...из-за этих красавцев угодишь, пожалуй, как жаба в перемет — ни взад, ни вперед...») ¹, — эти фразы противостоят, как диссонирующие аккорды, плавно журчащему речитативу барышника, подкрепляемому и в ремарках образами из мира музыки («трепетал, натянутый, как смычок, цыган...»; «а на спине запрыгала и зазвучала скрипка») и прямой звукописью («...в синьке выполосканные белки») ².

Литературная и музыкальная темы нарастают, скрещиваются, обогащаются побочными линиями и, соответственно, обертонами.

Так, с каждой минутой растет беспокойство Плачинды, которого свойственный его душе азарт чистогана втягивает даже против воли в новую нечестную игру. Наконец, расплатившись, богач раздражается целым внутренним монологом, где в тему только что возникшего страха перед тюрьмой и убытком вплетается мотив постоянного страха перед угрозой разделить свои богатства и землю с ненавистным младшим братом.

Параллельно обогащается и музыкальная тема. Перед тем как в эпизоде последний раз мелькает фигура конокрада «со скрипочкой за плечами» ³, Плачинда отсчитывает ему деньги «все серебряными полтинниками» ⁴. Слышите, как чуть заметным новым звоном откликнулось это серебро? Дальше, через страницу, серебряными полтинниками засияют Плачинде звезды, когда он будет уже подъезжать к дому человека, которому надеется сбыть краденых коней, по крайней мере, вдвое дороже, чем купил их...

Все, о чем шла только что речь, сосредоточено на первых двух страницах эпизода, в сцене покупки.

Читатель, воспринимающий текст активно (а позади две трети романа, и эмоциональное внимание напряжено, настроено), этот читатель уже овладел ключом к постижению идеи автора через образ музыки.

¹ «Боюсь, щоб ця скрипка мені бубоном не заграла...»; «Так уже й з-за Пруту...»; «То, чого ж так далеко?»; «...за ці коні можна по-пастися, мов жаба в тепет: ні назад, ні вперед».

² «Колотиться цупкий, мов смичок, циган...»; «а на плечах застрибала й озвалася струнами скрипка...». «...у синьці прополосканих білках».

³ «з скрипочкою за плечима...»

⁴ «усе срібні полтинники...»

И тогда Стельмах излагает, наконец, и самую идею, центральную этическую и философскую мысль главы. Боясь держать попку у себя, Терентий Плачинда в тот же вечер отправляется в дальнее село к барышнику и конокраду Халимону Буцику.

«Выехав за село в поле, Терентий неподалеку от распутия услышал музыку: кто-то славно играл на скрипке. Нагнувшись, он всмотрелся и на фоне высоких хлебов увидел темную фигуру цыгана, всучившего ему лошадь. «Ну не чертов нехристь?! Избавился от забот и пиликает на радостях до поздней ночи, так весь ходун и ходит. А ты тут ломай голову да дрожи от страха...» Терентий подъехал к цыгану, перед которым на разостланном платке возле шкалика монопольки лежали хлеб, сало и луковница, прислушался к музыке.

«Ишь, как выводит!»

Терентий заметил, что шейка шкалика отбита неровно, и по горлышку бежит кривая трещина.

— Что, весело стало? — насмешливо спросил он музыканта.

Цыган, водя смычком, презрительно посмотрел на Плачинду, перевел печальный взгляд на лошадей и отвернулся. То «сладкий» да «медовый» пел, а теперь, выцганив денежки, воротит свой паскудный нос. Ну, не чертов выродок? Терентия разобрала злость, и он, еще немного послушав музыку, извлекаемую из инструмента темными цыганскими руками, свернул палево. Цыган, поднявшись, зорко следил за всадником»¹.

¹ «Коли Терентій виїхав за село, у полі, недалеко від розстані він почув, як хтось славно грав на скрипці. Пригинаючись, придивився пильніше й на тлі мережки високого жита побачив темпу постать цигана, який всучив йому коні. Не бісів нехрист: позбувся клопоту й виграє собі з радощів проти ночі, аж тілом вихилитусь. А йому, Терентію, треба ще достогибелі ламати голову і тремтіти душею... Він підїжджає до цигана, перед яким на хустині біля монопольського шкалика лежить хліб, цибулина і шматок сала, прислухається до музики.

«Іч, як виграє!» — заслухавшись, Терентій помічає, що шийка в шкалика нерівно відбита, а по йому кривулькою побігла тріщина.

— Що, весело стало? — насмішувато поглядає на музику.

Циган, водючи смичком, з презирством поглянув на Плачинду, зупинив посмутнілі очі на конях й одвернувся. «То «хазяїне солодкий, господарю медовий» виспівував, а тепер, вицганивши гроші, верне свого паскудного носа. І не чортів тобі вилупок?» Терентій, закипаючи в душі, прислухається ще якусь хвилину до музики, яку видобувають з інструменту темні циганські руки, й повертає лворуч, а циган, підвівшись, пильно стежить за вершником».

Вот и все.

Музыка — гимн бытию, — недаром цыган играет перед хлебом, вином, луком и салом — и человек, попирающий законы этого бытия и потому враждебный ему и объятый страхом.

Музыка, заслушавшись которой, Терентий не может не приблизиться (ведь и он по-своему не чужд музыке, он уже однажды продал свой голос и свои песни за пятерку заезжему барину) и от которой он бежит, ибо она ненавистна ему, противостоит ему как проявление цыганской беспечности, раскованности, свободы... Да, да, именно свободы. Музыку и свободу тесно связывает здесь автор между собой. Музыка здесь — гармоническое выражение свободы, духовной раскрепощенности, а Плачинда ниже всего этого, обремененный своими стяжательскими заботами и тревогами, — вот почему цыган окинул его презрительным взглядом.

Наконец, музыка и природа.

Лошади, которые сами «музыка, зашитая богом в шкуру». И то, что цыган, провожающий лошадей печальным взглядом, как музыку, отданную в недостойные руки, музицирует «на фоне высоких хлебов»¹. А хлеба — любому читателю Стельмаха известно, сколько он вкладывает в это коротенькое слово (далее мы остановимся на этом подробнее). И Терентий Плачинда, исторгаемый из этого ряда, как инородное тело.

Перед нами концентрированное гармоническое сочетание многозначных символов. Каждый жест героев, их размышления, названные в отрывке аксессуары, элементы пейзажа, наконец, самое содержание сценки в целом — все здесь решено по манновской формуле «в духе музыкальной символики. Поэтика этого эпизода, чрезвычайно характерная, в частности, для творчества Михайла Стельмаха, тяготеющего к художественному осмыслению философских идей, показательна и для ассоциативной прозы вообще, прозы, скупой на реалистические подробности и по самой сути своей «вообразительной», требующей от читателя не только сопереживания, но высокой интеллектуальной активности восприятия.

Этическая идея о том, что природа чужда всему дурному, антисоциальному, последовательно проведенная Стельмахом во всех его романах, здесь обогаща-

¹ «на тлі мережки високого жита».

ется. Терентий — воплощение социального зла, и все лучшее в мире, все красивое, гармоническое не приемлет его, и ничто не принадлежит ему — ни музыка (он ее продал), ни природа (лошади в конце этой главы уйдут от него, не принеся душе утехи), ни свобода, которой он так завидует («избавился от забот и пиликает на радостях...»).

Так в этой, как будто мимолетной в развитии действия сценке, которая сама является лишь куском тоже как бы проходной, незначительной в массиве всего романа главы, сосредоточивается, как в фокусе, одна из ведущих этических идей книги — идея свободы, естественности как гармонического начала в природе и в жизни людей. И вместе с тем как начала чуждого и враждебного всему дурному.

Плачинда продолжает путь. Контраст между возбуждением героя и умиротворенностью спящей округи, по которой он едет, минуя людные места, как бы музыкально завершает эпизод. Темп замедляется в такт с успокаивающимся сердцем героя, которому уже и звезды сияют серебряными полтинниками...

И вдруг повествование резко переламывается. У самого дома Халимона Буцика Плачинда натывается на засаду. Схватка. «...Терентия так огрели по спине, что у него нутро квануло, а в ушах тонко запела цыганская скрипка, — чтобы этому скрипачу вместе с ней провалиться!»¹

Снова все наполнено звучанием. Голоса поимшиков то «шипят, как раскаленные», то «громами гремят вокруг, заполняя всю окрестность»². Это уже оркестровое крещендо. Читатель, захваченный стремительностью драки, а затем бегства, приходит в себя вместе с героем только на следующей странице, когда тот, отирая с лица струйки пота, говорит: «Ты дрожи, словно заячий хвост, а кто-то пропивает деньги да на скрипочке играет»³.

Скрипочка... Знакомым лейтмотивом входит она в

¹ «...так гупнув Терентія по спині, що аж всередині кавкнуло, а у в ушах тонко заграла чортова циганська скрипка, щоб він вишкурівся із нею до ранку».

² «...аж шкварчить чийсь злобою перегрітий голос...», «громами гудуть навколо, забивають увесь простір...»

³ «Ти потерпай, неначе заячий хвіст, а хтось себе пропиває гроші й на скрипочку грає».

сознание и заставляет мысленно снова пробежать прочитанное и снова проследить одну из главных линий: единоборство гармонии и диссонанса, добра и зла...

«Весь день не выходила из головы Терентия эта цыганская скрипка. Она раздражала его, словно августовская муха, и она же во сне играла ему свадебную, когда он после обеда прикорнул в холодке»¹.

Так развита первая из трех линий, намеченных в ключевой сценке с играющим цыганом.

А на следующий вечер, когда Терентий Плачинда идет в лес проведывать лошадей, которых он там спрятал, путь его лежит мимо поляны, где собрались мужики, готовящие стачку. Здесь зреют первые ростки борьбы за свободу. О человеческом достоинстве и единении говорит крестьянам деревенский агитатор, учитель Степан Левченко.

Так развернута в целый эпизод встречи со свободой вторая линия, намеченная в сценке игры цыгана. И снова читателю напомнили об авторской идее образ скрипки и та же — так и хочется сказать «музыкальная» — фраза: «славно говорит, будто на скрипке играет» (а там было: «кто-то славно играл на скрипке»)².

Трудно, невозможно говорить здесь о намеренной инструментовке. Нет, это просто музыкальный способ мышления литературными образами.

И, наконец, эпизодом новой кражи лошадей глава завершается.

Радость общения с природой отнята у Плачинды уже по воле автора. Здесь — его вмешательство: плачинды, по Стельмаху, недостойны владеть такой красотой, как пара чистокровных коней. Это — не для плачинд, так же как и свобода и гармония. Завершается и музыкальная тема: «Вот и пропала музыка, зашита чертом в шкуру...»³

Это — последняя фраза главы. Последний раз звучит в ней лейтмотив, и опять читатель возвращен ко всему потоку образов, идей, ассоциаций, рожденных тонким смычком цыганской скрипки...

¹ «...з голови Терентія майже цілий день не виходила циганська скрипка. Вона дратувала його, мов спасівчана муха, вона ж і грала йому, наче на весіллі, коли він після обіду заснув у холодку».

² «...славно ж він говорить, немов на скрипці грає...»... «хтось славно грав на скрипці...»

³ «От і пропала музика, чортом зашита в шкуру...»

Я далеко не убежден, что мною прочитано все самое важное из написанного М. Стельмахом в этой маленькой главке его романа, и еще менее — в том, что мне удалось все прочитанное воспроизвести в русском тексте. Поэтому я и осмеливаюсь рассказать лишь о направлении моего переводческого поиска.

Иржи Левый назвал художественный перевод «процессом выбора решений» (*decision process*). Мне представляется, что для перевода современной прозы как никогда важно, последовательно принимая частные решения, исходить из решения общего, из трактовки произведения и авторской поэтики в целом. В данном случае я исходил из моего представления об этическо-философском содержании главы и ее месте в романе, а также о музыкальном строе прозы Стельмаха и старался:

1) Бережно передать и провести через весь текст лексические повторы — ключевые слова (скрипка, смычок, музыка); специфические сравнения и эпитеты (сладкий, медовый, «натянутый, как смычок», «шипят, как раскаленные», «громами гремят» и др.) и всю гамму «музыкальных» глаголов (звенела, пост, выпевает, запела, гремят, шипят, играет, квакнуло, пиликает, выводит, трепетал, зазвучала и пр.).

2) Передать нередкую в стельмаховской прозе звукопись, и не только такую, как «в синьке выполосканные белки» или «серебряными полтинниками», но и совсем не нарочитую: «...Терентий заметил, что шейка шкалика отбита неровно и по горлышку бежит кривая трещинка», где игра на *т — р — л — ш* и дает, в сущности, звуковое представление о скрипичных трелях, о той музыке, к которой прислушался Терентий. Кто знает, может быть, только затем автором и введена эта «описательная» подробность, *единственная* в этой целиком символической сценке.

3) Последовательно передать ритмические ходы авторской прозаической ткани, в этом отношении необыкновенно строгой и гармоничной, и, в особенности, не упустить моменты смены повествовательного темпа и различия в темпе речи персонажей, что при музыкальном строе композиции приобретает огромное значение. Таковы, например, отмеченная выше игра темпом в диалоге Плачинды и цыгана или резкий переход от

плавных эпических периодов к захлебывающейся скороговорке криков в эпизоде драки.

4) Проследить, выявить и, по возможности, воссоздать в переводе символику образов, сюжетных ходов, намеков, а порой и прямых словесных формул. Не прибегая к бравурной, повышенной лексике или интонации, к ложной многозначительности, натолкнуть читателя, всюду, где это необходимо, на философское и этическое осмысление авторской символики, дать ему знать о подтексте. Это едва ли не самая трудная часть задачи, и я вовсе не уверен, что мне удалось ее выполнить. Так, в цитированной выше сценке в поле цыган играет «на фоне высоких хлебов». Украинское выражение «на тлі мережки високого жита» (буквально «на фоне узора высокой ржи» или «на узорчатом фоне высокой ржи») при точном переводе приобрело бы излишнюю в данном случае конкретность, поскольку *рожь* для нас звучит вовсе не столь приподнято, как *жито* для украинцев, а *мережка* по-русски не узор или вышивка вообще, а лишь один определенный род (и способ) вышивки (говорят: «вышивать мережкой»). К тому же если *тло* и *жито* слова одного ряда, то русское *фон* — нейтрально-книжное понятие и с рожью, в контексте сельского пейзажа, рассказанного «от Плачунды», не становится. Вот почему, чтобы поднять эту фразу по-русски до того символического звучания, которое присуще ей по-украински, переводчику пришлось отказаться и от ржи и от мережки и ввести «поэтизм» — высокие хлеба, которые и с фоном кое-как уживаются. Прибегнуть к этому образу позволяет и упомянутый выше широкий контекст, даже не только данного романа, где в самое заглавие вынесен *хлеб*, как синоним добра, блага (роман называется «Хлеб и соль»), но и всего творчества автора. Для Стельмаха с понятием *хлеб* связан весь комплекс крестьянских надежд, забот и устремлений. Однако при этом не только утратилась звуковая игра «мережки високого жита», но и вообще конкретный пейзаж оригинала стал в переводе пейзажем поэтическим, а его символическое наполнение из подтекста вылезло в текст. Я привел здесь лишь один пример, а их, вероятно, множество.

5) Наконец, передать собственно ассоциативность прозы, ту цепочку сигналов, с помощью которой автор

организует и направляет читательское восприятие и читательскую мысль, буквально побуждает читателя *ассоциировать*, то есть связывать те или иные предметы, ситуации, намеки, реплики, поступки, переживания, содержащиеся на страницах книги, чтобы таким образом постичь всякий раз глубину авторского замысла. Так, для меня, например, в данном случае важно было не упустить повторение авторского эпитета «славно». В первый раз им охарактеризована игра цыгана на скрипке, а во второй раз... речь учителя-агитатора на подпольном сборище крестьян. Казалось бы — какая связь? Но этим словечком, как сквозной нитью, связывается тема свободы, и автору (на мой переводческий взгляд) очень важно, что и цыган «славно играл на скрипке», и учитель «славно говорит, будто на скрипке играет». Ведь свобода для автора и есть гармония. Поставь я во втором случае «хорошо» или «ладно», все бы ухудшилось и разладилось, потому что нить бы оборвалась.

Это ассоциативность, так сказать, прямая, «по сходству», а вот ассоциативность обратная, «по контрасту»: в начале главы для медоречивого цыгана-барышника лошади — «музыка, зашитая *богом* в кожу», а в завершающем главу пассаже, уже для Плачинды, лошади — «музыка, зашитая *чертом* в кожу». Этот нюанс, вроде бы обращенный на Плачинду, на самом деле *ассоциативно* характеризует читателю цыгана, еще раз подчеркивая контраст между свободой и гармонией как началом светлым, божественным и стяжательством — темной сатанинской силой. А ведь переводчик мог бы принять *черта* за авторскую описку...

Таковы были в представлении переводчика задачи, вытекающие из поэтики данного оригинала — главы из романа М. Стельмаха «Хлеб и соль». При этом неизменным условием оставалось — сохранить непосредственность русского изложения, не дать своему читателю ощутить дурную «переводность» текста. Но этого мы не будем здесь касаться, так же как и других проблем, обычных при переводе *всякого* художественного текста, таких, как стилевое включение главы в ткань всего романа, соотношение в ее языке публицистического, философского, иными словами — книжного, — и лирического, бытового, то есть по преимуществу просторечного начала, и другие вопросы переводческой стилистики.

Важно только отметить, что, при всем моем стремлении максимально сохранить в переводе разобранные выше особенности подлинника, мне не довелось почти ничего перенести в русский текст *буквально*.

Если сравнить приведенные выше цитаты из перевода с напечатанными в сносках местами оригинала, окажется, что целиком совпадают, в сущности, только три фрагмента:

«Ти потерпай, неначе заячий хвіст, а хтось собі пропиває гроші й на скрипочку грає».

«...славно ж він говорить, немов на скрипці грає».

«...хтось славно грав на скрипці...»

«Ты дрожи, словно заячий хвост, а кто-то пропивает деньги да на скрипочке играет».

«...славно говорит, будто на скрипке играет».

«кто-то славно играл на скрипке».

Все остальные отрывки, фразы, абзацы переведены с теми или иными отступлениями от буквы подлинника, отступлениями в лексике, синтаксисе, грамматических формах, порядке слов — тех *языковых* компонентах речи, о передаче которых так заботились всегда буквалисты, особенно при переводе с близкого языка. А это повлекло за собою частные изменения в ритме, интонации отдельных стилистических решениях. Так в первом же пассаже (а затем и во всем дальнейшем тексте главы) пришлось изменить ритмический рисунок, поскольку в России родовое обозначение не *конь*, а *лошадь*, — слово совершенно иного ритма. В следующем примере, чтобы окружить *бубен* теми же ассоциациями, что в подлиннике, пришлось перевести его во множественное число, а скрипку из *первой* сделать *первейшей*, чтобы, наоборот, не подсказать русскому читателю ненужную в данном контексте ассоциацию с *первой скрипкой* оркестра. В приведенной полностью ключевой сценке авторская речь в первом абзаце заменена прямой, а во втором, наоборот, прямая речь заменена авторской. Даже период (в конце отрывка) при переводе разрушен, переводчику показалось, что так он резче отделит цыгана от богача, чем если повторит в переводе союз *а*, соединяющий части периода в подлиннике. И так на протяжении

нии всей главы. Стремление передать ассоциативность прозы так же не имеет ничего общего с буквализмом, как и художественный перевод любого литературного текста.

3

Другой виднейший украинский прозаик, современная львовская писательница Ирина Вильде мыслит, если можно так выразиться, гораздо более крупными музыкальными массивами, оставаясь целиком в пределах эпической формы. Вот что пишет она о замысле самого большого своего романа «Сестры Ричинские»: «Давно, еще в тридцатых годах, возникла у меня мысль написать повесть, где была бы индивидуализирована не только речь героев, но и, сообразно стилю каждого из них,— язык автора... Мне тогда хотелось, чтобы, к примеру, ритм языка автора, каким он говорит о герое, отвечал темпераменту героя...»¹ И действительно, на протяжении всего романа (а в нем 90 авторских листов) симфонически переплетены манеры более двадцати «рассказчиков» — часть эпизодов дана в форме дневников, а все остальное написано приемом несобственно прямой речи, «от» главного в данном эпизоде действующего лица. При этом части романа не разделены на главы, и переходы от эпизода к эпизоду фиксируются переменной ритма, либо изменением интонации, либо, наконец, резким поворотом от деревенского просторечия к интеллигентному говору городского мещанства,— то есть сменой музыкальной тональности повествования.

Между крайними выражениями «музыкальной структуры» современной прозы — такими, как манера Сэлинджера или Стельмаха, с одной стороны, и манера Ирины Вильде — с другой, — можно расположить еще немало своеобразных индивидуальных модификаций. Высвободившись из рамок классического канона, композиция прозы стала необыкновенно разнообразной. В каждой литературе ведутся те или иные композиционные поиски.

Очень характерна в этом смысле романистика Генриха Бёлля. Для примера можно взять хотя бы один из

¹ Ирина Вильде, Роман и его истоки. — «Дружба народов», 1966, № 11, стр. 79.

первых его романов, небольшую книжку, написанную в 1953 году, «...Und sagte kein einziges Wort» («...И не сказал ни единого слова»).

В романе два повествователя. Супруги Богнер попеременно, по главам, рассказывают свою несложную и парадоксальную историю. Война лишила их всего, даже общего крова. И вот Кэте, любящая женщина и мать, вынуждена встречаться с Фредом — своим мужем и отцом ее детей, в вонючих мебелирашках — как проститутка с клиентом. Действие разворачивается в течение одних суток, во время которых супруги готовятся к очередному такому «свиданию», встречаются, проводят вместе ночь в дешевой окрашенной гостинице и расстаются в отчаянии. Оба они не в силах больше выносить безысходность своей беды.

Большую часть описанных суток герои проводят раздельно, при этом каждый из них рассказывает скорее о себе, чем о другом. И все же для нас, для читателей, они не разлучаются ни на миг. Это достигается благодаря системе композиционных приемов, «музыкальной архитектонике», о которой не раз упоминали критики, писавшие о Бёлле.

Говоря о «системе» приемов, я вовсе не подозреваю автора в «заранее обдуманном намерении». Художник далеко не всегда формулирует, рационально выстраивает для себя собственную систему образов. Чаще всего, как сказал поэт, «порядок этот ведает рука». Но у каждого подлинного художника объективно существует сложившаяся система образного мышления, которая и составляет его творческую индивидуальность.

Так вот, через весь маленький роман Бёлля тянутся тонкие и крепкие нити, связывающие его раздельно живущих героев между собой, с внешним миром и с богом (Бёлль — католик, он, как большинство католиков, ненавидит клерикалов, но любит бога или, по крайней мере, никогда не забывает о нем).

Нитей этих не слишком много (ровно столько, чтобы мы ни на миг не упускали названных связей). Вот одна из них.

Несколько раз на протяжении суток (в восьми главах из тринадцати) Фред и Кэте общаются с зеркалом. Он делает это уже в I главе. Во II — Кэте мысленно смотрит в зеркало на всю свою семью. IV глава почти целиком посвящена тому, как она смотрит в дей-

ствительное зеркало, затем, в конце VI главы, она не может проникнуть взглядом в глубь «чужого» плоского зеркала в парикмахерской, потом мысленно подставляет себя на место глядящейся в зеркало буфета девушки из закуской (VIII глава), сама заглядывает в то же зеркало в задней стенке буфета (X глава) и, наконец, в XII главе, в страшной главе расставания, видит в беспощадном зеркале гостиничного номера, до чего опустился бедняга Фред. Тут зеркало на миг свело их вместе. Но вот они снова разъехались в разные концы города, им очень не хватает друг друга, и тогда Фреду служит зеркалом лицо его шефа и покровителя — прелата Сержа: он «увидел грустный и нежный профиль Кэте — как бы различил его сквозь лицо Сержа» (XIII глава). Этим, в сущности, и кончается роман. Дальнейшие несколько строк представляют собою уже нечто вроде стихотворной клаузулы — концовки стиха позади последнего удара.

В только что процитированном заключительном эпизоде романа Фред видит в «зеркале» *не себя*, а Кэте. Но и во всех предыдущих эпизодах общения с зеркалом герои *не смотрятся* в него, то есть не рассматривают себя в нем. Кэте даже причесывается, стоя перед зеркалом, но не смотрясь в него.

Они глядят в него просто потому, что оно попадает им на глаза — это привычный предмет, — и читатель вместе с ними привыкает к появлению зеркала, и оно уже *самим своим появлением* сигнализирует о том, что герой сейчас задумается, что будет сказано нечто важное, обобщающее о жизни и нечто объединяющее героев.

В первой главе Фред видит в зеркале «свое худое, серое лицо в выцветшем берете» и вдруг его осеняет, что он похож на разносчиков, которые приходили к ним в дом в годы экономического кризиса с выражением смертельной безысходности (*die tödliche Trotzlosigkeit*) на лицах. Эта смертельная безысходность и есть то *важное*, что хотел сообщить нам писатель. Потому что к концу эпизода выясняется: сходства внешнего как бы и нет, только один из разносчиков ходил в таком же, как у Фреда, выцветшем берете.

Зеркало в романе Бёлля — такой же ключ к восприятию его системы образов, как у Стельмаха в разобранной выше главе из «Хлеба и соли» — образ музыки.

Что же видят Фред и Кэте, глядя в действительные и воображаемые зеркала? Чаще всего они видят друг друга. А еще — разрушенную и опозоренную родину и своих детей, умерших от «грязи, которую война двинула на нас». Кэте видит даже легионы женщин всей земли, ведущих борьбу против никому не известной, никем не воспетой отвратительной армии паразитов, которая несет гибель детям...

Это уже обобщение столь многосмысленное, что для читателя оно перерастает в символ. И все же зеркала и все, что происходит в их глубине, — это область видений, сфера видения. Но проза Генриха Бёлля значительно ближе к собственно знаковой системе, — она содержит и прямые символы идей. Таковы две другие сквозные нити в романе — образ слабоумного с леденцом и вся, вроде бы внешняя, фоновая, а на самом деле глубинная тема *аптекарей*. И здесь, как лейтмотив, выступают уже собственно слова и фразы.

Слабоумный, маленький брат девушки из закусочной, появляется вместе со своей сестрой в III главе. Характеризуют его сперва только три черты: раздражающее Фреда выражение презрения, когда он закрывал глаза, самодовольство, когда он обсасывал леденец, и самый этот леденец, от которого к концу сцены осталась одна палочка. Сестра обращается с ним *с твердым и настойчивым терпением* (mit einer stetigen und festen Geduld). Из дальнейшего выясняется, что бомба разорвала его мать, и с тех пор он плачет от всякого скрежета (например, от скрежета трамвая), и знает он только два цвета — зеленый и коричневый, и с трудом передвигается наперерез воздушному течению (das Fliessen der Luft zu bewegen)... Это все узнает о слабоумном уже Кэте, в VIII главе, и для нее (как и для читателя) он вырастает в символ, почти знак слабости послевоенной Западной Германии. Разве не с тем же самодовольством и презрением обсасывала свой леденец фашистская Германия, под *скрежет* железа, одетая в *зеленые* мундиры и *коричневые* рубашки? И разве осталось от этого леденца к концу сороковых годов что-нибудь, кроме *палочки*, а от прежней военной мощи — что-нибудь, кроме ужаса перед железным скрежетом? Тем более что дальше «на каждом шагу попадают дети, сосущие *палочки с леденцами*». А улыбающаяся, всегда ровная, молодая девушка из закусочной — это

как бы пар... з самой Кэте (недаром та подставляет себя на ее место во время очередного общения с зеркалом, в VII главе) и в то же время символ возрождающихся сил народа. Вспомните, как *терпеливо* и *настойчиво* тащила она за собой слабоумного (*schleppte mit einer stetigen und festen Geduld den Blöden*). Не правда ли, почти так же, как сама Кэте тащит за собой по жизни исполненного «смертельной безысходности» Фреда?

Тема слабоумия у представляет собою обобщенную форму связи между Кэте и Фредом и между ними и миром послевоенной Германии, форму символическую, знаковую.

Так, по крайней мере в трех измерениях — реальном, призрачном и символическом, можно прочесть повествование в романе Бёлля, если дать волю ассоциативности восприятия. Я говорю *по крайней мере*, ибо тремя измерениями многогранность этой прозы отнюдь не исчерпывается. Во всяком случае, есть еще четвертое измерение, религиозное. Как в гадании на картах, оно отвечает на вопрос, «чем сердце успокоится».

В ушах слабоумного «всегда раздается мягкий гул органа — коричневая мелодия, которую слышит он один». (*Hat er immer das sanfte Brausen von Orgeln im Ohr, eine braune Melodie die er allein hört*). Его слуха достигают только орган в церкви и церковный хор, и тогда «его лицо меняется, становится худым и почти строгим».

Это и есть религиозный аспект повествования. Но далеко не всегда он выступает в книге так открыто, реально. Мы найдем в романе несколько сцен в церкви, фигуру священника, не менее беспомощного, чем его паства, даже исповедь. И все же главные носители религиозного в романе... аптекари.

В день, когда Фред и Кэте встречаются, в городе происходит съезд аптекарей и выставка гигиенических изделий. Ни то, ни другое не имеет никакого отношения к супругам Богнер (если не считать того обстоятельства, что аптекари заняли все номера в гостиницах с умеренными ценами). Но со второй половины дня, по мере психологического нагнетания, Фреда и Кэте все упорнее преследуют значки аптекарского ферейна, транспаранты реклам, а к концу дня и ночью в сознание обессиленных и задерганных супругов безжалостно ввинчиваются две формулы фармацевтической рекла-

мы: «Что ты будешь делать без аптекаря и «Доверься своему аптекарю». Истинный смысл этих лозунгов входит в наше восприятие исподволь, к этому нас готовят несколько деталей, как бы случайно оброненных фраз. Утром в городе был церковный праздник, но вот транспаранты с церковными символами сняли и на место их повесили «Что ты будешь делать без аптекаря?». «Что ты будешь делать без аптекаря?» — спрашивает Фреда пьяный на улице. «Ничего, — отвечает тот. — Без аптекаря мне смерть». И так дал.

