

ЖОРЖ НИВА

Всеядный перевод.

Гейне и Байрон в русской версии

Перевод МАРИИ АННИНСКОЙ

“Возьмите пример хоть с нашего языка. Петр Великий наводнил его тысячами чужеземных слов, голландских, французских, немецких: слова эти выражали понятия, с которыми нужно было познакомить русский народ; не мудрствуя и не церемонясь, Петр вливал эти слова целиком, ушатами, бочками, в нашу утробу. Сперва — точно вышло нечто чудовищное, а потом — началось именно то переваривание, о котором я вам докладывал. Понятия привились и усвоились; чужие формы постепенно испарились, язык в собственных недрах нашел чем их заменить — и теперь ваш покорный слуга, стилист весьма посредственный, берется перевести любую страницу из Гегеля... да-с, да-с, из Гегеля... не употребив ни одного неславянского слова”. Так один из персонажей тургеневского “Дыма” рассуждает о способности русского языка переваривать чужие языки. Зовут его Созонт Иваныч — имя, которое включает в себе целую историю. Имя Созонт — это намек на призыв русских к варягам (так звались норманны или викинги, которых русские когда-то звали на царствование). “Каждый из нас, хоть раз в жизни, непременно чему-нибудь чужому, не русскому сказал: ‘Иди владети и княжители надо мною!’”.

Так, перевод вошел в плоть и кровь русского организма. Он стал частью русской цивилизации — больше, чем где бы то ни было в Европе. Все тот же Созонт говорит, что он “западник” и всем сердцем любит ЦИ-ВИ-ЛИ-ЗАЦИЮ! “Ну а Россию, свою родину, вы любите?” — спрашивает его собеседник. “Я ее страстно люблю и страстно ненавижу!” — отвечает Созонт. Русская литература, поздно присоединившаяся к пиршеству европейской литературы, долгое время была у нее в услужении. Петр Великий, чья тяга к знаниям — знаниям вообще, не важ-

но каким, — является притчей во языцех, велел переводить все подряд; более того, он собственноручно правил переводы и был в этом деле столь суров, что один из его переводчиков наложил на себя руки, увидев государеву правку. Позже философ Лев Шестов написал в своей первой книге, посвященной критическому опусу датского литературоведа Георга Брандеса о шекспировском “Гамлете”, что “Шекспир не мешал тому спать спокойно”. Переводчик — это читатель и соавтор одновременно; если дело, которому он себя посвятил, не мешает ему спать, это значит, что он плохой переводчик! Критерий погружения в перевод с головой стал краеугольным камнем русской переводческой школы. Особенно это было актуально в годы сталинских репрессий, когда многие известные писатели и поэты “спрятались” в перевод. Это было убежище в полном смысле слова, бомбоубежище в стране, обстреливаемой бомбардировщиками. Убежище от свирепствующей цензуры, от преследований за собственные произведения. В России перевод — больше, чем перевод, как поэт — больше, чем поэт. Перевод умеет ловко обойти цензуру, дает второе дыхание, третье легкое.

Но прежде, в конце XVII века, сформировался русский язык, который отмежевался от своей няньки, церковно-славянского языка, давшего ему великолепное синтаксическое и лексическое облачение, несколько чересчур помпезное, правда, потому что церковнославянский — это все же другой язык, грамматически более сложный, много взявший от греческого, в то время как русский может быть и грубым языком улицы. Что касается двойного регистра, то он был и в английском эпохи Возрождения, — языке Чосера, который и сам был, кстати, виртуозным переводчиком, — и в немецком, и во французском. В русском же языке регистров было целых три: церковнославянский, просторечье и бытовой, по наблюдению Ломоносова сочетавший в себе заимствования из соседних двух регистров. В результате русский, при своих трех уровнях, всегда готов изобрести новые слова и присвоить чужие, благо он близко соприкасается с французским и может соотнести себя с ним (пушкинская Татьяна говорила на французском как на родном), а также с немецким (Ленский учился в Германии, в Гёттингене). И именно сопоставляя себя с другими языками, русский стал русским.

Все помнят, какой энтузиазм вызвала речь Достоевского, произнесенная 8 июня 1880 года на заседании Общества любителей российской словесности по поводу открытия памятника Пушкину в Москве. “Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность”. В числе прочих примеров Достоев-

ский приводит песнь Мери из “маленькой трагедии” “Пир во время чумы”, которая является, по сути, переводом IV сцены первого акта пьесы шотландского поэта Джона Вильсона, вышедшей в 1816 году. Кроме того, две известные песни, песня Мери (Мери Грей у Вильсона) и песня Председателя не имеют ничего общего с изначальным текстом: деление на строфы у Пушкина другое, его песни отличает сжатость. Что не мешает Достоевскому восклицать: “В этих фантастических образах слышен гений Англии; эта чудесная песня о чуме героя поэмы, эта песня Мери со стихами:

Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,

Это английские песни, это тоска британского гения, его плач, его страдальческое предчувствие своего грядущего”.

