

Сначала мысль, воплощена
 В поэму сжатую поэта,
 Как дева юная, темна
 Для невнимательного света.

Е. Баратынский

Поэзия — высшая форма бытия национального языка. В поэтическом творчестве с наибольшей полнотой и концентрированностью выражается дух народа — своеобразие его исторического и культурного развития, его психического строя. Понять поэзию другого народа — значит понять другой национальный характер, эмоциональный мир другой культуры. Ритм и мелодия музыкального произведения, пластика живописи и скульптуры, целесообразная гармония архитектурных объемов, динамические образы пантомимы и немного кинематографа доступны всем — язык этих искусств международен; чтобы его понять, необходимо лишь в каждом случае вникнуть в его внутренние закономерности. Как ни своеобразен национальный орнамент вавилонян или китайцев, он не требует пересоздания на другом художественном языке. Словесное искусство без такого пересоздания не может выйти за национальные границы.

Перевод прозы представляет значительные трудности: приходится преодолевать несовпадение в смысловом объеме и стилистической выразительности слов и оборотов разных языков, создавать иные синтаксические построения, искать ритмические решения. Однако в прозе слово — первоэлемент искусства — выступает прежде всего как носитель смысла и стилистического тона. В поэзии слово стоит в ритмическом ряду стиха, и это ведет к полному изменению его качеств. Оказывается ощутимой, а подчас и первостепенно важной звуковая материя слова: его протяженность, музыкальность, отношение составляющих его гласных и согласных звуков. Сами по себе, взятые

изолированно, звуки как таковые не значат ничего. Но в фонетической системе стиха звуки приобретают содержательность, эмоциональное и смысловое значение. Рифма не внешний орнамент, не побрякушка в конце строки — созвучие сближает далекие по значению слова, создает неожиданную и впечатляющую связь между ними, необычайно повышает выразительность слов и подчеркивает смысл, который они несут в себе.

Поэзия по-иному, чем проза, отражает мир. Создаваемые ею образы отличаются неизмеримо большей обобщенностью — при неизмеримо меньшем объеме произведения. Всякое, даже очень маленькое лирическое стихотворение говорит о жизни и смерти, преданности и измене, любви и вражде, рабстве и свободе, покорности и протесте, — говорит обо всем, минуя частности быта, детальные описания, внешние черты и характеристики. Напряженная сжатость мысли и эмоции, а значит и языка — не таково ли важнейшее свойство поэзии как словесного искусства?

Нужно немало страниц, чтобы описать в прозе грозовую ночь, которая становится символом жизненной трагедии. А поэту, чтобы рассказать о ночи и человеческой судьбе, раскрывающейся через этот образ, достаточно восьми коротких строк:

В гелиотроповом свете молний летучих
На небесах раскрывались дымные тучи,
На косогоре далеком — призрак дубравы,
В мокром логу перед домом — белые травы.

Молнии мраком топило, с грохотом грома
Ливень свергался на крышу полночного дома —
И металлически страшно, в дикой печали,
Гуси из мрака кричали.

В этом стихотворении Ивана Бунина всего 35 слов. А сколько переживаний, какой глубокий трагизм они вместили! На крохотном пространстве сконцентрировано чувство одиночества и обреченности, ужас живого существа перед враждебной ему грозной стихией, философия бессилия всего живого перед лицом природных сил — от человека, чей голос звучит в этих восьми строках, до гусей, которые кричат «в дикой

