

О.В.Петрова

## ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД: МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ (размышления скептика)

При анализе поэтических переводов, выполненных как известными поэтами и маститыми переводчиками, так и теми, кто делает на этом поприще свои первые шаги, практически всегда приходится говорить о тех или иных отклонениях, отступлениях от оригинала – либо в форме, либо в коннотациях, либо даже в самом художественном замысле произведения. Разница лишь в том, что, анализируя работы маститых переводчиков, обычно говорят о *собственном* прочтении текста, о *собственной* трактовке общей идеи стихотворения и содержащихся в нем образов, тогда как менее известных переводчиков упрекают в *неверном* прочтении текста, в *неверной* трактовке. Однако именно такая почти не знающая исключений обязательность привнесения переводчиком своей трактовки заставляет задуматься над тем, в какой степени избранная (или найденная) переводчиком форма является результатом творческого переосмысления произведения, а в какой – всего лишь вынужденным изменением, продиктованным формами переводящего языка. Литературные критики детально анализируют новые смысловые и эмоциональные оттенки, объясняют их, исходя из общей эстетической, философской и т.д. концепции переводчика (особенно в том случае, когда в этой роли выступает известный поэт), и при этом, по-видимому, нередко навязывают переводчику трактовку, которой у него не было. Всегда ли в действительности переводчик переводит так, а не иначе, руководствуясь исключительно идейно-эстетическими соображениями? Или же он иногда это делает просто потому, что иначе он перевести не смог, «не пустила» форма? Посмотрим, как это выглядит на примерах.

Очень показательны в этом отношении переводы коротких стихотворений (в том числе надписей) Р.Гамзатова на английский язык [1].

Надпись на кинжале:

*Приняв кинжал, запомни для начала:  
Нет лучше ножен места для кинжала.*

*My friend, if you ever bequeath  
A dagger, don't forget the sheath*

Действительно ли переводчик полагал, что этот совет нужно давать не тому, кто принимает кинжал, а тому, кто его передает другому? Или *bequeath* появляется в тексте лишь потому, что хорошо рифмуется с *sheath*? Но такое изменение требует дальнейшей перестройки текста: отдающему кинжал уже нет нужды напоминать, что не следует спешить хвататься за оружие, поэтому приходится ему посоветовать не забыть передать вместе с кинжалом и ножны. Что же в результате получилось с общим смыслом? Он стал более метафоричным, а точнее – более туманным и расплывчатым. Его уже приходится истолковывать примерно так: передавая человеку оружие, предостереги его от желания пользоваться им бездумно и неосторожно. Трудно поверить, что такое усложнение образа и перекладывание ответственности с того, кто принимает кинжал, на того, кто его дарит, – результат осознанного переосмысления текста переводчиком. Скорее все-таки «виновата» рифма.

Еще одна надпись на кинжале:

*Тем он страшен, тем он жуток,—  
Что не понимает шуток.*

*Taunt me not with truth or rumour  
Daggers have no sense of humour!*

Лаконичная простота исходного текста совершенно теряется в переводе, заставляя читателя искать связь между правдой, слухами и чувством юмора, тем более, что глагол *to taunt* в такой конструкции скорее означает *дразнить*, нежели *подшучивать*. Какое прочтение («иное» или просто неверное) могло привести переводчика к столь невнятному тексту? И вообще, что означает предупреждение не дразнить кинжал ни правдой, ни слухами? Может быть, и здесь всему виной рифма? Действительно, ключевые слова «не понимает шуток» автоматически переводятся на английский как *have no sense of humour*. А дальше уже – чисто «технические» решения: *humour* – *rumour* и т.д.