И когда в сцене свидания (XI–XII главы) лозунг «Доверься своему аптекарю» звучит фортиссимо, мы уже понимаем: речь идет о чем-то значительно большем, нежели фармацевтическая реклама, в этих словах содержится нечто мистическое, и, может быть, аптекарь — это и есть бог? *Может быть*, ибо это нигде прямо не сказано. Но разве слова Фреды — «Я буду доверять своему аптекарю», произнесенные в конце длинного диалога о вере, не ассоциируются с его же ответом пьяному: «Без аптекаря мне смерть»? Кэте принимает слова мужа за шутку и сердится. «И ты еще можешь шутить!» — говорит она резко. Но читатель воспринимает их всерьез... Да, мы различаем смысл в этом истерическом молчаливом выкрике рекламы, в этом, в сущности, пероглифе, ибо что такое для Кэте и Фреды аптекарь? Всего лишь знак, сигнал, организующий поток их мыслей и подталкивающий сознание к единственному в их представлении прибежищу несчастных — к богу. Тема аптекарей — сквозная нитка, прошивающая четвертое, религиозное измерение романа Бёлля.

Думаю, сказанного достаточно, чтобы дать представление о ткани прозы Генриха Бёлля и о тех качествах читательского восприятия, которые должен развивать переводчик, чтобы не упустить в чтении всех этих, порой едва заметных связей. Но еще более велика и сложна задача бережно перенести в другую языковую среду все это хрупкое здание. Надо отдать справедливость русским переводчикам этого романа Л. Черной и Д. Мельникову, огрехи в их работе редки, и, в сущности, благодаря их труду сложная бёллеровская проза вошла в русскую литературу, им принадлежит честь открытия Бёлля для наших читателей. А ведь подчас бывает чрезвычайно сложно вести лейтмотив по переводу с той же непосредственностью, естественностью и необ-

ходимостью, как это сделал автор в подлиннике. Не справились же переводчики с прямой передачей частного лейтмотива XI главы — о женщинах, которые «тронули сердце» Фреда. Обыгрывая эту тему, Бёлль в нескольких местах дает разговорно-шутливые словесные вариации, выдумывает совершенно в духе немецкой языковой традиции смешливые словечки, вроде *Berührerin* или *Berührungsgeschichten*. Первое можно было бы перевести вычурным неологизмом «трогательница», а второе вообще, вероятно, можно передать на русском лишь каламбурным сочетанием двух слов — «трогательная история» или что-нибудь в этом роде. Но в обоих случаях наверняка при этом утратилась бы та непосредственность диалога между супругами-любовниками, на которой держится вся сцена и ради которой собственно и введены автором оба словообразования. И переводчики тактично обошли препятствие, сняли на русском прощески-шутливый оттенок, однако тщательно сохраняя самый повтор, стараясь не оборвать развитие музыкальной темы.

А вот в другом случае, при передаче, казалось бы, совершенного пустяка — бормотания слабоумного мальчика и того, как этому бормотанию подражают взрослые, — переводчики забыли, что надо точно соблюсти авторскую эвфонию, чтобы читатель вспомнил о том, что он встретил сорока страницами выше. И маленькая красочка утратилась в переводе. А за этой красочкой в подлиннике вырастает громадное обобщение: сегодняшние немцы, опомнившиеся от гитлеровского чада, не могут уже точно воспроизвести кретинический бред предыдущего фашизированного поколения, они выше этого.

«— Он не может говорить, как люди, мой сын, — сказал старик, — и как звери тоже, он не произносит ни единого слова, только «дсу-дса-дсе», а мы, — старик приподнял к небу язык, чтобы снова произнести эти звуки, и снова опустил его, — а мы, неумело подражая ему, выговариваем эти звуки слишком твердо: «зу-за-зе». Мы не способны к этому...»

Читатель русского текста, встретив это место на 90-й странице, едва ли вернется к 46-й, где небритый инвалид кормил слабоумного, «тихо подражая при этом звукам, которые произносил мальчик: «цу цу-ца ца-цо цо». Но в его бормотании я не мог уловить того дикого захватывающего ритма, какой слышался в бормотании

слабоумного». Едва ли,— потому что звуки *цу цу-ца ца-цо цо*, которыми автор дал нам ассоциативный сигнал, другие, чем *зу-за-зе*, и сигнал может быть не принят, в особенности если учесть, что это один из нескольких переплетающихся лейтмотивов, с которыми мы встречаемся на протяжении ста шестидесяти страниц книжки Бёлля.

Ослаблена в переводе и тема аптекарей. Лейтмотив ее — рекламный призыв «*Vertrau dich deinem Drogisten an!*» переводчики дали по-русски несколько сниженно: «Доверяй своему аптекарю!» (всякому понятна разница в семантике между «доверься» и «доверяй».) Впрочем, возможно, перед ними и не выстраивался тот ассоциативный ряд, который в связи с темой аптекарей воспроизведен нами выше? Автор этих строк поделился своими наблюдениями над романом Бёлля с двумя коллегами, и каждый из них выдвинул свою достаточно обоснованную трактовку темы аптекарей.

Один заявил, что в этой теме, по его мнению, вообще «пет ничего божественного». Наоборот, то, что религиозные транспаранты заменены рекламными щитами, свидетельствует (и так, вероятно, задумано автором) о падении духовности в современной Германии и о безвыходности маленького человека, зажатого рекламами.

Другой увидел в теме аптекарей противопоставление бытового обывательского начала и высокой любви героев. Ведь «дрогисты» в Германии, в сущности, даже не очень фармацевты, чаще, чем лекарствами, они торгуют мелкими предметами домашнего обихода, и недаром, кроме рекламных щитов, город наводняют в тот день увеличенные до гигантских размеров образцы резиновых изделий.

Вслед за тем появились еще две, на этот раз печатные, трактовки «аптекарей». Инна Роднянская в своей статье «Мир Генриха Бёлля» пишет: «...«аптекари» — символ убийственно стандартизирующей цивилизации. Им не могут доверять там, где в дешевых гостиничных номерах стоят несвежие полоскательницы, где над домами стелется густая копоть шоколадной фабрики, чью продукцию поглощают «солидные дома», где по детским головкам ползают вши, а лекарства слишком дороги. Тем более очевидно, что «аптекари» не спасут, что не они спасут»¹.

¹ «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 79.

В своей книге о зарубежном романе Т. Мотылева расценивает неоновую фразу «Доверяй своему аптекарю» как сатиру, обращенную «и против церковников, и против тупых обывателей, в конечном счете и против всего уклада жизни, который обрекает героев повести на жалкое, унижительное существование»¹.

Нельзя не отметить, что обе исследовательницы восприняли бёллевскую формулу *по русскому переводу*, не придав значения тому, что *vertrau dich...* ап — это не «доверяй», а «доверься». Это лишнее доказательство тезиса об ответственности переводчика ассоциативной прозы буквально за каждое слово. Но речь сейчас не о том. Наша трактовка темы аптекарей была показана... Генриху Бёллю. И автор романа дал еще одно толкование, не совпадающее со всеми, приведенными выше. По его замыслу, тема аптекарей и в самом деле не содержит ничего ни слишком возвышенного, ни слишком глубокого. Просто в ФРГ, как и всюду на Западе, реклама не отстывает от человека ни на шаг. Вся его жизнь проходит на глазах у нее, как на площади...

Вероятно, если продолжить опрос, возникнет еще не одна трактовка темы аптекарей. Все дело в том, что элементы каждого из приведенных толкований действительно содержатся в романе Бёлля. Ассоциативность прозы предполагает множественность прочтения почти каждого образа и эпизода. Говоря о насыщенности бёллевской прозы символикой, повторяющимися формулами, словами, предметами, ситуациями, И. Роднянская констатирует: «Все это не поддается словесному истолкованию, рациональному переводу — не поддается таковым, как музыка»². Это не совсем верно — прозу, в том числе и «музыкальную», все равно отличает от музыки важнейшее качество: она складывается из семантических единиц, из ясных «сигналов» второй сигнальной системы, доступных расшифровке и по отдельности и в комплексе. Но ассоциативность предполагает *гораздо большую индивидуализацию восприятия* — ведь у каждого читателя возникает собственный, его жизненным опытом подсказанный ассоциативный ряд. Вот почему так важно автору расставить вехи, ориентиры, по

¹ Т. Мотылева, Зарубежный роман сегодня, «Советский писатель», М. 1966, стр. 395.

² «Вопросы литературы», 1966, № 10, стр. 76.

которым читатель восстановит для себя ассоциативный ряд, задуманный создателем произведения (именно отсюда и родилась система лейтмотивов). И вот почему переводчику так важно предоставить читателю перевода ассоциативные возможности не меньшие, чем те, которыми обладает читатель подлинника.

Долгие годы борьбы с переводческим буквализмом научили нас бережно относиться к каждому образу и к каждой мысли подлинника, всякий раз выбирая им в своем языке частные функциональные эквиваленты. Сегодня в центре нашего внимания самая связь между этими частными единствами. А при передаче этой связи необычайно возрастает роль иных слов и фраз. Как при музыкальных варнациях фальшивый аккорд может нарушить все течение мыслей, так при переводе современной ассоциативной прозы подчас одно неточно найденное ключевое слово может взорвать чуть ли не самую концепцию произведения. Но,—повторяю,—из этого вовсе не следует, что надо обратиться к переводу слов и фраз, то есть вернуться на лоно буквалистической наивности. Наоборот, задача в том, чтобы разглядеть всякий раз иную композиционную структуру, найти в ней слова-нити, слова-связки, слова-знаки и символы авторских идей и, подыскав им литературные эквиваленты, выстроить на своей почве новое здание, столь же стройное, строгое и впечатляющее.

ЭТАПЫ РАБОТЫ ПЕРЕВОДЧИКА

Теория художественного перевода, в отличие от общей теории перевода, еще не обрела прочного научного фундамента. До сих пор продолжаются ожесточенные дискуссии по основным ее проблемам, что доказывают многие статьи в сборниках «Мастерство перевода». Но большинство исследователей, как свидетельствуют изданные в последние годы книги К. И. Чуковского, А. В. Федорова, Е. Г. Эткинда, Г. Р. Гачечиладзе, С. П. Ковганюка¹, считают, что создание стройной научной теории художественного перевода не только вполне возможно, но и необходимо для развития переводческого искусства. Многие положения названных авторов, несомненно, лягут в основание складывающейся науки о художественном переводе.

Постройка здания этой науки шла бы скорее, если бы сами строители не вынуждены были отвлекаться от работы то на малоплодотворные споры между двумя бригадами — лингвистов и литературоведов — о том, кто должен возводить очередной этаж, то на отражение наскоков последних могикан «теории непереводимости». Замедляет работу теоретиков и несколько узкое понимание перевода только как готового продукта. А ведь без учета психологии переводческого творчества, без различения отдельных этапов этого творчества трудно бывает установить конкретные причины достижений и ошибок переводчиков. Следовательно, понимание перевода

¹ См.: К. И. Чуковский, *Высокое искусство*, «Советский писатель», М. 1968; А. В. Федоров, *Основы общей теории перевода*, «Высшая школа», М. 1968; Е. Г. Эткинд, *Поэзия и перевод*, «Советский писатель», М.—Л. 1963; Г. Р. Гачечиладзе, *Введение в теорию художественного перевода*, Изд-во Тбилисского университета, 1970; С. П. Ковганюк, *Практика перекладу*, «Дніпро», Київ, 1968.

как продукта следует дополнить пониманием перевода как процесса. До сих пор немногие исследователи уделяли этому внимание (И. Левый, А. Курелла и др.).

Весьма поучительный материал — наблюдения переводчика над процессом своей работы — содержит небольшая статья Ю. Тувима «Четверостишие на верстаке»¹. Теоретическое осмысление этого материала находим в статье Б. С. Мейлаха «Психология художественного перевода как научная проблема (Постановка вопроса)»². Отмечая сходство, порою даже общность вариантов перевода пушкинского вступления к «Руслану и Людмиле» Ю. Тувимом с вариантами оригинала, автор пишет: «Такого рода вариантность в черновике оригинала и в работе переводчика могла возникнуть только в силу того, что переводчик не только экспериментировал, подыскивая польские словесные эквиваленты оригинала, а одновременно воссоздавал как поэт и проникновенный читатель живописную, яркую образную модель сказочного мира, изображенного Пушкиным. Далеко не все в деталях этой модели совпадало с изображением у Пушкина (так Тувим справедливо отбросил мелькнувший у него образ закрученной, блестящей среди зелени золотой «цепи-змеи»). Но самая специфика образного мышления, обнаружившего свою активность и динамику в ходе переводческой работы, ведет к выводу о том, что и переводный вид с точки зрения психологии творчества в принципе не отличается по своей природе от работы поэта в процессе создания им нового оригинального произведения»³.

Глубокое замечание Б. С. Мейлаха о воссоздании модели мира автора в процессе перевода проливает свет на необходимое звено творчества переводчика — проникновение в *структуру оригинала*, в которой кристаллизуется построенная автором модель мира. Правильное, соответствующее авторскому замыслу выделение основного в подлиннике, учет существенных взаимосвязей основных компонентов и, наконец, осознание единства элементов и связей как определенной структуры, — вот путь к пониманию оригинала переводчиком. Именно

¹ Русский перевод статьи см. в кн. «Мастерство перевода. 1964», «Советский писатель», М. 1965, стр. 335—350.

² См. в сб. «Русско-европейские литературные связи». «Наука», М. — Л. 1966, стр. 433—438.

³ Там же, стр. 435—436.

здесь можно усмотреть и аналогию с процессом создания оригинального произведения. Только для автора оригинала «подлинником», образцом является не литературный текст, а фрагмент реальной действительности, который он моделирует в своем произведении.

Но с одним из выводов Б. С. Мейлаха согласиться трудно. Он пишет: «...происходит в сознании переводчика *наряду* с поисками польских эквивалентов образа как бы *репродуцирование самого процесса создания пушкинского четверостишия*»¹ Однако репродуцирование процесса создания оригинала предусматривает отражение временной последовательности моментов этого процесса, догадаться о которой переводчик может только случайно. Появление в переводе поразительной на первый взгляд общности вариантов с оригиналом можно объяснить иначе: попытками переводчика нащупать структуру подлинника путем перебора синонимических (в широком смысле слова) выражений и конструкций. Так переводчик уточняет значение отдельных элементов структуры художественного произведения и связей между ними. Иначе нам пришлось бы признать, что переводчик может силой своей интуиции перевоплощаться в автора оригинала...

С мыслью Б. С. Мейлаха можно было бы согласиться в том случае, если бы по тексту произведения мы могли однозначно установить процесс его создания. Но само собой разумеется, что один и тот же текст можно получить в результате весьма различных творческих процессов. Догадаться, что процесс создания знаменитой картины Сурикова «Боярыня Морозова» начался осмыслением цветового впечатления автора от увиденной им на снегу вороны, не смог бы самый проницательный исследователь, если бы сам художник не оставил нам свидетельства об этом.

Нет, процесс перевода — это не репродукция и не имитация процесса создания оригинала. Он имеет свою специфику, о которой убедительно писал А. Курелла: «...каков характер переводческого процесса? Это процесс одновременно аналитический и синтетический, научный и художественный, причем в процессе перевода аналитическое, сочетаясь с научным, а синтетическое,

¹ Б. С. Мейлах, Психология художественного перевода как научная проблема (Постановка вопроса), см. ук. сб., стр. 435.

сочетаясь с художественным, соответствуют различным фазам»¹.

Между фазой анализа и фазой синтеза А. Курелла выделяет еще и третью фазу, условно называя ее «ничьей землей» — «что-то вроде силового поля, которое образуется в момент перехода из одной языковой формы в другую. Здесь анализ и синтез сливаются в восприятии действительности». Но здесь автор, кажется, несколько сместил реальную последовательность этапов процесса перевода. Восприятие действительности, изображенной в оригинале, безусловно, происходит еще в фазе анализа, если этот анализ не ограничивается формальными моментами, а касается и содержания художественного произведения.

По нашему мнению, процесс перевода имеет несколько отличные фазы или этапы.

Каждое художественное произведение можно уподобить окружности со вписанным в нее и описанным вокруг нее многоугольниками. Внутренний многоугольник — это вся сложность взаимосвязей различных элементов текста на разных его «уровнях» — звуковом, лексическом, синтаксическом, — элементов, которые своим взаимодействием создают образную систему произведения. Внешний многоугольник — это богатство связей произведения с окружающей его действительностью, с широким контекстом истории, культуры, быта, в котором оно возникло.

Изучение «внешних связей» оригинала жизненно необходимо для успешного выполнения перевода. Даже самое глубокое проникновение в структуру текста ничем не поможет переводчику там, где автор намекает на исторические события или общественные условия, или там, где подлинник содержит завуалированные или стилизованные цитаты из других произведений. Во всех подобных случаях автор оригинала направляет мысль читателя не в глубь своего произведения, а «наружу», мобилизует его ассоциации с не названными в тексте событиями общественной жизни или с другими произведениями литературы и искусства. Понятно, что только обращение к «внешним связям» ищедринской «Истории одного города» может установить функции эзоповского

¹ А. Курелла, Теория и практика перевода. — В сб. «Мастерство перевода», «Советский писатель», М. 1959, стр. 417.

языка автора, выставившего на посмешище самодержавие в гротескных образах глуповских градоначальников. Таким путем обнаруживаются и скрытые цитаты из средневековой Народной книги о Фаусте в тексте романа Т. Манна «Доктор Фаустус», где они играют огромную роль, создавая пародийное расстояние между героями старинной легенды и персонажами современного романа¹. Конечно, успешный перевод сложного классического произведения может быть обеспечен лишь многогранной подготовкой одаренного переводчика. Глубокое знание языков, широкая литературоведческая, философская, историческая эрудиция,— все это необходимо для полноценной переводческой работы.

Обратимся к примерам. Пушкин в послании «К вельможе» писал:

Услужливый, живой,
Подобный своему чудесному герою,
Веселый Бомарше блеснул перед тобою.

Украинский переводчик Пушкина Микола Зеров «расшифровал» упоминание о герое Бомарше:

Та бистрий, як огонь,
І сам, як Фігаро, нестриманий порою,
Веселій Бомарше майнув перед тобою².

Это, конечно, элементарный пример. Но вот более сложное место. Изображая путешествие своего героя по Франции накануне революции 1789 года, Пушкин говорит:

С Фернеем распростясь, увидел ты Версаль.
Пророческих очей не простирая вдаль,
Там ликовало все.

Переводя эти строки, М. Зеров добавляет очень весомый эпитет:

Фернею рушивши, побачив ти Версаль.
Не пориваючись очима в *темну* даль,
Все раювало там.

Чтобы иметь право поставить этот эпитет, переводчику надо было «вчувствоваться» в эпоху и суметь увидеть эту даль еще не наступивших бурных девяностых годов XVIII века глазами версальского аристократа. Редким даром перевоплощения Зеров владел в высо-

¹ См. об этом в статье В. Микушевича «Проблема цитаты» в кн. «Мастерство перевода. 1966», «Советский писатель», М. 1968.

² М. Зеров, Вибране, «Дніпро», Київ, 1966, стр. 394.

чайшей степени. Он был достойным преемником Ивана Франко — подлинного Протея перевода, человека энциклопедической образованности и могучего поэтического таланта.

Приведем пример и из переводческой практики И. Франко. Работая над переводом баллады А. Мицкевича «Смерть полковника», украинский поэт столкнулся с необходимостью найти рифму к собственному имени Плятер, которым должна заканчиваться последняя строка стихотворения:

To litwinka, dziewica-bohater,
Wódz powstańców — Emilija Plater.

Перенести имя героини в другое место переводчик не мог, так как это значительно ослабило бы художественную выразительность баллады, в самом конце которой открывается подлинное имя героини (до тех пор все принимали ее за мужчину). Однако украинского слова, которое могло бы откликнуться полнозвучной рифмой на слово «Плятер», не существует. И переводчик решается на необычный шаг. Он вводит в текст обращение из латинской молитвы, которая могла звучать над телом погибшей героини. Но для этого, конечно, надо было знать заупокойные католические тексты, то есть не только весь комплекс реалий, который прямо относится к переводимому произведению, но и то, что к нему всего-навсего примыкает. Широкая образованность поэта-переводчика, сумевшего в нужный момент мобилизовать свои знания, помогла ему создать перевод, достойный оригинала:

Се литвинка — герой! Sancle Pater!
Вождь повстанців, Емілія Плятер¹.

Все эти случаи говорят о том, как важно переводчику быть не только мастером поэтической речи, но и подлинным знатоком всех предметов, которых так или иначе касается подлинник. Это — неперемнное условие, причем *предварительное* условие занятия художественным переводом: трудно представить себе, что переводчик стихотворного послания Пушкина только в процессе работы начнет интересоваться событиями 1789 года во Франции или героем трилогии Бомарше. Само собой разумеется, что не только такие, но и гораздо более спе-

¹ И. Франко, Твори в 20 тт., т. 14, Київ, 1955, стр. 319.

циальные познания переводчик должен накопить до того, как начнется работа над текстом. Иначе ему то и дело придется отвлекаться от основных задач, которые ему предлагает каждый этап работы. Что же это за этапы и каковы эти задачи?

Условно весь процесс работы переводчика можно разделить на три этапа. Условно, потому что эти этапы не отделены один от другого глухой китайской стеной, а порою почти незаметно переходят друг в друга.

Первый этап работы над поэтическим переводом — это всесторонний *анализ* оригинала, рассмотрение его содержания, его семантики и стиля, то есть тех языковых средств, которые употребляет автор для выражения содержания. На этом этапе надо уметь выделить в произведении определяющие черты его ритмической, фонетической, синтаксической и иных структур, выявить ведущие конструктивные элементы его формы. Само собой разумеется, что к этому первому этапу относится и определение места переводимого произведения в рамках его литературы, соответствующего литературного направления и творчества его автора.

Этап анализа предreshает в конечном счете направление творческой работы переводчика над своим текстом. Поскольку любой предмет лучше всего познается в сравнении, сопоставим направления работы нескольких русских переводчиков над «Вороном» Э. По. Различия между ними достаточно четко проступают уже в переводе первой строфы, где автор дает экспозицию баллады. Английский текст весьма сдержан в отношении словаря, однако обилие звуковых повторов и ритмических подхватов создает впечатление огромного внутреннего напряжения того обыденного мира, который изображает По:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak
and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
«This some visitor», I muttered, «tapping at my chamber door—
Only this, and nothing more».

Единственное прямое указание По на возможность необычных событий — это упоминание «полночного мрака» в первой строке. Вся остальная лексика и фразеология приведенной строфы подчеркнуто проза-

ична. И это, конечно, не случайно. Автор высекает яркую искру художественного эффекта из соударения прозаической завязки и фантастического развития событий в последующих строфах.

Но вот взялся за перевод «Ворона» К. Бальмонт — и этот эффект померк. Переводчик не уловил тонкого противопоставления, он исходил из «общего впечатления» от баллады и дал следующий перевод:

Как-то в полночь, в час угрюмый, полный тягостною думой,
Над старинными томами я склонялся в полусне,
Грезам странным отдавался, вдруг неясный звук раздался,
Будто кто-то постучался — постучался в дверь ко мне.
«Это, верно, — прошептал я, — гость в полночной тишине,
Гость стучится в дверь ко мне»¹.

Переводчик насытил строфу общеупотребительными романтическими словосочетаниями. Здесь и «час угрюмый», и «тягостная дума», и «грезы странные», и «гость в полночной тишине». Все слишком открыто, резко, ярко, но нет (или почти нет) затаенной загадочности, свойственной оригиналу. Измена внутренней сущности строфы не искупается соблюдением многих внешних примет поэтики Эдгара По — внутренних рифм, словесных повторов, синтаксического рисунка фразы.

В ином свете является изображенная американским поэтом ситуация в переводе В. Брюсова:

Как-то в полночь, в час унылый, я вникал, устав, без силы,
Меж томов старинных, в строки рассужденья одного
По отвергнутой пауке и расслышал смутно звуки,
Вдруг у двери словно стуки, — стук у входа моего.
«Это — гость, — пробормотал я, — там, у входа моего,
Гость, — и больше ничего!»²

Брюсовское понимание «Ворона», как видим, существенно отличается от понимания Бальмонта. «В час унылый» — более обыденно, чем «в час угрюмый», а «пробормотал» — более прозаично, чем «прошептал». Устраняя романтическую фразеологию, которую Бальмонт употреблял для создания общего колорита баллады, Брюсов стремится дать читателю представление о конкретности образов оригинала. Бальмонт вскользь

¹ Сб. «Мастера русского стихотворного перевода», кн. II, «Советский писатель», Л. 1968, стр. 110.

² В. Брюсов, Избр. соч. в 2-х томах, т. II, ГИХЛ, М. 1955, стр. 124.

упоминает о «старинных томах», ибо для него они всего лишь деталь обстановки, тогда как Брюсов понимает важную конструктивную роль «forgotten lore» — «рассуждения одного по отвергнутой науке». Дело в том, что углубление усталого героя баллады в такую книгу дает возможность реалистического объяснения прихода Ворона — одной из немногих птиц, овеянных легендами и поверьями... Ошибку Бельмонта повторил М. Зенкевич, перевод которого начинается так:

Как-то в полночь, в час угрюмый, утомившись от
раздумий,
Задремал я над странницей фоллианта одного,
И очнулся вдруг от звука...¹

Очевидно, для художественного перевода имеет первостепенное значение не только понимание общей стиливой направленности оригинала, но и правильное определение относительной ценности деталей в соотнесенности с художественным целым подлинника. Детали художественного произведения не равнозначны, они образуют иерархию ценностей, которая должна учитываться переводчиком при анализе текста, чтобы знать, чем можно и чем нельзя будет пожертвовать при его воссоздании средствами своего языка.

Отдельные опорные детали требуют самого точного зеркального отражения, не выходящего за пределы словарных соответствий. Никакие права художественного перевыражения не могут снять с переводчика обязанности во что бы то ни стало сохранить в балладе По Ворона и не заменять его ни Павлином, ни Петухом, ни Орлом, ни Ястребом. Невозможно обойти и упоминание о дверях, в которые стучится неведомый посетитель, и то, что герой называет его гостем, и то, что действие происходит в полночь.

Другие детали воссоздаются в переводах при помощи использования синонимических выражений, например: «в час унылый» (В. Брюсов) и «в час угрюмый» (К. Бальмонт и М. Зенкевич); «устав» (В. Брюсов) и «утомившись» (М. Зенкевич); «пробормотал» (В. Брюсов), «прошептал» (К. Бальмонт) и «сказал» (М. Зенкевич). Эти детали не требуют абсолютно точного отра-

¹ Сб. «Зарубежная поэзия в русских переводах», «Прогресс», М. 1968, стр. 309.

жения, переводчику достаточно обратиться к той же сфере представлений, к которой обращался автор оригинала.

Наконец, третья группа деталей может быть без особого вреда для целостного восприятия художественного произведения заменена или пропущена. Эдгар По называет книгу «удивительной и любопытной», а К. Бальмонт и В. Брюсов — «старинной», тогда как М. Зенкевич лишь намекает на ее необычность словом «фолиант», но никто не копирует авторскую характеристику книги, справедливо считая ее частностью, которую можно изменить, не выходя за пределы содержания и стиля переводимого произведения.

Пример такого творческого изменения детали дает одна из строф «Лесного царя» Гете в переводе М. Рыльского. В оригинале фантастический Erlkönig что-то «тихо обещает» мальчику, и этой чуть слышной вкрадчивости его голоса соответствует смысл слов отца: подыскивая «рациональное» объяснение бреду сына, он говорит о шуршании ветра в сухих листьях. Предшественники Рыльского — П. Кулиш, Б. Гринченко и Д. Загул — оставили в своих переводах сухие листья, но потеряли первый звуковой образ. Из-за этого связь между репликами сына и отца разрушилась.

М. Рыльский, как и его предшественники, опускает эпитет «тихо», но зато он изменяет и последнюю строку четверостишия, с тем чтобы связать реплики несколько иначе. При этом переводчик рассуждал так: если лесной царь манит мальчика, то, вероятно, он может сделать призывный жест рукой, напоминающий покачиванье ветки под ветром:

— Мій тату, мій тату, яке страшне!
Як надить вільшаний король мене!
«Годі, маля, заспокойся, маля!»
То вітер колише в гаю гілля!»¹

Так Рыльский устанавливает взаимосвязь образов, без которой немислим высокохудожественный перевод. Но для того чтобы установить эту новую связь, необходимо было взвесить на чувствительных весах анализа роль образов оригинала и определить возможность за-

¹ И.-В. Гете, Твори, «Молодь», Київ, 1969, стр. 56.

мены некоторых из них без изменения их функции в образной системе всей баллады.

Как видно из этих примеров, первый этап работы переводчика — этап анализа текста и осмысления иерархии деталей оригинала — имеет самую тесную связь с конечным этапом работы, с творческим воссозданием стихотворения.

Следующий этап — *поиски* в языке перевода и в традиции литературы, существующей на этом языке, эквивалентных средств воссоздания важнейших черт оригинала. Главное на этом этапе — определение пути, по которому пойдет переводчик, выбор средств, которые он использует на завершающей стадии своей работы. Второй этап работы переводчика — подлинное царство сопоставительной стилистики, о важнейшем значении которой для перевода много и доказательно пишет Е. Эткинд¹.

Когда М. Рыльский переводил знаменитое программное стихотворение Мицкевича «*Nad wodą wielką i czystą...*», перед ним возникла дилемма: перевести общий смысл произведения, соблюдая особенности стихосложения, но при этом потерять весьма важные строки-рефрены, трижды повторенные автором, или сохранить содержание этих рефренов ценой существенного удлинения, каждой строки. Переводчик избрал второй путь, ибо справедливо поставил содержание выше формы. Но в поисках новой формы М. Рыльский не был абсолютно свободен, так как она должна была соответствовать какой-либо форме, типичной для поэзии Мицкевича. Так, переводчик нашел одиннадцатисложную строку, широко употребительную в лирике польского поэта. Это удлинение строки оригинала на три слога не противоречило поэтике автора и спасло образы строк-рефренов. Так, например, заглавная строка зазвучала и максимально близко к оригиналу, и вполне естественно: «Над чистою великою водою».

