

народной не было у Грамши отказом от самых высоких требований к ее уровню во имя большей доступности. Пожалуй, его концепция станет ясней, если мы упомянем, что в качестве примера писателя, у которого «очень сильно «национально-народное» чувство», Грамши называет Достоевского. И тут же поясняет свою мысль, говоря о том, что «национально-народное» чувство у писателя есть сознание особой миссии интеллигентов по отношению к народу, который, хотя объективно и состоит из «униженных», должен быть освобожден от этой униженности, должен измениться, возродиться к новой жизни».

Такова высокая мерка Грамши, такова, думается, и та высокая оценка, которая в этом контексте относится не к одному лишь Достоевскому, а к исторической задаче русской литературы. Ее отношение к народу Грамши прямо противопоставляет отношению покровительственному, «патерналистскому», основанному на «самодовольном сознании собственного превосходства... в духе общества защиты животных, в духе отношения англо-саксонской Армии спасения к папусам-каниниалам». Пожалуй, наиболее ясно видно отношение Грамши к миссии русской литературы в его противопоставлении Толстого Мандзони, крупнейшему итальянскому писателю девятнадцатого века.

У Толстого «инстинктивная и простодушная мудрость народа, проявляющаяся порой лишь в случайно обретенном слове, становится светочем для образованного человека, определяя в нем душевный перелом», в то время как у Мандзони, по мнению Грамши, «христианство колеблется между ясенистским аристократизмом и незуитским патернализмом по отношению к народу».

Суждения Грамши о предназначении русской литературы, выходящие за пределы рецензируемого сборника заслуживают стать предметом внимательного исследования.

В рамках краткой рецензии невозможно даже самое сжатое изложение и тех воззрений Грамши на литературу, на искусство, на роль интеллигенции в обществе, которые с годами приобретают все большую актуальность, «вписываясь» в контекст современной борьбы идей. Разве не примечателен в этом смысле подчеркнутый интерес Грамши к «массовым» формам литературы и искусства, в то время считавшимся недостойными серьезного исследования (роман-приложение, детектив, научно-географический роман, в целом весь комплекс называвшегося «коммерческим» искусства)? Разве не обретает особую актуальность (мы, разумеется, имеем в виду не пророчества, а научное прогнозирование) содержащийся в его работах серьезный интерес к проблемам «американизма», к анализу высокоиндустриализованного капиталистического общества с его стремлением к авторитарным формам управления?

Книга Грамши «О литературе и искус-

стве», вне сомнения, вызовет глубокий интерес советского читателя.

На родине Грамши публикация его работ стала, как отметил К. Садинари, «самым значительным событием культурной жизни после второй мировой войны».

Мысль Грамши живет и борется, как жила и боролась в годы его «медленного убийства» в фашистских тюрьмах.

В поэме «Прах Грамши» Пьер Паоло Пазолини, обращаясь к Грамши, говорит: «Страна, где не угас накал твоих страстей, взывает к тебе, лежащему среди могильного покоя, и помнит правоту и заблуждения того, кто в нашу беспокойную судьбу вписал высокие страницы в дни своего убийства».

Г. БРЕЙТБУРД

ПЕРЕВОДЫ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Просто сердце. Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой. Составили А. Эфрон и И. А. Саакянц. Предисловие Вяч. Иванова. Редактор выпуска Борис Слуцкий. Москва, «Прогресс», 1967. 104 стр.

Выходящая в издательстве «Прогресс» серия «Мастера перевода» обогатила нас еще одной прекрасной книжкой — «Простое сердце» Марины Цветаевой. В ней без всякого видимого плана собраны поэты восьми языков. Нельзя даже сказать, что в книжке доминирует одна какая-нибудь страна, дающая сборнику определенную физиономию. Нет, все страны представлены равным количеством — от одного до четырех стихотворений. Книга составлена как пестрый букет и все же обладает удивительным единством. Проникновенное, с подъемом написанное Вяч. Ивановым предисловие убедительно раскрывает тайну обаяния этой книжки. И все же хотелось бы поговорить с читателем о некоторых аспектах творчества Цветаевой, лишь едва обрисованных или попросту не затронутых в предисловии.

