

Юрий ГУСЕВ

О ПЕРЕВОДЕ ПОЭЗИИ

About translating poetry

Abstract

That it is basically impossible to translate poetry into other languages follows from the very essence of poetry. But it is impossible not to translate poetry into other languages – this is required by the need to exchange cultural values between different national communities. The translator has to find a compromise between these two mutually exclusive provisions. One of the ways (if not the only one) to achieve this goal is to abandon the requirement of literal accuracy, in order to create an aesthetic effect in a specific cultural and national environment.

Keywords: *poetry, translation, the principle of accuracy, aesthetic effect*

Долгое время (боже мой, больше пятидесяти лет!) занимаясь переводом – главным образом с венгерского, хотя и с немецкого и с французского приходилось, даже со словенского случилось однажды (правда, с подстрочником) – художественной литературы (в основном прозы, но в немалой доле и поэзии, от Балинта Балашши до... кого бы тут упомянуть?.. до Яноша Лацфи [Lackfi]), я пришел к следующим выводам.

Вывод первый, главный. **Поэзия непереводима в принципе.** Собственно, это относится и к прозе, но в меньшей мере.

Вывод этот можно раскрыть таким образом: там, где словесный текст не исчерпывается собой, то есть значением слов, из которых он состоит, там, где информация, сообщение, message не ограничивается словами, фразами, – перевод на другой язык представляет собой большую, не имеющую однозначного решения, а часто и вообще не имеющую решения проблему.

Ибо в поэзии (если это действительно **поэзия**, а не зарифмованное голое сообщение) смысл, постигаемый разумом, неразделимо слит со звучанием (имеется в виду ритм, окраска звуков, рифма и т. д. – все то, что в совокупности образует звуковую гармонию), то есть со смыслом, так сказать, «надразумным», воспринимаемым, постигаемым чувствами. Поэзия – сплав звука и смысла; сплав, который создает новое качество. Для определения этого нового качества приходится употребить, за неимением лучшего, искусственное понятие «звукосмысл».

Собственно, подобное можно сказать об искусстве вообще: произведение искусства – это нечто гораздо большее, чем сумма элементов: звуков, красок, изображений, движений и т.д., – из которых оно состоит. Ради этого «большого» произведение искусства и создается. Однако в литературе – особенно

в поэзии – дело невероятно осложняется тем, что связь звучания и смысла в различных языках – различна. Для человека, обладающего «поэтическим слухом» (по аналогии с музыкальным слухом), звуковая гармония поэзии настолько естественна, что он ее воспринимает как нечто само собой разумеющееся. Он ее словно бы и не воспринимает – то есть не воспринимает отдельно; она – как воздух: мы им дышим, а вспоминаем о нем, только когда его не хватает. Звуковое оформление поэтического текста, звукопись, звуковой рисунок, узор – все это и делает поэзию поэзией.

Иногда кажется, что в поэзии, в «звукосмысле» звуковая сторона – главное; но тут же приходится поправлять себя: да, звучание украшает, одухотворяет смысл, поднимает его из банальности, однако и смысл придает значение звуку, возвышает его до осмысленной гармонии.

«[...] лучшее, что может делать человек, – это гармонизировать мир, то есть писать в рифму» [БЫКОВ 2012: 233] – сказал Дмитрий Львович Быков. Не согласиться с этим афористическим утверждением можно, пожалуй, лишь в том, что «гармонизировать мир» способна не только поэзия и даже не только искусство. Ну да, в поэзии это, может быть, выглядит особенно наглядно...

Иной раз звуковая гармония как будто действительно доминирует над отсутствующим, а вернее, невнятно прописанным смыслом.

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу.

(А. Фет. «Вечер»)

Что именно «прозвучало», «прокатилось», «засветилось»? Неизвестно. Но, что самое поразительное, и – неважно. Поэтическое звучание здесь как бы «заменяет», «восполняет» смысл.

Поэтическая гармония настолько всесильна, что как бы «исправляет» огрехи смысла, логические ошибки и небрежности, которые встречаются даже у самых гениальных поэтов. Для читателя (слушателя) общая гармония заставляет не замечать (или, во всяком случае, минимизирует) такие небрежности.