Однако в последней строфе перевода, которая должна концентрировать в себе идею всего произведения и ядром которой является образ бесконечного плаванья поэта-скитальца по морю жизни, М. Рыльскому при-

¹ См.: Е. Эткинд, Перевод и сопоставительная стилистика. — В кн. «Мастерство перевода», «Советский писатель», М. 1959; и др. работы.

шлось уже кое-что добавлять к содержанию, чтобы сохранить принятую длину строки. Вполне понятно, что переводчик не мог вписывать новые образы в афористическое окончание хрестоматийного произведения, известного шедевра лирики Мицкевича. И Рыльский нашел выход из положения в том, что прибавил в начале каждой строки риторические вопросы, несколько изменившие форму строфы, ибо они «диалогизировали» ее. Но они несколько не затемнили прозрачный смысл четверостишия Мицкевича, которое в оригинале звучит так:

Skalom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginać,
Mnie płynąć, płynąć i płynąć.

Сравним его с переводом М. Рыльского:

Що треба скелям? Лиш стоять рядами.
А хмарам? Розливатися дощами.
А блискавицям? Блискати і гинуть...
Мені — лиш плинуть, плинуть, плинуть...¹

Переводчик ввел новые синтаксические элементы (вопросительные предложения), но они помогают дать категорическое определение (в форме ответов на поставленные вопросы) того, о чем идет речь в оригинале. Так Рыльский удачно разрешил конфликт между формой и содержанием, часто возникающий в процессе работы переводчика. Иными языковыми средствами он отразил в своем переводе содержание и образность произведения Мицкевича. Эти средства переводчик взял не случайно: вопросительные предложения свойственны поэтике Мицкевича, они служат развитию мысли в таких его стихотворениях, как «Те расцветшие деревья...», «Редут Ордона» и др.

В. Брюсов когда-то писал о том, что переводчик имеет право творить в духе переводимого им автора. Это помогает компенсировать неизбежные в любом переводе потери. Конечно, необходимым условием переводческого творчества должно быть глубокое знание особенностей и мировоззрения, и языка, и стиля автора оригинала. Только при этом условии поиски соответствующих средств выражения в языке перевода могут увенчаться успехом.

Поучительный пример отыскания в своем языке удачной параллели характерного «стилистического хода»

¹ А. Міцкевич, Лірика, «Дніпро», Київ, 1968, стр. 77.

подлинника дают «Строфы о позднем лете» Ю. Тувима в переводе Г. Кочура.

Глянь, яка осінь повна!
Так, ніби вина барило.
А це ж допіру початок,
Це ж тільки заосенило¹.

У Тувима нет соответствия глаголу-неологизму «заосенило». Но, во-первых, начало строфы у него необычно — «Zobacz, ile jesieni». Здесь осень измеряется количественно, а в переводе это место несколько ослаблено. Во-вторых — и это самое важное, — Тувиму вообще свойственно «перекраивание» слов и создание неологизмов по существующим в языке моделям (вспомним хотя бы столь выразительно передающую птичьи рулады форму «zatriotrulitrelito» из стихотворения «В лесу»). Поэтому украинский переводчик не только имел право, но и должен был создать стилистический эквивалент яркой особенности поэтики Тувима.

Многими удачными находками отмечены и переводы «Свободных сонетов» И. Франко, выполненные Анной Ахматовой. Вот начало VII сонета:

Вам страшно тої огняної хвилі,
Коли з мільйонів серць, мов божий грім,
Закута правда бухне і застигла
Шкарлющі світа розірве на нім? ²

Вслушиваясь в эти пламенные слова революционера, обращенные к колеблющимся и сомневающимся, переводчица чутко улавливает не только их прямой смысл, но и знаменательный звуковой аккомпанемент, подчеркивающий противопоставление образов. Инструментовка первых двух строк отмечена обилием носовых звуков (их здесь восемь, вдвое больше, чем в последующих двух строках), тогда как конец строфы ярко окрашен тремя ударными «у» (закута, бухне, шкарлющі) — звуком, отсутствующим в ее начале.

А. Ахматова в своем переводе не копирует использованных в оригинале звуков, но создает противопоставление начала и конца строфы иными средствами: в начале третьей строки переводчица ставит слова «Вдруг грянет

¹ Ю. Т у в і м, Вибрані поезії, Держлітвидав, Київ, 1963, стр. 118.

² І. Ф р а н к о, Твори в 20-ти томах, т. 10, Держлітвидав, Київ, 1954, стр. 142.

правда...». Энергичное произнесение трех соседствующих групп согласных, в которые входит «р», подчеркивая семантику этих слов, выполняет ту же функцию, что и звуковой контраст в оригинале: делает более выразительным противопоставление кануна революционного взрыва самому взрыву:

Страшитесь вы той огненной стихии,
Когда из всех сердец, как божий гром,
Вдруг грянет правда и слова живые
Оковы мира сокрушат огнем?¹

Обращаясь к лексике, мы можем упрекнуть переводчицу в фактической ошибке, но, как увидим, эта ошибка не исказила образной системы стихотворения. А. Ахматова осмыслила «хвилю» в первой строке как эквивалент русского слова «волна» (отсюда и перевод: «огняної хвилі» — «огненной стихии»). Но Франко употребил это слово в его временном значении, «хвиля» у него — синоним «хвилини», минуты, на что указывает прежде всего непосредственная связь «хвилі» с наречием времени «коли» (когда). К тому же Франко не мог бы употребить в составе одной сонетной рифмы дважды одно и то же слово, а ведь в начале следующего катрена читаем:

Ви боїтесь, щоби криваві хвилі
Не потекли...

Понятно, что здесь слово «хвилі» имеет одно значение с русским «волны», следовательно, в первом случае оно действительно относится к сфере временных понятий. Из-за этой ошибки начало строфы в переводе построено менее логично, чем в подлиннике (ср. «стихии, когда...» и «хвилі, коли...»), но найденное Ахматовой слово «стихии» прекрасно вписывается в ансамбль лексических средств Франко: в оригинале будущая победа правды изображается как закономерное, естественное следствие революционного процесса обновления мира, непобедимого и необоримого, как стихия.

В другом отступлении от буквы оригинала А. Ахматова обнаружила глубокое знание поэзии И. Франко. В ее переводе выражение «...слова живые // Оковы мира сокрушат огнем...» не имеет прямого соответствия в ори-

¹ И. Франко, Стихотворения и поэмы, «Советский писатель», Л. 1968, стр. 93.

гинале, но оно перекликается с известным афоризмом украинского поэта из его «Лесной идиллии»:

Слова — полова,
Але огонь в одежі слова —
Безсмертна, чудотворна фея,
Правдива іскра Прометея¹.

Еще одно отступление перевода оказывается при ближайшем рассмотрении средством возместить потерянное в предыдущей строке. В подлиннике «правда» разрывает «шкарлющі (скорлупу) світа», а в переводе — «оковы мира». Но в русском переводе был утрачен эпитет «закута» к слову «правда», и образом «оков мира» А. Ахматова компенсирует эту потерю.

Как видно из приведенных примеров, и первый этап работы переводчика — этап анализа, и второй этап — этап поисков имеют самое непосредственное отношение к *заключительному* этапу работы, который можно назвать этапом *синтеза*. Это синтез в новое художественное целое черт, выделенных в оригинале и трансформированных в соответствии с особенностями литературного языка перевода и множеством других конкретных условий. Основная задача, стоящая перед переводчиком на этом этапе, — воссоздание подлинника во всем могуществе его художественной убедительности, силы его воздействия на читателя.

Большие трудности испытывают переводчики, стремясь достигнуть редкого сочетания глубины мысли с красотой ее выражения, которое отмечает афористические двустишия, завершающие сонеты Шекспира. Английский поэт так заканчивает свой 116-й сонет:

If this be error, and upon me provd
I never writ, nor no man ever lov'd.

В переводе С. Маршака окончание этого сонета, посвященного неодолимой силе любви, звучит так:

А если я не прав и лжет мой стих,—
То нет любви и нет стихов моих!²

Анализируя этот перевод, Е. Эткинд пишет: «У Шекспира в последних двух строках огромное сгущение

¹ І. Франко, Твори в 20-ти томах, т. 11, Держлітвидав, Київ, 1952, стр. 240.

² С. Маршак, Сочинения в 4-х томах, т. 3, Гослитиздат, М. 1959, стр. 124.

смысла, разных философских и эмоциональных оттенков и явное нарушение внешней логики... «Я никогда не писал, и никто никогда не любил», если все сказанное выше — заблуждение, если я сам буду обманут, если бури жизни окажутся сильнее любви. Концовка у Маршака изящна, блистательна, афористична, но она беднее смыслом, чем в подлиннике»¹.

Интересно сопоставить с оригиналом и с переводом Маршака украинский перевод Д. Паламарчука:

Як це брехня — я віршив не писав,
І ще ніхто на світі не кохав².

В категоричности этих слов чувствуются юношеская бескомпромиссность и гиперболизация, свойственные оригиналу и несколько приглушенные в уравновешенном переводе Маршака.

Порою бывает, что и оригинал как будто проанализирован правильно, и направление поисков соответствий подлиннику выбрано верно, а перевод читать трудно. Вот отрывок из стихотворения Христо Радевского «Третье марта», посвященного освобождению Болгарии от турецкого владычества, в переводе П. Сыченко:

Кривавий вітер! Ні, виття те
Вража і нині недарма,
Воно летить з глибин проклятих
П'ятисотлітнього ярма³.

«Из глубин... ига»? Несколько необычный образ, необычный своей безобразностью. Такие выражения разрушают художественную ткань поэзии, обесценивают ее. Что же было в оригинале? У Х. Радевского читаем:

Иде той
От дъното на петвековен пъкъл.

Болгарский поэт дает зримый образ: дно пятисотлетнего ада. И образ этот воплощен поэтическими средствами, чего не скажешь о переводе.

Наивысшей вершины достигает переводчик тогда, когда все звенья его творчества — и анализ, и отбор соответствий, и синтез — взаимно согласованы, когда связь между ними прочна и постоянна. Образцом такой

¹ Е. Эткинд, Поэзия и перевод, «Советский писатель», М.—Л. 1963, стр. 86.

² В. Шекспір, Сонети, «Дніпро», Київ, 1966, стр. 146.

³ «Всесвіт», 1963, № 7, стр. 72.

работы является украинский перевод сатиры Ю. Тувима «Бал в опере». Непревзойденный перевод Микола Лукаша воссоздает ее во всей живости ее темперамента, во всей остроте ее политической направленности, во всей свежести ее языка, во всей непривычности ее стиля.

Переводчик-виртуоз не знает слова «непереводимо», и то, что некогда именовалось не передаваемой на другом языке игрой слов или созвучий, он мастерски воспроизводит при помощи иного словесного материала, организованного им «по образу и подобию» подлинника. Вот две строчки в начале поэмы, пронизанные многократным повтором «ля» и вместе с тем звучащие у Тувима совершенно естественно:

Klamki, zamki lśnił na glanc,
W blasku las ullańskich lanc.

Лукаш создает аналогичную звуковую перекличку шестью строками ниже:

Ну й статура, ну й фігура,
Ну й бравура — c'est si beau...¹

Польский поэт ставит на службу своему замыслу глубочайшие слои лексики, мобилизует разнообразнейшие средства создания слов:

I z kas do kieszeni, na wszystkie strony,
Rozdrobnione na grosze, spęczniałe w miliony,
Labiryntem i mrowiem, kołowrotem spletanym,
Chaosem kierunków i linii pijanych,
Buchające i schnące, nikające, rosnące
Zakrążyły diabelsko robaczywe pieniądze.

Переводчику надо было передать это постепенное нарастание напряжения, воплощенное в нагромождениях существительных, прилагательных и причастий. Развитие поэтической мысли подчеркивается у Тувима ритмическими переборами. И все это мастерски воссоздано в переводе Лукаша:

Із кас до кишень, далеко і близько,
Лабіринтом заплутаним, ворушким муравлиськом,
Чорторием вируючи, смерчем вибухаючи,
Ростучи і спадаючи, киплячи і всихаючи,
У мільйони розбухлі й на шаги розпорошені,
Заружляли диявольські ненажерливі гроші².

¹ Ю. Тувім, Вибрані поезії, Держлітвидав, Київ, 1963, стр. 246.

² Там же, стр. 260.

Вполне в духе оригинала создает переводчик такие слова, как «Грошозавр», «мотомехофіціанти», «кентавреса», «лопанина», «шамианкан» (то есть нечто среднее между шампанским и канканом) и многие другие.

Интересны и замены, к которым прибегает М. Лукаш. Тувим в своей сатирической поэме упоминает среди участников бала бульдогов, терьеров, бурбонов, адмиралов, генералов и... герингов. Переводчик вместо «герингов» ставит «чемберленов». На первый взгляд для такой замены как будто нет оснований. Но вспомним, что Тувим написал «Бал в опере» в 1936 году, когда многие — в том числе и автор поэмы — воспринимали фашистских верховодов как обыкновенных политических клоунов. То, что они — кровавые клоуны, стало ясно позже. И переводчику, опирающемуся на непосредственное читательское восприятие людей, знающих то, чего не знал в свое время Тувим, пришлось кое-что изменить. Чемберлен оказался здесь как раз на своем месте.

Но хватит примеров. Чуть ли не каждая строка «Бала в опере» дает убедительные свидетельства успешного решения переводчиком интересных и сложных задач, и, чтобы остановиться на них более подробно, пришлось бы процитировать всю поэму.

Выдающийся успех этого перевода М. Лукаша, как и многих других его переводов, обусловлен не только крупным талантом переводчика. Лукаш счастливо соединяет в себе дарования критика, ученого и поэта. Вот почему так непринужденно и естественно переходит он от научного анализа к поэтическому синтезу, вот почему так радостно смотреть его глазами на мировую поэзию, переводу которой на родной украинский язык он посвятил свою жизнь.

Мы здесь говорили о трех основных этапах работы переводчика. Но не всегда процесс перевода заканчивается даже после публикации «готовой продукции». Переводчик то и дело возвращается к найденному им варианту, стремясь заменить его новым, лучшим. Работа над улучшением перевода является вполне закономерной фазой творческого процесса. Речь идет не о «внешнем» улучшении, направленном на устранение труднопроизносимых сочетаний звуков, на усовершенствование синтаксиса перевода и т. п., хотя и это необходимо. Мы имеем в виду *«момент аналитической проверки степени*

соответствия переводимого оригиналу»¹, который выделил в своей статье Б. С. Мейлах.

На этом этапе, который можно условно назвать *четвертым* этапом работы переводчика, он снова выступает в роли критика и исследователя, но уже не оригинала, а собственного перевода. Спираль развития (в данном случае — развития творческого процесса перевода) завершила свой виток. Переводчик как бы возвращается к тому, с чего он начинал работу, — к анализу, но уже на более высоком уровне, так как он анализирует и свой перевод и снова в какой-то мере анализирует оригинал. Новый этап анализа вызывает к жизни новый этап отбора языковых средств, а за ним, в свою очередь, идет новый этап синтеза. В работе наших выдающихся переводчиков (например, при сопоставлении различных изданий «Папа Тадеуша» А. Мицкевича в переводе Максима Рыльского) можно проследить не один виток спирали творческих поисков.

Установление взаимосвязанных этапов творческой работы переводчика является доказательством ее специфики и в то же время основанием для критики крайних взглядов на нее то как на исключительно научную, то как на только художественную деятельность.

¹ Б. С. Мейлах, Психология художественного перевода как научная проблема. — В кн. «Русско-европейские литературные связи», стр. 436. Курсив автора.

ВРЕМЯ СИНТЕЗА

(Некоторые проблемы поэтического перевода)

1. НАВСТВЕННАЯ СУЩНОСТЬ ПЕРЕВОДА

Искусство чаще всего подтверждает единство процессов и неделимость критериев. Инфляция художественного слова, перепроизводство стихов в наши дни такой же реальный факт, как и неуправляемость стихийного, а потому часто случайного персвода. Об этом много пишется в периодической печати. Вероятнее всего, и там и тут, — и в оригинальном творчестве, и в переводе, — есть сходные, а может быть, и общие причины трудностей и успехов.

И так же как на общем фоне заметны и в конечном счете решают высокие образцы в поэзии, пусть они и редки, — так же решающи для развития переводческого искусства успехи, пусть и немногих, мастеров. Воплощенные на родном языке явления большой художественной силы и духовной значительности — особенно переводы народной поэзии или классиков — постоянно прочерчивают невидимую черту высокого уровня наших требований к жизни, искусству, своей работе.

В работе переводчиков больше, чем в деятельности других литераторов, сказывается широта и незакрытость интересов. По природе переводческого дела новое быстро становится достоянием иноязычного художника, открытие в одной части света сразу же передается в другую, традиции «своего» и «чужого» искусства вступают в непосредственный контакт, образуя сложные, неожиданные и порой непредвиденные образования. «Перекрестное опыление», говоря языком ботаники, становится здесь нормой. Переводчик не может не испытывать влияния эстетики переводимого поэта, не переносить

силь как-то на свою творческую почву полезное и близкое себе — то, что почерпнуто в опыте художника, которого он старается понять, истолковать, чьи идеи, образы, мир чувств, атмосферу он старается донести до своего читателя. А так как в большинстве случаев переводчик и сам является творцом, переводческая работа не просто обогащает собственное творчество, но и, более того, утверждает в отечественной традиции широту взгляда, непредвзятость к новому, постоянную готовность к поиску,—беспокойство внутренних сопоставлений, раздумий, переоценок уже достигнутого.

В русской культурной традиции всегда боролись противоположные тенденции: готовность к приятию чужого опыта, освоению его и приспособлению к своим задачам (иной раз опошляемая рабским обезьянничанием) — с одной стороны, а с другой — упрямое отвержение всего, что пришло к нам с Запада или Востока, независимо от его ценности. Обе эти тенденции имели и имеют определенные причины, корни их — в жизни. Важно подчеркнуть, что начиная с петровской поры в России побеждало начало «протенческое», а разного типа и фасона «китайские стены» не выдерживали ветров времени...

Вот почему необходимо говорить об общественном обосновании пользы и значения переводческой деятельности.

Перевожу с монгольского и с польского,
С румынского перевожу и финского,
С пемецкого, но также и с непецкого,
С грузинского, но также с осетинского.

Работаю с неслыханной охотою
Я только потому над переводами,
Что переводы кажутся пехотою,
Взрывающей валы между народами.

Перевожу смелее все и берсжий
И старый ямб, и вольный стих тенерешний.
Как в Индию зерно для голодающих,
Перевожу правдивых и дерзающих.

А вы, глашатаи идей порочных,
Любой земли фразеры и лгуны,
Не суйте мне, пожалуйста, подстрочник —
Не будете вы переведены.
Пучины розни разделяют страны,
Дорога нелегка и далека.

Перевожу,
 как через океаны,
Поэзию
 в язык —
 из языка.

Эти стихи Б. Слуцкого стали предметом неверной трактовки в содержательной книге Е. Эткинда, который писал: «Позволительно, однако, усомниться, чтобы даже такой талантливый поэт, как Б. Слуцкий, достаточно глубоко знал поэтические традиции и культуру монголов и поляков, румын, финнов, немцев и ненцев, грузин и осетин. К тому же поэт перечислил не все нации, стихи которых ему приходилось воссоздавать...»¹ Во-первых, почему лирический герой в данном случае так безапелляционно отождествлен с автором? Во-вторых, даже лирический герой стихотворения не есть лицо персонально ответственное за такое количество разнообразной работы... «с подстрочника», как иронически комментирует Е. Эткинд. В стихотворении Б. Слуцкого речь идет о Переводчике — фигуре собирательной, символе дружбы народов и мира на земле. К проблеме перевода с подстрочника стихотворение Б. Слуцкого не имеет ровно никакого отношения. Идея его иная — высокая миссия переводчика как глашатая братства, а не розни, правды, а не лжи.

Вице-президент Международной федерации переводчиков поэт Златко Горьян говорил на симпозиуме: «Наряду со всеми официальными жаргонами существует один язык, который только и остается человеческим... А переводить именно с этого языка и таким образом сохранять и укреплять наднациональное единство всего человеческого — это трудная, но и славная задача писателей и переводчиков» (I, 142)². Освоить этот «язык» — первая необходимость для переводчика с любого на любой язык мира.

Не о том же ли слова Рольфа Италианидера (ФРГ): «Было бы идеальным, если бы переводчики отказались наконец переводить литературу, которая служит в наше опасное время человеконенавистничеству, расовой и ре-

¹ Е. Эткинд, Поэзия и перевод, стр. 169.

² Здесь и далее цитаты и ссылки по изданию «Актуальные проблемы теории художественного перевода» (т. I, М. 1967) даются сокращенно: римская цифра указывает номер тома, арабская — страницу.

лигиозной вражде и таит в себе взрывчатый материал» (I, 269). Отсюда и наши главные требования к переводу, вернее, к той его творческой фазе, которая, существуя как бы до перевода, тем не менее определяет его будущую гуманистическую направленность.

Речь идет о нравственной сущности перевода.

2. ТОЧНЕЕ О «ТОЧНОСТИ»...

В 1966 году в Москве был проведен Всесоюзный симпозиум по проблемам перевода. Хотя с того времени прошло уже около пяти лет, в иностранной прессе все еще публикуются отзывы и отклики. Новая волна интереса к переводческим проблемам была связана с выходом стенограмм симпозиума. Это колоссальный, в некотором роде итоговый материал, обобщающий опыт советской школы художественного перевода почти за полвека ее существования.

Вот почему, избрав форму свободных заметок по проблемам поэтического перевода, я часто буду обращаться именно к стенограммам симпозиума.

Отзывы польской, немецкой, французской прессы довольно единодушны: симпозиум оценивается как большое событие культурной жизни нашей страны, как попытка подведения некоторых теоретических итогов богатой практики советской школы перевода, как отражение сегодняшнего теоретического уровня переводческой мысли в СССР.

Международная федерация переводчиков издает журнал «Babel» («Вавилон»). Назван он так потому, что в нем каждый теоретик перевода может выступать на родном языке. В первом номере журнала за 1969 год автор обзора отмечает «атмосферу... которая сделала особенно благоприятным развитие художественного перевода в Советском Союзе». Станислав Баранчак («Nurt», 1968, № 8) пишет: «Известно, что теория, история и критика перевода в последнее время стали в советской гуманитарной науке дисциплинами, которым свойственна наибольшая оживленность и интенсивность проводимых исследований... Общественная роль переводчика в СССР равна по меньшей мере роли писателя, а его труд давно уже поднят до ранга оригинального творчества».

И вместе с тем отмечается «определенная амбивалентность постулатов, выдвигавшихся участниками сим-

позиума» (Ст. Баранчак), а также тот факт, что «широта дискуссии — невольная, может быть... — затруднила настоящее сопоставление взглядов или, по крайней мере, достаточное их углубление» («Babel»).

Замечания, в общем, верные. Но симпозиум и не ставил достаточно определенно выраженной темы, вопросов накопилось множество, анализ «суммы сведений о месте, которое занимает в Советском Союзе художественный перевод» («Babel»), требовал, разумеется, скорее широты разговора, нежели глубины. Правильно и замечание Баранчака: амбивалентность, противоречивость высказываний действительно имела место, когда это касалось проблем точности перевода, места теории перевода как науки в системе других наук, отнесения переводческого творчества к разным сферам интеллектуальной деятельности или вопроса о переводимости художественного произведения. Критик отмечает противоречие между творчески-негативным отношением ко всякого рода ограничениям свободы переводчика, ущемлениям его интуиции, права на воссоздание иной структуры и — тягой к нормативным критериям, созданию однородной, научно выверенной системы. «Получается, что, с одной стороны, — иронизирует Баранчак, — переводчики претендуют на признание за ними права на творческую свободу, с другой стороны, жаждут, чтобы этой свободе были положены определенные границы, или, как бы это пообразнее выразиться, открещиваются от статуса переводящей машины, но при этом мечтают работать безошибочно, как машина».

Наблюдение остроумное и верное. Но мне кажется, что свидетельствует оно не столько о теоретической неурядице, сколько о плодотворности поисков, о нежелании успокаиваться на якобы решенных вопросах, которые решаются только для своего времени и, как все в жизни, имеют тенденцию устаревать.

Проблема точности и вольности в переводе — одна из таких вечных проблем, действительно «старая, как сам перевод», но тем не менее и вечно новая...

Буквальная точность родилась как категория, отражающая неизменность и каноничность Священного писания¹. Переводчики и толкователи Библии структурно

¹ См. об этом, например: Seweryn Pollak, *Z zagadnień teorii przekładu poetyckiego*, Spółdzielnia wydawnicza «Polonista», Łódź, 1948, S. 191—193.

разделяли обе функции. «Глоссы» — надписи подстрочного характера над словами оригинала — были, очевидно, своего рода решением проблемы несовпадения семантических структур, проблемы «непереводимости». Мы имели как бы перевод и подстрочник одновременно.

Иной принцип перевода иллюстрирует мысль Дидро: «Прочитал ее (книгу. — В. О.) раз и другой, проникся ее духом, потом закрыл книгу и приступил к переводу»¹. Художественный перевод эволюционирует во взаимодействии с другими литературными жанрами. Концепции перевода опираются на общие концепции литературы. И так же, как сменялись основные методы в европейских литературах — классицизм, романтизм, реализм, — эволюционировали и теории перевода.

Проблема точности для романтика имела свою специфику по сравнению с нормами переводческой точности классицистической поэтики. В. Мнкушевич (Москва) считает, что «с точки зрения романтиков ценность поэтического перевода определяется не близостью к оригиналу, а близостью к идеалу» (I, 70). Это верно, но неполно, и в такой общей форме частично стирает различие классицистической и романтической школ. Скорее следует говорить и о тогдашней «амбивалентности» основных критериев. С одной стороны, «мифический» перевод в понимании Новалиса — это такой перевод, который в наибольшей степени приближается к идеалу, стоящему за текстом оригинала, так сказать, к его «душе»; когда, иначе говоря, переводчик в соперничестве с автором оригинала совместно с ним добивается дополнительного открытия художественной истины. Но, с другой стороны, основным требованием романтизма было требование сохранения специфики национальных свойств произведения, его индивидуальной неповторимости. Это требование распространялось и на теорию перевода. Именно на базе таких работ, как работы братьев Шлегелей, Новалиса и других, возникла в начале XIX века теория Эрнста Шлейермахера о разных методах перевода, в которой формулировались общие принципы романтического перевода. Как идеал названы шлегелевские переводы из Шекспира. Таким образом, в понятие романтического перевода одновременно входили и понятия

¹ Seweryn Pollak, *Z zagadnień teorii przeładu poetyckiego*, S. 192.

точности, соответствия оригиналу, и, напротив, требования вольной, не буквальной передачи текста.

XIX век дал новые концепции перевода, связанные главным образом с реалистическим обоснованием связи между действительностью и ее творческим отражением в искусстве. Язык — посредник в этом «общении» жизни и искусства, он же — форма и сущность художественной действительности, именуемой оригиналом. Однако не только в языково-стилистических соответствиях ищем мы верности подлиннику — в соответствиях художественной действительности перевода и оригинала, в соответствии представлений и образов, вызванных переводчиком, быть может, и отступившим от воссоздания словесных соответствий. Но и не только здесь. Прав Г. Гачечиладзе: «Переводчик должен видеть опосредствованную подлинником живую жизнь. В этом и состоит существо реалистического подхода... И тут отпадает нужда даже в оперировании понятиями вольного или буквального перевода, ибо не может быть голого сопоставления текста с текстом как основного метода анализа...» (I, 45).

Оперирование терминами «вольный» и «буквальный», может быть, и излишне, но критерий точности остается.

Только теперь у него иная функция.

Противоречивое толкование термина «точность» перевода, мне кажется, обусловлено сегодня специфическими причинами, связанными в первую очередь с вторжением кибернетики в искусствоведение. Прогресс точных знаний в XX веке породил некоторые иллюзорные надежды на такой же решительный перевод гуманитарных наук на язык новейших научных формул. Точность как категория эстетических соответствий: формы — содержанию, меры и вкуса — задаче художника, языка — пластике или психологическому состоянию героя и т. д., — постепенно стала пониматься в оголенно-математическом смысле — как фигура прямого соответствия языковых конструкций эстетическим их функциям. Точность перевода чаще всего стала представляться как лингвистическая проблема. Поэтому так много сил и внимания уделяется анализу текстов, языковым и стилистическим проблемам, и под новым девизом «научности» «точность» постепенно грозит переродиться в буквализм.

Но было бы односторонностью не замечать и серьезности обратного процесса. Леоне Пачини Савой — пе-

реводчик Гоголя на итальянский язык, профессор кафедры славистики Неаполитанского института восточных языков и литератур, издатель журнала «Анналы», обращает внимание на проблему «индустриализации» перевода. И в самом деле, массовый характер переводческой деятельности, «индустриализация перевода», а также воздействие ложных концепций «непереводимости» приносят нам все больше и больше примеров переводческой отсебятины, вольности в таких размерах, что стирается граница между художественным переводом и импровизацией на заданную тему.

Мне кажется, что в пользу последней «концепции» точности как соответствия только темы, мотива, идеи, вновь воссозданных средствами родного языка, работают и всех разновидностей местнические идеи, неглубокий уровень культуры переводчика, а то и откровенно шовинистические взгляды, исходящие из мнимого превосходства той культуры, к какой принадлежит переводчик, над той национальной культурой, к которой принадлежит автор оригинала.

Как видим, для «амбивалентности постулата точности» (Ст. Баранчак) есть немало поводов и причин, достаточно серьезных и неоднозначных.