В речи, которая заставила плакать всех присутствующих, Достоевский называет Пушкина пророком и добавляет: “Стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите”.

Пушкин “перевел” Вильсона со своей “афинской” точностью (выражение Мериме), иначе говоря, он миниатюризировал как “Фауста” Гёте¹, так и “Путь паломника” Джона Беньяна. Связь его с Мериме, исключительно текстовая, была отмечена эпизодом псевдоперевода: русский классик принял за чистую монету илирийские песни “Гусли”, сочиненные Проспером Мериме, затем осознал это и добавил предисловие к дивным поэмам, которые у него получились: “Песни западных славян”. В этих поэмах его привлекла эпическая составляющая сербского фольклора, которой недоставало русской средневековой поэзии. Эпоха, впрочем, была богата вымышленными эпическими поэмами, в первую очередь песнями Оссиана. Для Достоевского этот перенос поэзии от нации к нации виделся как истинное предназначение русской словесности, как призыв “внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и воссоединяющей”.

Русское дворянство читало по-французски и не нуждалось в переводах Пушкина, но сам Пушкин вместе с друзьями, среди

1. Имеется в виду пушкинская “Сцена из Фауста”, по замечанию Сергея Аверинцева — “нечто среднее между подражанием, пародией и вольной вариацией на гётевскую тему”. Что касается Беньяна, то у Пушкина это стихотворение “Странник”. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

которых в первую очередь следует назвать князя Вяземского, решили заняться переводом, чтобы обогатить русскую поэзию, а также чтобы приобщить к европейской литературе более широкий круг читателей. Переводить роман Константа “Адольф” — значило придумать язык, который Пушкин окрестил “метафизическим”, а мы бы назвали психологическим, потому что если русская литература уже имела свою поэзию, то собственной прозы она пока что не имела, ведь “свет” между собой говорил по-французски, оставляя русский для челяди. Итак, “Адольф” был почти одновременно переведен Вяземским и Полевым; первый хотел обогатить русский язык, второй — заинтересовать новых читателей, не владеющих свободно французским. Стремление круга Пушкина создать из ничего утонченный и светский язык проанализировала Анна Ахматова. Это был “метафизический” язык в том смысле, в каком Коринна, героиня Жермены де Сталь, характеризует его как язык “осмысленных чувств, требующих более *метафизического* выражения”. Тут мы присутствуем при становлении искусства перевода, которое в большей степени ставит себе целью обогатить русский язык, нежели перевести что-либо с одного языка на другой; цель — создать новый язык в любовном единении с другим языком. Вяземский заявлял, что переводит “*con amore*”, любовно. Одновременно он породил скучающего героя, который станет соперником байроновского Чайльд Гарольда, воплотится в поверхностно образованного Евгения Онегина, затем перекочет в лермонтовского антигероя, закончит в тургеневском “лишнем человеке” и умрет в карикатуре на человека из подполья Достоевского. Ахматова показала, что “Каменный гость” содержит цитату, заимствованную из “Адольфа”; иначе говоря, русская поэзия переварила “Адольфа”, как переварила “Чайльд Гарольда”. Она увлекла его за собой в вихрь неудобопроизносимых шипящих, о которых Батюшков говорил, что они портят русский, а намного позже Крученых и другие футуристы увидели в них язык будущего и, более того, аналог эсперанто, прекрасный именно своей непроизносимостью.

Первым изданным трудом Достоевского был перевод “Евгении Гранде” Бальзака. Второй его переводческой работой стало “Слово верующего” католического автора Ламенне. Для будущего автора “Бедных людей” это упражнение оказалось полезным, оно помогло ему выработать свой жанр (воображаемую переписку) и свою собственную веру (бунт во имя Евангелия). В “Братьях Карамазовых” Дмитрий, старший из братьев, пламенный мечтатель, широкой души беспутник, осужденный и приговоренный за отцеубийство, характеризуется как “шилерианец”. В сущности, Шиллер — один из самых “впитанных”