Из надписей на винных рогах:

*Давайте пить, коль пьется.  
А повод пить найдется,*

*Come drink, procrastinator,  
We'll find a reason later!*

В исходном тексте речь идет о том, что если хочется выпить, то для этого не нужно ждать особого повода, а в переводе получается, что уговаривают выпить человека, которому этого не хочется, который стремится отложить, отсрочить это занятие. К тому же слово *procrastinator* здесь явно стилистически неуместно, и это заставляет предположить, что оно появилось в тексте по необходимости, как максимально уместная по смыслу рифма к *later*.

В приведенных примерах диктат формы очевиден, здесь нет никаких оснований подозревать переводчика в сознательном переосмыслении текста. Сложнее обстоит дело с переводами «полномерных» поэтических произведений, в которых авторское послание не заключено в столь простую, порой даже афористичную форму. Примером могут служить два в целом блестящих перевода *Ballade du concours de Blois* Ф. Вийона [2], сделанные И.Эренбургом.

### **Ballade du concours de Blois**

*Je meurs de soif auprès de la fontaine ;  
 chaud comme le feu, je tremble et je claque des dents ;  
 dans mon pays je suis en terre lointaine ;  
 près d'un brasier, tout brûlant je frissonne ;  
 nu comme un ver, vêtu en président,  
 je ris en pleurs et attends sans espoir ;  
 je reprends courage dans le triste désespoir,  
 je me réjouis et n'ai aucun plaisir ;  
 puissant, je suis sans force et sans pouvoir,  
 bien accueilli, repoussé de chacun.*

*Rien ne m'est sûr que la chose incertaine ;  
 rien n'est obscur, sauf ce qui est bien évident ;  
 je ne doute en rien, sauf qu'en chose certaine ;  
 je tiens la science pour accident soudain ;  
 je gagne tout et demeure perdant ;  
 au point du jour je dis: « Dieu vous donne un bon soir ! »  
 Couché sur le dos, j'ai grand peur de choir ;  
 j'ai bien de quoi et pourtant je suis sans un [liard] ;  
 j'attends un héritage et ne suis l'héritier de personne,  
 bien accueilli, repoussé de chacun.*

*Je n'ai souci de rien et mets toute ma peine  
 à accuérir des biens où je ne prétends pas ;  
 celui qui me dit les choses les plus douces est celui qui  
 me peine le plus,  
 et si l'on me dit le mieux la vérité, alors on m'abuse davantage.  
 Il est mon ami celui qui me fait croire  
 d'un sygne blanc que c'est un corbeau noir.  
 Celui qui me nuit, je crois qu'il m'aide de son mieux.  
 Plaisanterie, vérité, aujourd'hui tout m'est un ;  
 je retiens tout et ne puis exprimer la moindre idée,  
 bien accueilli, repoussé de chacun.*

*Prince clément, qu'il vous plaise donc de savoir  
 que je comprends bien et n'ai ni sens ni savoir ;  
 je suis d'un parti et me soumets aux injonctions de tous.  
 Que fais-je encore ? Quoi ? [Je cherche à] rentrer en  
 possession de mes biens,  
 bien accueilli, repoussé de chacun.*

**Баллада состязания  
в Блуа [3]**

От жажды умираю над  
ручьём;  
И плачу от любви, смеюсь  
от пеней;  
Я всюду дома, - мой же  
темный дом  
Страна изгнанья, скорби и  
томлений;  
Мне темен свет, ясны и  
близки тени;  
Мне из людей всего понятней  
тот,  
Кто лебедицу вороном  
зовет;  
Я сомневаюсь в явном, верю  
чуду;  
Нагой, как червь, пышнее всех  
господ;  
Я всеми принят, изгнан  
отовсюду.

Я скуп и расточителен во  
всем:  
Я падая страшусь своих  
падений;  
Я нищ, и я кичусь своим  
добром;  
Мне постоянство чудится  
в измене;  
И случай мне важнее всех  
учений;  
Безродный, жду наследства  
что ни год;  
Жду осенью, когда растает  
лед;  
Закона мне страшной моя  
причуда;  
И только враг меня к себе  
влечет;  
Я всеми принят, изгнан  
отовсюду.