печали». Чтобы сжать так много в таком малом количестве слов-образов, необходима мобилизация всех ресурсов, которыми богаты мышление и язык. Здесь первая строфа противопоставлена второй, как свет и тьма. В первом четверостишии — образ вспыхивающих молний, озаряющих безмолвный мир. Во втором — темнота, поглощающая могучие, но все же бессильные вспышки, и грозные голоса природы, сменяющие эту страшную тишину. В начале первого — слово *свет*, усиленное неожиданным (как молния!) эпитетом *гелиотроповый*. Это очень важное слово. Будучи новообразованием — прилагательным, придуманным от названия цветка, — оно сразу приковывает внимание. Оно дает точное определение бело-фиолетового цвета «летучих молний». Оно протяженностью и звуковым составом способствует созданию образа: оттого, что на первой стопе стиховое ударение оказывается пропущенным и только подразумевается, второе ударение, на слоге *троп*, звучит с тем большей интенсивностью и сразу выделяет звуки, которые, имитируя гром, пройдут лейтмотивом через все стихотворение. Гром, звучащий в этом эпитете, словно предсказывает те голоса, которые загремят во втором четверостишии. В начале второй строфы подхвачено слово *молнии*, сменяемое образом *мрака*, и это важнейшее для всей строфы слово повторено в последнем, укороченном стихе: «Гуси из мрака кричали». Из 35 слов два слова повторены дважды — *молнии* и *мрак*: это они формируют сюжет и композицию стихотворения. Непреложность стихии выражена простым грамматическим средством — безличным оборотом с творительным падежом: «Молнии мраком топило». Интонационно и эмоционально этот оборот глубоко отличен от синонимического «мрак топил молнии», который был бы здесь гораздо беднее, нейтрально-описательнее. Прислушавшись к ритмическому движению стиха, мы обнаружим, что и ритм раскрывает сменяющие друг друга детали пейзажа, внезапно, в блеске молнии возникающие перед зрителем. Казалось бы величаво-эпический, дактиль приобретает огромную динамичность, — он обрывается паузой перед каждой из этих вспыхивающих картин:

На́ небеса́х ра́скрыва́лись (пауза) ды́мные тучи́,
На́ ко́сого́рѣ да́леко́м — (пауза) при́зрак дубра́вы,
В мо́кро́м ло́гу пе́ред до́мом — (пауза) бе́лые тра́вы.

Динамичность дактилических строк усилена замедлением начала первых трех стихов, которое создано пропуском словесного ударения на первых стопах:

В ге́лийтро́повом све́те...
На́ небеса́х ра́скрыва́лись...
На́ ко́сого́рѣ да́леко́м....

Противопоставление безмолвия первой строфы громким голосам, звучащим во второй, достигнуто нагнетанием и перекличкой выразительных звучаний (в гелиотроповом — мраком — с грохотом грома — свергался на крышу — из мрака). Стихотворение разрешается эмоциональной насыщенностью потрясающе неожиданных сочетаний в заключительных строках: *металлически страшно, в дикой печали, гуси...* Мир страшен, и все же, преображенный в искусстве, он — для Бунина — становится прекрасным. Красоту сообщает ему завершенность поэтического произведения. Оттого особое значение приобретает усеченность последнего стиха, подчеркивающая его заключительный характер, — первобытный хаос дикой природы отливается в гармоничную, абсолютно законченную форму.

Мы привели стихотворение И. Бунина, написанное вдали от родины, в тяжелые для поэта годы одиночества (1922), как характерный пример поэтической концентрации мысли, чувств, речи. Надо было использовать большое богатство русского языка, прибегнуть ко всем возможным ассоциациям, ко всем интонационно-мелодическим, грамматическим, стилистическим, смысловым его ресурсам, чтобы тремя десятками слов высказать жизненно важное содержание, создать поэтическое искусство высокого напряжения.

Пересоздать такое стихотворение средствами другого языка — значит, разумеется, не только передать

общий смысл составляющих его фраз, но образовать художественное подобие, в котором так же будут противопоставлены друг другу свет и мрак двух строф, так же ритмически выделены вспыхивающие картины окружающей природы, так же крупным планом даны важнейшие слова-образы: *молнии, мрак, металлические страшно...*

Возможно ли это? Ведь большинство слов в различных языках никогда не совпадает не только по смыслу, но и по стилистическому тону, и уж конечно — по звуковому строю, по протяженности, по выразительным возможностям.

Издавна существовало мнение о том, что поэзия непереводаима. Первым, кто отчетливо сформулировал такое мнение, был Данте. В трактате «Пир» он писал:

«И потому да знает всякий, что ничто гармонизованное музыкальной связью не может быть переложено со своего языка на другой, без разрушения всей его сладости и гармонии. И это и есть причина, почему Гомер не переводился с греческого на латинский, как другие их писания, которые у нас имеются. И это и есть причина, почему в стихах Псалтири нет сладости музыки и гармонии; ибо они были переложены с еврейского на греческий, а с греческого на латинский, и в первом же переложении вся сладость исчезла».

С тех пор, как написаны эти строки, прошло 650 лет. И хотя мысль Данте нет-нет да и повторяется то одним, то другим из новейших литераторов, даже наших современников, мы являемся живыми свидетелями развития и совершенствования удивительного искусства — искусства перевода стихов.