русским читателем немецких поэтов; наряду с Гейне и, позже, но чуть меньше, с Бодлером. Русские их переварили до такой степени, что могли читать наизусть, забыв, что это не русские поэты. Понятно, что такое вбирание в себя зарубежной поэзии могло происходить только при полном перерождении в другую национальную культуру, в другую систему, при переводческой стратегии, порой неосознанной, направленной на устранение в переводе любой инаковости. Богатейший арсенал русских рифм, не перестающий обновляться по сей день (во многом благодаря Бродскому), значительно превышает потенциал нашего французского стихосложения. Русская поэзия освоила все возможные жанры, все виды строфики — в том числе сонет (как мы видим из многочисленных переводов сонетов Шекспира); на редкость музыкальный поэтический язык перешел от силлабической системы французов и поляков к силлабо-тонической системе, свойственной немецкой поэзии. Есть у этого языка и средства для вживания и в античную поэзию (как это удалось Вячеславу Иванову, в частности, в его переводах Эсхила); русский язык приручил также дольник, эту еще более свободную силлабо-тоническую систему (которую, кстати, любил Блок); и наконец — тоническую систему стихосложения, канонизированную Маяковским. В конечном счете весь этот *инструментарий*, весь этот огромный орган русской поэзии обеспечивает ей богатейшую вариативность перевода, тесное родство с оригиналом, верность рифме и ритму. Статистика в этой области весьма впечатляет. С другой стороны, это объясняет также полное непонимание русскими поэтами, в особенности поэтами-переводчиками, таких французских авторов, как Поль Клодель, Рене Шар или Анри Мишо. Иначе говоря, не обращать внимание на каркас формы — это с первых шагов взять не то направление. В своей работе “Кризис одного искусства” Ефим Эткинд обвиняет французскую поэзию в предательстве начиная с эпохи классицизма. Прекрасно справившись в XVI веке (“пока язык был молод” — по выражению Ронсара) с переводом античных авторов, французская поэзия с течением времени становится все более беспомощной, а заимствования из чужеродной, нефранцузской поэзии все реже. Исключением является переведенное Бодлером стихотворение Эдгара По “Ворон”.

Обратимся теперь к Цветаевой с ее пылкой, зародившейся еще в детстве любовью к Германии и немецкому романтизму. “Моя страсть, моя родина, колыбель моей души!” В своем дневнике 1918 года, в разгар Гражданской войны, она пишет: “Гейне! Книга, которую я бы написала. И — без архивов, вне роскоши личного проникновения, просто — с глазу на глаз с шестью

томами ужаснейшего немецкого издания конца восьмидесятых годов”. Совершенно очевидно, что Цветаевой переводы были не нужны! В то время существовало два Полных собрания сочинений Гейне в переводах, выполненных до 1917 года, и в придачу к ним многочисленные отдельные издания его произведений. Тем не менее Блок в 1919 году писал: “Русский язык еще почти вовсе не знает Гейне. <...> Перед работающим, не просто чистая доска, на которой можно писать сызнова, но доска исчерченная, испттрихованная скрипучим грифелем: надо сначала мыть, скоблить, счищать”. В этих словах звучит ответственность поэта и его поколения за переводы Гейне. Меж тем Гейне переводил Лермонтов (стихотворение “Ein Fichtenbaum”, в русском варианте “Сосна”), его переводили Аполлон Григорьев и Афанасий Фет, а молодой революционер Михаил Михайлов, прежде чем тайными путями передать за рубеж прокламацию “Молодому поколению” и трагически погибнуть в сибирских рудниках, напереводил на целый сборник. Однако Блоку Гейне, равно как и Вагнер со Стриндбергом, видится жертвой европейской цивилизации, еще при жизни спеленутой саваном. При этом Гейне, который мог бы стать художественным воплощением “эпохи великих реформ”, погрузил в педантичных переводах, не передающих ритм оригинала, оказался придавлен “либеральными” комментариями, превратившими его в народолюбца. В выразителя борьбы творческого духа с буржуазностью. И после всего этого, несмотря на то что изданы многочисленные сборники поэта, несколько его Полных собраний и великолепные, хотя и вольные переводы страдальца Михайлова, — русский язык почти не знает Гейне! Поэту в русском языке не хватает напряжения, электрического накала, которые могли бы и должны были бы привлечь русскую молодежь. “Гейновская традиция” увязла в русской “кровной, очень благородной и чистой грязи — но все-таки грязи” тяжеловесного гражданского пафоса, “гражданственного отношения к поэту” со стороны русской интеллигенции. Взять Фета: этот “чудесный лирический поэт” обошелся с Гейне “с какой-то помещицкой или офицерской неуклюжестью”. Майков был Гейне “слишком чужой”; Полонский — тоже. Остальные переводчики Гейне Блоком отметаются как и не переводчики вовсе, а “подражатели”. Что касается Льва Мея и, наконец, Алексея К. Толстого, то к Гейне они обратились случайно. И вот Гейне, облаченный в скафандр русских либералов, пошел ко дну и превратился в “Гейне из Тамбова”, тиражированного в сотнях тысяч экземпляров, но оболганного суконным языком прессы. В июне 1919 года на заседании редколлегии издательства “Всемирная литература” Блок делает доклад “Гейне в России” и заявляет, что