Вот простой пример. С начальной школы мы помним стихотворение Пушкина «Зимнее утро», где поэт зовет любимую прокатиться «по утреннему снегу» и спрашивает, «не велеть ли в санки кобылку бурую запречь». Однако двумя строками ниже в стихотворении уже фигурирует «нетерпеливый конь»...

Ну и что? – скажет читатель, если он любит Пушкина; а кто у нас не любит Пушкина! Крохотный сбой ничуть не мешает шедевру остаться шедевром.

Еще один пример, более близкий к нам по времени и, может быть, более наглядный. Речь идет об одном из самых известных и самом, наверное, пронзительном (что называется, берущем за душу) стихотворении Есенина – «Песнь о собаке». Когда подходишь к нему с точки зрения огрехов, глазу открывается целая коллекция небрежностей, неточностей и т.п.

Утром в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых оценила сука,
Рыжих семерых щенят.

Уже в первой строчке обнаруживается противопоказанное поэзии нагромождение согласных: мврж. Но это еще пустяки. Куда сильнее режет слух то, что в первой и третьей строчках рифмуются слова «закуте» и «сука»; такую «рифму» не позволил бы себе и какой-нибудь совсем зеленый рифмоплет, тем более в те времена, на пике Серебряного века, когда внимание к звуковой стороне стиха было особенно обостренным. Да и сам Есенин отнюдь не пренебрегал точными и красивыми рифмами: «Вы помните, вы всё, конечно, помните. (...) Вздвонно ходили вы по комнате... («Письмо к женщине»).

Есть в стихотворении и другие... как бы сказать помягче?... непроработанные места: откуда в закуте (закут – хлев, амбар, каморка) «снежок подталый»? что такое «звонко глядела»? «глухо (...) покатались глаза собачьи»?

Но все это я перечисляю для того, чтобы еще раз подтвердить сказанное выше: общий «звукосмысл» данного есенинского шедевра настолько прекрасен, настолько совершенен, что никакие отдельные шероховатости, сбои, проколы его не омрачают, не принижают. Более того, рискну сказать: они, на каком-то подсознательном уровне, видимо, все же присутствуя в восприятии читателя / слушателя, становятся частью того общего впечатления, которое произведение производит на аудиторию. Примерно так мы, наверное, воспринимаем пятна на Солнце, которые если и не усиливают наше обожание светила, то, во всяком случае, не портят его.

(Здесь я позволю себе сделать небольшое отступление от темы, которое, может быть, будет интересно венгерским читателям.

Несчастливая рифма «закуте – сука» почему-то так задела меня, что долго не давала покоя. Я вертел ее так и этак, пытаюсь понять, почему поэт позволил себе оставить строфу в таком неприглядном виде; и мне как-то пришло в голову: вот знай Есенин венгерский язык, он бы с удивлением обнаружил, что сюда идеально подходит венгерское слово «kutyа» (= собака; произносится: «кутя»). «Утром, в ржаном закуте, (...) семерых оценила kutyа»!.. Но откуда Есенину было знать венгерский? Он, пожалуй, и про Венгрию-то мало что знал... Нет, Австро-Венгрия – другое дело, Австро-Венгрия вместе с Германией воевала против России, а «Песнь о собаке» была написана в 1915 году...

Может быть, и четвертая строчка в этой строфе звучала бы еще лучше: «где златятся рогожи в ряд, семерых оценила кутя, рыжих семерых кутят»...

Стоп-стоп!.. Но ведь «кутят» – это по-русски! В русском языке есть слово «кутёнок», то есть щенок. Утёнок, утята – утка... Котёнок, котята – кот, кошка. Так может быть, если есть «кутёнок», то должна быть и «кутя»?..

Кстати сказать, у меня нет уверенности, что венгерское слово «kutyа» – истинно венгерское; этимологический словарь дает не слишком внятный ответ: это-де звукоподражание (?). Вполне возможно, что слово это – славянское

(например, по-болгарски «собака» – «куче»). А наличие в русском языке слова «кутёнок» эту возможность многократно увеличивает. Может быть, в русском языке где-то есть (или была) и «кутя»?