Многие из рецензентов нашей литературы по теории перевода сходятся на том, что в основном борьба сегодня ведется между «литераторами» и «лингвистами». Первые говорят о «форме» и «содержании», вторые — о «структурах», «оси комбинации» и «оси селекции». Сторонники первого направления чаще апеллируют к интуиции, духу вещи, сторонники второго — к материи вещи, полагая, что «буква — это уже дух», следовательно, форма не есть нечто вторичное, а такие «мелочи», как ритм, звуковая инструментовка, система лейтмотивов или стилистических повторов, — элементы содержания и, значит, должны быть учтены при определении «точности» перевода. Но при внимательном рассмотрении контрдоводов «литераторов» обнаружится, что забота о сохранении структуры произведения на практике может обернуться выхолащиванием истинного богатства оттенков содержания, которые не выразишь при самых скрупулезных мерах защиты узко понимаемой формы; что аккуратное воспроизведение эвфонии и эквиритмичность (сохранение ритмического рисунка подлинника) не во всех случаях — достоинство, так как на языке пе-

ревода, в новой поэтической среде, могут вызвать прямо противоположный намерению автора эффект...

Ставка на передачу художественного целого, а не частностей — позиция «литераторов» — утвердила значение индивидуального мастерства, интуиции художника-переводчика. Точность стала категорией не абсолютной и всеобъемлющей, а функциональной. Отдельные элементы художественного целого в разной степени требуют соблюдения адекватности в переводе — в зависимости от стиля, жанра, традиции данной литературы, ее образной структуры.

Л. Хиедель, переводчица прозы К. Симонова, Ю. Бондарева, Ю. Казакова и других на эстонский язык, автор статей о переводе, утверждает, что «своеобразие эстонской поэзии... проявляется и в ритмической структуре стиха, и в композиционных приемах, и в комплексе аллитерационно-ассонансных средств, и в повторях» (II, 82). Если переводчик стремится к переводу, а не вольному переложению, адаптации, он должен будет считаться с этим. Подтверждая позицию «лингвистов», это не противоречит и взглядам «литераторов». Почему? Да потому, что при этом подходе сохраняются и требования (у «лингвистов») учета функционального смысла структуры подлинника, и требование единства «формы» и «содержания» (у «литераторов», хотя последние и апеллируют к интуиции художника, к мере вкуса и другим «ненаучным», с точки зрения «лингвистов», категориям). Значит, конечный критерий качества перевода, адекватность художественной действительности перевода и подлинника зависят не от терминологии сторон, а от общих принципов реалистического перевода.

Я стремлюсь не к тому, чтобы во что бы то ни стало «помирить» литераторов и лингвистов, а к тому, чтобы выявить некие общие принципы, отделить ошибки обеих крайностей в подходе к проблеме перевода от сущности нового, диалектического понимания «точности».

Все это не так просто. Вот, например, Ю. Гаврук (Минск) декларирует: «Лучше потерять рифму и сохранить Данте как поэта» (I, 211). Ему вторит В. Левик: «Одна строфа из «Чайльд Гарольда», вольно переведенная Батюшковым, сказала русскому читателю о Байроне гораздо больше, чем все последующие переводы, напечатанные в издании Брокгауза — Ефрона» (II, 8). И в первом и во втором высказываниях все верно, но

о чем они свидетельствуют? О преимуществах вольного перевода перед точным? А если так, то что понимать под вольным переводом и где пределы вольности? И почему данные примеры должны убедить нас именно в теоретической, а не в эмпирической правоте авторов? Может быть, речь тут должна идти только о степени таланта переводчика? Или же о разном понимании точности?

Известны, например, два наиболее часто конкурировавших перевода «Мерани» Николоза Бараташвили — пастернаковский перевод и перевод М. Лозинского. Последний мастерски передает особенности грузинской формы, но явно проигрывает Б. Пастернаку в том, что зовется поэзией, искусством. Но, оказывается, если в понятие точности мы вкладываем не только требование эквиритмичности или сохранения метра, длины строки, но и такие качества, как способность передать силу чувства, эмоциональный напор, масштабность образов, то перевод Пастернака побеждает и по всей сумме критериев «точности».

Сравните:

Печали мало, если я брошу мою отчизну, моих друзей,
Если забуду семью и кровных и нежный голос милой
Где ночь настигнет, где свет застанет, пусть там и
будет родимый дом.
О, если б верным поведашь звездам, что в темном
сердце горит моем.
(М. Лозинский)

Пусть оторвусь я от семейных уз.
Мне все равно. Где ночь в пути нагрянет,
Почная даль моим почлегом станет.
Я к звездам неба в подданство внишу.

(Б. Пастернак)

Как говорится, тут не может быть двух мнений — перевод Пастернака крылат, напряжен, афористичен и могуч. Перевод М. Лозинского многословен, аморфен, расслаблен. До сличения строк, до сопоставления образов ясно: перевод М. Лозинского неточен уже несоответствием самому пафосу вещи — богоборческой, титанической, исступленно-страстной! Но, право же, более пристальный взгляд подтвердит несовершенство перевода Лозинского и в чисто техническом отношении. «Печали мало...» Как же мало! Насколько это неточно по сравнению с энергией и жестом пастернаковского: «Мне все равно...» У Лозинского — «если забуду семью и

кровных...». «Кровными» на Кавказе и в Закавказье называют не родных по крови, не родственников отнюдь, а врагов — «кровников». Ошибка грубая, серьезная, если говорить об ассоциациях читателя. Кроме того, забыть «семью», родственников и «нежный голос милой» — действительно «печали мало» в таких масштабах, где речь идет о титанической борьбе с самим Роком! У Пастернака: «Пусть оторвусь я от семейных уз». Передано усилие, сопротивление: узы связывают, герой их рвет. Заметьте, стих самой аллитерацией «оторвусь... уз» дает жест сильный и решительный. Инициатива всюду исходит от него, героя, — даже грамматически «ведет» он, а не судьба, обстоятельства. Так — у Пастернака: «Где ночь в пути нагрянет, ночная даль моим ночлегом станет. Я к звездам неба в подданство впишусь». Он делает выбор, от него зависит будущее. А у Лозинского? «Где ночь настигнет, где свет застанет, пусть там и будет родимый дом. О, если б...» и т. д. Обреченность, я бы сказал покладистость, героя выражены в этих формах «пусть», «если б», в подчиненности ситуации: ночь его «настигает», утро «застает». Действие исходит не от героя, оно навязано. Да, и у Пастернака ночь «нагрянет», но она и тогда не подчиняет героя — не «домом», а «ночлегом» становится ему, временным отдыхом, да и не сама ночь, а «ночная даль» — какой простор открылся за этим! Ведь он сам «впишется» в подданство звезд, а не ждет, когда звезды выслушают его жалобу, соблаговолят выслушать то, что он, по Лозинскому, хочет «поведать» «верным» звездам. У Лозинского дальше говорится о «крылах» «восхитительных», которым герой, наряду с «волнами шумными», вверяет «сердца стон» и «прах любви». У Пастернака герой «вверяется» «скачке бешеной», а «исповедуется» «морскому шуму». Разница существенная. Во-первых, любовь не превращена в прах: он не уехал в командировку, не разлюбил, не разуверился в личном счастье — он выбрал путь молний, путь, не знающий счастья как уюта, он навсегда оторван от привычных связей и знает это, а значит, мыслит более крупными категориями, другими, не бытовыми измерениями. «Морской шум» опять-таки не то же, что «волны шумные». В первом случае широкий масштаб, гул моря, «вид сверху», во втором — плеск о берег отдельных волн рождает подозрение, что у героя... ноги не замочены вообще, что он на берегу раздает ветру

свои «стоны». Гордый, неостановимый порыв: «Пусть я умру, порыв не пропадет» (Пастернак) — в интерпретации Лозинского выглядит так: «Нет, не исчезнет душевный трепет того, кто ведал, что обречен...» Этот робкий «трепет» и этот покорный «обречен» — что у них общего с пафосом финала!

А вот как это место звучит у Пастернака:

Я слаб, по я не раб судьбы своей.
Я с ней борюсь и замысел таю мой,
Вперед, мой конь! Мою печаль и думу
Дыханьем ветра встречного обвей.

«Трепет» у Лозинского воспринимается не как святое чувство волнения и свободолюбия, а как дрожь. Обреченность этого конкретного героя не может не восприниматься в эмоциональном контексте стихотворения как *крах* героического порыва, и дальнейшее вялое обращение к будущему, которое когда-то продолжит его подвиг, уже неспособно противодействовать такому выводу, — тем более что «след» Мерани после упорного лейтмотива: «Мчит, несет меня без пути-следа мой Мерани» — трудно себе представить. Переводчик имел в виду, что подвиг не имеет себе равных, что еще никто не проложил следа на том пути, на какой вступило мужество героя. Но «без пути-следа» все равно читается как скачка, не оставляющая за собою следа... Кстати, в подлиннике говорится, что Мерани «мчится, летит без дорог и тропинок». Значит: по непроторенному пути, не больше того.

Как видим, при внимательном анализе ничего не остается от мифа о точности этого перевода Лозинского и вольности Пастернака. Неточный в поэтическом смысле перевод не может быть точным в лингвистическом. И речь здесь идет — я подчеркиваю это — не о размерах дарований переводчиков, а о принципиальной недооценке Лозинским в данном случае могущества ассоциаций, роли ритма — не как мертвого размеренного гула строк, а как носителя пафоса вещи.

Вклад М. Лозинского в теорию и практику перевода, разумеется, огромен. Это — целая эпоха. У него есть подлинные вершины переводческого искусства. Речь сейчас идет не о переоценке сделанного этим мастером. Хотелось только трезво рассмотреть широко известный перевод «Мерани», потому что вокруг этого перевода, как мне кажется, существуют какие-то недомолвки и в русской и в грузинской критике.

Здесь я как будто взял сторону «лингвистов» (ассоциация, ритм — элементы, требующие учета при переводе; важным и подлежащим перенесению в текст перевода для «лингвистов» является все, что выполняет в структуре произведения функциональную роль). Однако и «литераторы», думаю, не могут не согласиться со мной. Ведь речь идет не только и не столько о «зеркальном» отражении структуры подлинника, сколько о воссоздании первоначальной системы, а значит, погрешности перевода М. Лозинского могут быть объяснены и с позиции несоответствия содержания — избранной форме, только внешне соответствующей форме оригинала. Если правда, что «литераторы» требуют передать главное в произведении, а потом уже, насколько это возможно, частности, то правда и то, что «лингвисты» тоже не видят в частностях — целого. И перевод частных для них не более чем средство точного перевода всего произведения.

Разница, пожалуй, острее всего обнаруживается в подходе к функциональной связи целого и частного в общей структуре вещи.

«Буквализм — это кризисное явление... Может быть, без буквализма тридцатых годов мы бы не пришли к сегодняшним достижениям, ибо именно тогда было достигнуто строго научное проникновение в подлинник», — говорит Ю. Левин (Ленинград) (I, 89). Такая постановка вопроса представляется единственно плодотворной. В расчет принимается не продолжение старого спора о точности, а диалектика новых данных практики и науки. Сказанное выше станет яснее, если мы обратимся к проблеме изменения восприятия искусства под влиянием причин исторических, не узко литературных.

Революция в восприятии — так можно сформулировать тему исследования Вл. Россельса¹. Некоторая утрата изобразительной функции искусства XX века, утверждает Вл. Россельс, была связана с видоизменениями познавательной роли искусства. Оно все более стало обращаться к задачам нового типа: познавать не столько через глаза и слух, сколько через мысль. «Мы получили возможность и научились познавать вещный мир с помощью целого ряда технических средств гораздо

¹ См. сб. «Вопросы теории и практики художественного перевода», Изд. Латв. гос. университета им. П. Стучки, Рига, 1968.

точней, полней и шире, чем это делали с помощью искусства» (I, 328). Наметилась ассиметризация форм, например, традиционных рамок романа, его сюжета. Проза, по словам Вл. Россельса, все больше строится по законам музыки, фраза, а то и отдельное слово приобретают характер лейтмотива. Точно перевести, скажем, слово «*rhonu*» у Сэлинджера («липа» у Р. Райт-Ковалевой), обрастающее в романе «Над пропастью во ржи» не только смысловыми, но и эвфоническими ассоциациями, — это значит во многом раскрыть не только скепсис юноши Холдена, но и смысл, идею всей вещи, атмосферу лжи, лицемерия окружающего мира. Вновь возникшая проблема весомости отдельного слова может показаться даже парадоксальной. Это как бы расшатывает известный постулат борьбы против буквализма. Но расшатывается здесь не постулат верного принципа, а догматизм суженного представления о слове как о сугубо лингвистической категории; «*rhonu*» — «липа» — опять «образ», но им стало теперь слово-лейтмотив. Аналогия с поэзией нового типа: отдельно стоящее слово-образ — строка в стихах Маяковского.

Вы ушли,
 как говорится,
 в мир иной.
Пустота...
 Летите,
 в звезды врезываясь.
Ни тебе аванса,
 ни пивной.
Трезвость.

Слово «трезвость» вместило в себя итог горьких раздумий о смерти, оно — строка, образ, мысль¹.

Мне кажется, что чем емче, скупер, немногословнее становится искусство нашего века, тем чаще возникает необходимость найти и в больших формах — в романе,

¹ См. также любопытное высказывание А. С. Шишкова по поводу сумароковской басни:

Толчки проезжий чует
И в нос, и в рыло, и в бока,
Однако епанча гораздо жестока:
Хлопочет
И с плеч идти не хочет.

«Например, глагол хлопочет, заступающий место целого стиха, не мог бы иметь той силы, когда бы вместе с другими словами, а не один особенно стоял» (в кн.: Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, «Советский писатель», М. 1965, стр. 115).

повести, драме — новые возможности экономии художественных средств и новой их организации. Одним из таких средств и является употребление слова-лейтмотива вроде сэлнджеровского «*rhony*». Можно было бы назвать и другие примеры. В поэзии А. Вознесенского лейтмотивы — как скрепы композиции, вбирающей в себя разноплановый и разношерстный мир ассоциативных переключек, мир, перенасыщенный информацией¹.

Вывери Пушкина в оригинале
И по-грузински переведи,—

писал Паоло Яшвили. «Выверить» — значит изучить, понять, истолковать.

Аналитичность, как одна из бесспорных категорий нашего практического опыта, становится сущностью искусства перевода. Мы исследуем, изучаем, сопоставляем, — иными словами, «семь раз отмеряем», прежде чем один раз отрезать. Неспроста на симпозиуме 1966 года все громче раздавались голоса в пользу такого понимания профессии переводчика, которое не ограничивается ныне абстрактными понятиями «вдохновения», но и включает в себя интерпретацию текста — не только интуитивную. «Переводчик... художник, критик и комментатор» (I, 60), — заявляет А. Дейч, известный литературовед, критик и переводчик, автор книг по западноевропейской литературе и литературе народов СССР, суммируя многие высказывания по этому поводу. Без такого «скальпеля», полагаясь на одну только интуицию и чувство, далеко сегодня не уедешь!

Айн Каалеп, эстонский теоретик, в одной из своих работ («Опыт передачи адекватного ритма при переводе поэзии на эстонский язык») писал: «XX век — век формирования интернациональной культуры, когда все больше расширяются знакомства с традициями культуры разных народов и особенно расширяется знание языков. Все более знакомым становится, например, звучание настоящего французского александрийского стиха, вместо которого и в эстонском переводе было бы просто странно услышать что-то другое». Не менее странно сегодня услышать рассуждения о нормативах непеременимого благозвучия и напевности, якобы обязательных

¹ На материале западного романа интересные наблюдения можно найти в книге Т. Мотылевой «Зарубежный роман сегодня», «Советский писатель», М. 1966, главы «Поэзия современной прозы», а также «Эпическая масштабность — в сюжете и вне сюжета».

при любом переводе поэзии на русский. «Мы толкуем о достоверной передаче «музыки», «формы» оригинала, а между тем время выдвинуло еще одну — совершенно новую и неожиданную проблему: передачу бесформенности и амузыкальности!» (II, 67).

Перед нами постоянно встает проблема: «лингвистический» анализ новой, неожиданной художественной структуры может помочь точности перевода. Но он, этот анализ, не должен претендовать на окончательное решение вопроса — впереди остаются проблемы сугубо творческие, не просто поддающиеся регламентации и мелочной опеке традиционной теории.

То, что мы сегодня называем структурой, материей стиха, есть не только язык, но и стиль, образ, отношение между эмоциональным строем слова, строки и функцией ритма и т. п. Может быть, трезвое отношение к дуалистической природе перевода сегодня нужнее надоевшей тяжбы между сторонниками «буквы» и «духа» произведения? Ведь на нынешнем теоретическом уровне никого уже не удовлетворяет и не может удовлетворить обедненное, вчерашнее понимание «буквы» как механической дословности, а «духа» как приблизительного воссоздания первоначальной идеи. Поэтому достойна внимания позиция переводчиков и теоретиков, поставивших проблему двух аспектов художественного перевода: рационально-научного и интуитивно-поэтического — как проявления дуализма самого процесса художественного перевода. Сущность противоречия — диалектическая. Синтез наступает в самом процессе перевода как творческом акте. При этом вводятся два термина, призванных обозначить последовательность этапов: рецептивный и продуктивный, иначе говоря — осмысливающий, аналитический и, так сказать, строительный.

На первый взгляд, близка к этой позиции и точка зрения переводчика и литературоведа Б. Вахтина, который четко разделяет «научный», «художественный» и так называемый «мастерский», или промежуточный, типы перевода. Под понятием научного перевода Б. Вахтин имеет в виду предельно достоверную и максимально подробную информацию о содержании и форме произведения, но данную как бы в два приема: буквальный перевод и комментарий. Другими словами, он предлагает вернуться к теории «глосс» — надписей контрапунктом. Последнее, разумеется, говорю уже я, а не Б. Вах-

тин. Он же предлагает после описательной части такого научного перевода дать и свое толкование в виде парафразы. Под художественным переводом Б. Вахтин подразумевает перевод, который ставит себе задачу воссоздать в новом языковом облике впечатление, полученное переводчиком от чтения оригинала. Позиция Б. Вахтина показательна, с одной стороны, предельно четким ощущением неблагополучия с практической стороной переводческого дела (наиболее распространенным типом перевода, в общем, оказывается промежуточный эклектический, который Б. Вахтин только иронически называет «мастерским») и, с другой стороны, нежеланием преодолеть существующие противоречия метода, как якобы извечные. По Б. Вахтину, непознаваема сама художественная сущность искусства. Ему принадлежит и такое сенсационное заявление: «Строго говоря, никакого объективного стихотворения «Я помню чудное мгновение» нет, а есть лишь сумма субъективных восприятий» (II, 26). После этого нечего удивляться, что Б. Вахтин и не ставит перед переводчиком задачи преодолеть дуалистическое противоречие между рациональным и интуитивно-творческим элементами своего труда.

Итак, если некоторые говорят о двух подходах, вытекающих из дуализма перевода, но находящих синтез в акте творчества, и пытаются рассредоточить оба этапа во времени, то Б. Вахтин и не пытается искать синтез между рациональным и художественным началом в процессе перевода. Он как бы остановил мгновение навечно... Швейцарский литературовед Э. Штайгер говорил, что если бы удалось до конца проанализировать лирическое стихотворение, оно тотчас же перестало бы существовать как художественное произведение. Б. Вахтин же хочет, чтобы переводчик, переводя, до конца выявил идею Пушкина. Он хочет невозможного. Математический подход к поэзии мстит. «Научный» подход Б. Вахтина, хотя автор и не думает этого делать, тем не менее возвращает нас к блаженной памяти «буквализму» тридцатых годов. Такова, между прочим, судьба многих архимодерных течений в литературоведении — прошлое оказывается сильнее и перспективнее их, если от него пошли медленные, но зеленые побегы... Зрелые работы В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, например, родились как диалектическое отрицание и преодоление крайностей и ложных идей. Современные структури-

сты-кибернетики приняли эстафету с опозданием на тридцать лет. И потому время для них потеряно. Они опаздывают... Структуралисты берут одну структуру — языка — и думают, что осваивают стих «научно», объективно и точно. Но стих — больше и шире языка, он и стиль, и сцепления эмоциональных смыслов, и сложные отношения оттенков разных лексических систем, и явление ритма, по-нному формообразующего слово, и его смысл, и многое другое.

«Лингвисты», вероятно, приветствовали бы принцип «научного» перевода, «литераторы» — «художественного», те и другие примирились бы на «мастерском» типе. Но это был бы путь компромисса, не плодотворный, консервирующий все нерешенные вопросы. И потому — путь ошибочный.

Верный, перспективный путь — путь поиска синтеза. Я уже называл имена Г. Гачечиладзе, Вл. Россельса, А. Дейча. В этом направлении движется мысль теоретиков и практиков перевода. В работах К. Чуковского, в книге Е. Эткинда «Поэзия и перевод» на громадном материале, на реальном опыте лучших советских переводчиков показан двусторонний процесс сближения научной точности с точностью поэтической. Результатом такого сближения и бывает художественная истина.

3. ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДИМОСТИ

Современная теория перевода стоит на позициях материалистической диалектики. Это означает, что предела нашему познанию нет: то, что сегодня нам еще недоступно для перевода, завтра может стать доступным. Это означает также, что переводы одного и того же произведения способны устаревать, а значит, исторически возможно предположить и перевод-синтез.

«Ищем недоступное, чтобы достичь достижимого», — как выразился Златко Горьяп (I, 144). Переводимость — не оптимистическая догма, как говорилось на симпозиуме, а диалектическая категория.

Если взять, например, перевод баллады, сюжетного стиха или риторической оды, на первый план выступят не те трудности, которые будут подстерегать нас при переводе импрессионистической поэзии чувства, поэзии «зауми» или стиха, в котором музыка играет основную роль. По-разному предстанет проблема переводимости

в применении к разным историческим периодам, направлениям и стилям.

И. Эренбург весьма пессимистично высказывался о возможности поэтического перевода именно потому, мне кажется, что в его представлении далеко не всякие стихи могли называться поэзией. Именно неуловимость образной стихии, словесная и музыкальная «незамкнутость» стиха ценилась им больше всего. Естественно поэтому, что Эренбург не часто видел примеры удач на пути перевода сложной поэзии, а когда такие удачи были, они казались случайными.

Конечно, перевести мысль, выраженную логически просто, намного легче, чем поэтическую идею, как бы проросшую через всю поэтическую плоть стиха. В последнем случае и ритм, и метафора, и место слова в стихе, и окраска слова, и интонация представляются непереводаемыми, ибо каждый элемент целого может быть только таким неповторимым и находящимся именно в такой, а не иной зависимости от других элементов формы.

В работах А. Федорова, Е. Эткинда убедительно показано, что изменчивость требований к переводу исторична, она — следствие материалистического понимания самого процесса познания. Идеальный перевод невозможен, но перевод, удовлетворительный сегодня, может завтра не оказаться удовлетворительным даже наполовину.

Интересно, что движение наших требований к переводу в смысле максимальной нереводимости оригинала всегда отвечает нуждам творчества той системы, на которую перевод производится.

Переводы из Гейне, сделанные Вейнбергом, Мантейфелем и Михайловым, появились до того, как в русской поэзии был узаконен дольник. Ритмические перебои, неравносложие немецкого подлинника в русских переводах XIX века не учитывались. Но весьма пристрасно учитывались идеи, политическая ирония, демократизм Гейне, свойственное ему снижение высоких понятий. Во времена Блока, после Фета и Тютчева, русский стих просто не мог не приблизиться к ритму Гейне. И дело здесь было не в простом заимствовании чуждой просодии, а в совпадении самих метрических форм. Я писал об этом в «Книге про стихи»¹. Но дело

¹ Владимир Огнев, Книга про стихи. Заметки. Наблюдения. Выводы, «Советский писатель», М. 1963, стр. 209—215.

было не только в просодии. В начале XX века поэзия русская снова, после Некрасова и Тютчева,— в стихах сперва Ин. Анненского, а затем Блока,— на новом уровне возвращается к идее цельного человека, личности. Проблема психологизма требует более тонких средств, нежели тот небольшой арсенал, каким владели русские поэты народнического направления. Вейнберг, Мантейфель, Михайлов дали русскому читателю только одного Гейне, страждущего и униженного. Это был плоскостной портрет; объем его, душа поэта оставались нераскрытыми. В статье «Ирония», написанной в ноябре 1908 года, А. Блок называет иронию Гейне «провокаторской». Он приводит слова немецкого поэта: *«Я не могу понять, где оканчивается ирония и начинается небо!»* — И добавляет: — Ведь это — крик о спасении». И о себе, о предчувствии будущего русской поэзии: *«Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. Не верьте никому из нас, верьте тому, кто за нами»*¹. От «семинарского нигилизма» (Блок) к трагедии личности на сломе эпох — так обозначалась эволюция в прочтении Генриха Гейне русской поэтической традицией.

К. Бальмонт и Ап. Коринфский на многие годы создали репутацию мистика большому польскому поэту Яну Каспровичу. И по сей день Каспрович — богоборец, Каспрович — певец крестьянской демократии, не раскрыт в русских переводах. Но богоискательство и мистицизм были болезнью того времени, когда писали и переводили Бальмонт и Коринфский. Их переводы отвечали определенной потребности, определенным запросам. В какой-то степени такие коррективы времени в позиции переводчиков неизбежны.

Переводимость и непереводаемость — следствия не только технических трудностей. Тут играет роль и несоответствие двух языковых систем и стихий². Они определены и уровнем развития национальной поэзии, и готовностью принять (или не принять) определенную поэтическую идею. И пониманием языка как формы или как функции, — это тоже существенно.

¹ А. Блок, Соч. в 2-х томах, т. 2, Гослитиздат, М. 1955, стр. 84.

² «На французском языке нельзя передать сжатость пушкинского стиха», — писал Проспер Мериме («Статьи о русских писателях», Гослитиздат, М. 1958, стр. 47).

Иногда спор о невозможности передачи художественного содержания возникает из-за чрезмерного преувеличения роли языка как носителя «национального опыта», его «квинтэссенции». Конечно, язык отражает духовный и практический опыт человека и человечества. Но отражение это не такое прямое и непосредственное, как иногда представляют. Переводчик с чешского на немецкий П. Эйслер утверждал, что трагедия возможна только в той литературе, в чьем языке отражено возвышенное отношение к смерти. В славянских языках слово «смерть» имеет общий корень со словом «смердеть». Это поставило Эйслера в тупик. Такое полное отождествление языка и мировоззрения, конечно, анекдотично, но примеры звукового или рифменного совпадения звучаний, мне кажется, не так уж редко приводят к формалистическим иллюзиям и теоретиков и практиков перевода. Если на итальянском хорошо рифмуются боль, сердце и любовь (*dolore, cuore, amore*), а на немецком созвучны боль, сердце и весна (*Schmerz, Herz, Lenz*), из этого, конечно, не вытекает, что между понятиями, которые эти слова выражают, и звуковой формой непременно есть некая глубинная или мистическая связь.

С другой стороны, чисто «лингвистический» подход к слову как носителю информации нередко приводит к недооценке истинных ассоциативных связей, которые способны по-разному окрашивать поэтический контекст. Ю. Тувим — большой польский поэт и удивительный мастер перевода — рассказал в одной из статей, как он переводил четверостишие Пушкина «У лукоморья дуб зеленый...». По подробности и планомерному анализу своих поисков статья «Четверостишие на верстаке» напоминает известную работу В. Маяковского «Как делать стихи?». Подробнейшим образом обосновав свое право на замену «дуба» «явором», показав невозможность дословного перевода «лукоморья», Тувим пишет: «Есть в слове «явор» нечто от самой сути дерева (кстати, в церковнославянском явор называется «яворов дуб»); я, пожалуй, не сумел бы описать, как он выглядит, да и в лесу не распознал бы его (клен, что ли?), но есть в «яворе» и ярь зарослей, и ров-овраг, и мурава. Лесное, яркое, дохнувшее чащобой слово!

Итак, в моем пластическом восприятии зелень, све-

жесть и романтичность «лукоморья» заменены сказочно шумящим зеленым явором. Но это еще не все. Слово «лукоморье» пишется через два «о», причем первое произносится по-русски как «а» — «лукаморье». Таким образом, элементы «авор» в слове «явор» (йавор) и «амор» в «лукаморье» создают две параллельные, чуть ли не одинаковые группы звуков, своей идентичностью гармонирующие стихотворение и в определенном смысле *настраивающие* два «инструмента» — потревоженную струну оригинала и ее польское эхо.

Этот пример хорошо объясняет наличие тех особых связей между словом, его корневой природой, — и звуковой ассоциацией, которые существенны для переводчика в той же мере, как они существенны вообще для поэта, понимающего, что такое «объем» слова, его атмосфера и ассоциация представлений.

Переводимость в нашем примере демонстрируется умением Тувима не только найти эквивалент в родном языке, но и не утратить какой-то нити, связывающей со своеобразием звукового состава стиха Пушкина.

Б. Пастернак говорил, что «музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением»¹. Переводить звукопись кажется некоторым теоретикам настолько важным, что этому посвящаются специальные работы. Так, ленинградский профессор А. Гербстман ссылается на мнение М. Лозинского о том, что звуки таинственно роднят между собой мысли, образы, понятия и чувства, что они создают в стихе «сложные сети мысленных и чувственных ассоциаций» (II, 279). С этим трудно спорить. Но не следует, мне кажется, пытаться расшифровывать звуки как мысли, оценки, прямо связывать качество звукописи с содержанием произведения или его фрагмента. Ведь звуковая сторона стиха — проявление музыкального строя поэзии, а разве музыку можно перевести на язык конкретных понятий и конкретных чувств? Вот что получается, когда мы пытаемся анализировать звук как смысл... А. Гербстман считает, что в «Бородино» Лермонтова каждая из сражающихся сторон имеет свою «звуковую характеристику»: французы главную гамму на «у», однозначно низкую, а русские —

¹ Б. Пастернак, Критические этюды. — «Литературная Россия», 1965, 19 марта.