пробил час и Гейне должен возродиться, что “наконец может быть услышан голос подлинного Гейне <...> среди того взбаламученного моря, которое представляет из себя европейский мир, где трещит по швам гуманистическая цивилизация”. Этот “кризис гуманизма” был благоприятен для возрождения Гейне, поэтому Блок предложил Горькому издать немецкого поэта в “Библиотеке мировой литературы”. Он подготовил и отредактировал один из томов Гейне и сам взялся за перевод некоторых его стихотворений, дополняя то, что начал в 1909 году. В результате мы имеем его переводы из “Книги песен”. По русской традиции то, что он перевел, собрано в рубрику “Поэтические переводы” и представлено в Собрании сочинений поэта наряду с его собственными стихами. Рассмотрим стихотворение “Die Heimkehr” (“Возвращение домой”): и Рейн, и Лорелея – все на месте, но мелодика стихотворения совершенно русская. Блок чередует хорей и ямба, периодически разбавляя их дольником, что вносит неожиданную танцевальность в и без того сложный размер. Временами он также пытается улучшить оригинал незначительными лексическими вольностями. Переводы Блока можно читать про себя, можно вслух, можно декламировать их нараспев, как исконно русские стихи. В них не чувствуется, что они пересажены с другой почвы.

В советскую эпоху продолжалось то, что Блок называл “Гейне из Тамбова”. Так, в роскошном академическом издании 1931 года можно прочесть цитату из Гейне, датированную 1855 годом: “Коммунисты – самая сильная партия, но их время еще не пришло”. Эта-то фраза и дала повод для новой книги, хотя сопровождалась оговоркой, что Гейне так и не сумел стать пролетарским поэтом. В этом издании собраны, в сущности, все переводчики, которые раньше обращались к Гейне, но наряду с ними появляется несколько новых имен: теоретик русского формализма Юрий Тынянов, сатирик двадцатых годов Саша Черный, а главное – Вильгельм Зоргенфрей, математик и поэт, друг Блока, впоследствии расстрелянный в подвалах Лубянки. Гейне настолько популярен в России, что его неоднократно издают для детей, перепечатывая ставшие каноническими переводы и дополняя их работами Вильгельма Левика, поэта и переводчика, обладавшего огромным талантом. Он принадлежал к многочисленной когорте поэтов-переводчиков, которые весьма котируются в советские годы. Принадлежал не только потому, что крупные писатели, такие как Пастернак, “прятались” в перевод, и не потому, что “дружба между народами”, старательно культивируемая советской властью, требовала переводить все литературы мира и, в частности, литературы народов Советского Союза. Поэтов-переводчиков

щедро снабжали подстрочниками. Кроме того, давняя всеядность русской литературы по отношению к другим литературам требовала создания школ и мастерских перевода, среди которых одной из самых значительных была мастерская Ефима Эткинда в Ленинграде. Переводы вообще хорошо оплачивались, а поэтические переводы и подавно: платили и построчно, и за стихотворение, неважно, коротким оно было или длинным. На гонорар за перевод “Родогуны” Корнеля Эткинд сумел построить себе дачу. Оказавшись на Западе, он был немало удивлен, что гонорары переводчиков там гораздо скромнее. Я усадил его на “диван Солженицына”, купленный на деньги, полученные за перевод романа “Раковый корпус”... Что касается Левика, то он знал все европейские языки, переводил Гейне и Ленау, Байрона и Камюэнса, “Трагические поэмы” Агриппы д’Обинье... Сейчас переводческая традиция не утрачена; так, виртуозный переводчик с французского Михаил Яснов снова взялся за Ронсара, которого переводили до него такие прославленные писатели, как Эренбург и Набоков, а также Левик и многие другие — не все, конечно, но кое-что из его стихов, в частности, знаменитое стихотворение “Старушкой дряхлою...”. Яснов познакомил русского читателя также со всеми другими поэтами Пляеды, забытыми во Франции, и учит детей читать стихи нараспев.