Вы не поверите, но – так и есть! В народных говорах Вятского, Владимирского, Муромского краев есть слово «кутя», и означает оно – «собака» [Филин 1980: 179]. А Рязань и село Константиново, где вырос Сергей Есенин, находятся к тем краям довольно близко.

А что, если в стихотворении «Песнь о собаке» сначала фигурировала «кутя», а не «сука»? Может быть, в Константиново это слово было в употреблении, и Есенин написал: «Семерых оценила кутя»...

Съездить бы туда и выяснить на месте!..

Съездить, увы, не могу. Но для того, чтобы высказать такое предположение, вероятно, есть все основания.

Во всяком случае, приятно пофантазировать, что первая строфа гениального стихотворения «Песнь о собаке» могла бы выглядеть так:

Утром, в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых оценила кутя,
Рыжих семерых кутят.

Извините меня, Сергей Александрович!..)

Но вернемся к нашей теме: к размышлениям о «звукосмысле», который в восприятии поэзии играет ключевую роль. В связи со сказанным выше можно утверждать, что поэтическое произведение – как феномен словесного искусства – не исчерпывается не только его лексическим содержанием, но и звучанием, в которое это содержание облечено. В восприятии читателя/слушателя присутствует еще много всего: различные ассоциации, порождаемые теми или иными образами, литературный и жизненный контекст (у разной аудитории, понятное дело, разный), и даже, где-то в глубинных, неосознаваемых слоях восприятия, какие-то ошибки, огрехи автора, которые (разумеется, при условии, что мы имеем дело именно с поэтическим произведением, а не с дилетантской поделкой) не снижают ценность произведения, а сообщают ему, если можно так выразиться, дополнительную жизненность, то есть ценность становится не абстрактной, а конкретной, живой.

Обостренное восприятие «звукосмысла» – как живого, дышащего, подвижного духа поэзии, воздействующего одновременно на разум и на чувства – привил нам, русским читателям еще Пушкин. Серебряный век поднял его, это восприятие, на новый уровень, даже возвел в некий культ, где оно в некотором роде начало изживать, отрицать себя. «Я изысканность русской медлительной речи», – писал Константин Бальмонт. А Игорь Северянин иногда шел еще дальше – и подводил поэзию к грани самопародии. Но суть поэзии – как «звукосмысла» – остается сутью! И Анна Ахматова, Марина Цветаева, Борис Пастернак, Иосиф Бродский, Булат Окуджава, Владимир Высоцкий, многие-многие другие это доказывают вновь и вновь.



В венгерской поэзии происходят похожие процессы. Похожие, да не те же.

В XIX веке Михай Вёрёшмарти, Шандор Петёфи предопределили движение венгерской поэзии – в общих чертах – в том же направлении, в каком направил русскую поэзию Пушкин. Конечно, вектор этого движения определялся (как и в русской поэзии) не столько личностями, сколько более широкими факторами, такими, как, с одной стороны, дух родного языка, а с другой стороны, дух времени, общие тенденции европейской культуры и т. д. Факт тот, что и в XIX, и в XX веках и венгерская, и русская поэзия развивались похоже. Янош Арань довел эту линию в венгерской поэзии до совершенства; мне все время хочется назвать его (хотя это совершенно неправильно) самым русским из венгерских поэтов: то же виртуозное владение «звукосмыслом», то же господство гармонической стихии.

В Венгрии был и свой Серебряный век – хотя, конечно, назывался он не так. И свои, так сказать, Бальмонты (опять же не следует это понимать буквально).

Но, как это ни кажется странным, именно эта похожесть и является одним из главных препятствий успешного перевода венгерской поэзии на русский язык.