Да, искусство пересоздания стихов существует. В России оно развивается около двух столетий, и за этот сравнительно недолгий срок достигло подлинных художественных высот. Путь от В. Тредиаковского с его «Тилимахидой» до М. Лозинского, переложившего поэму Данте, до С. Маршака, автора русского Бернса, до Н. Заболоцкого с его переводами из классической грузинской поэзии — путь поисков и открытий.

Было время, когда переводная поэзия составляла часть оригинального творчества русских поэтов, — та-

кова практика Жуковского и Батюшкова, Тютчева и Лермонтова, Баратынского и Пушкина. Затем наступила пора, когда перевод стихов выделился в особый вид литературной деятельности и стал уделом переводчиков-профессионалов — таких, как Д. Михаловский, А. Струговщиков, П. Вейнберг, А. Дружинин и др. Один из практиков и теоретиков того времени П. Вейнберг даже объявил, что поэт-переводчик может обойтись без таланта: «...для удовлетворительного выполнения этой задачи [перевода. — Е. Э.] не только не нужно истинное поэтическое дарование, но достаточно, при умении владеть стихом (если перевод стихотворный) и самое главное — при способности быть полным хозяином своего языка (что тоже встречается очень не часто), иметь поэтическое чутье, даже, пожалуй, только чутье критическое...»¹ Уже по этой декларации можно судить о том, насколько в те годы профессионализации поэтического перевода искусство превратилось в ремесло. Может ли быть что-либо более губительное для искусства, чем утверждение некоего удовлетворительного уровня, к которому якобы должен стремиться «мастер»? В поэзии, как, впрочем, и всегда в искусстве, удовлетворительное, то есть среднее, — синоним антихудожественного. А. Твардовский, справедливо критикуя В. Друзину и Б. Дьякова, авторов статьи, оправдывавшей средний уровень литературного мастерства, показал «абсурдность и вредность их беззастенчивой проповеди посредственности и серятины в искусстве».² В конце XIX века было множество стихотворных переводов, исполненных по рецепту П. Вейнберга — без поэтического дарования и даже без особого владения стихом, «удовлетворительно». Слова А. Твардовского важны сегодня не только для оригинальной, но и для переводной литературы: сами того не зная, некоторые стихотворцы-переводчики идут путем, предуказанным в 1899 году П. Вейнбергом. И это — губительная опасность, грозящая нашему искусству.

¹ Журнал министерства народного просвещения, 1899, № 8, стр. 442—443.

² А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., «Советский писатель», 1961, стр. 201.

Однако в конце XIX века надо отметить не только упадок мастерства, но и серьезный шаг вперед в освоении иноязычной поэзии русской литературой: в те годы дело стихотворного перевода оказалось в руках профессионалов, которые переводили уже не от случая к случаю, а систематически. Сам по себе размах переводной деятельности — показатель прогресса.

Наконец наступила эпоха синтеза, когда выдающиеся поэты становятся профессиональными мастерами перевода и когда переводчики-профессионалы, даже если они и не пишут оригинальных стихов, считают себя участниками единого процесса — развития русской национальной культуры. Именно этот этап в развитии поэтического перевода мы переживаем в настоящее время.

В предлагаемой книге читатель не найдет истории стихотворного перевода в России. Такую историю создать необходимо, это — дело будущего. Уже написаны серьезные статьи, которые могут послужить основой для капитальной монографии.¹ В настоящей работе, однако, примеры из творческой практики русских поэтов XVIII и XIX веков приводятся лишь постольку, поскольку это нужно автору для общей

¹ См. статью Ю. Д. Левина «Об исторической эволюции принципов перевода (к истории русской переводческой мысли)» в кн.: «Международные связи русской литературы». Сб. статей под ред. акад. М. П. Алексева. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1963. В этой работе дана научная история эволюции принципов перевода в России за двести лет. См. также статью Ю. Д. Левина «Взаимосвязи литератур и история перевода» в кн.: «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур». М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 305—308. Кроме названных статей, см.: «Русские писатели о переводе. XVIII—XIX вв.». Под ред. Ю. Д. Левина и А. В. Федорова, со вступительной статьей А. В. Федорова. Л., «Советский писатель», 1960; М. П. Алексеев. Проблема художественного перевода. В кн.: «Сборник трудов Иркутского гос. университета», т. XVIII, вып. 1. Иркутск, 1931; А. В. Федоров. Введение в теорию перевода. М., Изд-во литературы на иностранных языках, изд. 2, 1958; М. П. Алексеев. История перевода в России, в ст. «Перевод» (Литературная энциклопедия, т. VIII. М., 1934); П. М. Топер. Традиции реализма. В кн.: «Вопросы художественного перевода». М., «Советский писатель», 1955; О. Холмская. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры. В кн.: «Мастерство перевода». М., «Советский писатель», 1959.