Поэзия в России приходит к детям с пеленок. Корней Чуковский, один из асов литературного перевода, был также асом детской поэзии. Иначе говоря, в СССР было две литературные “гильдии”, умело обходивших вездесущую цензуру и давших целые континенты блистательных текстов. Чуковский, кроме того, написал вдохновенное и проницательное исследование об искусстве перевода: “Высокое искусство”. В этой книге он, в частности, вспоминает, как был возмущен грузинский поэт Чиковани, когда увидел свои стихи в переводе на русский, — вплоть до того, что стал требовать перестать его переводить: всевозможные кинжалы и шашлыки, которых он старательно избегал в своих текстах, просочились в русские переводы... Кроме того, Чуковский, профессионал высокого класса, подтрунивал над иными переводчиками: например, над Бальмонтом, щедро “бальмонтизировавшим” Шелли, которого он перевел почти всего. Похоже, точно так же обошелся он и с грузинским классиком Шотой Руставели, автором “Витязя в тигровой шкуре”. Впрочем, этот колоссальный труд лишний раз доказывает переводческую “всеядность” русского языка.

Одно из ключевых направлений российской переводческой политики — тяготение в Востоку, ориентализм. У нас на Западе ориентализм проявляется иначе — это нескончаемые

перепереводы “Тысячи и одной ночи”. Для России же XIX века Грузия была тем же, чем Италия — для Европы шестнадцатого. Русские отправлялись воевать на Кавказ, Грузией восхищались, Грузию боготворили, это был настоящий культ. Бальмонт признается в своей любви к Грузии с первых же строчек предисловия к поэме Руставели, которого он сравнивает одновременно с Гомером и с Терезой Авивильской. 1553 строфы “Витязя в барсовой шкуре” (так у Бальмонта) состоят из катренов по 16 слогов в каждом стихе с четырехкратным повторением одной и той же рифмы. Бальмонт их передает восьмистопным трохеем. В месте цезуры он добавляет внутренние рифмы в первую и третью строчки, иначе говоря, в каждом двустрочии рифма повторяется трижды, в то время как вторая и четвертая строки звучно рифмуются между собой. “Я перевожу поэму Руставели размером подлинника, лишь с некоторым изменением в порядке рифм. <...> В шести тысячах строк всего текста Руставели, в русском ее лице, будет двенадцать тысяч рифм, — торжествует Бальмонт в своем предисловии к поэме. — Эта добровольно наложенная на себя тяжесть выполнения вызвана не произвольной прихотью, а желанием дать в русском стихе достойное отображение пышной красоты, мною увиденной, звуковую равноценность, которой Руставели достигает, опираясь на большую звучность грузинских слов, построенных на мужественной силе согласных. Быть может, это — задача невозможная, но старинные испанцы говорили: ‘Los imposibles me gustan’ (‘Невозможное мне нравится’).”

На Западе я не знаю более монументального свершения, чем перевод “Божественной комедии” Андре Пезаром на некое подобие старофранцузского, изобретенного им самим, и снабженного подробным комментарием к собственным архаизмам. Бальмонт же в своем переводе не использует архаизмов как таковых, зато употребляет архаичные обороты; иначе говоря, у него все дело в просодической звучности и в синтаксическом оформлении. В русском существует пять полных переводов поэмы Руставели, не считая отдельных отрывков, первый из которых появился в 1845 году. К этому надо добавить подстрочник, предназначенный для поэтов, которые, возможно, еще пожелали бы взяться за этот грузинский шедевр XII века. Последним, кто решился на эту авантюру, был Заболоцкий, страстный поклонник Грузии, чей перевод был бережно отредактирован его другом, уже упомянутым нами грузинским поэтом Симоном Чиковани. Первая редакция этого текста вышла в Москве в 1936-м, за три года до того, как Заболоцкого арестовали и сослали в лагерь на Дальнем Востоке.