Все дело опять же – в «звукосмысле». И у нас, и у венгров, да и в любом языке определенный смысл резонирует с определенным звукорядом, и совпадение это совершенно уникально, неповторимо, часто случайно. Одна и та же фраза по-русски и по-венгерски звучит совершенно по-разному; если с точки зрения передачи обычной информации это большого значения не имеет, то с точки зрения поэзии часто имеет значение решающее. Между тем общепринятая практика поэтического перевода предполагает переформулирование в виде стиха именно лексического содержания, прочитанного и понятого в оригинале или изложенного в виде подстрочника. То есть очень важная, иногда кардинально важная сторона поэзии очень часто как бы и в виду не имеется, а потому безнадежно утрачивается.

Думаю, это одна из главных причин того, что венгерской поэзии по-русски не то чтобы не существует, – выразюсь мягче: она не является заметной величиной, заметной ценностью в нашей духовной жизни. Хотя переводов существует великое множество.

Чем это объяснить? Да все тем же: некий смысл, изложенный на другом языке, сохраняет в себе лишь информацию, которая часто сама по себе какой-то особой ценностью не обладает. А то, что сверх того – то есть поэзия, – пропадает, теряется.

Маяковский в своем эссе «Как делать стихи» приводит некое двустишие, то ли где-то взятое, то ли придуманное им (скорее второе: он был мастер игры со словом):

Где живет Нита Жо?

Нита ниже этажом.

Можно это перевести на другой язык? Формально – да. По сути же – абсолютно невозможно. Потому что тот маленький звуковой праздник, тот восторг, который ощущаешь, произнося это вслух или мысленно, и который остается в душе кру-

пинкой счастья, бесследно исчезнет на любом другом языке (ну, не знаю: может быть, на каком-нибудь суахили случайно и появится... Попробуйте!).

Существующая в наше время практика перевода поэтических произведений заключается в том, что мы переводим зафиксированное в словах содержание, снабжая его рифмами и укладывая в какой-то размер, по возможности соответствующий размеру оригинала. Эта практика породила такую ужасную вещь, как подстрочник (= пересказ содержания поэтического произведения, максимально близкий к тексту оригинала). Человек, знающий язык, на котором написано произведение, изготавливает грубый, приблизительный, буквальный (а потому корявый) перевод, а другой человек, поэт или умеющий имитировать поэзию, включает воображение и делает из полученного «полу-фабриката» стихотворение (поэму). В оптимальном варианте поэт сам в той или иной степени знает данный язык и не нуждается в подстрочнике.

Так или иначе, но в большинстве случаев переводчик ориентируется главным образом на содержание, выраженное в лексике, и его старается передать как можно точнее. А все то, что за пределами этого содержания – то есть собственно поэзия! – остается вне переведенного текста.

Таким образом, главный критерий поэтического перевода – точность. Точность передачи содержания.

И в этом – главная беда нынешней практики поэтического перевода.

Поэты, переводчики как бы смирились с тем, что поэтическое произведение – как органическое единство содержания и формы, слова и звука – перевести невозможно. И – делают то, что возможно. То есть передают содержание, стремясь к максимальной точности.

Хочу продемонстрировать это на одном примере.

Речь идет о знаменитом стихотворении И.В. Гёте «Ночная песня странника» («Wanderers Nachtlied»).

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Шедевр Гёте, в котором глубина сочетается с простотой, философичность – с лаконичным описанием природы и с передачей настроения, переводили многие русские поэты. Создается впечатление, будто они соревнуются в точности.

Иннокентий Анненский (в начале XX века):

Над высью горной
Тишь.
В листве, уж черной,
Ни дуновенья.
В чаще затих полет...
О, подожди!.. Мгновенье –
Тишь и тебя... возьмет.

Вот Валерий Брюсов (его перевод считается самым точным):

На всех вершинах
Покой;
В листве, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты;
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснешь и ты.

Наконец, перевод Бориса Пастернака:

Мирно высятся горы.
В полусон
Каждый листик средь бора
На краю косогора
Погружен.
Птичек замерли хоры.
Погоди: будет скоро
И тебе угомон.

Интересно наблюдать, как во всех этих трех переводах, выполненных замечательными поэтами, стремление к точности – приводит к *неточности*, к искажениям, то есть дает обратный результат. В первом – вызывает недоумение, например, неловкий, даже нелепый оборот «Тишь и тебя... возьмет». У Брюсова смущает колом встающее в строке «только». В переводе Пастернака просторечное «будет скоро и тебе угомон» вызывает усмешку: так деревенская бабушка ворчит на расшалившегося внука. Конечно, впечатление портят и попытки как можно точнее передать строй оригинала: мне кажется, для русского уха эти короткие строки звучат совсем не убедительно, не настраивают на элегический лад.