цели, которую он себе поставил, — разработать некоторые вопросы современной эстетики стихотворного перевода. Для той же цели автор позволил себе в ряде случаев привлечь и переводы русской поэзии на иностранные языки.

Книга «Поэзия и перевод» посвящена теоретическим проблемам, представляющим актуальный интерес. В дискуссиях, на конференциях, в печати постоянно вспыхивают споры: о той мере, в какой переводчик является писателем, участником национального литературного процесса; следует ли считать благом или проклятием ярко выраженную творческую индивидуальность переводчика; как сливаются в переводческом деле филология и поэзия, наука и искусство; возможен ли полноценный перевод стихов без знания языка оригинала, только при помощи предварительного подстрочного перевода; что такое верность и точность поэтического перевода, совпадают ли эти понятия или подчас противоречат друг другу; следует ли неукоснительно придерживаться «размера подлинника», или бывают особые условия, позволяющие отойти от него; как воспроизводить средствами русской поэзии современный свободный стих иностранных поэтов — более привычными для наших читателей регулярными силлабо-тоническими стихами или несколько странными для русского уха новаторскими формами свободного стиха...

Таких вопросов немало, и в меру наших сил и нашего понимания мы постарались ответить на них, ничуть, впрочем, не полагая, что наше решение — единственно возможное и окончательное.

Автор ограничил себя: он старался использовать примеры, связанные по преимуществу с языками, которыми он владеет в достаточной степени, чтобы составить суждение о художественных достоинствах перевода.

Поэтическое произведение нерасчленимо, оно представляет собою единство идеи, образа, слова, ритма, интонации, звукописи, композиции. Невозможно отделить ритм от стиля речи, синтаксис от интонации или музыкальности. Аналитическое рассмотрение требует изоляции отдельных сторон, но понятно, что такая

изоляция может быть лишь условной, лишь очень относительной. Поэтому читатель столкнется с неизбежными переплетениями различных тем, с повторениями, отказ от которых обеднил бы анализ.

За пределами книги остались и важные теоретические вопросы, и ряд выдающихся трудов, и немало крупных имен современных поэтов, работающих в области перевода. Нашим оправданием может послужить лишь то, что читателю предлагается одна из первых попыток более или менее целостной критико-теоретической характеристики современного состояния русского поэтического перевода.

Автор многим обязан своим предшественникам, прежде всего К. И. Чуковскому, опубликовавшему в 1936 году известную книгу «Искусство перевода» (во втором издании 1941 года — «Высокое искусство»), — она впервые привлекла внимание широкой публики к работе писателей-переводчиков и обобщила достижения советской школы художественного перевода, — а также А. В. Федорову, одному из основоположников научно-филологического подхода к переводческому мастерству (книга «О художественном переводе», Л., Гослитиздат, 1941). Необходимо здесь отметить блестящий доклад М. Л. Лозинского «Искусство стихотворного перевода», прочитанный в Союзе писателей в 1937 году и опубликованный после его смерти в журнале «Дружба народов» (1955, № 7), книгу В. М. Жирмунского «Гете в русской литературе» (Л., Гослитиздат, 1937) и ряд статей Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, И. А. Кашкина, М. П. Алексеева, М. М. Морозова, А. А. Смирнова, В. М. Россельса, Н. Н. Вильмонта, М. Ф. Рыльского.

Однако книги и статьи предшественников посвящены переводческому творчеству 20-х, 30-х, в лучшем случае начала 40-х годов; работы 50-х и начала 60-х годов не получили не только обобщающей характеристики, но — в подавляющем большинстве случаев — даже критических оценок. Критики переводной поэзии в послевоенные годы — за немногими исключениями — не было. Поэтому в настоящей книге приходится, наряду с выработкой теоретических обобщений, заниматься конкретным критическим анализом.