Еще одним крупным переводчиком был Иван Бунин, но он выступал против чрезмерной русификации иностранного текста, против так сказать аннексий и колонизации. Бунин решил взяться за “Песнь о Гайавате”, индийскую эпическую поэму Лонгфелло. Для этого перевода он позаимствовал строфику и размер знаменитого текста карельских (финских) эпических песен “Калевала”, переведенных на русский в 1888 году Леонидом Бельским. Таким образом Бунин участвовал в создании корпуса “гомеровских” текстов, как античных, так и современных, сформировавших русскую культуру. Корпус открывается переводом из “Илиады”, выполненным малоросским поэтом Гнедичем, посвятившим этой работе с десяток лет, изменившим по ходу дела размер собственного перевода и переписавшим заново шесть первых песен. Он перешел от строгого и монотонного александрийского стиха к вольному гекзаметру, в котором шесть стоп могут быть как ямбом, так и трохеем (хорем). Россия бурно отреагировала на смену размера и выбор гекзаметра; Министр образования граф С. С. Уваров даже написал Гнедичу письмо в защиту канонического гекзаметра. В конечном счете гекзаметр, придуманный Гнедичем, стал рассматриваться как аналог гомеровского размера. Это было в 1813-м. А в 1855-м тем же размером Жуковский перевел “Одиссею”. Вместе с “Калевалой” и “Песней о Гайавате” (1896) этот текст образовал эпический корпус, и античный, и “новый”, заметно повлиявший на всю русскую литературу. Однако Бунин жаловался, что ему с трудом удалось сохранить краткость строф Лонгфелло, записавшего индейские сказания. (Заметим, кстати, что в 1943 году Шаламову, отбывавшему наказание в лагерях, удвоили срок за то, что он похвалил бунинский перевод “Гайаваты” — маленькая деталь, свидетельствующая о роли перевода в России.) К списку шедевров можно добавить и другие переводческие удачи, такие как “Энеида наизнанку” по-малоросски Ивана Котляревского, переведенная затем на русский Верой Потаповой, принадлежавшей уже к советской школе перевода. Тут мы видим двойную работу: в 1795-м Котляревский написал по-украински бурлескную “Энеиду” в духе Скаррона, переплетя сюжет Вергилия с украинскими мотивами. И хотя позже Фет и Брюсов целиком перевели поэму Вергилия, особым успехом эта поэма так и не пользовалась: пародия сильно ей навредила...

Корней Чуковский рассматривает русские переводы “Энеиды” в своей книге; среди них версия Брюсова представляет особый интерес. Брюсов заявляет, что наиглавнейшим достоинством Вергилия является акустическая составляющая. Сам он начал переводить “Энеиду” еще в гимназии, но запретил публиковать эти первые переводы, создав впоследствии версию,

очень близкую к оригиналу, с точки зрения синтаксиса и просодики, и вследствие этого малопонятную и порой гротескную. Аналогичную попытку перевода на французский предпримет в 1948-м Пьер Клоссовский, но его отважная “Энеида”, как и версия Брюсова, вызовет град насмешек. Брюсов отвергает русификацию, обычную для русской “всеядной” переводческой традиции. Он считает, что оригинал должен просвечивать сквозь русский текст, иначе говоря, русификацию должна сменить “иноземнизация”. Эту странную эволюцию Брюсова объяснил Михаил Гаспаров. В молодости Брюсов верил в единое человечество, состоящее из бесконечного количества человек и небольшого количества личностей. Он был классиком и о мировой литературе судил как Лабрюйер¹. Первая русская революция была для него катастрофой, нашествием гуннов, сметающих на своем пути культуры и цивилизации, сталкивающих их друг с другом. Два его больших романа, посвященные Древнему Риму — “Алтарь Победы” и “Юпитер поверженный”, — для русского уха полны странностей, максимально погружающих нас в античность. Его “Энеида” оказалась поэмой странной, чужеродной, непостижимой. Иначе говоря, она идет вразрез с традицией всеядности перевода. В “Энеиде” Брюсов проявляет себя как почитатель Древнего Рима, — но только Рима, ни в коем случае не Греции, — империи, способной управлять целым континентом, тысячами разных народов. Отсюда прямой переход к Коммунистической партии, управляющей мировыми культурами как обширной империей, заказывающей переводы целых поэтических континентов (например, армянскую поэзию или еврейскую). В переводе “Еврейской антологии”, вышедшей в 1917-м, участвовали, кроме Брюсова, еще Самуил Маршак и Владислав Ходасевич. Как переводчик Брюсов неутомим, но тут он возвращается к своей прежней манере безжалостной русификации оригинала: ритма, стиля, образов. Другими словами, “Энеида” оказалась лишь этапом его пути — и провалом, но провалом величественным.

Маршак, Левик, Эткинд — вот лишь некоторые имена блистательной когорты советских переводчиков, оставивших после себя многочисленные тома “Библиотеки всемирной литературы”, среди которых “Поэзия и проза Древнего Востока”, завершающаяся отдельными главами из Библии, поданными

1. Жан де Лабрюйер (1645–1696) — французский писатель, автор единственной книги “Характеры, или Нравы нашего века”, отражающей менталитет XVII в. Проявил себя как тонкий стилист, придающий огромное значение ритмической организации фразы, и имел много последователей в последующие эпохи.