Трудно представить, что, берясь за перевод этого шедевра Гёте, ни Анненский, ни Брюсов, ни Пастернак (а сколько их еще было, претендовавших на самый точный, самый адекватный перевод!) не знали, что идеальный, истинно адекватный перевод «Ночной песни путника» уже давным-давно существует в русской литературе.

Из Гёте

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнёшь и ты.

Едва ли М.Ю. Лермонтов размышлял о принципах перевода иноязычной поэзии на русский. Скорее всего, он просто почувствовал дух, настроение этого стихотворения – и, поскольку ему это настроение было близко и понятно, передал его, что называется, «своими словами». И придал ему форму, в которой оно доступнее всего, ближе всего русскоязычному читателю.

Итак, повторю еще раз тезис, высказанный в начале. **Поэзию переводить невозможно.**

Однако рядом с этим тезисом существует другой.

Не переводить поэзию невозможно.

Невозможно, потому что современный мир немислим без обмена духовными и эстетическими ценностями. В изобразительном искусстве, в музыке и т.д. этот обмен происходит практически беспрепятственно. Должен он, хоть умри, осуществляться и в словесном искусстве.

Как не оказаться раздавленным между двумя этими категорическими утверждениями?

Решение, видимо, в том, чтобы не подходить к переводу с требованием максимальной точности. Или, вернее, не отождествлять понятия «точный» и «адекватный». Приведенный выше перевод М.Ю. Лермонтовым стихотворения И.В. Гёте и является примером такого подхода – подхода как бы простого, но очень нелегкого. Нелегкого, но единственно эффективного.

Поскольку поэты, занимающиеся переводом, чаще всего знают самые популярные языки: английский, французский, немецкий, реже итальянский и испанский, – то поэзии, существующей на этих языках, везет куда больше, чем языкам редким. Вот почему возможны случаи, когда творчество зарубежного поэта обретает на русском языке свое полноценное воплощение, – таким случаем нужно признать, например, переводы шотландского поэта Роберта Бернса, сделанные Самуилом Маршаким: Бернс в сущности стал для нас частью русской поэзии.

К сожалению, такие случаи очень редки. Видимо, для полноценного перевода необходим, кроме собственного стихотворческого таланта и знания чужого языка, еще и третий компонент – именно *переводческий* талант. Очень многие поэты, в том числе крупные, даже великие, не оставили нам великих переводов. Или вообще ими не занимались.

Знание венгерского языка у нас – вещь очень и очень редкая. Так что поэты, занимавшиеся и занимающиеся переводом венгерской поэзии, вынуждены довольствоваться подстрочниками. У Леонида Мартынова, Давида Самойлова и других, много переведивших с венгерского (особенно в период нашей протокольной «дружбы» с братским венгерским народом, строящим – по советским лекалам – социализм), есть неплохие, добросовестные образцы венгерской лирики, но ничего, что приближалось бы к феномену «русского» Бернса, у них, увы, не найдешь. Иногда обидно становится видеть, как невнятно, беспомощно звучат по-русски великие произведения.

Вот один характерный пример – переведенное Л. Мартыновым стихотворение Эндре Ади «Rohanunk a forradalomba». Уже в названии бросается в глаза, как точный (буквальный) перевод превращает мощь в нелепость: «Несемся в революцию». Да и в тексте нет и намёка на грозную энергию, которой наполнено стихотворение.

Süpped a föld, ha súlyosat hágunk.
Olyat látunk, amit sohse láttunk.
Fölengedett a nyári melegben
Fagyos, keserves magyar átkunk.

Что-то близкое к заклинанию слышится здесь. Или – к глухому рокоту подземных толчков. А вот что вышло по-русски:

Земля осядет при ударе;
Услышим все, что не слышали, –
Мадьяров лютое проклятье
И в летнем зное, и в пожаре!