Почему большой поэт берется за перевод и отдает ему силы едва ли не с таким же энтузиазмом, как собственному творчеству? Не потому ли, что он, подобно всякому художнику, увидевшему нечто прекрасное (я беру это слово в его философском значении), уже существующее в природе, хочет сделать это прекрасное «своим», овладеть им, пережить его не только воспринимая, но и творя. В этом отношении душевная организация поэта-переводчика немного сродни душевной организации поэта-импровизатора, о которой так хорошо сказано в «Египетских ночах» Пушкина: «Как? Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностью, как будто вы

СРЕДИ КНИГ

с нею носились, деляли, развивали ее беспрестанно... Никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешней волей...»

Впрочем, то же самое можно сказать и об актере. И актер всю жизнь имеет дело с материалом, предложенным извне, потому что только в редчайших случаях ему удается сыграть им самим выбранную роль. А если он и добрался до такой роли, так разве вся драматическая ситуация, душевные конфликты, отношение к жизни, людям, наконец, сами слова не навязаны ему извне? И так же, как переводчику, актеру необходимо со всею силой непосредственного восприятия вообразить, увидеть тот реальный мир, ту живую жизнь, которая стоит за словами, написанными автором. Для наглядности сравним искусство переводчика с искусством копииста. Задача копииста заключается в том, чтобы воспроизвести с наибольшей точностью и во всех деталях само произведение. Задача переводчика (актера) заключается в том, чтобы через посредство авторского произведения и по возможности в поставленных им пределах найти новое выражение для того мира, из которого это произведение родилось. Но сравнительно с любым исполнительским искусством работа переводчика осложняется еще и тем, что он пишет на другом (на родном) языке. И, пожалуй, именно в языке с наибольшей яркостью выражается момент перехода «чуждого» в «собственное», о котором говорит Пушкин.

Я не знаю, стала ли бы Цветаева заниматься переводом на русский язык всех поэтов, собранных в книжке, если бы ее не побудили к этому обстоятельства или заказы. Впрочем, это и не важно. История знает множество великих произведений — от египетской и греческой стенописи до фресок Гойи, от «Реквиема» Моцарта до «Аиды» Верди, — которые породила «случайность» заказа. Пушкина, например, Цветаева перевела на французский язык без всяких видов на издание (она говорила по-французски с детства, и это был для нее второй родной язык). Но мне не известно, знала ли она, например, испанский язык, любила ли она Лорку до того, как стала его переводить. Я только знаю, что, соприкоснувшись с творчеством Лорки (пускай через подстрочник, тем разительнее чудо!), она сумела так совершенно войти в его мир, что порусски возникли стихи, «пахнувшие лимоном и лавром», как испанская ночь, для которой «Париж» находится там, «далеко на севере». Но это не испанские, а русские стихи, написанные замечательным русским поэтом.

Я не могу судить, насколько Цветаева отклонилась от текста Лорки (думаю, что существенных отклонений там нет), но вот этого ощущения Испании, такой неожиданной и такой живой, достоверной, для меня достаточно, чтобы поверить в портретность, в подлинность русского Лорки, пусть это Лорка не «всеобщий», объективный, а глубоко субъективный, цветаевский.

