

ГРИГОРИЙ КРУЖКОВ

Пересадка поэтических растений

К вопросу об адаптации перевода

[257]

ИЛ 2/2021

1

Для стихотворения перевод — огромный стресс. Это как выдернуть растение из родной земли, перенести в другую страну и там заново воткнуть в землю. Дело не только в том, что у новой почвы (языка) совсем другие физико-химические свойства. Дело еще и в том, что таким образом мы обрываем множество тонких связей в родной литературе, которые питали это стихотворение. Чтобы оно укоренилось и не завяло, переводчику нужно заменить утраченные связи на новые — уже в литературе-восприемнице. Рассмотрим один хрестоматийный пример — стихотворение Верлена в переводе Бориса Пастернака:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

*Что-то плачет в сердце,
словно дождь за окном. Откуда
эта тоска, прокрававшаяся в серд-*

це? // О шуршание дождя по тротуарам и крышам! Для сердца тоскующего — о песня дождя! // Что-то плачет в сердце, которому все постыло. Что стряслось? Какая измена? Эта скорбь беспричинна. // Но нет злее боли, когда неведомо отчего — не от ненависти и не от любви — так болит сердце.

Пастернак начинает свой перевод так:

И в сердце растрáva,
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?

Это слово “растрáva”, поставленное на самое заметное место, в конец первой строки, решает главную задачу стихотворения. В нем слышится и плач, и обида, и недовольство собой, и беспричинная тоска — причем сразу и одновременно. Поэтом найдено такое редкое, не захватанное русское слово, которое мгновенно, без отмычки, проникает нам в сердце и берedit в нем самые сокровенные, отзывчивые струны.

Благодаря этому слову “растрáva” мы понимаем, что лексическим камертоном сти-

хотворения будет русская народная песня. Это подтверждается и второй строфой:

[258]

ИЛ 2/2021

О дождик желанный!
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

Здесь не только слово “бесталанный” (“несчастливый”, не имеющий “талана”, то есть счастья, это заимствование из татарского языка), но и сама рифма “желанный” — “бесталанной” отчетливо фольклорна.

В последней строке — не только идиоматическое “под шумок” (потихоньку, втихомолку, пока люди отвлечены другим), но и эффектная “реализация метафоры”: “под шумок”, то есть под шум вот этого монотонного дождя за окном.

Кому-то может показаться странным решение перевести изысканную символистскую “песню без слов” (*romance sans paroles*) складом русской народной песни, верленовское томление (*langueur*) — русской “хандрой”, но победителей не судят. Значит, сходство важнее различия, значит, эта тоска-кручина та же самая в любой стране и в любые времена.

Вот стихотворение “Хандра” целиком:

И в сердце растрava,
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?

О дождик желанный!
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

Откуда ж кручина
И сердца вдовство?
Хандра без причины
И ни от чего.

Хандра ниоткуда,
На то и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.

Как мы уже сказали, задача переводчика: не разрывая связей переводимого стихотворения в его родной традиции, одновременно укоренить его в традиции литературы-восприимницы. Смотрите, как искусно это делает Пастернак. В его переводе — отзвучия не только народной песни, но и давнего (1831) стихотворения Петра Андреевича Вяземского на ту же тему:

Хандра

Сердца томная забота,
Безымянная печаль!
Я невольно жду чего-то,
Мне чего-то смутно жаль.

Не хочу и не умею
Я развлечь свою хандру:
Я хандру свою лелею,
Как любви своей сестру.

<...>

Дочь туманного созвездья,
Красных дней и ей не знать,
Ни сочувствий, ни возмездья
Бесталанной не видать...

Сравните:

Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

Слово “бесталанной” в обоих стихотворениях — та осо-

бая метка, которая, на мой взгляд, свидетельствует о прямом влиянии “Хандры” Вяземского на “Хандру” Пастернака – Верлена.

Итак, стихотворение в переводе обзавелось глубокими корнями, которые его питают.