**Баллада поэтического  
состязания в Блуа [4]**

От жажды умираю над  
ручьём.  
Смеюсь сквозь слезы и  
тружусь, играя.  
Куда бы ни пошел, везде мой  
дом,  
Чужбина мне – страна моя  
родная.  
Я знаю все, я ничего не знаю.  
Мне из людей всего понятней  
тот,  
Кто лебедицу вороном  
зовет.  
Я сомневаюсь в явном, верю  
чуду.  
Нагой, как червь, пышнее всех  
господ.  
Я всеми принят, изгнан  
отовсюду.

Я скуп и расточителен во  
всем.  
Я жду и ничего не ожидаю.  
Я нищ, и я кичусь своим  
добром.  
Трещит мороз – я вижу розы  
мая.  
Долина слез мне радостнее  
рая.  
Зажгут костер – и дрожь меня  
берет,  
Мне сердце отогреет только  
лед.  
Запомню шутку я и вдруг  
забуду,  
Кому презренье, а кому  
почет.  
Я всеми принят, изгнан  
отовсюду.



менее им соответствующими» [5]. Этот принцип выдержан в обоих переводах, и в обоих случаях та свобода, с которой переводчик переносит образы из одной строфы в другую, по-своему их комбинирует и заменяет своими собственными, не нарушая при этом ни логики Ф. Вийона, ни рисунка самого стихотворения, свидетельствует о глубоком проникновении в авторский замысел, о стремлении передать в переводе именно общую идею, общее настроение.

Сам тот факт, что перевод столь значительно перерабатывался (а точнее было бы сказать, что стихотворение переводилось дважды), свидетельствует о том, что для И. Эренбурга «Баллада» была не случайной, «проходной» вещью, переведенной по случаю или на заказ. В более позднем варианте чувствуется стремление заострить парадоксальную контрастность образов, избавиться от «случайных» слов и образов. Тем значительнее становится появившееся в более позднем переводе внезапное изменение формы и появление вопроса - *Но как понять, где правда, где причуда? И сколько истин?*

В оригинале, да и во всей предшествующей части перевода, звучит голос человека, для которого парадоксальным образом сплелись тепло и холод, богатство и нищета, родина и чужбина, для которого эти, казалось бы, противоположные, несовместимые понятия не только меняются местами, но и сливаются воедино (*Я всеми принят, изгнан отовсюду*). Он не ищет между ними разницы, он просто живет в своем парадоксальном мире. Собственно говоря, переводчик даже усилил эту мысль, введя в последнюю строфу строчку *Из рая я уйду, в аду побуду*. Вопрос же *Но как понять, где правда, где причуда? И сколько истин?* переводит все в другую плоскость. Это уже поиски истины, стремление узнать и понять.

Что это – новое прочтение? Действительно ли И. Эренбург переосмыслил оригинал и решил внести ноту поиска истины? Действительно ли в более зрелом возрасте он пришел к выводу, что Ф. Вийон, говоря *Plaisanterie, vérité*,

*aujourd'hui tout m'est un*, на самом деле задавался вопросом о том, что есть истина?

Если да, то это, очевидно, должно было бы найти отражение еще где-то, а не ограничиваться одной-единственной строчкой. В крайнем случае, это могла бы быть и одна строчка, но в более сильной позиции текста – скажем, в последней строфе. Иначе, прозвучав определенным диссонансом, она как бы повисает в воздухе, остается изолированной и недосказанной.

Так, может быть, дело обстоит проще? Может быть, и здесь сказался диктат формы? Противопоставление «*правда – вымысел*» задано контекстом, и переводчик, выпустив его в раннем переводе, посчитал нужным его восстановить во второй редакции. При этом неизбежное в конце каждой строфы «*отовсюду*» потребовало заменить «*вымысел*» на «*причуда*» (тем более, что это слово явно укладывалось для И. Эренбурга в звуковой строй стихотворения – оно было и в первом варианте, хотя и в составе иного, менее четкого противопоставления «*закон – причуда*»). А вот краткая, ритмически правильная фраза по логической модели «я не верю правде, но верю причуде» не сложилась.