Тот, кто требует от поэтического перевода всесторонней информации об оригинале, с равным успехом может заниматься поисками квадратуры круга. Поэзию, как таковую, перевести с одного языка на другой невозможно. Но тот, кто ценит в переводе новое выражение мира, которым жил и дышал автор оригинала, получит от переводов Цветаевой истинное наслаждение. И быть может, в цветаевском переводе, пускай свободном и далеко не всегда точном, этот мир предстанет ему в гораздо более ярком воплощении, чем в ином рабски следующем оригиналу переводе. Сама Цветаева так сформулировала требование свободы от оков формальной точности — свободы, которая необходима переводу, как и всякому другому искусству. Она писала: «Я перевожу по слуху — и по духу (вещи). Это больше, чем смысл». И в другом месте: «Идя по следу поэта, заново прокладывая всю дорогу, которую прокладывал он».

Именно поэтому мне не хотелось бы искать (даже так ограниченно, как это делает автор предисловия) точные соответствия переводов Цветаевой тем или иным строчкам подлинников, потому что утверждение о точности всегда остается спорным даже, казалось бы, в самых близких оригиналу стихах. Возьмем те же (цитируемые в предисловии) строки Бодлера:

Чернильной водой — морями глаже лака —
Мы весело пойдем между подземных скал.

Воображению рисует не что вроде Дантова ада в изображении Доре, не что, благодаря трем определениям — чернильная вода, глаже лака и подземные скалы, — очень конкретное. У Бодлера этому соответствуют только два слова: «море Тьмы». При этом Тьма написана с большой буквы, следовательно, ей придано символическое, очень зыбкое значение.

Благодаря многим отступлениям такого рода, стихотворение становится цветаевским. И, конечно, этому еще очень способствует и то, что называется «дыханием стиха». У Бодлера, при всем новаторстве его образов и лексик, стих очень классический. Свой огненный темперамент бунтаря и новатора он всегда умеряет стремлением к «совершенной красоте», которая для него выражается в абсолютном равновесии и гармонии всех элементов формы. Стиху Бодлера чужды логические разрывы, искусственные цезуры и паузы. Но именно этого равновесия избегает мягущийся, напряженный стих Цветаевой. Возьмем для примера такие строки:

У Бодлера:

Une voix de la hune, ardente et folle crie:
"Amour, gloire, bonheur!" Enfer! C'est un écueil!

У Цветаевой:

Вдруг среди гор и бездн и гидр морского ада
Крик вахтенного: «Рай! Любови!
Блаженство!» — Риф.

У Бодлера стих, как ему и положено классической поэтикой, распадается на два полустихия. Утверждающее полустихие: «Любовь... слава... счастье!» отделено от отрицающего: «Проклятье! Это риф» —

цезурой, точно соответствующей законной цезуре шестистопного ямба.

У Цветаевой цезура стоит после слова «Рай!», нарушая тем самым непрерывность утверждающего ряда. Для отрицания остается вместо шести бодлеровских слогов только один — «риф», который при чтении вслух можно отделить от предшествующих одиннадцати только искусственным нажимом.

Нагнетение таких приемов и создает ту чисто цветаевскую напряженность языка, которая так отличает поэтику перевода от поэтики оригинала. В этом вихревом стремлении слов проходят незамеченными и непривычные ударения (хоботами, выдумши-кам), и небрежности синтаксиса (доколе до-растешь, о древо кипариса живучее? — то есть более живучее, чем кипарис. — В. Л.) — все это превращается в единый, очень своеобразный сплав.

Размеры рецензии не позволяют мне заняться анализом других переводов, да это и не нужно. Их достоинство отнюдь не в элементарной точности. Лермонтов, переводя стихотворение Гете, сохранил от оригинала только первую и две последние строки, да и те превратил в одну. Но он так точно воспроизвел то чувство, которым проникнут подлинник, что его перевод стал одним из лучших русских переводов, войдя при этом в число шедевров русской поэзии.

Переводчица подарила нам книжку прекрасных русских стихов, напоенных нерусской атмосферой, лучше точного перевода вводящей нас в мир иноязычных поэтических образов. Кто не узнает «старую веселую Англию» в том добродушном, чисто английском юморе, с которым Робин Гуд, получив сокрушительный удар от «маленького Джона», «полувлывав, полувброд, полумертв, полужив», выбирается из реки на берег и тут же приглашает своего обидчика вступить в его, Робина Гуда, вольнолюбивую дружину?