2

Еще более удивительный пример – перевод четырех сонетов Петрарки, выполненный Мандельштамом в 1934 году. Практически все до него (и после) переводили силлабический стих Петрарки русской силлаботоникой, точнее говоря, ямбом. И лишь один Мандельштам решился приблизиться в своем переводе к чужой просодии:

Речка, распухшая от слез
соленых,
Лесные птахи рассказать
могли бы,
Чуткие звери и немые рыбы,
В двух берегах зажатые
зеленых...

Здесь курсивом выделены ритмические инверсии (хореи вместо ямбов). Все комментаторы подчеркивают, что обильные перебои ритма сближают переводы Мандельштама с силлабическим стихом оригинала¹.

И дело не в одном ритме. Обратите внимание на поэтическую дикцию, на выбор лексик.

1. См., например: О. Мандельштам. Соч. в 2 тт. Т. 1. Сост. П. Нерлер. – М., 1990. – С. 533.

Дол, полный клятв и шепотов
каленых,
Тропинок *промуравленных*
изгибы,
Силой любви *затверженные*
глыбы
И трещины земли на *трудных*
склонах.

Среди выделенных эпитетов – ни одного тривиального. *Каленых* здесь означает “жарких, горячих” (клятв) – от глагола “калить” (нагревать). *Промуравленных* – или заросших травой-муравой, или протоптанных в траве; точнее сказать не беремся. Наконец, *затверженные* глыбы – наложение смыслов: “затверженные наизусть” автором в долгих одиноких блужданиях, а также “отвердевшие, застывшие”. Значения слов дрожат и колеблются, как в древнем тексте, где узнаешь корни слов, догадываешься о смысле, но наверняка не знаешь. Так мы читаем, например, “Слово о полку Игореве”, догадываясь, что слово “полк” означает не столько “отряд”, сколько “поход” или “сражение”.

И не перекликаются ли “трещины земли на *трудных* склонах” с зачином “*трудных* повестей о полку Игореве”, получая при этом добавочное значение: “на скорбных склонах”? А предпоследняя строка “Исчезнувший, как сокол после мыта” – не из Святославлева ли “золотого слова”: “Коли сокол в мытех бывает...”? А в другом сонете: “Как *соловей* сиротствующий *славит* своих пернатых близких ночью синей” – что это за чудный певец? Не Боян ли, к которому обращается автор “Слова”: “О Бояне, *соловию* старого времени! А бы ты сиа

плъки ущекоталь, скача, *славлю*, по мыслену древу, летая умомъ подь облакы, свивая *славы* оба полы сего времени...”?

Возникает впечатление, что при переводе сонетов Петрарки Мандельштам использовал “Слово о полку Игореве” как своеобразный камертон. В конце концов, переводчику нужно было настроить язык на определенную эпоху, а “Слово”, написано ли оно в самом конце XII века или позже, ближе к Петрарке, чем какое-либо другое произведение из русской хрестоматии.

3

Третий пример из Томаса Гарди. Этот поэт чрезвычайно ценится в Англии, считается одним из главных классиков XX века. Однако русских переводчиков он никогда особенно не привлекал, и третий том “Избранных произведений” 1989 года, впервые представивший английского поэта русскому читателю в столь значительном объеме (150 стихотворений), несмотря на отдельные удачи, не смог кардинально изменить ситуацию.

В чем причина несовпадения? Думаю, в том, что Томаса Гарди не удалось как следует укоренить в русской традиции, не удалось найти нужных соответствий и прочесть английское сквозь призму знакомого, своего.

К отдельным исключениям я бы отнес стихотворение “Голос” из цикла, написанного на смерть жены поэта Эммы Гарди в 1912 году, в переводе Марка Фрейдкина.

Голос

Твой ли то голос, о женщина,
ставшая
Непреходящею болью моей,
Слышится мне, словно в пору
тогдашнюю
Наших начальных безоблачных
дней?

Ты ль это? Если и впрямь ты
звала меня,
Дай же мне встретиться снова
с тобой
Там, возле города, где ты ждала
меня
В платье нежнее волны голубой!

Иль это ветер с глухой
безучастностью
Носится вдоль перелесков и рек,
И растворенную в блеклой
безгласности
Мне уж тебя не услышать вовек?