под видом эталонов мировой литературы. “Песнь Песней” перевел Игорь Дьяконов, “Книгу Иова” — Сергей Аверинцев; в дальнейшем он будет переводить мистерии Шарля Пеги и “Псалмы”. Аверинцев будет не только поддерживать “русификацию” переводимых текстов, но также рационализацию и завышение стиля, когда речь будет идти о священных текстах, беря за основу переводы на церковнославянский, — тяжеловесные, избыточные деепричастными и причастными оборотами и такими древними индоевропейскими отглагольными формами, как супин. Цель, которую ставил перед собой Аверинцев, — сделать перевод вневременным, чтобы в дальнейшем не возникло нужды делать его заново под тем предлогом, что язык изменился. Перевод не должен быть “рабским”, слишком близким к тексту. Если брать за основу бесконечный спор о двух переводах Гомера, — “рабски” следующем оригиналу в переводе Гнедича и вольном переводе Жуковского, создавшего самостоятельный шедевр, — то Аверинцев явно на стороне Жуковского. Он также утверждает, что переводчик не должен выпячивать себя в переводе, но произносить вслед за святым Николаем фон дер Флюэ¹ следующие молитвенные слова: “Господи, освободи меня от меня самого!” Тот же девиз мы находим у друга Мартина Бодмера², “Вячеслава Великолепного”³ — замечательного поэта, соучредителя журнала “Корона” Вячеслава Ивановича Иванова, написавшего в Берлине под руководством Теодора Моммзена⁴ диссертацию на латыни, а затем обратившегося к переводу Эсхила. В этих переводах Иванов смело сочетает эллинизмы со славянизмами и, как пишет редактор тома “Литературных памятников” Н. И. Балашов, не просто переводит, а ведет своего рода диалог с отцом трагедии. “У читателя может невольно возникнуть мысль, что воскресни Эсхил через две с половиной тысячи лет <...> и живи он в соприкосновении со стихией русской поэзии, он перевел бы свои трагедии так, как это ‘за него’ сделал Вячеслав Иванов”.

1. Святой Николай Флюсский или фон дер Флюэ, он же брат Клаус (1417–1487) — почитаемый в Швейцарии святой.

2. Мартин Бодмер (1899–1971) — швейцарский библиофил и меценат; с 1930 по 1943 гг. выпускал в Мюнхене журнал “Корона”, в котором печатал тексты многих своих современников, в частности, Поля Валери, Бенедетто Кроче, Томаса Манна, Вячеслава Иванова, который с первого же года появления журнала стал его постоянным сотрудником.

3. “Вячеслав Великолепный” — название статьи Льва Шестова, посвященной анализу книги Вячеслава Иванова “Борозды и межи”.

4. Вячеслав Ив. Иванов в Берлине в 1896 г. под руководством немецкого историка античности и лауреата Нобелевской премии по литературе Теодора Моммзена (1817–1903) пишет на латыни диссертацию о государственных налогах в древнем Риме.

По поводу своего перевода Иванов пишет следующее: "...самый перевод устроен с таким расчетом, чтобы подразумеваемая в подлиннике связь мыслей и образов была обнаружена, намеки раскрыты или опрозрачены, чтобы передача слов поэта включала в себя, в границах того же числа таких же по размеру строк, в некоторой мере и их существенно-смысловое истолкование"¹. Иначе говоря, надо, чтобы перевод был столь же убедителен, как и оригинал. Сам Иванов блестяще справился с этой задачей, но для других переводчиков-экспериментаторов это довольно рискованное предприятие...

Собственно говоря, советская переводческая школа, давшая нам Маршака, Пастернака, Левика, Лозинского и многих других мастеров этого искусства, не имеет себе равных. "Сонеты" Шекспира, переведенные Самуилом Маршаком, утратили характерную для оригинала историческую вычурность и приобрели некое вневременное величие. Это великолепно написанные по-русски стихи, благозвучные и певучие. Переводчик их "переварил". Эту метаморфозу Шекспира экзегеты поэтического перевода отметили давно, и в 1948 году² Маршак был награжден Сталинской премией. Эти сонеты переиздаются до сих пор и фигурируют во всех Полных собраниях сочинений Маршака.