Кто не узнает истоков поэзии Бернса в этих гордых и веселых строчках?

Хоть ни фута у нас — всей шотландской земли,
Ни кирпичика — кроме тюрьмы,
Мы как свайры едим и как лорды глядим.
Кто владельцы Шотландии? Мы!

И кто не почувствует, читая стихотворение Рильке или немецкие народные песни, что попал в совсем иную поэтическую стихию?

Так будем же благодарны переводчице и за эту, пусть маленькую, но такую веселую книжку.

ВИЛЬГЕЛЬМ ЛЕВИК

МОНОГРАФИЯ О ТАО ЮАНЬ-МИНЕ

Л. Эйдлин. Тао Юань-мин и его стихотворения. Москва, «Наука», 1967.

Автор этой книги — один из наиболее авторитетных наших китаеведов Л. Эйдлин — много лет отдал изучению

китайской культуры, особенно изучению китайской классической поэзии. Счастливым сочетая талант исследователя с талантом переводчика, Л. Эйдлин первый по-настоящему познакомил советского читателя с произведениями великих китайских поэтов Бо Цзюй-и, Мэн Хао-жана и других. И вот перед нами новая книга Л. Эйдлина — о китайском поэте-классике Тао Юань-мине, результат многолетнего кропотливого труда, сомнений и счастливых находок.

«Тао Юань-мин и его стихотворения» — книга весьма своеобразная. Это — монография о поэте, сборник его стихотворений и в то же время — научное, доскональное исследование почти каждой строки, написанной поэтом. Таким образом, эту книгу с пользой для себя прочтает и рядовой любитель поэзии, и литературовед, и специалист-синолог.

В первой части книги, озаглавленной «Поэт», автор рассказывает о жизни Тао Юань-мина, умершего в 427 году шестидесяти трех лет от роду.

Современник великого каллиграфа (и поэта) Ван Си-чжи и великого художника Гу Кай-чжи, прославившихся далеко за пределами своего государства, Тао Юань-мин при жизни не был обласкан славой. Она пришла к его творениям через несколько веков. До Тао Юань-мина уже были созданы в Китае замечательные поэтические произведения «Книги песен», был великий поэт-патриот Цюй Юань. Но поэзия Цюй Юаня, риторичная и расплывчатая, витала высоко над людьми; по меткому выражению одного из китайских исследователей, «надо запрокинуть голову, чтобы разглядеть этого поэта». Как справедливо отмечает Л. Эйдлин, Тао Юань-мин «впервые в китайской литературе действительно обратился к другому читателю, вплотную приблизил к поэзии каждодневную жизнь — дом, и двор, и поле, и сад, — за обыкновенностью которой явственно ощущается весь человеческий мир. Тао Юань-мин — первая конкретная, осязаемая индивидуальность в китайской поэзии».

В монографическом разделе книги есть небольшая глава «Страна поэта» — рассказ о местах, где жил Тао Юань-мин. Это увлекательный, яркий рассказ очевидца, бродившего по местам, где тысячу шестьсот лет назад бродил великий поэт и любовался теми же горами, озерами, водопадом. Вот — на берегу озера — знаменитый камень, на котором захмелевший поэт любил отдыхать. На камне и поныне показывают отпечаток уха Тао. Эти и другие непосредственные наблюдения путешественника-ученого, щедро рассыпанные в тексте и в комментариях, придают книге особый колорит и вызывают доверие у читателя.

Покойный академик В. М. Алексеев писал в одной из статей, что Тао Юань-мин сыграл, «по-видимому, в поэзии Китая роль нашего Пушкина». Другими словами, как отмечает Л. Эйдлин, «Тао Юань-мин подарил китайской поэзии еще не изведенные ею

СРЕДИ КНИГ