широкую гамму, в которую входят многие гласные. Интересно, куда отнести, во-первых, эту «гамму»: «У наших ушки на макушке...» или «забил заряд я в пушку туго и думал: угощу я друга...» По всей видимости (сплошное «у»), — к французам. Но ведь речь-то идет о русских (у наших... забил... я... угощу я...)! Предположим, что звук «у» не столько лейтмотив французов, сколько лейтмотив боя, передающий гул орудий, слитный гул битвы. Но и тогда большой натяжкой будет «победа» светлого «лейтмотива» в финале, которую А. Гербстман видит в строках:

Вот затрещали барабаны —
И отступили басурманы.
Тогда считать мы стали раны,
Товарищей считать.

Вот как объясняет это А. Гербстман: «Строка — «и отступили басурманы» содержит не только смысловое, но и звуковое решение битвы, в ней тройное «у» полностью утрачивает прежнюю звучность вследствие своей безударности и подавляется семикратной ударной гаммой на «а», переходящей в многозвучную гамму — а-ы-ю-а-е» (II, 282).

Обратим внимание на то, что «басурман» пишется А. Гербстманом не через «а», как это слово пишется обычно в собраниях сочинений Лермонтова, а через «у», как оно, наряду с написанием через «а», значится только в словаре Даля («диалектное»). Это дает возможность считать, что в первом двусилии торжествует «у» (впрочем, и при таком счете на три «у» приходится три «а»). Но, возможно, А. Гербстмана интересует только одна строка? «И отступили басурманы...» Здесь или три (по Далю), или два «у», но во всех случаях господствуют иные гласные: «и-о-и-и (а)-а-ы»... Мне кажется, эта бухгалтерия ничего не доказывает. Во всяком случае, нетрудно привести десятки примеров, где насыщенность однородными звуками есть явление либо просто случайное, либо вызванное заботой поэта о благозвучии, ладности напева.

Ничем иным я лично не могу объяснить пристрастие Пушкина к гласной «и» в строках:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины...

И да простит меня исследователь, мне очень наивным представляется видеть тут прием передачи «застойно-

сти помещичьего быта Лариных», их «однообразной жизни»... И снова, как в примере с лермонтовским «Бородино», Гербстман пытается в чередовании иных гласных видеть... появление темы «народа».

Не очень убедителен и пример с Чеховым. Так, в рассказе «По делам службы», по мнению А. Гербстмана, «идейному противопоставлению мира обездоленных людей из народа и мира господ соответствует и резкое *звуковое противопоставление*. Не менее примечательна характерная для его (Чехова.— В. О.) творчества форма звукописи — *«звуковая ассоциация»*. Вот яркий пример:

«— ББУХ! ТРАХ! — раздалось опять.— БУХ!

И он (следовательно.— В. О.) вдруг вспомнил, как однажды в земской управе, когда он разговаривал с БУХ-гАлТеРоМ, к конторке подошел какой-то господин...» И следовательно, по мнению Гербстмана, именно по звуковой ассоциации вспоминает, что он знаком с самоубийцей...

Я перечитал рассказ Чехова «По делам службы» и нашел, что эти хлопанья ставня и вой метели повторяются трижды. Однажды следователю показалось что, «провыла баба на чердаке», «— Ббух! — ударилось что-то снаружи о стену.— Трах! Следователь прислушался: никакой бабы не было, выл ветер». Потом следователь снова услышал эти звуки. Полагать, что по составу звуков «атр», рассыпано отражающих «трах», и по сходству «бух» с бухгалтером, который познакомил когда-то героя с человеком, впоследствии покончившим с собой,— полагать, что по таким ассоциациям следователь восстановил образ самоубийцы,— значит читать в душе Чехова! Простейшее соображение опровергает наличие тут глубоких ассоциаций: чуткое ухо Чехова никогда не «попалось» бы на сходстве написания слова и реального звука: ставень ударяет о стену со звуком, лишь приблизительно обозначенным как «бух» или «ббух» и уж совсем не «трах». Реальный звук не мог бы вызвать такой изощренно-лингвистической ассоциации, особенно у Чехова — писателя, абсолютно чуждого подобного рода изыскам!

Звуковой состав стиха, конечно, требует переводческого внимания, спору тут быть не может. Я хочу только подчеркнуть, что, являясь для переводчика серьез-

ным указанием на стиль художника, на его особую, так сказать, задачу эвфонического порядка, помогающую выявлению формы, звукопись не может и не должна всегда претендовать на вскрытие каких-то реальных соответствий содержанию. А если таковая и имеет место, то это должно быть доказано недвусмысленно. Домыслы тут опаснее всего.

Одно дело перевести, скажем, строфу Пушкина:

Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я... —

так, чтобы на чужом языке оно звучало не менее слитно и неразрывно в своей звуковой спаянности. Другое дело — искать в данном случае какие-то особые причины сохранения именно этого «ж»...

Ю. Тынянов писал: «И звукоподражание, и звуковые метафоры, конечно, встречаются в большом количестве. Не следует только, с одной стороны, смешивать их, с другой — настаивать на *семантической определенности и однозначности этих приемов*»¹.

Мне представляется, что попытки проникнуть в лабораторию поэта, обосновать и поддержать анализом художественной ткани то или иное структурное пристрастие автора — само по себе надо приветствовать, такая тенденция находится на пути современного аналитического, научного познания процесса творчества, подкрепляет позиции функциональности художественных средств, и моя критика некоторых выводов А. Гербстмана направлена только на «злоупотребления» методом, но не на сам метод. Здесь, как и всюду, я ищу синтез, разумное применение структурализма к такому сложному и непрограммируемому явлению, как искусство.

То же самое можно сказать и о передаче метра и ритма подлинника. Крайности в этом вопросе таковы. Одни переводчики настаивают на точной передаче ритмического рисунка подлинника, не без основания считая, что, лишив оригинальное произведение его ритма, его тем самым лишают и жизни, так как ритм в поэзии (а строго говоря, и не только в поэзии) есть жизнь,

¹ Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, «Советский писатель», М. 1965, стр. 149.

дыхание, интонационная сущность высказывания. На это другие возражают, тоже вполне резонно, что адекватная передача ритмических особенностей в большинстве случаев невозможна, так как различна природа языков оригинала и перевода. Предлагается идея замены, главной задачей здесь провозглашается сохранение в переводе той функции ритма, носителем которой он является в подлиннике. Эта точка зрения кажется более реалистичной, однако она дает и больше возможностей для ухода от поиска максимальных соответствий, порой служит лишь оправданием нежелания или неумения проникнуть в суть замысла, а то и свидетельствует о довольно приблизительно понимаемом единстве формы и содержания.

Иной раз переводчик поступает так, как ему кажется удобнее, ссылаясь все на ту же «непереводимость». Я, например, не очень улавливаю позицию литовского переводчика В. Бложе (I, 346, 349). С одной стороны, он считает возможным перевод А. Мицкевича (польская силлабика) верлибром, если верлибр «со временем станет господствующим» в Литве. С другой стороны, он категорически утверждает: стихотворения, «написанные свободным стихом, должны переводиться таким же стихом». Это касается переводов Межелайтиса, которого русские переводчики «напрасно зарифмовывают и даже втискивают в строгий метр». Выходит, то, что разрешено Юпитеру, не разрешено быку...

Вряд ли перспективно считать, что метрические системы накрепко прикреплены к национальной поэзии, будь то литовская, или русская, или какая-то иная поэзия. Мне хотелось бы привлечь внимание читателя к работе Айна Каалеп, на которую я уже ссылался. История перевода поэзии на эстонский язык дает весьма поучительный материал для решения проблемы переводимости иноязычных метрических систем по двум причинам. Во-первых, на примере эстонской культуры виднее переплетение влияний различных культур, так как Эстония на протяжении своей истории знала много сильных влияний. Во-вторых, показательнее рассматривать скрещение разных метрических систем на примере языка, принадлежащего к угро-финской группе, по своим основам далекого от индоевропейских языков, задающих тон среди культурных народов Европы. Каалеп называет и внимательно рассматривает стихот-

ворные системы (силлабическую, силлабо-тоническую, тоническую и верлибр), которые в упорной борьбе завоевывали место под солнцем эстонской поэзии. Ряд возможностей для развития новых метрических систем проявился в религиозной сфере. Так, реформа Лютера на территории Эстонии уже в XVI веке потребовала проведения службы не на латыни, а на родном языке, всеобщего умения читать церковные книги, написанные на эстонском языке, пения—уже не церковного хора, а самих прихожан. А «первобытный», как его называет Каалеп, свободный стих, существовавший в народных плачах (наряду с «руническим» стихом, стихом устных сказаний и саг), не давал возможности приспособить к пению переводные гимны и мессы. В это же время южная Эстония, находясь под властью Польши, начинает приспособлять церковные рифмованные песни к эстонскому языку на базе эквиритмического перевода. Силлабика, таким образом, вторгалась и усваивалась довольно органично, как и силлабо-тоническая система, прививавшаяся не без влияния шведско-немецкой системы стиха. Сегодня в эстонской поэзии переводы с иностранных языков ведутся очень широким фронтом, с использованием многих систем, смотря какая из них наиболее соответствует ритмической структуре подлинника.

Мне могут возразить, что не на всякий язык так легко ложатся иные метрические, ритмические фигуры. Во-первых, это никогда не легко. Успехи эстонских поэтов, разрабатывавших отечественную поэтику и стих, достигались отнюдь не просто. Во-вторых, в русском языке, скажем, есть немало довольно гибких возможностей для передачи если не чистой силлабики, то хотя бы ее близких эквивалентов, не говоря уже о природной готовности русского стиха к свободному стиху, к верлибру. Но на каждом шагу слышишь: русскому уху это чуждо, русская поэзия прошла мимо этих новаций, это звучит не по-русски и т. д. Тут, очевидно, дело не столько в непереводимости, сколько в отсутствии широты, в плохом знании, в недостаточном владении всем арсеналом отечественной поэзии.

Я снова обращаюсь к опыту Ю. Тувима. Его перевод «Евгения Онегина» перевернул все представления о непереводимости сложной строфы Пушкина с мужскими рифмами, которых в польском диез с огнем не

сущёшь. Ни до, ни после Тувима никто не смог повторить этот подвиг. Но значит ли это, что поэт шел по неверному пути? Конечно, нет.

Долгое время французский силлабический стих переводили или гекзаметром, или ямбами. Пушкин первый почувствовал потребность более близкого метрического соответствия. Е. Эткинд анализирует перевод Пушкина из Шенье. Великий поэт прибегает тут к традиционной для французской поэзии форме — александрийскому стиху, но чтобы выразить особую, присущую только Шенье, «стилистическую противоречивость» (Шенье — «поэт, напитанный древностью...» — говорит Пушкин), Пушкин архаизировал стиль. Он прибегает также к резким переносам, что создает стилистическую противоречивость, характерную для Шенье, — изящная размеренность александрийского стиха как бы варваризирована. Таким образом, мы видим, что ритмическая форма стиха складывается не только из звукового «чертежа» — она производное всей системы произношения стиха, то есть включает в себя и смысловое, интонационное членение речи, определяющее темп, придающее стиху осмысленную «упругость» формы.

Переводимость метра и ритма оказывается вполне достижимой, если в поисках компенсации переводчик находит не только кальку формы, но и выявляет «лицо» ритма — характер образного движения стиха, его интонацию.

Говоря о переводимости поэзии, мы часто думаем, что главным препятствием для воссоздания образов и ритмов иноязычной поэзии является национальная самобытность формы. Как это ни убедительно кажется на первый взгляд, это не совсем так. Опыт опровергает, а не подтверждает такие опасения. И Пушкин, и Крылов, и Лесков, и Зощенко, и Бабель, и Шолохов — беру наугад разные эпохи, разные имена — прекрасно звучат на разных языках других народов. Если говорить о поэзии, трудность прежде всего возникает при столкновении с новой, неизвестной художественной системой. В близких языковокультурных структурах труднее для перевода поэзия новаторская, в далеких — та, которая определеннее связана с конвенциями (условностью) национального искусства. Так, например, японская поэзия труднопереводима не потому, что она

более «национальна», нежели, скажем, английская, а потому, что система организации японской поэзии опирается на особый характер условности в восприятии. «Национальный» элемент — часть более общего явления: характера условности, традиций условности. Интересно, что при достаточной технике и определенном уровне таланта переводчик может перевести и очень трудного поэта достаточно хорошо, если переводимый автор принадлежит к «понятной» системе конвенций; и, наоборот, поэт «простой» и ясный может оказаться камнем преткновения для перевода на язык иной культуры. В самом деле, Пастернака плохо ли, хорошо ли, но переводят и немцы, и англичане, и французы. А вот Пушкин, например, по словам Неруды, в Латинской Америке известен лишь как прозаик. Стихи Пушкина, когда их пробуют перевести, воспринимаются почему-то тоже как проза, то есть смысловой, реалистически-описательной своей стороной.

В связи с этим хочется затронуть еще один очень важный вопрос. В 1961 году в одной беседе крупный греческий поэт Яннис Рицос выдвинул тезис о новой функции «простоты» в современной поэзии мира. Он считает, что простота формы Неруды, Хикмета, Элюара и Маяковского, их абсолютная «читаемость» во всем мире, их популярность — следствие общественной задачи, которую Рицос определил как «потребность общения, понимания между людьми». Противопоставляет этой поэзии Рицос такие стихи, которые отягощены игрой слов, туманной формой или, наоборот, чересчур «строгой» рифмой. Иными словами, Рицос видит задачу поэта любой национальности в том, чтобы найти в своей традиции, в поэтике родного искусства такие выразительные средства, которые были бы избавлены от всего побочного, от всего излишнего, что «препятствует ее (поэзии.— В. О.) большому прыжку чрез границу одной страны и одного народа»¹. Я понимаю эти слова Рицоса отнюдь не как призыв к «космополитизму» формы, хотя, надо сказать, некоторые товарищи так и восприняли декларацию греческого поэта. Думаю, что речь идет здесь не о призыве отказаться от богатых возможностей формы ради однозначного и удобного для «транспортировки» содержания, даже са-

¹ «День поэзии», «Советский писатель», М. 1962, стр. 153—154.

мого гуманного. Если бы дело обстояло так, то я первый не согласился бы с Риксом. Мне представляется, что речь здесь идет о другом.

Прежде всего — об общечеловеческом содержании поэзии, о ее демократизме и существенности задач, которые провозглашает поэт. Открытость такой поэзии гарантируется ее пафосом, делающим понятной и переводимой даже нелегкую форму. В самом деле, ну как же Маяковского подверстать под понятие «легкого» поэта!

Но дело и не только в содержании. Современная поэзия, в лице Маяковского, Аполлинера, Элюара, Хикмета, Неруды и того же Рикса, действительно нашла некие точки соприкосновения в поэтике. Леонид Мартынов, играющий словом и непредставимый для русского читателя вне оригинальнейшей формы, с повышенной ролью ритма и ассоциативных связей, в переводах на многие языки мира выявляет, оказывается, черты, родственные с поэтикой Элиота или Фроста, Квазимодо или Энциенсбергера... Мы недостаточно изучаем этот процесс, и потому трудно делать твердые выводы. Но факт остается фактом: «только современная поэзия смогла возвести свод над пропастью, разделяющей языки и различные образы мышления» (Я. Рикс). По всей вероятности, не поэты стремятся к единению и «выравниванию» стилей, а практический духовный опыт, в процессе выявления общих гуманистических задач, в нашем на редкость «сближенном» и перенасыщенном информацией и тревогой за будущее поколений мире — вот что сглаживает резкие расхождения национальных поэтик.

Мы снова и снова сталкиваемся здесь с диалектическим процессом сближения и отталкивания. Каждому известно, что национальное самосознание в наше время не только не затухает, но, напротив, имеет тенденцию небывалого развития. Так что тут вовсе не стоит бояться процесса интеграции и нивелирования стилей и форм национальной поэзии. Важно ведь и то, что Маяковский и Элюар, Хикмет и Незвал «похожи» друг на друга в чем-то, но важно и то, что и Маяковский и Незвал, скажем, безусловно глубже других выразили в XX веке национальную сущность русской и чешской наций!

Проблема переводимости означает сегодня и способность приятия чужого опыта как своего на базе все более возрастающего процесса взаимообщения. То, что казалось непереводимым, становится вполне переводимым и, более того, нуждающимся в переводе.

Время синтеза— в науке, в искусстве, в понимании ряда сложных процессов перевода— зиждется на одном основании. Оно неотделимо от анализа. Попытка советских теоретиков перевода, лингвистов, литературоведов, поэтов обосновать наличие строгих норм и критериев не должна отпугивать, если эта попытка базируется на диалектическом принципе, основанном на прошлом опыте, не отвергающем того, что было, может быть, когда-то и крайностью, воспринимающем зерно исторической истины.

В. Шкловскому принадлежат такие слова: «История литературы была для него не историей смены ошибок, историей смены систем...» Это сказано о Ю. Тынянове, но это требование применимо ко всякой честной теории искусства. Надо понимать значение в искусстве того, что было отвергнуто и как будто не осуществлено. Потому что в искусстве ничего не возникает из ничего и ничто не проходит даром.

Е. Егорова

НАШИ ОШИБКИ, ИХ КОРНИ И СРЕДСТВА ПРЕОДОЛЕНИЯ

1. СМЕШЕНИЕ ЯЗЫКОВ В ПЕРЕВОДАХ С РУССКОГО НА УКРАИНСКИЙ

Из многочисленных работ по искусству художественного перевода, оставшихся в литературном наследстве Алексея Кундзича, переводчики, вероятно, помнят его статью «Перевод и литературный язык»¹. Признанный мастер перевода русской прозы на украинский язык с горечью писал в этой своей статье о низком качестве многих украинских переводов, о волне буквализма, захлестнувшей главным образом переводы русской прозы, о неправомерном засорении словарей и переводных книг ненужными руссизмами. Разумеется, Алексей Кундзич имел при этом в виду не магистральное направление в развитии украинского художественного перевода, не ту широкую и сильную реалистическую струю, которая давно уже определила бесспорные и значительные успехи украинской ветви советского переводческого искусства. Главную причину бедствия он усматривал в том, что силами литераторов невозможно обслужить огромный поток переводной литературы и переводами занимается целая армия людей случайных, к искусству художественного перевода не имеющих никакого отношения.

Но что же, помимо недостатка в людях одаренных, призванных к литературе, могло облегчить этой армии такой широкий доступ к трудному искусству перевода?

¹ Сб. «Мастерство перевода», «Советский писатель», М. 1959, стр. 7.

Ответ на этот вопрос надо искать в некоторых особенностях развития современного украинского литературного языка.

На рубеже двадцатых и тридцатых годов на Украине усилилась борьба с буржуазным национализмом, в частности, с попытками националистов насильственно оторвать украинский литературный язык от русского языка, внедрить чужую научную терминологию, насадить и закрепить в языке чужеродные влияния. В результате разгрома буржуазного национализма весь националистический хлам, как справедливо отметил в своей статье Кундзич, был выброшен из языка. Исправлены были сотни научных терминов, вытеснены многие чужие слова и обороты, очищена от националистического сора грамматика. Таким образом снят был искусственный барьер между русским и украинским языком, который пытались возвести националисты и который мог явиться тормозом в развитии научной мысли, языка и литературы.

Но под влиянием догматических теорий этот здоровый процесс расчистки путей развития языка принял уродливые формы. Началось засорение украинского языка ненужными руссизмами.

В лексикографических трудах стали стираться семантические различия между украинским и русским языком, заметно обеднели синонимика и идиоматика.

В художественных переводах произведений русской литературы было выдвинуто требование максимального приближения перевода к букве подлинника, сохранения всех сходных с русскими слов и оборотов. Редакторы стали официальными блюстителями этой «точности» перевода. Тогда и родилась та спасительная формула: «давайте сделаем, как у автора!», о которой писал в своей статье Кундзич.

Стремление утвердить в переводческой практике прежде всего черты сходства, часто мнимого, между русским и украинским языком, жесткая регламентация связывали переводчика, преграждали путь творческим исканиям, лишая в результате перевод той свободы, естественности, силы и выразительности, без которых он практически остается за рамками искусства, становится доступен любому человеку даже при самом поверхностном знакомстве с русским и украинским языком и полном отсутствии таланта.

Мы не будем приводить примеров, анализировать способы и приемы засорения украинского языка в переводах. В свое время украинские критики много об этом писали. Напомним переводчикам только еще одну, более раннюю статью на эту тему Алексея Кундзича «Переводческая мысль и переводческое недомыслие»¹.

За истекшие годы в общем процессе преодоления ложных теорий много сделано и для улучшения качества переводов.

На совещании переводчиков, состоявшемся в Киеве в марте 1966 года, был отмечен несомненный общий подъем переводческого искусства, бесспорные успехи в борьбе с литературным браком.

На Всесоюзном симпозиуме «Актуальные проблемы теории художественного перевода», состоявшемся в Москве в феврале—марте 1966 года, украинский переводчик и критик С. Ковгашок прямо заявил, что руснизмами злоупотребляют теперь лишь отдельные неопытные переводчики и в области лексики грехов не так уж много. Правда, он вынужден был признать, что «нарушений в области синтаксиса, случаев слепого следования русской синтаксической структуре — предостаточно»².

Но хоть не всегда еще чист в переводах строй речи и еще надо бороться с неоправданными заимствованиями и безликой серостью, все же можно сказать, что та волна буквализма, порчи языка, о которой с такой тревогой писал в 1959 году Алексей Кундзич, схлынула.

К сожалению, в последние годы у части украинских переводчиков наметился новый отход от магистрального направления в развитии литературного языка. И уже не засорение переводов руснизмами, а это новое нездоровое явление привлекло внимание пленума Правления Союза писателей Украины, который в январе 1970 года рассмотрел вопрос об интернациональных взаимосвязях украинской литературы и попутно о достижениях и недочетах в переводческом искусстве. Но об этом мы расскажем ниже.

¹ Сб. «Вопросы художественного перевода», «Советский писатель», М. 1955, стр. 213.

² «Материалы симпозиума «Актуальные проблемы теории художественного перевода», т. I, 1967, стр. 326—327.

А как обстоит дело с переводами произведений украинской литературы на русский язык?

У нас, к сожалению, тоже были свои волны, со своими спадами и подъемами.

Уже давно среди русских переводчиков украинской литературы получила распространение теория, согласно которой передача в переводе национально-художественного своеобразия подлинника рассматривалась только в узкоязыковом плане, национальная форма понималась только как национальный язык. Сообщить переводу с украинского национальный дух, национальный колорит можно было, по этой теории, только щедро расцветив художественную ткань украинскими словами и оборотами, сохранив даже многие грамматические особенности оригинала.

Если попытки англозировать русский язык, предпринятые ланновской школой в переводах Диккенса, были продиктованы голым формалистическим принципом «технологической точности», то здесь намерения на первый взгляд были самые благие. В самом деле, разве не путем украинизации достиг изумительного поэтического эффекта в своих ранних повестях великий Гоголь?

И вот в переводы с украинского хлынули потоком «парубки», «дивчата» и сотни других слов, перенесенных живьем фразеологических оборотов, идном, грамматических конструкций.

Чтобы представить себе, какую смесь из двух языков стали создавать иные переводчики, присмотримся поближе к вышедшему в 1951 году в русском переводе сборнику повелл Марка Черемшины¹.

Талантливый певец гуцульского крестьянства, Марко Черемшина в своих повеллах пользовался гуцульским диалектом, который и по словарю, и по грамматическому строю заметно отличался от общенародного украинского языка. Диалект затруднял восприятие повелл, и миллионы украинских читателей плохо улавливали всю прелесть народно-поэтической струи в творчестве украинского повеллиста, живое дыхание гуцульских песен, плачей и дум, тонкий лиризм повелл.

¹ Марко Черемшина, Избранное. Перевод с украинского Вл. Россельса, Гослитиздат УССР, Киев, 1951.

Это сознавал и сам писатель. В годы Советской власти, когда его произведениям был открыт широкий доступ к пароду, он старался писать на общелитературном украинском языке.

Перевод произведений с такой сильной диалектической стихией и такой яркой народно-поэтической окраской представлял, конечно, трудную задачу. Как же решена была эта задача? А решена она была по способу механического смешения самых разнородных элементов обоих языков. Прежде всего сохранено было безо всякой в этом нужды множество украинских слов и выражений, главным образом диалектизмов. Перевод запестрел десятками таких слов, как «карбы», «здекуційник», «мочуло», «дровитня», «коновка», «гелетка», «цюрюкатся» и т. д. Отдельные диалектизмы были заменены при этом общенародными украинскими словами. Так «денцівка», та самая дудочка, на которой в «Тенях забытых предков» играл герой и у Коцюбинского, стала общеукраинской «сопилкой», «основини» (закладка) превратились в «закладнины». Идиомы сплошь и рядом переводились дословно: «голые пальцы грызть», «темно, как в рогу», «почем локоть табаку», «кусоч болвана» и т. д. Стилистическая окраска при таком дословном переводе часто неожиданно менялась. Традиционные народные выражения «коби здоров був» или «абих так жив» приобрели, например, все признаки одесского жаргона: «чтоб он был здоров», «чтоб я так жил». Украинские слова, гуцульские диалектизмы причудливо мешались с русским просторечием. Старик гуцул называл зятя «чужим дитём». Другой старик важно изрекал: «Чай, она в родном дому», третий спрашивал: «Аль не так, братец Лесь?»

С этой кондовой русской речью и соседствовали «карбы» и «мочула», «гелетки» и «гоп-гоп-гопачя».

От грубонаaturalистического столкновения двух национальных стихий новеллы Марка Черемшины утратили в переводе реалистическую достоверность, национально-художественное своеобразие. В разноязычном хаосе пропали отголоски и ритмы народной гуцульской поэзии, красота гор, суровая и горькая правда подневольной крестьянской жизни.

Метод смешения усиленно насаждался редакторами. Для собраний сочинений, однотомников составлялись обширные предварительные списки украинизмов,

с помощью которых предполагалось передать национальный колорит. Списки эти были обязательны для всех переводчиков.

Близость языков и необыкновенная легкость перевода по способу смещения привлекли, как и на Украине, целые рои людей окололитературных, которым некогда было думать ни о чистоте строя, ни о художественных достоинствах, ни о всяких иных переводческих проблемах. Небывалый размах издательской деятельности при полном отсутствии критики усилил этот приток. Как и на Украине, получилась цепная реакция. Ложная, бескрылая, по сути формалистическая доктрина неизбежно вела к буквализму, засорению языка, а следствием этого было разрушение в переводах картин жизни украинского народа с его национальной психологией, с национальными чертами его характера, которые во всей глубине раскрываются в литературных произведениях, составляя в них то, что принято называть национальным своеобразием.

В 1951 году на Всесоюзном совещании переводчиков Юрий Смолнич выступил с резкой критикой переводов украинской прозы. В 1952 году М. Рыльский в статье «Заметки о художественном переводе стихов»¹ уже прямо заговорил о том, что переводить русским переводчикам следует «на свой язык». Таким образом, запротестовали украинские писатели. Они хотели, чтобы русский читатель увидел наконец картины украинской народной жизни не в кривом зеркале торопливых и небрежных ремесленных поделок, в которых русская и украинская речь образовали беспорядочную смесь, они хотели, чтобы в переводах произведений украинской литературы зазвучал наконец в полную силу прекрасный русский язык.

В 1954 году И. А. Кашкин в статье «Вопросы перевода», говоря о злоупотреблениях иноязычными словами, привел серию украинизмов из русского перевода «Переяславской Рады» Н. Рыбака². И хотя отдельные примеры представлялись спорными и уж вовсе зря был взят под сомнение даже в украинском тексте романа колоритнейший варваризм «оковита» (см., например, у Шевченко: «Молодая встала, || Взяла квартиру оковити

¹ «Дружба народов», 1952, № 1, стр. 136.

² Иван К а ш к и н, Для читателя-современника, «Советский писатель», М. 1968, стр. 468.

«Та й почаствовала || Сердешного невольника || І його сторожу»), примечателен сам факт, что вслед за украинскими писателями и виднейший русский теоретик поднял голос в защиту русского языка и украинской литературы.

Именно Кашкин отметил неправомочность ссылок любителей локальных словечек на Гоголя и его ранние повести.

Действительно, упорно ссылаясь на Гоголя, сторонники «расцветки» забывали не только о том, что у великого русского писателя «девушек», например, куда больше, чем «дивчат», а и «парни» не так уж редки, но и о том, что гениальный художник, создавая картины украинской народной жизни, расцветчивал русскую речь украинизмами с величайшим мастерством и величайшей осторожностью. Он писал Максимовичу, что эта осторожность необходима, чтобы не затемнить смысла. Он выделял украинизмы курсивом, в словариках пасечника Рудого Панька объяснял даже такие слова, как «бублик», «галушки», «гопак», «дивчина», «жинка», «парубок» и т. д.

Алексей Кундзич справедливо отметил в своей статье, что в этом «проявилось внимание писателя к русскому народу-читателю, демократичность писателя».

Украинизмы у Гоголя не были механическими включениями, и стиль его не был бездумной смесью двух языковых стихий. Слив воедино русскую книжную и украинскую народно-поэтическую речь, Гоголь создал поэтический сплав, поразительный по цельности и органичности, яркости и выразительности. Метод Гоголя подробно охарактеризован в нашей литературе. Особенный интерес представляет анализ под этим углом зрения стиля повести «Тарас Бульба» в книге академика В. В. Виноградова «О языке художественной литературы». Великий писатель, по справедливому замечанию В. В. Виноградова, «обратился к народно-песенному творчеству украинского народа как к живому источнику историко-этнографических красок речи»¹.

Переливая в формы русской речи произведения украинской художественной литературы с ярко выраженной народно-поэтической основой, переводчик должен учиться у Гоголя и этой удивительной слитности двух

¹ В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М. 1959, стр. 608.

национальных начал и той великой осторожности, о которой Гоголь писал Максимовичу. Разве не знаменательно, что подавляющее большинство украинизмов, употребленных Гоголем, прижилось в русском языке?