Обратимся напоследок к не менее замечательному примеру Бориса Пастернака. После 1935 года, когда поэт попадает в опалу, перевод становится для него главным заработком. Он погружается в Шекспира: в общей сложности он перевел три сонета и семь пьес. Метафорический стиль Шекспира является для Пастернака "естественным следствием недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач"³. Эта недолговечность порождает жизнелюбие, близкое по духу кисти Рембрандта. "При ненасытной жадности написать по целой вселенной, которая их обуревала, у них не было времени писать по-другому". Пастернак как переводчик Шекспира тоже был подхвачен этим шквалом, он "объединил в себе далекие стилистические крайности", как будто "в нем живет несколько авторов". Кроме того, он чередовал поэзию и прозу: поэзия была своего рода подготовительным этапом, а проза завершала формирование персонажа. Все заметки о переводе, написанные Пастернаком, применимы к нему самому, в особенности то, что он называет "могучей, не знаю-

1. "Эсхил", Литпамятники, "Предисловие переводчика" 1926 г.

2. На самом деле Маршак был четырежды награжден Сталинской премией: в 1942, в 1946, в 1949 (за переводы Шекспира) и в 1951 гг.

3. Здесь и далее — цитаты из статьи Пастернака "Замечания к переводам из Шекспира".

щей удержу и разметавшейся в беспорядке эскизностью”. Порядок вопросов и ответов в диалогах определяется ритмом: отсюда театральность переводов Пастернака, который писал для театра с легкостью Шекспира-актера, писавшего для “Глобуса”. “Это ритм свободной исторической личности, не творящей себе кумира и благодаря этому искренней и немногословной”. “Гамлет”, — пишет Пастернак, — это не драма бесхарактерности, не игрушка в руках случая, но ‘судья своего времени’”. И перевод Пастернака дышит этой подспудной энергией, которой не было ни в одном из допастернаковских переводов, включая перевод великого князя Константина Николаевича Романова, подписывавшего свои публикации инициалами К. Р., за которыми его угадывала вся читающая Россия. Великий князь и сам любил играть эту роль, о чем свидетельствует его знаменитый портрет кисти Софьи Юнкер-Крамской¹, запечатлевшей его в костюме Гамлета. Его перевод вполне читабелен, но перевод Пастернака, не знавшего, что ждет его завтра, не пополнит ли он список сталинских жертв, гораздо ярче и по ритму, и по выбору лексики, и по тревожности неведения своей судьбы. В “Замечаниях к переводам из Шекспира” поэт комментирует ярость упреков, которыми Гамлет осыпает Офелию сразу после своего знаменитого монолога. Горечь, звучащая в этих строках, по мнению поэта, сродни отчаянью Христа, молящего о чаше. Первое стихотворение Юрия Живаго в эпилоге одноименного романа соединяет фигуры Гамлета и Христа. Наглядное доказательство того, насколько переводчик в данном случае идентифицирует себя со своим переводом. Тут уже не тургеневский Гамлет: по теории Тургенева, русские делятся на Гамлетов и Дон Кихотов; одни парализованы отсутствием воли, другие сражаются с ветряными мельницами. Пастернака же перевод “Гамлета” подвел к совершенно иному пониманию персонажа.

Горькие упреки Гамлета в свой адрес, когда он видит слезы актера, играющего Гекубу, блестяще переведены Пастернаком и обращены к самому себе и к его поколению. Всеядный перевод превращается тут в “самоедский” перевод, в *heautontimorumenos*². Почти все русские поэты, кроме разве что Андрея Белого, наперебой стремились вписать европейскую литературу в огромный корпус русского поэтического перевода (исключе-

1. Софья Юнкер-Крамская (1867–1933) — дочь Крамского, известная по картине “Незнакомка”, придворная художница-портретистка, после сибирской ссылки умершая в Ленинграде при странных обстоятельствах.

2. *Heautontimorumenos* — сам себя карающий (греч.).

ние составляет “Энеида” Брюсова), образуя что-то вроде Парнаса номер два по отношению к русскому Парнасу. Тургеневский Созонт был бы доволен, обнаружив, что такое переваривание иноязычной поэзии нисколько не повредило блеску русской. Советские читатели, равно как и поэты — кто на время, кто навеки, — нашли в этих переводах убожество. Даже Библия, как мы уже писали выше, была частично переведена и опубликована в “Антологии” — правда, без того блеска, который своим библейским стихам сумел придать французский классик Поль Клодель. Заметим, что поэзия, “самая онирически щедрая из животворных источников”, как писал в предисловии к своей книге переводов “Planche de vivre”¹ поэт Рене Шар, обогатила и французский язык переводами из русской поэзии, чем не могут похвастаться другие европейские страны.

1. “Planche de vivre” (“Доска спасения”. Галлимар, 1995) — книга поэтических переводов Рене Шара и Тины Жолас; из русских поэтов в ней представлены Тютчев, Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Пастернак, Цветаева и Маяковский. Все переводы выполнены белым стихом.