От напрашивающегося варианта *Не знаю я, где правда, где причуда и сколько истин* – что было бы вполне в духе всего стихотворения – пришлось отказаться, так как *не знаю* потребовалось переводчику двумя строчками ниже, и там оно действительно необходимо. В результате была произведена, формально говоря, синонимическая структурная замена, приведшая к появлению вопроса, который сам по себе может иметь значение «*я не знаю, где правда и где причуда*», что, скорее всего, и имел в виду переводчик и что вполне соответствовало бы духу и стилю стихотворения.

Но поскольку этот вопрос оказался структурно противопоставленным двум десяткам парадоксально-контрастивных констатирующих конструкций – *Куда бы ни пошел, везде мой дом, Чужбина мне – страна моя родная. Я знаю все, я ничего не знаю* и т. д., – он привлекает к себе внимание и воспринимается как новая если не мысль, то во всяком

случае интонация. Этот эффект усиливается глаголом *понять*. *Как понять* предполагает намерение, стремление понять, осознанный поиск различия между правдой и причудой, решение вопроса о том, сколько может быть истин.

Похоже именно так появилось в переводе то, чего, скорее всего, И. Эренбург сказать не хотел.

Пожалуй, наиболее ярким примером того, что значительные расхождения между оригиналом и переводом поэтического произведения не всегда свидетельствуют о сознательном или даже бессознательном привнесении переводчиком своей трактовки и своей эстетики, может служить *Don du poème* (Дар поэмы) С. Малларме [6] в переводе И. Анненского [7]. Сопоставление этих двух текстов поражает различиями и формальными (вплоть до расхождения в количестве строк), и смысловыми, и стилистическими, и, если угодно, типологическими. Однако нет никакой уверенности в том, что различия эти вызваны различиями в эстетике автора и переводчика.

### ***Don du poème***

*Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !  
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,  
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,  
Par les carreaux glacés, hélas! mornes encore,  
L'aurore se jeta sur la lampe angélique.  
Palmes ! et quand elle a montré cette relique  
A ce père essayant un sourire ennemi,  
La solitude bleue et stérile a frémi.  
O la berceuse, avec ta fille et l'innocence  
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance :  
Et ta voix rapellant viole et clavecin,  
Avec le doigt fané presseras-tu le sein  
Par qui coule en blancheur sibylline la femme  
Pour les lèvres que l'air du vierge azure affame ?*

*Дар поэмы*

*О, не кляни ее за то, что Идумеи  
 На ней клеймом горит таинственная ночь!  
 Крыло ее в крови, а волосы как змеи,  
 Но это дочь моя, пойми: родная дочь.  
 Когда чрез золото, и волны аромата  
 И пальмы бледные холодного стекла  
 На светоч ангельский денница пролила  
 Свой первый робкий луч и сумрак синеватый  
 Отца открытием неожиданным поразил,  
 Печальный взор его вражды не отразил,  
 Но ты, от мук еще холодная, над зыбкой  
 Ланиты бледные ты склонишь ли с улыбкой  
 И слабым голосом страданий и любви  
 Шепнешь ли бедному творению «Живи»?  
 Нет! Если б даже грудь над ней ты надавила  
 Движеньем ласковым поблекшего перста,  
 Не освежить тебе, о белая Сивилла,  
 Лазурью девственной сожженные уста.*