Но опыт Гоголя нельзя безоговорочно переносить на художественные переводы с украинского. Для переводчика украинский роман или повесть, поэма или стихотворение — это не «источник историко-этнографических красок речи», каким была для Гоголя украинская народная поэзия и украинская народно-песенная речь, а явление украинской литературы, которая со времени Гоголя прошла большой и славный путь. Перед нами богатая национальная литература с прекрасными реалистическими традициями. Ее орудие — богатый национальный язык, язык Тараса Шевченко и Ивана Франко, Леси Украинки и Коцюбинского, Рыльского и Тычины, Бажана и Сосюры. Творческий процесс воссоздания произведений этой литературы на русском языке должен подчиняться общим законам искусства реалистического перевода. Переводить эти произведения надо на общелитературный язык.

3. ЖИВУЧЕСТЬ ЗАБЛУЖДЕНИЙ

Много лет прошло со времени выступлений Ю. Смолича, М. Рыльского и И. Кашкина, много сделано за это время. Переводчики большей частью освободились или исподволь освобождаются от пут ложных теорий. Так, Вл. Россельс, спустя десять лет после выхода в свет первого издания новелл Марка Черемшины, значительно улучшил ту часть своих переводов, которая вошла в новое издание, выпущенное в 1961 году Гослитиздатом. Еще позже он совсем отказался от ложного метода смещения языков и сейчас, надо полагать, подверг бы свой перевод еще более радикальной переработке.

И все же у нас появляется еще много разухабистых, наспех слепленных подделок под Гоголя, наконец просто серых, беспомощных переводов, особенно украинской прозы.

На Третьем всесоюзном совещании переводчиков много говорилось о невежественных и бездарных переводчиках, о литературных дельцах, подвигающихся ча-

ще всего в области перевода литератур народов СССР. Уже во вступительном слове Н. С. Тихонов отметил: «Нужно обратить особое внимание на переводчиков, безответственно относящихся к своему делу, ремесленников, не обладающих знанием и талантом, но обладающих неистощимой энергией переводить со многих языков, подчас им совершенно неизвестных»¹.

Скажем прямо, таких переводчиков особенно привлекает своей кажущейся доступностью именно украинская проза, тем более что испытанный «метод» смешения языков до крайности упрощает их задачу. Неудивительно, что поток плохих переводов с украинского в последние годы даже как будто усилился.

Присмотримся поближе к двум-трем переводам, выхваченным из этого потока.

В переводе романа М. Рудя «Бориветер»² украинизмы начинаются буквально с заголовка романа.

Птица «боривітер», в неоглядной степи стремительно падающая с высоты на суслика, в романе Рудя, по замыслу автора,— символ борьбы со злом, уничтожения всего того, что мешает движению вперед, утверждению новых форм жизни, коммунистической нравственности. Но как разгадать этот символ русскому читателю, если в русском языке нет слова «бориветер», если птица «боривітер» по-русски называется «пустельгой»? Как разгадать ему этот символ, если в переводе «боривітер» называется к тому же «крыланом», а крыланы не птицы из семейства соколиных, уничтожающие грызунов, а рукокрылые, истребляющие плоды в садах?

Словно в пестром калейдоскопе мелькают перед читателем русского перевода романа перемешанные по прихоти переводчицы русские и украинские слова, русские и украинские обороты, конструкции, грамматические формы. «Бебехи», «лупнуть глазами», «застеречь» (в смысле «предостеречь»), «намащенные голенища», «парубкованье», «лист» (в смысле «письмо»), «пылюга», «поснидать», «мамцю», «туточки и тамочки», «выглядывал все окна, все дороги», «на ассамблеях потолклись», «шукал», «дотюмкала», «тройка курей»,— и так до последней страницы, до последней строки.

¹ Н. С. Тихонов, Работа, достойная всяческого уважения.— «Литературная газета», 1970, № 26, 24 июня.

² М. Рудь, Бориветер. Авторизованный перевод с украинского Э. Хайтиной.— «Дружба народов», 1965, №№ 8 и 9.

Метод подобного перевода прост до чрезвычайности. Общенародное украинское слово «тюхтій» (увалень, растяпа), понятное всем украинцам от мала до велика, «переводится» русским «тюхтя», хотя в русском языке это слово диалектное, и в одних местах, по Далю, «тюхтей» называют белую смородину, в других крестьянское блюдо из простокваши. Слово «комора» (клеть, амбар, кладовая) переводится словом «камора», которое в русском языке давно вышло из употребления. «Жовтогарячий» (оранжевый) в переводе просто «желтогорячий»; «гульк» — просто «гульк», хотя порусски это «глядь»; «неділя» — просто «неделя», хотя у автора это «воскресенье».

Удивительно, что на этом странном диалекте изъясняются в переводе не только и даже не столько герои романа, сколько сам автор. И что еще удивительнее, за эту недопустимую порчу русского языка редакция журнала «Дружба народов» наградила переводчицу Э. Хайтину премией за лучший перевод 1965 года, а через два с половиной года опубликовала новый ее перевод, сделанный по этому же способу, но на этот раз в содружестве с И. Солодовниковой. Это роман Ивана Чендея «Птицы покидают гнезда»¹.

Известно, что с творческими содружествами дело у нас обстоит далеко не благополучно. Чаще всего эти содружества являются лишь номинальными. Каждый работает сам по себе. Иногда редакторам удастся привести к единству пестрое собрание кусков, на которые был разделен роман между переводчиками, иногда пестрое и несогласное собрание этих кусков появляется в почти нетронутом виде.

В данном случае содружество оказалось на редкость согласным. А все дело опять-таки в простоте способа перевода.

Лежит, скажем, у Чендея покойница в гробу в «чорній спідниці» (юбке), а переводчицы укладывают ее в гроб в «черной исподнице». Эка беда, что «исподница» в русских диалектах рубаха, которую надевают под сарафан и которая вряд ли может быть черной. Зато переведено так близко к подлиннику, что ближе быть не может.

¹ «Дружба народов», 1968, №№ 2 и 3.

Была в романе Рудя «пылюга», у Чендея появилась уже «каменюга».

Есть в украинском языке слово «дивитись», а в русском «дивиться». Что ж, оконце в переводе «дивится на полевую стежку» и героиня романа, старая Василина, говорит своему мужу Пригаре: «Прикажешь руки поскладать да на небо дивиться?» Эка беда, что по-украински «дивитись» — глядеть, смотреть, а по-русски «дивиться» — удивляться. Зато переведено буква в букву. Нельзя Василине «руки поскладать»? Но если оконцу можно «дивиться на стежку», так отчего же Василине и руки не «поскладать»? Ведь еще троянцы в «Энеиде» Котляревского «сиділи руки поскладавши, для них все празники були». Правда, то по-украински, и троянцев было много, а Василина одна, да и говорить в переводе ей все-таки следовало бы по-русски.

«...от лемеха,— читаем в переводе,— торчком вставляла черная краюха». Но ведь «скиба» по-украински не только краюха, но и та полоса земли, которую отваливает при пахоте плуг и которую по-русски называют пластом.

«Дитина» в переводе только «дитя» или «дитё». В 1959 году И. Кашкин в заметках «Текущие дела», опубликованных в сборнике «Мастерство перевода», как простейший пример решения в переводе лексических задач привел добрых два десятка слов для обозначения понятия «ребенок»: дитя, младенец, малютка, малыш, крошка и т. д.¹ Но ведь то надо выбирать, а «дитя» с «дитём» сами, без выбора, ложатся на бумагу.

«Не сегодня-завтра,— говорит герой романа Пригара,— и для ее дитя придется люльку с пода снимать».

Позвольте, с какого «пода»? Почему колыбель сунули вдруг в печь? А это все тот же способ перевода. По-украински «під», стало быть, по-русски «под». А что «під» у гуцулов «чердак» и колыбель убрали не в печь, а на чердак, это переводчицам и неведомек.

Есть в украинском языке слово «задоволений» (довольный, удовлетворенный), стало быть, по-русски «удоволенный», есть «задоволення», стало быть, «удоволение».

¹ См.: Иван К а ш к и н, Для читателя-современника, стр. 520—521.

«Наслушается, намерзнется и — удовлетворенный — назад в хату...», «...глаза словно застыли в удовольствии...»

И рядом, совершенно так же, как в позабытом первоначальном варианте перевода новелл Черемшины, сопилки и даже сопилкари, вуйки, капчури, коновки и прочий местный реквизит. Этаким стиль рюсс с гуцульским отпечатком!

Переводчицы, как видим, лишь варьируют на все лады способы и приемы, примененные двадцать лет назад Россельсом. Но зачем же перепевать раннего Россельса? Не лучше ли присмотреться к его новым работам?

Жаль книги Чендея. Ведь такие переводы, как опустошительный набег, камня на камне не оставляют от национально-художественного своеобразия подлинника. А в романе раскрывается сложный процесс становления нового в сознании советского гуцульского крестьянина, и написан он языком живым и колоритным, с сильной народно-поэтической струей.

Но особенно огорчительна та метаморфоза, которую претерпел в новом издании старый перевод «Теней забытых предков» М. Коцюбинского¹.

Повесть «Тени забытых предков» — поэтическая жемчужина в творчестве Коцюбинского. Здесь тоже гуцулы. Но какая жизнь! Полуязыческие обряды и преданья, легенды о злых духах, властелинах гор, сказки и песни, живые создания народного гения. Дух народной поэзии, ее язык живет в повести. С ювелирным искусством сливает Коцюбинский общенародный украинский язык с его гуцульской ветвью, особенной, невыразимой, глубоко поэтической.

Как Гоголь объяснял русскому читателю украинские слова, так и Коцюбинский поясняет украинскому читателю далеко не всегда понятные гуцульские диалектизмы, причем иногда делает это прямо в тексте, подчиняя свой комментарий общему ритму повести.

Уже давно эту повесть перевел Николай Ушаков, тонкий русский поэт, крупный переводчик украинской

¹ Михаил Коцюбинский, Собр. соч. в 4-х томах, т. 3, «Художественная литература», М. 1965, а также М. Коцюбинский, Повести и рассказы, и Леся Украинка, Стихотворения, поэмы, драмы, «Художественная литература», М. 1968.

поэзии и прозы. Как бы в противовес украинизаторам, подвизавшимся на рубеже сороковых и пятидесятых годов, этот перевод был сделан языком свободным и чистым, и художественную его ткань не рвали ни неуместные русизмы, ни обильные местные слова. Таких слов на всю повесть был включен какой-нибудь десяток. Лишь изредка мелькала в переводе ненужная калька типа «дай покой» («дай спокій»), да не стоило переводчику последовательно опускать подлежащие там, где они повторяются и должны быть чаще всего выражены личным местоимением. В украинском литературном языке времен Коцюбинского это было, как в польском, синтаксической нормой, сейчас почти вытесненной. В русском литературном языке это художественный прием, усиливающий напряженность. Механический перенос на русскую почву этой чуждой нормы всегда оставляет впечатление нарочитости, а при разрыве в цепи действий может просто затемнить смысл.

Быть может, спорным был порой у Ушакова и выбор диалектизмов, введенных в русский текст, быть может, кое-где проскальзывали черты книжности в языке; но в целом это был, бесспорно, не мертвый слепок, а подлинно творческий перевод, в котором угадывалось поэтическое дыхание подлинника.

Если бы при подготовке к переизданию были развиты и углублены те живые творческие тенденции, которые были заложены в первоначальном варианте, перевод, вероятно, стал бы очень хорош; но, как это странно, с ним произошла метаморфоза, приблизившая его к тем уродливым образцам, которые мы рассмотрели выше.

Прежде всего были тщательно подобраны и включены в перевод чуть не все «растерянные» переводчиком гуцульские слова. «Бурышка», «габа», «гачи», «гоц», «грунь», «денцивка», «кычера», «маржина», «негура», «неден», «нявка», «подра», «царынка» — десятки слов, которые в подлиннике пластично вливаются в родную им языковую стихию, были механически перенесены в русский текст.

Снова воскрес тот ланновский принцип «технологической точности», фетишизации слова, который, как давно уже отметил Н. Кашкин, заставлял переводчиков Диккенса во имя сохранения национального колорита включать в русскую речь всякого рода прокто-

ров, скривешеров, барристеров, сарджентов, солиситоров и т. п.

На этот раз в такой фетиш были превращены гуцульские слова. Повторяясь десятки раз, они разорвали художественную ткань, разрушили ее единство и цельность.

«...ветер дует из-под подры под крышей,— читаем в последнем варианте перевода,— ватра от радости лижет черный котел, в котором поет коломыйки сыворотка, и среди дыма и огня блещут зубы спузара».

Видимо, по недосмотру, здесь от прежнего варианта еще оставлена «сыворотка». Выше она переделана в «жентыцю».

Никогда не следовал ложному принципу смешения языков И. Ушаков — и тут вдруг такая фантазмагория! Даже та самая дудочка, на которой играл в первоначальном варианте перевода Ушакова герой повести Кощубинского, превратилась в «сопилку», да не просто в «сопилку», а в «денцивку (сопилку)».

Но украинизация перевода на этом не кончилась.

В первоначальном варианте лягушки в переводе «квакали». В последнем варианте они уже «закумкали». Оказывается, не было передано звукоподражание. У автора «...жалібно кумкали жаби», а герой спрашивал их: «Кума, кума, що-с варила?» Вот они в переводе теперь и «закумкали». Что говорить, легчайший найден был способ передачи звукоподражания.

«Девки» и «девушки» превратились в последнем варианте в «дивчат», «овчарни» в «кошары» и даже «зубцы гор» стали «шпилями», хотя в русском языке «шпиль» не зубец, вершина, пик, а только остроконечный стержень, венчающий здание. Если было отлично переведено «водят пляски», то в новом варианте стало «ведут пляски». Если просто великолепно было переведено «...горы в их древнем первозданном бытии», то теперь стало: «...горы в их старом, первобытном бытии» и т. д.

Нет, не можем мы похвалиться благополучием, если умудряемся портить даже хорошие старые переводы.

Во всех рассмотренных нами переводах на русскую почву заносились во множестве украинские слова, обороты и формы. Но бывает и так, что переводчики, словно наскучив своим ремеслом, просто оставляют без перевода целые фразы, реплики и даже куски текста.

Вот, например, в рассказе Ады Рыбачук «Бабино лето»¹, переведенном самим автором, украинская старушка, главная героиня рассказа, с внучкой беседует только по-украински, а с автором либо на исковерканном украинском, либо на исковерканном русском языке.

«...чи ж то в тебе, доню, матерії на спідницю не достало, га?» — спрашиваает старушка у модницы внучки.

По странной прихоти переводчицы реплики чередуются в переводе примерно так:

— Баба, може ви не вмирайте ще, ще поживить...

— Ой, доню, дуже вже довго я живу, вже пора мені... Але як бог дасть...

— Баба, вы дождитесь нас, мы еще приедем...

— Как бог дасть, дитино...

— Бажаю тобі, даню, дожити до моїх лет...

— Зачем, баба?»

И так во всем рассказе. Мало того. Даже модница внучка, которую, конечно, обучали в школе русскому языку, к автору обращается большей частью по-украински, причем ее реплики то даны в украинской, то в неряшливой русской транскрипции:

«— Та хто ж у них ходыты буде? Мы ж их будемо в руках нэсты... Щоб уси ж бачылы! Я свои тэж возьму. Я их, конечно, вже пять лет не взувала, я их взувала тильки колы у загс ходылы...»

Писательница решительно не верит в возможности русской речи. Ей кажется, что заговори ее героини на народном русском языке, и пропадут все роскошные краски, которых она не пожалела на их портреты.

Впрочем, и собственная ее речь не отличается в переводе ни чистотой, ни ясностью, она тяжеловесна, отмечена печатью буквализма, лишена реалистической достоверности и тоже пересыпана украинизмами.

«Угощали самым главным — откровенностью сундуков...»

«...ох, сколько же надо купить — корову, сено, башмаки (черевики, тухольки), зошита (тетрадь), ткань (матерію), сследку (оселедця), стекло, «бляху» на крышу, кабанчика, телевизора...»

«...никак нельзя было насладиться им (летом.— Е. Е.) всласть, вдоволь, до отвала, до «не хочу».

¹ «Дружба народов», 1969, № 7.

Это «до «не хочу» — наивная калька, слепок с украинского «донéсхочу» или «донéхочу», то есть вволю.

Даже коровы у Ады Рыбачук, как, впрочем, и в большинстве других рассмотренных переводов, не «мычат», а «мукают».

У Гоголя на весь цикл повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» едва ли наберется десяток коротеньких строчек на украинском языке («Он бачь, яка така намалевана», «Дидько б утисся его батькови», — да еще в пяти-шести местах). И право, даже голым этнографизмом нельзя оправдать тот неопиcуемый двуязычный хаос, который царит в переводе Ады Рыбачук.

Еще и еще раз надо напомнить некоторым переводчикам и редакторам, что потоки украинизмов, затрудняя восприятие текста, заставляя читателя на каждом шагу спотыкаться о кочки незнакомой или полужаномой речи, не только не передают национально-художественного своеобразия подлинника, но уродуют псйзажи, превращают речь геросв и самих авторов в ту русско-украинскую просторечную смесь, с которой особенно энергичную борьбу приходится вести украинским школам при развитии культуры речи. Это смешение придает языку переводов нарочито областнический характер, принижает национальное достоинство украинского народа, который по праву гордится своим языком и своей литературой.

Еще и еще раз надо напомнить некоторым переводчикам и редакторам слова Максима Рыльского: «...переводить нужно *на свой язык* (курсив автора.—Е. Е.), причем не на диалектный, а на общелитературный, и вместе с тем так, чтобы ощущалось дыхание и колорит подлинника, чтобы шекспировский Фальстаф отличался манерой выражения от Харька Ледащего — известного персонажа пьесы Тобилевича»¹.

4. ГРАНИЦЫ ЗАИМСТВОВАНИЯ

Перевод на общелитературный язык отнюдь не означает полного отказа от украинизмов, полонизмов, галлицизмов и других заимствований. Переводчик не может и не должен замыкаться в своей национальной

¹ «Дружба народов», 1952, № 1, стр. 148.

языковой скорлупе. Порой для передачи национально-художественного своеобразия подлинника ему мало бывает тех слов и оборотов чужой речи, которые уже усвоены его родным языком, тех красок, которыми богата его родная речь. Он может ввести новое слово, новый термин, образное выражение, пословицу, поговорку и тем самым обогатить родной язык. Иногда, как справедливо отметил И. Кашкин, национально-художественное своеобразие может быть передано и «тактичным намеком на чужой синтаксис и интонацию»¹.

В предисловии к первому изданию своего перевода поэмы Адама Мицкевича «Пан Тадеуш» (1927) М. Рыльский отметил, что кое-где он сознательно употребил полонизмы в лексике, а возможно, и в синтаксисе. «Думаю,— писал поэт,— что при определенном чувстве меры это — право переводчика»².

Но весьма знаменательно, что в 1964 году, предпосылая последнему прижизненному изданию своего «Пана Тадеуша» несколько слов от переводчика, Рыльский писал, что иногда он, пожалуй, несколько злоупотреблял этим правом переводчика. Поэт предупреждал читателей, что теперь они найдут в переводе меньше сознательно употребленных полонизмов.

Взыскательный художник незадолго до смерти пересмотрел свой перевод. Для переводчиков эта последняя работа поэта над текстом перевода — прежде всего блестящий предметный урок освобождения от влияния языка подлинника.

Правка начинается буквально с первой строки поэмы.

О Литво, краю мій! Ти на здоров'я схожа!

Так звучала первая строка в предыдущих вариантах. Ударение в слове «Литво» отвечало польской норме.

О краю мій Литво! Ти на здоров'я схожа! —

исправил поэт в последнем издании, перенеся в соответствии с украинской нормой ударение в слове «Литво» на последний слог.

¹ Иван Кашкин, Для читателя-современника, стр. 457.

² Цит. по кн.: Адам Міцкевич, Пан Тадеуш або останній наїзд на Литві, «Дніпро», Київ, 1964, стр. 27.

Во втором томе украинско-русского шеститомного словаря рядом со словом «левкой» зарегистрирован гораздо реже употребляемый полонизм «левконія» (lewkonія) и приведена цитата из перевода поэмы «Пан Тадеуш»:

Он пишно на вікні, лілові та багрянї,
В вазонах розцвіли левконії й герані.

В последнем издании перевода полонизм «левконії» убран:

В вазонах розцвіли левкої та герані.

В строке:

Але бо збутися ще планам не пора тим,—

убран полонизм «але бо»:

Одначе збутися ще планам не пора тим.

Сохраненные поэтом полонизмы в подавляющем большинстве случаев давно вошли в словарный фонд украинского языка, они общепонятны. Есть, конечно, и слова, для украинцев новые. Но употреблены они с большой осторожностью и обычно понятны из контекста.

Вот, например, в книге пятой разгневанный Подкоморий обрушивается на дерзкого Графа:

А, блазню ти один! Панятко, графенятко!..
Ти, делікатику! За двері до сто псів!

Значение полонизма «делікатик» (неженка), оставленного поэтом и в последнем варианте, легко уловит любой украинец по общему для многих языков корню. Ключ к пониманию смысла этого слова дадут ему и весь контекст, и, главное, самый характер Графа, ясно очерченный в первых книгах поэмы.

На поэму почти в десять тысяч строк два-три таких полонизма. Я, разумеется, не включаю в их число исторические термины, реалии — названия некоторых видов старинного оружия, придворных и выборных должностей, польской одежды, польских блюд. Все подобные слова, необходимые для воссоздания национально-исторического колорита, объяснены в комментариях; их, между прочим, тоже единицы.

Чувство меры, та самая осторожность, о которой писал Максимовичу Гоголь, бережное отношение к род-

ному языку, внимание к читателю — таковы критерии, которыми должен руководствоваться переводчик, осуществляя свое право вводить в текст украинизмы, полонизмы и иные заимствования.

Примечателен в этом смысле опыт А. Твардовского как переводчика Тараса Шевченко. Более тридцати лет прошло с тех пор, как появился его перевод поэмы «Гайдамаки», этой национальной эпопеи, которая развила и углубила героическую тему борьбы украинского народа против шляхетского гнета, отображенную в гоголевской повести-эпопее «Тарас Бульба».

Пафос героики освободительной борьбы, могучая народнопоэтическая стихия, эпический размах в сочетании с романтической гиперболичностью и лиризмом — все роднит эти произведения в сознании русского и украинского народа. Мог ли Твардовский в работе над поэмой Шевченко отойти от гоголевских традиций, отбросить гоголевские украинизмы, близкие и русскому сердцу, отказаться от слияния в переводе русской книжной патетики с красочным стилем украинской народной поэзии? Конечно, нет. И это, на мой взгляд, было единственно правильное решение.

С детских лет звучит в наших ушах горестный возглас Остапа в минуту казни:

«И упал он силою и воскликнул в душевной немощи:

— Батько, где ты? Слышишь ли ты?

— Слышу! — раздалось среди всеобщей тишины, и весь миллион народа в одно время вздрогнул».

Не мог русский поэт в переводе эпопеи Шевченко не сохранить слово «батько», такое памятное многим поколениям русских людей по эпопее Гоголя.

Летит орел, летит сизый
Да под небесами,
Зализняк гуляет батько
Стенями, лесами¹.

Но в более нейтральной авторской речи в переводе появляется «отец»:

Зато отец строгий,
Либо мать
Сживут вас со света.

¹ Цит. по последнему изданию Собр. соч. Тараса Шевченко, «Художественная литература», М. 1964, том I.

Как и полонизмы у Рыльского в «Пане Тадеуше», украинизмы в переводе Твардовского почти сплошь взяты из словарного фонда родного языка. Они не затрудняют восприятия. Хата и криница, хлопец, пан, паныч, панна и панщина, бунчук и жупан, черевички и свитка, горилка, шинкарь и гопак, люлька и каганец не требуют пояснений. Даже какая-нибудь «ледащица-живица» (игривое название в народном языке «живительной влаги») в устах Кобзаря так же понятна из контекста, как и польский «делікатик» у Рыльского:

«...а охрипну — чарочку-другую той «ледащицы-живицы», как это говорится, да снова».

Украинизмы вкраплены в перевод преимущественно в диалогах и песнях, с их воинственной отвагой и лиризмом, с прибаутками и присловьями, с соленым народным юмором.

Вот пример перевода задорной песни:

От села до села
Праздник, шир великий.
Я курицу продала,
Ношу черевички.
От села до села
Танцевать пойду я.
Ни коровы, ни вола,—
В хате ветер дует.
Я отдам, я продам
Куму свою хатку.
На виду, на ходу
Поставлю палатку.
Стану я торговать
Горилкою горькой
Да гулять, танцевать
С молодыми только!

В этой русской народной речи из украинизмов только «хата», «черевички» да «горилка», давно прижившиеся в русском языке, но и этих скупых вкраплений достаточно для придания песне народного украинского колорита.

В немногих переводах лирических стихотворений Шевченко украинизмов у Твардовского уже нет почти совершенно. Даже в раннем стихотворении «Думка», с его народно-поэтическим строем, единственный украинизм — само заглавие. Но «думка» в украинской поэзии род элегического стихотворения, и слово это не переведешь, как не переведешь какую-нибудь идиллическую «эклогу» или, скажем, украинскую «коломыйку».

Тяжко, тяжело
Жить на свете
Сироте без роду:
От тоски-печали горькой
Хоть с моста да в воду.

Или ниже:

Иль тебе не правлюсь — силой,
Красой не удался?
Иль тебя любил не крепко,
Над тобой смеялся?

Чиста и напевна здесь русская речь. Нет в ней нужды в украинизмах, и поэт обходится без них.

Такие стихотворения в переводе Твардовского, как «Когда мне лет тринадцать было...» или «И в самых радостных краях...», принадлежат к числу немногих русских переводов Шевченко, где мы встретим русские слова «девушка», «барчук» и др.

Песень дитя, от всех скрывая.
Ведь пташка малая любая —
И та увидит и поймет:
«Вон девушка свой грех несет»¹.

Нет, не механическое смешение двух языковых стихий видим мы в переводах Твардовского. И главное у поэта, так же как и у Рыльского, то чувство меры, которое присуще только художнику и, увы, недоступно ремесленнику.

А возьмем перевод «Дикого меда» Леонида Первомайского, выполненный самим автором в содружестве с А. Громовой². Чистый общелитературный русский язык. Только народную песню капитан Геть поет по-украински:

Летіла зозуля
Через мою хату,
Сіла на калині
Та й стала кувати.

5. НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ О ХАРАКТЕРНОСТИ РЕЧИ

Совершенно очевидно, что перевод на общелитературный язык отнюдь не означает отказа от диалектизмов, просторечия, жаргона, архаики и других социаль-

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, «Художественная литература», М. 1965, стр. 212.

² Л. Первомайский, Дикый мед, «Художественная литература», М. 1968.

но-типических, исторических, этнографических пластов в составе языка. Переводчик не только имеет право, он обязан обращаться к этим пластам. Иначе у него не получится ни Фальстаф, ни Харько Ледащий.

Для прояснения сложного вопроса о переводе этих разнородных пластов остановимся на некоторых мыслях о диалектических формах и архаике, высказанных историком И. Миллером в предисловии к русскому переводу романа Г. Сенкевича «Крестоносцы».

«Перевод,— пишет И. Миллер, характеризуя особенности мастерства Сенкевича,— не может, естественно, дать представление о чисто языковой стороне романа. Ограничимся указанием на то, что в речи героев Сенкевич наряду с архаизацией пользуется диалектными формами, которые, будучи понятны каждому читателю-поляку, создают впечатление древних оборотов речи. Эта языковая мистификация выполнена с таким чувством специфики материала и с таким художественным тактом, какой доступен только выдающемуся знатоку и мастеру польской литературной речи»¹.

Сенкевич действительно использовал в романе подгальский диалект; но сделал он это не наряду с архаизацией, как полагает И. Миллер, а с целью архаизации. Дело в том, что устная народная речь хранит в себе больше архаики, чем письменная. На это указывает академик В. В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы». В предисловии к польскому изданию «Крестоносцев» эту особенность подгальского диалекта отметил редактор собрания сочинений Сенкевича Ю. Кшижановский. Сенкевич, по его справедливому утверждению, воспользовался этой особенностью, считая, что «подгальский диалект ближе к польской средневековой речи, нежели современный литературный язык»².

Таким образом, диалектические формы в романе «Крестоносцы» не «создают впечатление древних», а действительно являются древними, и у Сенкевича в «Крестоносцах» нет никакой мистификации, как нет ее у Пушкина в «Борисе Годунове», где живая народная речь сплавлена с языком летописей, как нет ее у

¹ Г. Сенкевич, *Крестоносцы*, Гослитиздат, М. 1960, стр. 9.

² Henryk Sienkiewicz, *Krzyżacy*, t. I, Państwowy Instytut wydawniczy, Warszawa, 1963, str. 20.

Л. Н. Толстого во «Власти тьмы», где слиты воедино севернорусские и южнорусские диалекты. Это не мистификация, а закон художественного творчества. Такие речевые сплавы, удивительные по тонкости и мастерству, и придают «Крестоносцам», «Борису Годунову», «Власти тьмы» реалистическую достоверность.

Всякая попытка писателя обратиться к историко-археологической реставрации или фотографированию неизбежно привела бы к натурализму, против которого решительно восставал Пушкин.

В таких речевых сплавах для переводчика важна не «чисто языковая сторона», о которой пишет Миллер, не язык сам по себе, а стиль, не диалектические, просторечные и иные формы сами по себе, а их эстетическая функция, экспрессивная роль в произведении. Язык художественного перевода — это не механическая смесь, в которой архаизму или диалектизму подлинника непременно должен отвечать такой же архаизм или диалектизм, а тоже художественный сплав, в котором реалистическая достоверность подлинника творчески воссоздана на новой языковой основе.

Да и как можно применить критерий прямых соответствий к переводу с того же, скажем, польского языка, который является не двухслойным, как русский, а однослойным языком? При переводе с этого языка для получения нужного налета старины число архаизмов всегда приходится увеличивать.