Скорее всего, тут и небрежный подстрочник виноват, который сбил переводчика с толку. Но будь даже подстрочник идеальным, как Мартынов смог бы услышать, почувствовать тот грозовой ритм, что звучит в этих чеканных строках?..

Не будучи поэтом (разве что любителем), я, конечно, не могу кого бы то ни было учить переводу поэзии. Могу лишь сделать некоторые выводы из собственного опыта.

В свое время, готовя журнальную публикацию к 75-летию Аттилы Йожефа, я взялся перевести его стихотворение «Ime, hát megleltem hazámat», написанное незадолго до смерти. Перевел; его приняли, напечатали. Конечно, я старался быть предельно точным. Еще спустя двадцать пять лет, к столетию венгерского поэта, готовился к изданию довольно объемистый сборник его произведений. Я решил еще поработать на своим прежним переводом – и получилось вот это (приведу не целиком, а только первую и последнюю строфы):

Вот край, где я совсем как дома,
где скоро упокоюсь я
и на могиле будет скромно
стоять фамилия моя.

Есть что любить в весне и лете,
вдвойне же – в осени, зиме
тому, кто лишь другим желает
покоя, счастья на земле.

Через некоторое время я посмотрел и понял, что мне не нравится этот перевод. Хотя бы уже потому, что у нас, в русской поэзии, не принято оставлять первую и третью строку нерифмованными: это производит впечатление незаконченности – или недостатка мастерства. Но не станешь же объяснять читателям, что для венгров это не такой уж большой недостаток, так что, дескать, не взывайте... И я решил отойти от оригинала и изготовил – на пробу – еще один перевод (ограничившись первой и последней строфами).

Вконец уставши от скитаний,
ветрами, бурями гоним,
обрел я место, где поставят
надгробье с именем моим.

Прекрасны дни весны и лета.
Но если ты, сходя с ума,
не видишь впереди просвета, –
удел твой – вечная зима.

По-моему, так лучше. Может, собраться с духом и заново перевести все стихотворение?...

Повторю: не хочу никому ничего навязывать. Но твердо убежден в одном: чтобы перевести поэтическое произведение так, чтобы оно было более или менее адекватным оригиналу, следует отказаться от стремления к максимальной точности. Исходить нужно только из того, какое впечатление должны производить стихи (а также проза, да и любая литература) на читателя. Это доказывают и Лермонтов с его «Горными вершинами», и Маршак с его переводами Бернса, и многие другие примеры. Этот принцип, собственно, давно уже высказал замечательный венгерский писатель и переводчик (а позже – президент) Арпад Гёнци. «Hűtlen hűség» – буквально «неверная верность»: чтобы верно передать что-то, нужно отойти на какую-то дистанцию. На ту дистанцию, где переводчик сможет оценить, как произведение будет воспринято другой аудиторией. Не той, для которой произведение было создано изначально.

Отсюда, правда, придется сделать еще один вывод: есть произведения, которые вообще нет смысла переводить. Мне кажется, сюда относится почти все поэтическое творчество Эндре Ади: оно не поддается адекватному, полноценному

переводу. Как не поддается переводу – речь уже о прозе – на другие языки, скажем, Андрей Платонов. Что-то есть в их стиле, образе выражения, даже, может быть, образе мысли, что – неким мистическим образом – связано только с данной языковой средой, с данным языковым сообществом. И Ади, и Платонова могут по-настоящему понять, воспринять, оценить только люди, для которых родным является венгерский и, соответственно, русский язык.

Библиография

- БЫКОВ, Д.Л. [BYKOV, D.L.] 2012: Разговоры о главном: Эссе. Москва: АСТ: Астрель [Conversations about the Main Thing: Essays. Moscow: AST: Astrel].
- ФИЛИН, Ф.П. (ред.) [FILIN, F.P. (ed.)] 1980: Словарь русских народных говоров. Т.16. Ленинград: Наука [Dictionary of Russian Folk Dialects. T.16. Leningrad: Nauka].

Юрий ГУСЕВ
Москва, Россия
juguszev@yandex.ru