Разница между оригиналом и переводом столь велика, что поначалу даже трудно понять, как такой перевод мог появиться. Невольно напрашивается мысль, что это и не перевод, а собственное стихотворение И. Анненского, навеянное образами С. Малларме. Но и такое предположение кажется маловероятным – все это безумное нагромождение образов и нагнетание страстей никак не укладывается в собственную эстетику автора «Тихих песен». При всей любви «последнего из царскосельских лебедей» к утонченным и возвышенным образам, при всей его нелюбви (по крайней мере, в юности) к «банальной ясности» образ девственной лазури, сжигающей уста, – не его образ. Лазурь, синева всегда холодны и не могут ничего сжигать. Напротив, их можно опалить, сжечь, что мы и находим у самого И. Анненского:

*Когда, сжигая синеву,  
 Багряный день растет неистов,  
 Как часто сумрак я зову,  
 Холодный сумрак аметистов.*

Откуда же эта противоестественная вычурность в переводе? Быть может, фразу нужно прочесть по-другому, быть может, девственная лазурь – это то, чем непонятно откуда взявшаяся Сивилла хочет, но не может освежить сожженные уста младенца? Но тогда совсем непонятно, почему из груди Сивиллы исходит девственная лазурь и чем сожжены уста. Разумеется, поэтические образы нельзя анализировать ни с точки зрения логики, ни – тем более – с точки зрения физиологии. Но в том вся и беда, что художественного образа здесь нет. Думается, что весь этот перевод есть плод лингвистического недоразумения. Попробуем сопоставить тексты оригинала и перевода.

Итак, первая строчка – *Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !* – превращается в переводе в две:

*О, не кляни ее за то, что Идумеи  
На ней клеймом горит таинственная ночь!*

Ночь становится таинственной, откуда-то появляется горящее клеймо, а также предположение, что за это клеймо дитя могут клясть. Не очень понятно, почему столь простой и спокойной французской строчке соответствует столь напыщенный текст, но это, возможно, диктуется тем, как переводчик воспринял стилистику всего стихотворения в целом.

Далее идет нечто совсем странное. В переводе появляется некое чудище с окровавленным крылом и головой Медузы-горгоны, и это чудище отец объявляет своей родной дочерью. Поистине таинственной должна была быть ночь, в которую было создано такое дитячко! Действительно, можно умолять – не кляни ее! Беда только в том, что ничего подобного у автора нет. В оригинале сказано, что начинается рассвет, и хотя небо еще пока темное, еще только одно крыло рассвета окровавлено зарей, все же лампа уже в его занимающихся лучах меркнет, давая возможность отцу взглянуть на свое детище в утреннем свете.

Возникает вопрос: перед нами столь своеобразная трактовка или просто результат незамеченной точки после первой строки и нераспознанной последующей инверсии? Слова *Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée* переводчик относит к *l'enfant d'une nuit d'Idumée*, тогда как они на самом деле относятся к *L'aurore*, т.е. к рассвету, который *se jeta sur la lampe angélique*:

*Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,*  
*Par le verre brûlé d'aromates et d'or,*  
*Par les carreaux glacés, hélas! mornes encore,*  
*L'aurore se jeta sur la lampe angélique.*

Такое «переосмысление» стихотворения приводит к дальнейшим недоразумениям. Так, *blancheur sibylline* превращается в переводе в *белую Сивиллу*, которой нет в оригинале. Но если дитя, т.е. поэма, приобретает окровавленное крыло и «волосы как змеи», то почему бы ту, которой эту поэму дарят, не превратить в белую Сивиллу? Правда, непонятно, причем здесь дар пророчества и почему Сивилла белая, но мистика, начавшаяся при описании приносимой в дар поэмы, продолжается, тогда как у автора все очень просто. Он ничего не восклицает, ничего не отрицает, он спрашивает: ты, которой я дарю свое дитя, дашь ли ты ему грудь, надавишь ли ты пальцем на свою грудь, через которую истекает загадочной белизной женщина ради голодных губ невинного младенца? Иными словами, примешь ли ты это дитя? Что это – иная трактовка или же переводчик опять «не поладил» с грамматикой, и таинственная, загадочная белизна (т.е. женское грудное молоко) у него по формальным правилам грамматических трансформаций превратилась в белую таинственность, загадочность, которая затем в применении к женщине трансформировалась в белую Сивиллу? И в довершение всего *affame*, по-видимому, было ошибочно прочитано как *aflame* – несуществующее образование от *flamme*, – иначе откуда бы появились *лазурью девственной сожженные уста?*