Главное, что должен твердо знать переводчик, это возраст слов, их временные и диалектологические границы, изменения, происшедшие со временем в их стилистической окраске. Особенно осторожны должны быть при этом переводчики с близких языков. Одни и те же слова в близких языках живут часто своей особенной жизнью: в одном языке они устаревают, приобретают черты книжности, риторичности, остаются лишь в поэтическом словаре, в другом по-прежнему молоды и одинаково употребляются и в книжной и в разговорной речи.

Возьмем только два слова в русском и украинском языке: уста и чело («чоло»). В русском языке эти два слова сохранились в книжно-поэтическом и народно-поэтическом словаре и приобрели в известной мере риторический характер. В украинском «уста» и «чоло» по-

прежнему молоды, они одинаково отвечают и русскому «уста» и русскому «рот», «губы», и русскому «чело» и русскому «лоб». Им может быть придана любая стилистическая окраска.

Когда в переводе повести Стельмаха «Гуси-лебеди летят»¹, в котором, к сожалению, тоже много ненужных украинизмов, выражение «защити уста» переводится русским «защить уста», ошибка получается двойная. Во-первых, этому выражению точно соответствует русское «зажать, заткнуть рот», во-вторых, слово «уста» в грубоватой речи по меньшей мере неуместно.

В переводе той же повести о бандите, явившемся с повинной, сказано: «На его темном, в оспинах челе выступили боль и усталость». Не рябой бандит получился в переводе, а лермонтовский демон: «И на челе его высоком не отразилось ничего».

Приведем еще один пример. В польском языке для обозначения домашней одежды служит слово «Szlafrok». В русском языке немецкий «шляфрок» давно вытеснен арабским «халатом». Между тем в переводах произведений современной польской литературы мы то и дело натываемся на «шляфроки». Так, в романе Лео-на Кручковского «Тенета»² переводчицы облачили старуху в «порыжевший шерстяной шляфрок», а в трилогии Ярослава Ивашкевича «Хвала и слава»³, переведенной пятью переводчиками, «халаты», совсем как при Пушкине, Гоголе или Тургеневе, мирно уживаются с «шляфроками». При некотором знакомстве с переводчиками трилогии, очень разными по степени одаренности, опыту и лингвистической культуре, по этим «халатам» и «шляфрокам», как по опознавательным знакам, можно с достаточной степенью точности определить, кто именно переводил те или иные разделы.

Таким опознавательным знаком может послужить и «богоугодное заведение», вовсе анекдотическое в автор-

¹ См.: М. Стельмах, *Гуси-лебеди летят*. Перевод с укр. И. Чеховской, «Художественная литература», М. 1969.

² См.: Л. Кручковский, *Тенета*. Перевод с польск. Т. Лурье и Ю. Винер. «Художественная литература», М. 1967.

³ См.: Ярослав Ивашкевич, *Хвала и слава*, т. 1, перевод с польск. В. Раковской, А. Граната и А. Ермонского; т. 2, перевод с польск. Ю. Абызова; т. 3, перевод с польск. В. Раковской, А. Ермонского и М. Игнатова, «Прогресс», М. 1965.

ской речи Ивашкевича, живо напомнившее нам гоголевского «Ревизора».

Воссоздание социально-типической, исторической, этнографической характерности речи — это большое искусство. В диалектических, архаических, просторечных и иных формах национальная принадлежность выступает резче, чем в языке литературном. Поэтому переводчика на каждом шагу подстерегает опасность стереть национальные черты подлинника, переступить ту грань, за которой начинается смешение национальных форм, ассимиляция или даже нострификация. Чувство меры, художественный такт здесь изменяют порой даже крупным мастерам.

Известный украинский переводчик Николай Лукаш переводил Федерико Гарсиа Лорку. Цикл «Шесть стихотворений на галисийском»¹ он перевел галицким диалектом украинского языка. В статье «Лоцманы в море поэзии» («Літературна Україна», 19 декабря 1969 г.) этот смелый, но рискованный опыт подверг резкой критике Виктор Коптилов. По его мнению, галицкие «опришки» (так в Галиции называли повстанцев против польско-шляхетского гнета), «Юр-зміеборець», «солоденький Гаврильцьо», «царівна-місяцівна» вкупе с обильными диалектизмами настолько заглушили в переводе испанские краски, что на ярком украинском фоне они стали казаться чужеродными.

Правда, в интервью корреспонденту «Литературной газеты» (29 мая 1968 года) Лукаш и сам признавал факт ассимиляции в своем переводе, однако похвалился, вот, мол, «озарило его», нашел он, как передать галисийский диалект.

Но право же, галицкие «опришки» в стихотворениях Гарсиа Лорки произвели примерно такой же эффект, как если бы в переводе, скажем, «Приключений Гекльбери Финна» Марка Твена по реке Миссисипи поплыли вдруг новгородские «ушкуйники».

Когда Н. Лукаш решал вопрос о передаче характерности речи, перед ним был подлинник, написанный на диалекте. Но вот некоторые украинские переводчики в последние годы безо всякой в этом нужды стали наводить свои переводы и диалектизмами, главным образом западноукраинскими, и архаизмами. Они попыта-

¹ «Всесвіт», 1967, № 6.

лись создать некую разновидность языка, оторванную от общелитературных норм, воскресить отмершие, давно забытые народом языковые пласты, подменить диалектизмами общенародные слова и выражения. Об этой мертворожденной, искусственной, нарочито архаизированной разновидности, лишенной и тени реалистической достоверности, и шел разговор на пленуме Правления Союза писателей Украины в январе 1970 года.

Нет сомнения, что формалистические попытки отбросить язык вспять, игнорировать здоровые тенденции в развитии литературного языка несостоятельны, и украинское переводческое искусство будет по-прежнему развиваться в русле общелитературного языка, что, конечно, не исключает, как и в оригинальном творчестве, разумного пользования разными речевыми пластами.

Не прост, как видим, очень не прост вопрос о передаче в переводе характерности речи.

Но нам есть у кого поучиться.

Остановимся на двух превосходных образцах с выразительной народной основой. Это «Сказка о попе и работнике его Балде» в украинском переводе М. Рыльского и поэма Шевченко «Гамалня» в русском переводе Н. Асеева.

Как же передана украинским поэтом пушкинская сказка, эта подлинная россыпь русской народной речи?

Выбираю два отрывка, в которых Рыльский внешне как будто наиболее отклоняется от подлинника.

Начальные строки у Пушкина:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда.
«Что, батька, так рано поднялся?
Чего ты взыскался?»

Они же у Рыльского:

Жив собі піп,
Околоту сніп.
Пішов піп по ринку,
Чи не купить яку дешевинку.
Назустріч йому Балда
Іде, навкруги погляда.
«Здоров, попе-борода,
Чого так рано схопився,
По що спорядився?»

Ни одного русизма. Сочная и меткая народная украинская речь, как и у Пушкина, крепко сдобренная язвительной насмешкой. Правда, тройная рифма: «балда-погляда-борода». Но ниже такая рифма есть и у Пушкина:

Черти стали в кружок,
Делать нечего — собрали полный оброк
Да на Балду взвалили мешок.

А «вольности» все решительно в духе подлинника. И «дешевинка» есть у Пушкина, и обращение «попе-борода» звучит так же бесцеремонно и фамильярно, как «батька». Поэт не копирует, а как бы перепевает сказку. Как у Пушкина, свободно и непринужденно ее течение, как у Пушкина, свободен, богат и, главное, насквозь народен ее язык.

Со снисходительным пренебрежением беседует Балда с глупым бесенком:

Засмеялся Балда лукаво:
«Что это ты выдумал, право?
Где тебе тягаться со мною,
Со мною, с самим Балдою?
Экого послали супостата!
Подожди-ка моего меньшого брата».

В переводе:

Засміявся Балда лукаво:
«Ех ти ж, нерозумна прояво!
Де тобі змагатись зо мною,
Зо мною, з самим Балдою?
От уже послали супостата!
Повжди лишень мого меншого брата».

Удивительно, как пристал русскому бесенку этот украинский эпитет «проява» (чудище)!

Обратимся к переводу Асеева. В основе поэмы «Гамалия» лежат народные песни и исторические думы. В начальных строках Шевченко воссоздает невольничьи плачи, народные думы о турецко-татарской неволе:

Ой, нема, нема пі вітру, пі хвилі
Із нашої України!
Чи там раду радять, як на турка стати,
Не чуємо на чужині.
Ой повій, повій, вітре, через море
Та з Великого Лугу,
Суши наші сльози, заглуши кайдани,
Розвій нашу тугу.
Ой заграй, заграй, синесеньке море,
Та під тими байдаками,

Що плывуть козаки, тільки мріють шапки,
Та на сей бік за нами.

У Асеева:

Ой, все нет и нет ни волны, ни ветра
От матери Украинны;
Там идут ли речи про поход на турок —
Не слышно нам на чужбине.
Ой, подуй, подуй, ветер, через море
Да с казацкого поля,
Высуши нам слезы, утоли печали,
Облегчи неволю.
Ой, зыграй, зыграй синевою, море,
Колоти в борт волнами...
Лишь мелькают шлыкы — то плывут казаки
К султану за нами.

В этом горестном зачине сохранены и повторы, и обращения к морю и ветру, и вся его народно-песенная мелодика.

Поэма повествует далее о казаках, плывущих по бурному морю на выручку своим соколятам, о том, как невольники молят бога Украины о своем спасенье:

«О милий боже України!
Не дай пропасти на чужині
В неволі вільним козакам!
І сором тут, і сором там —
Вставать з чужої домовини,
На суд твій праведний прийти,
В залізах руки принести,
І перед всіма у кайданах
Стать козакові...»

У Асеева:

«О милый боже Украинны!
Не дай погибнуть на чужбине
В неволе вольным козакам!
И тут позор, позор и там —
Встать из чужих гробов с повинной,
На суд твой праведный прийти,
В железах руки принести,
В цепях-оковах перед всеми
Предстать казакам...»

Точность перевода в этом отрывке просто удивительна, но поэтические строки льются при этом свободно.

В русской интерпретации плача турецких невольников нет ни чрезмерной архаизации («железа» отвечают «залізам», «гроб» в значении «могила», «гробница» —

«домовині» и т. д.), ни явственных отголосков русской народной поэзии, которые могли бы стереть украинские национальные краски.

Но вот казаки переплыли море и грянул бой в Скутари:

Реве, лютує Візантія,
Руками берег достає;
Достала, зикнула, встає —
І на ножах в крові німіє.
Скутар, мов пекло те, палає,
Через базари кров тече,
Босфор широкий доливає.
Неначе птахи чорні в гаї,
Козацтво сміливо літає.

В переводе:

Ревет, ярится Византия,
Руками берег достает;
Достала, гикнула, встает —
И на пожи валится злые.
Скутари, словно ад, пылает;
Через базары кровь течет,
Босфор широкий доливает.
Как птиц разбуженная стая,
В дыму казачество летает.

И возвращение домой:

Перед ними море миле
Гомонить і клекотить.

У Асеева:

Перед ними их родное
Море плещет и шумит.

В этой картине битвы и возвращения обращает на себя внимание умелая нюансировка при передаче цепи глаголов, отражающих стремительность и напряженность действия в первом отрывке и ту волю и ширь, которой встретило невольников родное море. Много есть синонимов в русском языке для глагола «лютовати», но выбран поэтом самый точный — «яриться». И то, что Византия у него не «звыкнула», а именно «гикнула», и то, что море не «клокочет», а «плещет» — это все тоже верно.

Заметим, что, работая над переводом поэмы, Асеев не сразу нашел нужное решение. Перевод был опубликован впервые в 1939 году, а в 1952 году Рыльский в цитированной выше статье «Заметки о художествен-

ном переводе» рассказал о том, как совершенствовал поэт свой перевод, преодолевая эстетские влияния, стремясь верней и ярче передать вдохновенную красоту народно-поэтической речи.

И теперь мы видим в переводе ту же экспрессию, ту же силу и выразительность, что и в подлиннике. Казалось бы, чистый русский язык, а как явственно слышен и могучий голос украинского поэта, и отзвуки народной поэзии. Поэма остается глубоко национальной и в переводе.

Действительно, прав был Леонид Новиченко, когда в 1964 году в статье «Воинствующий гуманизм Кобзаря» отметил, что перевод Асеева «с блеском воссоздает все краски труднейшего оригинала»¹.

И Рыльский и Асеев смелы и в то же время бережны, они верны великим поэтам в лучшем смысле этого слова. Чужой народный язык им понятен в тончайших своих изгибах, родной неизменно послушен. И ни тени ассимиляции нет у обоих поэтов. Поэтому и раскрывается в их переводах тайна национально-художественного своеобразия подлинника.

6. МИР ИДЕЙ И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ, ОШИБКИ В ЕГО ВОССОЗДАНИИ

Мир идей и представлений, заключенный в подлиннике, должен быть точно воссоздан в переводе. Это азбучная истина. С ложными теориями связаны у нас случаи неточного отображения в переводе социально-исторической действительности, общественных взглядов писателя. Остановимся на конкретном примере.

Известно, что Тараса Шевченко до последних лет его жизни занимал образ Богдана Зиновия Хмельницкого. И в своих поэтических произведениях, и в живописи, и в дневнике поэт неоднократно обращался к яркой и сильной фигуре выдающегося государственного деятеля и полководца, возглавившего освободительную войну Украины против шляхетской Польши и приведшего украинский народ к воссоединению с братским русским народом. Размышления поэта о судьбах родного народа постоянно связывались с личностью гетмана. Всем сердцем принимал и одобрял поэт войну «ге-

¹ «Дружба народов», 1964, № 3, стр. 16.

ниального бунтовщика» с панской Польшей, всем сердцем принимал и одобрял неразрывность уз с русским народом; но он жил в одну из самых темных эпох в истории своего народа, в эпоху жестокого социального и национального гнета, и сам испытал всю тяжесть этого двойного гнета. Он знал, что и Богдан Хмельницкий, как и польские паны, давил народ и о воссоединении договаривался с тем самым царем Алексеем Михайловичем, который Соборным Уложением 1649 года окончательно утвердил крепостное право. Поэтому в стихотворении «Стоит в селе Субботове...» поэт обращался к гетману:

Отаке-то, Зіновію,
Олексіїв друже!
Ти все оддав приятелям,
А їм і байдуже...

Это на первый взгляд двойственное отношение Тараса Шевченко к Хмельницкому на деле свидетельствовало о непримиримой ненависти поэта ко всем угнетателям родного народа.

В свое время под влиянием догматических теорий некоторые исследователи расценили эту мнимую двойственность как «ошибку» Шевченко, «отклонение от исторического реализма в оценке роли Хмельницкого».

А как же переводились на русский язык произведения, в которых нашла свое выражение эта мнимая двойственность?

В поэме «Слепой» куренной атаман Степан возвращается из турецкой неволи домой и рассказывает о том, что видел он, бредя по родной, закрепощенной Украине. А потом они с отцом Ярины

Згадували Запоріжжя,
Козацькую славу
І співали удвох собі
Про Чалого Савву,
Про Богдана педомудра,
Ледачого сина,
І про Гонту мученика
Й славного Максима.

Как резко противопоставил здесь поэт Хмельницкого вождям гайдамаков, с какой суровостью отозвался о гетмане!

В переводе эти строки звучат так:

Вспомниают Запорожъя
Прошедшую славу
И тихонько напевают
Про Чалого Савву,
Про Хмельницкого Богдана,
Злосчастного сына,
И про Гонту-мученика,
Про славу Максима¹.

Противопоставление в этом переводе не смягчено даже, а совершенно стерто.

В стихотворении «Стоит в селе Субботове...», которое я цитировала выше, поэт с болью рассказывает о том, что некому в Субботове починить церковь, где похоронен Хмельницкий. Поэт обращается к гетману:

Отак-то, Богдане,
Занапастив єси вбогу
Сироту Україну!

В переводе читаем:

Так-то вот, Богдане!
И тоскует Украина
Сиротой бессильной!

Лакировка исторических взглядов Шевченко, приемы сглаживания наблюдались не только в тех произведениях, где речь шла о Богдане Хмельницком.

Так, в стихотворении «Тарасова ночь» кобзарь поет о том, как

Москалі, орда, ляхи
Бились з козаками,—

а в переводе о том,

Как соседи — орда, ляхи
Бились с казаками.

Вспомним историю. Разве, например, во время восстания гайдамаков против них не были брошены русские войска, введенные Екатериной в Польшу по просьбе короля Станислава Августа Понятовского?

Все подобные поправки диктовались стремлением «улучшить», сделать безоблачной картину отношений между царской Россией и Украиной. Поправки были бессмысленны, потому что рядом, в написанном поэтом

¹ Здесь и ниже цит. по изд.: Т. Шевченко, Собр. соч., Гослитиздат, М. 1955.

по-русски отрывке из драмы «Никита Гайдай», оставались такие строки:

Ты мне расскажешь про походы:
Как вы ходили воевать
Татар, турецкого султана,
Как Сагайдачный с казаками
Москву и Польшу воевал...

Исправлять самого поэта было невозможно, но в текст переводов поправки вносились упорно и последовательно.

В той же поэме «Слепой» Степан заканчивает свой рассказ о странствии по обездоленной Украине следующими словами:

Ляхи були — усе взяли,
Кров повипивали!..
А москалі і світ божий
В путо закували!

В переводе:

Шляхта была и все взяла,
Кровь повыпивала.
А царица даже воздух
В цепи заковала.

Но «ляхи» у Шевченко — это не одни магнаты с шляхтой, но и ксендзы. Гнет шляхетской Польши был, как известно, и религиозным, о чем Шевченко писал в своих стихотворениях «Когда мы были казаками...», «Бывает, в неволе мечтать начинаю...» и др. И «москалі» у Шевченко не одна только «царица», но и весь класс феодалов.

Точно из опасения, что советский народ может принять Шевченко за сеятеля национальной розни, в переводах по мере возможности убирались национальные приметы тиранов и угнетателей.

Известно, что Екатерина Вторая щедрой рукой раздавала земли на Украине своим вельможам-немцам, что на Украину при ней хлынули немцы-колонисты, и на фоне тяжелой крестьянской нищеты и разорения выросли свободные, цветущие немецкие колонии. Отголоски этих событий звучат в произведениях Шевченко.

В поэме «Сова» читаем:

Ох, якби-то... вміла б мати
З німецького поля
Своїм діточкам закликать
І долю і волю...

А в переводе:

Эх, когда бы... мать смогла бы
С далекого поля
Приманить для своих деток
И долю и волю...

Нет, не далеким, а близким было это богатое немецкое поле.

Так в переводах поправляли великого революционера, друга русского и польского народа, поэта-гражданина, публично выступавшего против антисемитизма, которого так же нельзя заподозрить в неприязни к народам, как, скажем, Шолохова, автора «Науки ненависти», нельзя заподозрить во вражде к немецкому народу.

Следы антиисторических наслоений остались, к сожалению, и в последнем русском собрании сочинений Шевченко (1964—1965). Что ж, освобождение от этих наслоений — процесс нелегкий и длительный. Только в последние годы, предшествовавшие этому изданию, появились серьезные опыты трезвой оценки исторических взглядов Шевченко, в том числе и его отношения к Богдану Хмельницкому. А в искусстве перевода вопрос об антиисторических наслоениях вообще еще не ставился и не изучался.

7. ГЛАВНЫЙ ВЫВОД

Главный вывод ясен: надо решительно преодолевать в переводческом искусстве наносные идеи и взгляды, решительно бороться с литературным браком, охранять и обогащать наше орудие — родной язык. Шире и глубже надо пропагандировать опыт лучших мастеров, вовремя вскрывать ошибки и корни их, не давая тем самым утвердиться в практике ложным идеям.

Оперативность в работе — большое дело. Сумели же украинские товарищи гораздо раньше нас локализовать опасность смешения языков в переводах. Наметилось

у них новое нездоровое течение — и критика сразу забила тревогу и вопросом об отклонении от магистрального пути занимался пленум Правления Союза писателей.

Критика в искусстве перевода все еще ходит у нас в пасынках. В общелитературных журналах и литературных газетах статья о переводе и сейчас — редкий гость. В рецензиях, посвященных переводным изданиям, о качестве перевода, как правило, ни полслова, лишь изредка пустая односложная похвала или категоричный приговор. Исключение составляют разве только поэтические сборники.

«...несомненно, — говорил во вступительном слове на Третьем Всесоюзном совещании переводчиков Н. С. Тихонов, — нужна какая-то трибуна, где бы обсуждались вопросы самой переводческой практики. Фигура переводчика выросла, а между тем, если есть статьи о поэтах и писателях, то о переводчиках нет ни характеристик их творчества, ни их литературных портретов».

Критика в искусстве перевода должна стать наконец постоянно действующим фактором.

Четкость эстетических позиций, высокая принципиальность и требовательность — залог преодоления ошибок, дальнейшего подъема переводческого искусства.

М. Пархоменко

ТАРАС ШЕВЧЕНКО В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Среди переводов украинской классики на русский язык самое выдающееся место по праву принадлежит переводам произведений Тараса Шевченко. Он особенно близок и дорог нам, нашему времени всем содержанием, всем революционным, гуманистическим пафосом своего творчества.

Своей поэзией, своей, как это отметил еще А. В. Луначарский, *социалистической мечтой о будущем* Шевченко связал себя со всеми поколениями человечества. В этом залог вечности его славы.

Он мечтал, чтобы его поэзия

...Огненно заговорила,
Чтоб слово пламенем зажглось,
Чтоб людям сердце растопило...¹

И это была не только мечта. Его поэтическое слово действительно горело таким чудесным огнем.

«О поэтическом таланте Шевченко,—писал Г. В. Плеханов,—может быть только одно мнение: покойный Тарас Григорьевич принадлежит к числу самых крупных народных поэтов, каких только знает всемирная история литературы»².

К этому следует добавить, что по стиху и поэтическому языку Шевченко современен скорее нам, чем поэтическому языку его времени. Его стих не укладывался ни в одну из традиционных систем стихосложения. Силлабика украинской народной песни своеобразно и поистине чудесно сочеталась в его поэзии с пушкинской

¹ Т. Шевченко. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, «Художественная литература», М. 1965, стр. 274.

² Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 2, Гослитиздат, М. 1958, стр. 210.

традицией силлабо-тонического стиха. В этом сочетании, по справедливому мнению Максима Рыльского (не только выдающегося поэта, но и крупного стиховеда), с течением времени все более нарастало тяготение Шевченко к силлабо-тонике, в частности, к четырех-стопному ямбу пушкинского типа. Но каково бы ни было соотношение этих элементов — их поэтический сплав был всегда гармоничным, ему была свойственна изумительная гибкость и свобода ритма, полное единство его с содержанием. В том, как Шевченко развернул в своей поэзии все богатство и своеобразие народнопесенных ритмов, соединяя его с силлабо-тоническими элементами, в том, наконец, как он «форму ямбического диметра довел до высочайшего искусства»¹, сказалось новаторство подлинного мастера, вклад которого в развитие техники стиха, всей его культуры был вполне осознан и широко использован только в двадцатом веке. Только в наше время окончательно было отвергнуто ложное мнение о «простонародности» поэзии Шевченко, а о нем самом как о гениальном самоучке.

Имя Шевченко привычно ставится теперь (справедливость этого отметил еще Горький в своих каприйских лекциях о русской литературе) в один ряд с именами величайших поэтов мира. И народен он — «как Байрон, Пушкин, Мицкевич. Он народный поэт потому, что выразил все лучшие думы, порывы и стремления своего народа, а следовательно и всего человечества»².

Всем богатством своих идей и культурой стиха поэзия Шевченко участвует в развитии советской многонациональной и мировой художественной культуры, в обогащении средств художественного мышления, поэтического языка.

Из всего этого следует, что перевод бессмертных произведений великого кобзаря — задача исключительной сложности, а вместе с тем и первостепенной важности. Забота о качестве переводов должна стать творческим выражением глубокой любви народов и советских поэтов к памяти Шевченко — поэта и гражданина, уважения к немеркнувшей славе его поэтического гения.

¹ См. об этом в исследовании украинского академика Филарета Колессы «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка», Львів — Київ, 1939.

² Максим Рыльський, Поетика Шевченка. — См. сб. «Наукові записки АН УРСР», т. II, Київ, 1946, стр. 22.

А для литературоведов, теоретиков и критиков перевода настало время проанализировать (и хорошо бы — вместе с переводчиками) весь уже столь богатый опыт успехов, ошибок и просчетов в этом деле. Необходимо фронтально проанализировать все переводы произведений Шевченко.

В первую очередь такого анализа и обсуждения заслуживают переводы поэтического наследия Шевченко на русский язык: в них сосредоточены наиболее показательные успехи и просчеты переводчиков, по этим переводам идет и будет идти равнение всего многонационального переводческого искусства, стремящегося сделать произведения Шевченко еще ближе каждой национальной культуре, каждому народу.

Вряд ли есть смысл возвращаться при этом к разговору о качестве переводов в дореволюционных изданиях «Кобзаря». «Переводы из рук вон плохи», — писал А. М. Горький Белоусову¹. Они «ниже всякой критики», — говорил о тех же переводах выдающийся украинский поэт и революционер Павел Грабовский. Переводы Н. Чмырева, по его мнению, «принадлежат к тому литературному хламу, о котором не следовало бы и вспоминать»². То же самое можно сказать и о многих других переводах и переводчиках. Исключения были, увы, слишком редки. А в плохих переводах голос великого поэта был искажен до неузнаваемости. Вот почему так понятен гнев П. Грабовского в отзыве о переводах под редакцией Гербеля: «Пересчитал, и адская злоба кипела в моей груди...»³

Вполне естественна и та убийственная ирония, с которой К. И. Чуковский в его книге «Высокое искусство» подводит, прямо скажем, скорбный итог дооктябрьской переводческой шевченкианы. В той же книге справедливо отмечено принципиальное превосходство советских переводов над прежними, старыми, а советский стиль перевода удачно назван «научно-художественным». Да, именно так думаешь, перечитывая переводы всего поэтического наследия Шевченко, созданные к 125-летию со дня его рождения (1939). Поистине круп-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29, Гослитиздат, М. 1955, стр. 26.

² П. А. Грабовский, Избранное, Гослитиздат, М. 1952, стр. 315, 323.

³ Там же, стр. 305.

ный шаг в искусстве поэтического перевода сделали тогда советские переводчики Шевченко. Вполне заслуженно их переводы многократно перепечатывались, в 1955—1956 годах они вышли еще раз в пятитомном Собрании сочинений Шевченко, а с некоторыми замесами и поправками вошли в пятитомное Собрание, изданное к столетию со дня рождения великого поэта (1964).

Но переводческое искусство развивается. Растут эстетические запросы и требования советского читателя. А это ко многому обязывает и переводчиков и издательства. Пора думать о создании новых, более совершенных переводов всего поэтического наследия Шевченко.

Но прежде необходимо еще раз продумать и вывести принципы перевода поэзии, столь богатой по содержанию и своеобразной по образному мышлению и ритмической структуре стиха. Только при этом условии можно будет безошибочно отличить подлинные удачи от мнимых как в огромном фонде уже печатавшихся переводов, так и в новых попытках пополнить и усовершенствовать его.

Неразработанность таких принципов, игнорирование этого своеобразия крайне отрицательно сказались, как верно отметил один из редакторов и переводчиков упомянутых Собраний сочинений Тараса Шевченко, на всех русских переводах дооктябрьской поры. Все русские переводчики стремились передать его стихи «чистыми хореями и амфибрахиями, таким образом нивелируя их, лишая их всякой характерности. С большим или меньшим успехом эту ошибку стремятся загладить почти все советские переводчики, чья работа по созданию полного собрания стихотворений Шевченко в русских переводах была завершена в 1939 году и опубликована Гослитиздатом под традиционным заглавием «Кобзарь»¹.

Ошибка была заглажена, но и после этого осталось много разногласий в понимании дальнейших задач и в оценке достижений, продемонстрированных изданиями 1939, 1955 и 1964 годов.

Чаще всего утверждается или имеется в виду, что вот, мол, содержание стихотворений и поэм, идеи, на-

¹ М. Рильський, Поэтика Шевченка, стр. 25.

строения Шевченко переданы в переводах хорошо или, по крайней мере, верно, а его стих — плохо. Показательна в этом отношении статья В. М. Россельса в сборнике «Мастерство перевода» («Советский писатель», М. 1963). Автор ее стремится доказать, что редакторы издания сочинений Шевченко, выпущенного Гослитиздатом к 125-летию со дня рождения поэта и повторенного в 1955 году, М. Ф. Рыльский и Н. Н. Ушаков вели борьбу «за перевод шевченковского стиха силлабикой», но «не раз такой «силлабизированный» стих разваливался на глазах» и что «компромиссное решение, которое М. Рыльский склонен был считать наиболее плодотворным», нанесло «больше всего вреда стиху» шевченковских переводов (стр. 162—163).

Автор статьи приводит ряд убедительных иллюстраций к своему утверждению. И все же — знакомство со всем корпусом переводов позволяет сказать, что в нем не так уже много столь существенных отступлений от принципиальных основ шевченковского стиха, которые могли бы сыграть такую губительную роль. Пожалуй, прав Н. Н. Ушаков, который по этому поводу пишет: «Да, мы занимались, так сказать, арифметикой некоторых шевченковских размеров, занимались подсчетом слогов и определением места цезуры, но я беру на себя смелость утверждать, что за исключением двух-трех переводчиков, академическое ухо которых не воспринимало иной системы, кроме силлабо-тонической, все другие (нас, переводчиков, более шестидесяти) владеют шевченковскими 14-ти слоговым (8+6) и 12—11 слоговым стихом так же естественно, как хореем или амфибрахием». «В юбилейных изданиях 1939 года мы смелее Сологуба, Колтоновского и Гиппиуса переносили народные ритмы Шевченко в русскую поэзию»¹.

Я готов поддержать это заявление потому, что не только в лучших, но и в неудачных переводах главная ошибка не в выборе размеров и ритмики, которыми передается стих Шевченко. Она, как мы это стараемся доказать ниже, — совсем в другом.

Конечно, можно и должно анализировать стих переводов, спорить о том, насколько он соответствует метрике и ритмике шевченковской поэзии, насколько пере-

¹ «Збірник праць десятої шевченківської наукової конференції», Київ, 1962, стр. 213, 214.