Я стою. Надо мною вьется
Желтой листвы хоровод;
Северный ветер в кустах
скребется;
И голос твой все зовет.

Некрасовское эхо, звучащее в этом переводе, оказывается тем средством, которое пробивает корку читательского равнодушия и доносит стихи до сердца. Но законно ли употреблять такое средство, допустимо ли оно? На мой взгляд, допустимо — как с исторической точки зрения, так и с теоретической. Во-первых, Томас Гарди (1840—1928), считающийся поэтом XX века, начал писать в 1860—1870 годы, и в этом стихотворении на смерть жены он описывает встречу с ней (одну из первых встреч) еще в те далекие годы.

Главное же, стихотворение должно укорениться в новой

почве. В оригинале у него было множество тонких питательных связей с традицией, благодаря которым он жил. В переводе, если стихотворение хочет остаться живым, оно должно обзавестись такого же рода связями.

Следовательно, всякий серьёзный переводчик, особенно если он хочет перевести не просто отдельное стихотворение, а поэта как такового, должен найти для него новых “приемных родителей” в своей поэзии, он должен найти традицию, куда впишется иноземный автор, найти элементы, из которых можно сплавить его “русский образ”.

Может быть, в данном случае нужно перечитать Случевского, Апухтина? Может, и Бродский что-то подскажет. В общем, переводчику следует сначала осмыслить эту поэтику — и не вообще, а сквозь призму русского языка и русской традиции. Как мы видим, здесь и некрасовская нота, как ни странно, оказалась вполне уместной.

4

Одним из самых первых моих переводов была “Ода Греческой Вазе” Джона Китса. В то время я еще совсем плохо знал английский язык. И как ни странно, это мне скорее помогло — вдохновляло. Сквозь волшебный туман невежества английское стихотворение казалось одновременно знакомым и незнакомым, далеким и близким. Почти вслепую, по интуиции, я стал переводить:

О строгая весталка тишины,
Питомица медлительных
времен,

Молчунья, на которой старины
Красноречивый след запечатлен!

Начало далось мне легко. Так, с налета, идя на звук, я добрался до последней строфы; я понимал, что она самая важная, ударная.

О Attic shape! Fair attitude! with
brede
Of marble men and maidens
overwrought...

Большинство слов были незнакомые, а составленные с помощью словаря выражения “аттический образ” и “прекрасная статья” казались пустыми и ничего не выражающими. Но звук вел меня, и я ничтоже сумняшеся написал:

Высокий мир! Высокая печаль!
Навек смиренный мрамором
порыв...

Я бы и сейчас лучше не перевел. Хотя продолжение строфы оказалось для меня труднее, и лишь через множество попыток и промежуточных вариантов возникла окончательная редакция:

Высокий мир! Высокая печаль!
Навек смиренный мрамором
порыв!
Холодная, как вечность,
пастораль!
Когда и мы, дар жизни расточив,
Уйдем — и вслед несбывшимся
мечтам
Опять придет надежда и мечта,
Тогда, не помня о минувшем зле,
Скажи иным векам и племенам:
“В прекрасном — правда,
в правде — красота;
Вот всё, что нужно знать вам
на земле”.

пест. Это снимает утомительное для русского слуха однообразие ритма. Ведь ямбом написано девяносто пять процентов всех английских стихов; если так всегда перелагать их на русский язык, можно затосковать. Ну и стоит учесть, что русские слова длиннее, анапест дает словам дышать.

Итак, я привил к киплинговскому “Если” размер вальтерскоттовской баллады в переводе Жуковского: “До рассвета поднявшись, коня оседлал...” И у меня получилось:

Если ты в обезумевшей, буйной
толке
Можешь выстоять, неколебим,

Не поддаваться смятению —
и верить себе,
И простить малодушие другим;
Если выдержать можешь глухую
вражду,
Как сраженью, терпенью учась,
Пощадить наглеца и забыть
клевету,
Благородством своим не кичась...

В данном случае я поступал осознанно. Хотя бывает, что укоренение стихотворения на русской почве путем обретения нового родства и новых — ретроспективных — предков происходит скорее на интуитивном уровне. Но именно оно зачастую определяет успех перевода.