Остается лишь понять, почему вопрос превращается в эмоциональное отрицание – кстати, отрицание чего? Если в оригинале содержится вопрос о том, примет ли поэму та, которой ее дарят, то в переводе этот вопрос получает странный ответ: если даже и примет, то ничего из этого не получится. А что, собственно, могло или должно было получиться? Чьи уста и чем не сможет освежить Сивилла и какое отношение это имеет к тому, что автор дарит ей (или не ей?) эту поэму? Иными словами, а есть ли в этом переводе какая бы то ни было трактовка? Или неправильно прочитанный текст вызвал у переводчика некие образные ассоциации, которые он и облек в слова, не вникая в то, что получилось, а просто веря в то, что именно это сказал автор?

Что же получилось в итоге? Неискушенный читатель, прочитав это стихотворение, будет уверен, что познакомился с художественной манерой С. Малларме. Читатель более искушенный допустит мысль, что познакомился с художественной манерой С. Малларме в интерпретации И. Анненского. И только читатель, сравнивший оригинал и перевод, поймет, что этот перевод в действительности не отражает ни художественной манеры С. Малларме, ни художественной манеры И. Анненского. Думается, нет необходимости сопоставлять пафосную вычурность *Дара поэмы* с собственными стихами поэта, писавшего проникновенно и ясно:

*Среди миров, в мерцании светил  
Одной звезды я повторяю имя...*

или

*Мы на полустанке.  
Мы забыты ночью  
На лесной полянке  
Тихой лунной ночью...*

По сути дела, в этом случае возникло некое новое произведение, лишённое авторского замысла и облеченное

в образную форму, которую ему дал переводчик. Так чье это стихотворение?

Конечно, такие недоразумения у серьезных переводчиков и больших поэтов бывают нечасто, но именно они наиболее ярко показывают, что даже весьма значительные отступления от формы, образности и замысла в поэтическом переводе не обязательно бывают результатом расхождений в эстетике автора и эстетике переводчика, не всегда возникают из-за особого понимания переводчиком метафорического характера произведения. Именно в поэтическом переводе, где на первый план выходит форма, переводчик чаще всего оказывается в плену формальных требований к тексту, и смысловые нюансы приносятся в жертву рифме или размеру, одно изменение влечет за собой цепочку других, и в итоге перевод весьма далеко отходит от оригинала не потому, что переводчик этого хотел, а потому, что он не смог по-другому.

### *Примечания*

1. Переводы, выполненные П. Темпестом, приводятся издателями сборника “Rasul Gamzatov. Selected Poems” с параллельными русскими текстами, с которым они в дальнейшем и будут опоставляться. Степень близости русских переводов Н. Гребнева и Я. Козловского к аварскому оригиналу в данном случае не обсуждается.
2. Оригинал цитируется по : François Villon. Œuvres. Moscou, Éditions « Radouga », 1984.
3. Цитируется по: François Villon. Œuvres. Moscou, Éditions « Radouga », 1984.
4. Цитируется по: Тень деревьев. Стихи зарубежных поэтов в переводе Ильи Эренбурга. Москва, «Прогресс», 1969.
5. Цитируется по: Тень деревьев. Стихи зарубежных поэтов в переводе Ильи Эренбурга. Москва, «Прогресс», 1969, с.271.

6. Оригинал цитируется по: Stéphane Mallarmé. Poésies. Bookking International, Paris, 1993.
7. Перевод цитируется по: От Вийона до Аполлинера. Французская поэзия. «Кристалл», Санкт-Петербург, 1009.