водчики постигли и передали в своих переводах те «гармонии стиха неведомые тайны», которые, например, Афанасий Фет считал даже и совсем невозможным «разгадать по книгам мудрецов».

Кстати, в противовес такому скептицизму следует сказать, что чем больше изучение метрики и ритмики, гармонии и выразительности, образности и пластичности языка поэзии Шевченко будет продвигаться вперед (к сожалению, это самая слабая сторона современного шевченковедения), тем большие требования будем мы предъявлять к «формальным» достоинствам переводов. Но на современном уровне наших представлений о богатствах и «секретах» стиха Шевченко, в котором, как писал Луначарский, певучая украинская речь то «полна веселости или тихого лиризма, сверкает остроумием или звенит, как лира», то «гремит, словно труба архангельская, и несется величественными звуками, как орган, но с какой-то неслыханной легкостью»¹, на современном уровне наших познаний о ритме его поэзии (Луначарский метко называл его «крылатым»), о рифме (тот же ценитель считал ее «музыкальной») достижения переводчиков в передаче формальных признаков стиха мне кажутся заслуживающими большего одобрения, чем считает В. М. Россельс².

Более уязвимо в переводах нечто другое. Что же? Присмотримся, например, для начала к стихотворению «І тут і всюди, скрізь погано» (кстати, оно переведено самим Н. Н. Ушаковым), особенно к заключительным строкам его, столь энергично выражающим оптимистические надежды Шевченко:

...Сонце йде
І за собою день веде.
І вже тії хребетноси́лі
Уже воруща́ться ца́рі...
І буде правда на землі.

¹ А. В. Луначарский, Статьи о литературе, Гослитиздат, М. 1957, стр. 437.

² В период редакционной подготовки нашего сборника В. М. Россельс опубликовал новую статью (см. «Мастерство перевода», сб. седьмой, «Советский писатель», М. 1970), в которой проблемы перевода поэтических произведений Шевченко рассмотрены частично и в тех аспектах, в которых они рассматриваются в нашей статье.

В переводе ¹ читаем:

Уж солнце всходит над землей
И день приводит за собой.
Зашевелились на престоле
Крепкохребетные цари...
И правды свет горит вдали ².

Последняя программная строка («И правды свет горит вдали») в переводе звучит вяло и не передает той огромной уверенности в грядущем торжестве правды на земле, которая так могуче выражена в этом стихотворении: «І буде правда на землі».

Вот почему столь отрадно отметить, что в новом издании того же собрания сочинений (1964) этот перевод заменен другим, более удавшимся, точнее передающим идею стихотворения.

Новый перевод (переводчик В. Звягинцева) настолько точнее и поэтичнее предшествующего, что трудно отказаться от желания привести его здесь полностью:

Куда ни глянешь — все постыло!
Душа с зарей глаза открыла;
Чуть попряла и прилегла
Вздремнуть, забыв о доле тяжкой,
А воля душу стерегла.
«Проснись, — сказала, — плачь, бедняжка!
Не встанет солнце. Мир во мгле!
И правды нету на земле!»
Дурная воля обманула
Тебя, душа: заря встает
И за собою день ведет.
Крепкохребетные дотоле
Цари уже подобны тле...
И будет правда на земле! ³

Конечно, и здесь есть недостатки. Образ «мир во мгле!» не передает мрачной экспрессии шевченковского «тьма і тьма!», а эпитет к воле («дурная воля») не содержит того социального оттенка, не несет той исторической характерности, которыми столь полон шевченковский образ «ледача воля». Чтобы верно передать этот образ, переводчик должен был соотнести его с дру-

¹ В последний раз он был перепечатан во втором томе Собр. соч. Тараса Шевченко в 1955 году.

² Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, Гослитиздат, М. 1955, стр. 351.

³ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, М. 1965, стр. 366.

гимн стихотворениями поэта, где речь идет о той же воле. Вспомним хотя бы одно из них — «Я, чтоб не сглазить, не хвораю» (1858), где Шевченко говорит о воле, что

Вона заснула: цар Микола
Йї приспав. А щоб збудить
Хиренну волю, треба миром,
Громадою обух сталить,
Та добре вигострить сокиру —
Та й заходитсь вже будить.

«Хиренна воля» и «ледача воля» явно сродни друг другу, как сродни в языке русского народа понятия «захиревшая» и «лядачая» (см. в «Толковом словаре» В. Даля «лядащий» и «захиреть»). Образ «ледача воля» и в переводе должен ассоциироваться с призывом взяться за топоры (вот она — сокира!), с призывом к крестьянской революции, который у Шевченко выражен теми же средствами, что и у Чернышевского.

И все же преимущество нового перевода слишком очевидно. В прежнем — «тьма» и вообще исчезла бесследно, эпитет к «воле» («дрянная») был не лучше, а дважды повторявшийся «правды свет» уж слишком напоминал фразеологию либералов, ненавистных революционному демократу Шевченко. Детальное сличение двух переводов (если его продолжать) позволяет установить, что, выигрывая в поэтичности, новый перевод особенно превосходит предшествующий в точности, и последнюю, самую «ударную» строку доносит в единственно верном, единственно приемлемом варианте: «И будет правда на земле!»

Отмеченными недостатками страдает ранее печатавшийся и уже было канонизированный изданием 1955 года перевод стихотворения «И Архимед, и Галилей». Поэт говорит пророчески:

І буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі.

Все это о том же торжестве подлинно человеческих гуманных начал в грядущей жизни человечества. «І будуть люди на землі». А в переводе В. Бугасевского сказано: «И будет сын, и мать, и свято жить будут люди на земле»¹ (в обоих цитатах курсив мой. — М. П.).

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, М. 1955, стр. 341.

Неудача перевода состояла не столько в передаче стиха, хотя и с этой стороны он не свободен от недостатков.

В чем же надо видеть главную неудачу? В потерях, которых не удалось избежать в переводах, даже при достаточно точном воспроизведении стиха Шевченко. Самые огорчительные из них — потери в передаче идейного содержания, революционного пафоса даже наиболее программных стихотворений Шевченко.

Присмотримся к переводу еще двух: «Світе ясний, світе тихий» и «О люди! Люди небораки!». Оба они, как и уже упомянутые, были написаны в 1860 году, когда Шевченко в сатире и публицистической лирике достигает могучей силы разоблачения и гневного осуждения николаевской современности. В стихах этого периода он развивает те идеи и призывы, которые ранее прозвучали в стихотворении «Завещание» («Заповіт» — 1845):

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте ном'янути
Незлим тихим словом.

Выдержав тягчайшие испытания десятилетней ссылки, он снова повторяет призыв к революции и пророчески провидит новый мир, без царей и попов, без политической неволи и духовного рабства. Но в переводе стихотворения «Світе ясний, світе тихий», где все это выражено с поистине могучей силой, поразительно выцвела образность, расплылась рельефность и обеднела смысловая насыщенность образов, несущих основную идею стихотворения. Вот заключительные строки оригинала, в которых Шевченко обращается к миру («світу»):

...Стрепенися!
І над нами просвітіся.
Просвітіся! ...Будем, брате,
З багрянців онучі драти,
Люльки з кадил закуряти,
Явленим ліч топити,
А кропилом будем, брате,
Нову хату вимітати!

А вот как они были переданы в переводе С. Выше-
славцевой, напечатанном и в издании 1955—1956 годов.

...Встрепенися
Да над нами засветися!
На онучи будем, милый,
Смело рвать покров постылый,
Закуривать от кадила,
Чудотворных в печи бросим.
Подметать же будем, милый,
В новых горницах кропилом¹.

Надо ли объяснять, что в мужественных и суровых призывах Шевченко обращение «милый» явно выбивается из стиля своей бытовой интонацией, «покров постылый» лишен какой бы то ни было образной конкретности (это и вообще неизвестно что). Правда, в первой строфе стихотворения идет речь о каких-то «покровах», которыми «закрыли» мир. Но и здесь это полная бессмыслица, тогда как у Шевченко речь идет о «багряницах». Кстати сказать, это слово в такой же мере русское², как и украинское. И очень жаль, что в переводе оно совсем ушло из стихотворения, а вместе с ним пропала, осталась непереданной и пластика и музыка едва ли не самой великолепной строки: «з багрянців онучі драти». Заменившие ее две строчки

На онучи будем, милый,
Смело рвать покров постылый,—

это и длинно и плохо потому, что ради сохранения звукового подобия оригиналу («рвать покров») переводчик почти полностью пожертвовал смыслом.

Но самые большие потери — в переводе двух последних строк, хотя они как будто и похожи на оригинал. Вот эти строки:

Подметать же будем, милый,
В новых горницах кропилом.

Если бы переводчик не забыл соотнести это произведение со всей поэзией Шевченко, он пришел бы к заключению, что стихотворением «Свете ясний» Шевченко как бы возвращается к своему «Заповіту» и

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, 1955, стр. 338.

² «Багряница. Одежда багряного цвета (царей в древности как знак верховной власти)». — «Толковый словарь русского языка» под ред. проф. Д. Н. Ушакова, М. 1935, т. I, стр. 76.

сходными образами повторяет мечту о «Семье вольной, новой», в которой отразился его социалистический идеал.

В переводе этого нет: после обращения «милый» «новые горницы» приобретают узкобытовой смысл и совершенно не передают содержания, вложенного поэтом в образ-символ «нова хата» (то есть новый мир, новая жизнь). К тому же в предложенной переводчиком синтаксической конструкции смещены логические акценты оригинала: «новые горницы», которые, по мнению переводчика, эквивалентны образу, несущему главную идейную нагрузку в оригинале, в переводе не акцентированы.

Итак, потери в передаче идейного смысла, пафоса сопровождаются и потерями в передаче образности (ее художественно-смысловой природы и ее силы), а часто и зависят от последних.

Особенно показателен в этом отношении перевод стихотворения «О люди! Люди небораки!» (1860). Вот опять же последние строки, концентрирующие идею стихотворения:

Чи буде суд? Чи буде кара
Царям, царятам на землі?
Чи буде правда між людьми?
Повинна быть, бо сонце стане
І оскверненну землю спалить.

Три последние из них в переводе С. Вышеславцевой звучат так:

Придет ли правда для людей?
Должна прийти, ведь солнце встанет,
Сожжет все зло — и день настанет¹.

«Встанет» — означает «взойдет». А Шевченко говорит — «остановится»! Он мыслит здесь масштабами величественной библейской легенды, где воля к победе останавливает солнце в зените, чтобы битва, клонившаяся в пользу войск, предводимых Иисусом Навином, могла продолжаться до победного завершения. Конечно, Шевченко далек от простого заимствования образов из Библии, хотя и был, как сам признавался, «неравнодушен к библейской поэзии»². В его стихотворениях библейские мотивы и образы переосмыслены, не-

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, 1955, стр. 352.

² Тарас Шевченко, Повне зібрання творів в десяти томах, т. V, Вид-цтво АН УРСР, Київ, 1951, стр. 130.

редко трансформированы и всегда служат выражению нового идейного содержания. В принципе, о них можно сказать то же, что писал В. В. Виноградов об их роли в языке Пушкина: «Оторванные от церковно-библейской почвы, вынесенные за пределы религиозно-мистической действительности, они становятся очень подвижными, плавкими и, входя в сочетание с другими формами стиля, с другим миром символов и выражений, составляют многообразие стилистических и идейных концепций»¹. В рассматриваемом стихотворении Шевченко библейский образ претерпевает коренное преобразование и выражает высшую степень гнева против «царей и царят», осквернивших землю неправдой, угнетением. Ассоциации с библейским образом Шевченко вызывает, говоря словами К. Маркса, для «возвеличения новой борьбы»². При чтении перевода С. Вышеславцевой они не возникают и не могут возникнуть: почти бесследно исчез смысл выражения-образа «сонце стане», исчез и образ земли, сожженной разгневанным солнцем (испепеляющим гневом поэта). Все это наносит стихотворению, передаче его идеи ущерб невосполнимый. А ведь это — одно из тех программных стихотворений, где, по словам современника Шевченко, «обличения его стали... безудержными, он разит и бьет, он весь пылает каким-то бешеным всеистребляющим огнем»³. В стихотворении «О люди бедные, слепые...» этот всеистребляющий огонь жарко пылает именно в том центральном образе, на котором строится все это стихотворение и который, по существу, не передан в переводе.

Редакторы нового издания сочинений Шевченко (Ал. Дейч, М. Рыльский и Н. Тихонов) заменили ряд переводов новыми. Некоторые из них, безусловно, лучше прежних. К таким отнесем прежде всего перевод стихотворения «І Архімед і Галілей», выполненный С. Липкиным. В нем лучше, чем в переводе В. Бугаевского, переданы и поэзия, и то, что ее породило, — гнев Шевченко, и его любовь к людям, и его вера в их будущее:

¹ В. В. Виноградов, Язык Пушкина, «Academia», М.—Л. 1935, стр. 155.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 121.

³ Цит. по кн. Е. П. Кириллук, Тарас Григорьевич Шевченко, Киев, 1951, стр. 94.

Ни Архимед ни Галилей
 Вина не ведали. Елей
 По нраву чернецам-обжорам.
 А вы по всем земным просторам,
 Святые вестники, пошли
 И горстку зерен понесли
 Царям ничтожным. Будет бито
 Посеянное нми жито!
 А люди вырастут. Умрут
 Цари все в мире до единого...
 На вновь родившейся земле
 Врага не будет, пластелина,
 А счастье матери и сына
 И люди будут на земле¹.

Правда, есть в этом переводе одна вялая строка — «А счастье матери и сына». Она не равнозначна ни идейно, ни поэтически шевченковской — «А буде син, і буде мати», которая предшествует заключительной «і будуть люди на землі», и не только предшествует, а и усиливает ее и сама от нее набирает силы и значительности. Но это, кажется, единственная неудача переводчика, и, несмотря на нее, его перевод — очевидный шаг вперед.

Много удач и в новом переводе стихотворения «Світе ясний! Світе тихий» (переводчик А. Безыменский). Безукоризненно переведена вся первая половина стихотворения, явно не удавшаяся предыдущему переводчику. Хорошо и без ненужного мудрствования с невразумительными «покровами постылыми» передана строка, вызвавшая наши особенно решительные возражения (у А. Безыменского сохранена шевченковская «багрянница»).

Вернее в новом переводе и строка «Печь иконами топить», нежели «Печь топись *святыми* смело», как это было в прежнем переводе. Переводчик С. Выше-славцева выделила слова «святыми» разрядкой, стремясь придать ему недостающую значительность. Но это не помогло. Слово не стало от этого значительнее и даже определеннее. Какими это «святыми» собираются печь топить? На этот вопрос трудно ответить, прочтя ее перевод. Святыми мощами? А может быть, и живьем сжигать святых угодников?! Между тем у Шевченко сказано — «явленнями піч топити», что верно пе-

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, 1965, стр. 355.

редано в новом переводе — «печь иконами топить», правда, — не без потери в оттенках смысла¹.

В переводе А. Безыменского верно передан почти весь строй шевченковских эпитетов («обманутый, закованный, поруганный, оплеванный») и характеристик («багрянцами закрытый и распятым добытый») с их точным социальным и историческим содержанием. Перевод передает всю экспрессию потока гневных бунтарских, революционных призывов, выраженных опять же социально-точными и емкими образами.

К сожалению, меньше удался новый перевод стихотворения «О люди! Люди небораки!» (переводчик С. Липкин). Особенно неудачны в переводе пять финальных строк:

Где суд? Где правда? Скоро ль кару,
Цари, низвергнет мир на вас?
Да! Солнце, вдруг остановясь
Над оскверненною землею,
Сожжет ее, сравнит с золою².

Они риторичны. Такими их делает неправомерный здесь деепричастный оборот («вдруг остановясь над оскверненною землею»). Они вялы, лишены энергии в вопросах (которые звучат вместо шевченковских восклицаний — «Чи буде суд! Чи буде кара! Царям, царят на землі»), а в образе остановившегося солнца (оно — в деепричастном обороте!) недостает той картинности и силы, о которых говорилось в связи с критикой предшествующего перевода.

Как ни огорчительно, но надо признать, что задача перевода этой жемчужины политической лирики Шевченко остается нерешенной.

Замены и улучшения в новом издании сочинений, конечно, заслуживают одобрения. Но в целом их можно понять и признать лишь как временную меру. Улучшать и даже заменять в переводах для будущих изданий надо многое. Тех потерь в передаче образности и

¹ См. в «Толковом словаре» В. Даля: «Явленный образ, нерукотворный, появившийся чудесно», т. 4, Гослитиздат, М. 1935, стр. 692.

² Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, 1965, стр. 367—368.

идейного содержания, пафоса поэзии Шевченко, которые отмечены выше, не избежали, как мне кажется, даже самые выдающиеся наши поэты, участвовавшие во всех предшествующих и нынешнем издании произведений великого Кобзаря. И опять же, я ни в какой степени не хочу умалять их заслуг. Но и заслуги не освобождают их от критики. Необходимо предъявлять равно строгие требования ко всем переводам. Ни один из переводов уже не может обойтись без то более, то менее существенных корректив.

В четвертой главе поэмы «Катерина» есть такой пейзаж:

...Мов покотьюло червоніє,
Крізь хмару сонце зайнялось,
Надувся вітер; як повіє —
Нема нічого: скрізь біліє...
Та тільки лісом загуло.

Пейзаж, нарисованный мрачными красками, наполненный движением и шумом грозной стихии, предвещает трагическую развязку в судьбе несчастной героини. А в переводе М. Исаковского —

Сквозь тучи робко поглядело
На землю солнышко с небес...¹

Не правда ли, неожиданная интонация? Она абсолютно отвергается тем, что сказано дальше в поэме. Поэма «Катерина» — первое большое реалистическое полотно в творчестве Шевченко, но написана она в раннем периоде его творчества, когда он в поэтическом языке еще близок к традициям романтизма. Вот это и сказалось в пейзаже «Катерины», и, в частности, в образе солнца (а не «солнышка»), которое вспыхнуло, пылает красным пламенем и совсем не улыбается так робко, как в переводе.

Сразу за этим в поэме мрачные, романтические интонации и краски пейзажа сгущаются:

Реве, свище завірюха,
По лісу завило...

В переводе М. Исаковского они переданы верно, но цельной картины все же не получается: разнородные

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1, 1955, стр. 133.

стилевые средства вступают в явное противоречие друг с другом. И мелкими исправлениями здесь не обойтись.

Недостатки в передаче образности есть и в таком, в общем, превосходном переводе, как перевод поэмы «Гамалія», сделанный Н. Асеевым. У автора в оригинале сказано: «Сказилось море», а в переводе — «Взыг-рали просторы». В оригинале «Скутар скаженіє», в переводе — «Янычары злые». У Шевченко — «Гамалія... по пеклу гуляє...», в переводе: «...в пламени гуляет»¹.

И дело, конечно, не в том, что отдельные выражения и образы переданы неточно, а в том, что найденные переводчиком образы не передают колорита, интонаций оригинала. Кроме того, в переводе утрачены некоторые национально-исторические реалии. Например, «Великий Луг»² заменен «казацким полем».

Не удалось многим переводчикам избежать также потерь в передаче звукописи Шевченко.

Удача переводчика баллады «Утоплена» (М. Зенкевич), сумевшего воспроизвести музыку вступления к балладе, представляется скорее одним из счастливейших исключений. Приведем это исключение без комментариев, чтобы только напомнить, как виртуозно владел Шевченко секретами стиха, тончайшими средствами его музыкальности и как должно быть трудно переводчику найти не только смысловой, но и звуковой эквивалент этим стихам.

У Шевченко:

В переводе М. Зенкевича:

Вітер в гаї не гуляє —
Вночі спочиває,
Прокинеться — тихесенько
В'осоки питає:
— Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу? Хто се?..
Хто се, хто се по тім боці
Рве на собі коси?..
Хто се, хто се? — тихесенько
Спитає-повіє
Та й задріма, поки неба
Край зачервоніє.

Дремлет ветер до рассвета
В дуброве высокой,
А проснется — потихоньку
Шепчется с осокой:
— Кто здесь, кто здесь ночью
Чешет косу под откосом?..
Кто там, кто там в страшной
Злобе рвет па себе косы?..
Кто же? Кто же? — тихонечко
Спрашивает-вест
И задремлет, пока неба
Край не заалееет³.

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1, 1964, стр. 218—219.

² Великий Луг — давнишнее название местности на левом берегу Днепра, принадлежавшей Запорожской Сечи.

³ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1, 1964, стр. 180.

К сожалению, в передаче звукописи чаще встречаемся с явными неудачами. Одна из них в переводе «Лилей»:

У Шевченко:

І заплакала Лілея,
А цвіт королевий
Схилив свою головоньку
Червоно-рожеву
На білее пониклеє
Личенько Лілеї.

В переводе М. Комиссаровой:

И заплакала Лилея,
И, ее жалея,
Королевский цвет склонился,
Наклонился, рдея,
Он к белому, поникшему
Личику Лилей¹.

Звукопись-то передана, но какой ценой! Пришлось прибегнуть к тавтологии («Склонился, наклонился...»), к безвкусуному просторечию (цвет — вместо цветов), к насилию над языком. Утрачена та естественность и грация, без которых звукопись выглядит нарочитым ухищрением, погремушкой.

И наконец о переводе стихотворения «Слава» (1858). Он испорчен стилевым эклектизмом, образами, заимствованными из совершенно чуждой Шевченко стиливой стихии. Шевченко пишет, обращаясь к славе:

Ти хоча й пишалась
І з п'яними кесарями
По шинках хиялась,
А надто з тим Миколою
У Севастополі...

В переводе (М. Голодного) вместо лаконичного «У Севастополі» — «в Крыму в злые ночи»¹. А ведь эти «злые ночи» из третьесортной мещанской лирики. К тому же утрачены исторические реалии. Севастополь и события Крымской войны, которые имеет в виду Шевченко, никак не передаются крымскими «злыми ночами» перевода.

Мы рассмотрели здесь только отдельные примеры. Но это отнюдь не частные и тем более — не редкие случаи. Это — наиболее типичные образцы многократно повторившихся просчетов и неудач. А следовательно — не надо канонизировать до сих пор созданные переводы поэтических произведений Шевченко, повторяя их в каждом издании, как это делалось три последних десятилетия. Необходимо дать полный про-

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, 1965, стр. 294.

² Там же, стр. 374.

стор творческому соревнованию переводчиков, и уже участвовавших в переводе произведений великого Кобзаря, и еще не пробовавших своих сил в решении этой нелегкой задачи.

И уже совсем нельзя канонизировать переводы, сделанные поэтами, которым идеи и поэтика Шевченко были глубоко чужды. Приведем для примера переводы Ф. Сологуба и М. Славинского.

О переводах М. Славинского К. И. Чуковский писал: «Нарочитое извращение революционной поэзии Шевченко принимает характер демонстративного издевательства»¹. Между тем и в новейшем пятитомном Собрании сочинений (1964) М. Славинский представлен переводом одного из наиболее значительных произведений политической лирики Шевченко — стихотворения «Разрытая могила». Правда, применительно к этому отдельному переводу не воскликнешь так, как воскликнул К. И. Чуковский по поводу всех его переводов: «Читаешь, и хочется кричать караул!»² Но перевод все же плох. Он далек от оригинала по лексике, по ритмике стиха. Страстное желание свободы, выраженное в концовке стихотворения, передано слишком глухо, не говоря уже о произвольно придуманном переводчиком слове «клад», которое намекает скорее на легендарные сокровища Богдана Хмельницкого, будто бы зарытые в селе Субботове, а не на свободу украинского народа, о которой идет речь у Шевченко и к которой был по меньшей мере совершенно безразличен М. Славинский.

Широко известен справедливый отзыв К. И. Чуковского о переводах Ф. Сологуба: «Хвалители Сологуба указывали, что он первый из всех переводчиков передал с пунктуальной точностью ритмику стихотворений Шевченко. Но, повторяю, ритмика *сама по себе*, вне какой бы то ни было связи со смыслом и стилем, есть формалистический фетиш, имеющий лишь отрицательную ценность»³. Однако же и в новом издании произведений Т. Г. Шевченко Ф. Сологуб представлен переводами таких объемных и принципиально важных в

¹ К. Чуковский, Высокое искусство, Гослитиздат, М. 1941, стр. 50.

² Там же, стр. 30.

³ Там же, стр. 240.

творчестве Шевченко произведений, как «Подземелье», «Стоит в селе Субботове» и «Солдатов колодец». Поэтический уровень этих переводов, увы, невысок. Встречаются ляпсусы прямо-таки необъяснимые у такого поэта, как Сологуб. Например, в переводе стихотворения «Стоїть в селі Суботові...»:

Надмогильник України
Широкий, глубокий...¹ (?)

Между тем у Шевченко —

Домовина України —
Широка, глибока...

А «домовина» значит могила, а не надмогильник, который не может быть глубоким.

Но самые решительные возражения вызывает ничем не прикрытое, бросающееся в глаза «сплошное», — как и отметил К. И. Чуковский, — искажение поэзии Шевченко². Так, в том же стихотворении поэт мечтает, как

Встане Україна
І розвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить...

А в переводе из всего, ради чего восстанет Украина, остался только «свет правды».

Нет, такой ценой нельзя платить за точную передачу ритмики! Впрочем, при ближайшем рассмотрении и здесь обнаруживается лишь внешняя видимость точности. Потому что ритм — понятие не только математическое, но и эмоциональное. А эмоциональный строй сологубовского перевода не передает оригинала уже по одному тому, что идейный пафос перевода другой, не шевченковский.

Можно пожалеть, что в новейшем Собрании сочинений Шевченко составители не обошлись и без переводов В. Гиппиуса. Допущенные в них искажения идейно-поэтических замыслов поэта-революционера совершенно очевидны. Так, например, в переводе антикрепостнической поэмы «Княжна» явно сглажены гневные характеристики помещиков-крепостников, смягчена правдивая резкость картин крепостного угнетения. Все это губительно сказалось и на образности перевода. Образы

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1, 1964, стр. 322.

² К. Чуковский, Высокое искусство, стр. 242.

как бы обмелели, эмоциональный накал их померк, огонь их потух.

У Шевченко:

Мужицкі души аж пишать...

У В. Гиппиуса:

По селам мужики кряхтят¹.

Надо ли пояснять, что в антикрепостнической поэме «мужицкие души» и мужики — не одно и то же, что социальная емкость и историческая конкретность исчезают в переводе, что выражение «аж пишать» и «кряхтят» очень далеки друг от друга, несут разную смысловую и эмоциональную нагрузку?

Конечно, противоречие перевода и оригинала в этом случае нельзя сводить только к социальным моментам. Дело еще в том, что В. Гиппиусу-поэту была вообще чужда реалистичность образного мышления Шевченко, он не обращал внимания на прочную сенсуалистическую (чувственную) основу образного языка Шевченко, который с исключительной определенностью опирался на материалы, поставляемые творчеству всеми человеческими чувствами, всеми видами ощущений и, как восторженно отмечал Иван Франко, умел «вызвать в душе образы разнородных впечатлений, но так, чтобы они тут же сливались в одно органическое и гармоническое целое»². Почему не обращал внимания? Может быть, и потому, что она (мы говорим о чувственной основе) была иной по природе и по идейной функции, нежели в акмеизме, к которому он (В. Гиппиус) был близок, как поэт. Эта сенсуалистическая конкретность образности Шевченко характерна не только для образов собственно предметных, но и образов, передающих, так сказать, абстрактные понятия, представления. Вот как в той же поэме «Княжна» двумя «слуховыми» образами передан контраст городской роскоши и тяжких страданий крепостных:

Ревуть палати на помості,
А голод стогне на селі...

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, 1965, стр. 24.

² Иван Франко, Из секретов поэтического творчества, «Искусство», М. 1967, стр. 141.

А вот как передает это переводчик В. Гиппиус:

В его палатах шум и песни,
А в селах голод, люди мрут¹.

Внутренняя структура образов, их корреспондирование с ощущением слуха («ревут палаты», «голод стонет») в переводе утрачены.

Нарушение внутренней структуры образов Шевченко его переводчиками во всех случаях влекло за собою ослабление, а иногда и утрату содержания, идей поэта, мыслившего именно образами. Переводчики не все и не всегда стремились осмыслить отдельный образ *во всей* образно-содержательной структуре произведения, в идейно-смысловых связях и сцеплениях с другими образами, уяснить его место во всем творчестве поэта, в идейных и стилевых тенденциях развития его поэтического языка. Переводчики слишком часто оставались только поэтами, не пытаясь взять на себя одновременно и исследование образности стиха. А ведь при современном состоянии шевченковедения (о чем сказано выше) только в том случае, если в лице переводчика органически сольются поэт и исследователь-филолог, станет возможным качественно новое приближение переводов к достоинствам оригинала.

* * *

Рассмотреть и охарактеризовать все переводы произведений Тараса Шевченко в одной статье невозможно. Многие из его стихотворений переведены десятки раз. По многу раз переведены и его поэмы. Почти пятьдесят лет назад появилась книга профессора А. В. Багрия «Т. Г. Шевченко в русских переводах» (Баку, 1925). Пришло время для новой книги, которая могла бы сыграть первостепенную роль в том фронтальном анализе всех переводов, о котором сказано выше. Задача нашей статьи — показать некоторые принципиальные недостатки в переводах великого украинского поэта и тем самым привлечь внимание всей литературной общественности (в первую очередь — переводчиков и литературоведов) к решению уже неотложных задач.

¹ Т. Шевченко, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 2, 1965, стр. 28.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии	3
<i>В. Микушевич</i> — Поэтический мотив и контекст . .	6
<i>В. Станевич</i> — Ритм прозы и перевод	80
<i>Вл. Россельс</i> — В музыкальном ключе	119
<i>В. Копилов</i> — Этапы работы переводчика	148
<i>В. Огнев</i> — Время синтеза	167
<i>Е. Егорова</i> — Наши ошибки, их корни и средства преодоления	198
<i>М. Пархоменко</i> — Тарас Шевченко в русских пе- реводах	233