



# СОДЕРЖАНИЕ

## ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Верлибр и конспект. Вместо предисловия . . . . .	15
Оды . . . . .	23
<i>Пиндар. Первая Пифийская ода («Этна»)</i> . . . . .	24
<i>Пьер Ронсар. Канцлеру Лопиталю</i> . . . . .	24
<i>Джон Мильтон. Ликид</i> . . . . .	36
<i>Фридрих Гёльдерлин. Патмос</i> . . . . .	41
<i>Фрэнсис Томпсон. Небесные гончие</i> . . . . .	47
Поэмы . . . . .	51
<i>Силий Италик. Пуника, I</i> . . . . .	53
<i>Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд, II, 37–59</i> . . . . .	59
<i>Йоргос Сеферис. Три тайные поэмы: В зимнем луче;     На подмостках; Летнее солнцестояние</i> . . . . .	64
Трагедии . . . . .	75
<i>Еврипид. Электра; Орест</i> . . . . .	78
Сонеты . . . . .	126
<i>Джон Донн. Священные сонеты</i> . . . . .	126
Элегии, 1 . . . . .	136
<i>Константин Батюшков. Мечта</i> . . . . .	137
<i>Иван Козлов. Жизнь</i> . . . . .	138
<i>Василий Жуковский. Дружба</i> . . . . .	139
<i>Александр Пушкин. Любовь</i> . . . . .	140
<i>Евгений Баратынский. Ободрение</i> . . . . .	140
<i>Петр Вяземский. Разочарование</i> . . . . .	141
<i>Николай Гнедич. Осень</i> . . . . .	141
<i>Михаил Милонов. Уньные</i> . . . . .	141
<i>Виктор Тепляков. Руины</i> . . . . .	142
<i>Александр Полежаев. Гений</i> . . . . .	143
<i>Михаил Лермонтов. Конец</i> . . . . .	144
Элегии, 2 . . . . .	145
<i>Анри де Ренье. Кошница; Сбор; Песнь 1; Двойная элегия; Призрак;     Песенка 10; Припев; Сосуд; Песенка 2; Часы; Песенка 3; Ночь богов;     Песенка 9; Былое; Спутник; Песенка 6; Незримое присутствие;     Песнь 4; Ноша; Ключ; «Моя песня...»</i> . . . . .	145

Картины, 1	159
<i>Эмиль Верхарн</i> . Из «Призрачных деревень»: Перевозчик; Рыбаки; Столяр; Звонарь; Канатчик; Могильщик. Из «Полей в бреду»: Лопата. Из «Городов-спрутов»: Заводы; Биржа; Порт; Бунт; Из «Представших на пути»: Святой Георгий	159
Картины, 2	168
<i>Георг Гейм</i> . Крестный ход; Вечер; Зима; На севере; Слепые женщины; Офелия II; Госпиталь; Адская вечеря	168
Стансы	179
<i>Жан Мореас</i> . Стансы	179
Песни	183
<i>Поль Фор</i> . Песенка; У меня цветочки; Колыбельная с игрушками; Царица в море; Киты; Жалобная песня про короля и королеву; Проза в вечернем свете; Смерть пришла; Она умерла; Смерть света; Голова святого Дениса; Король Клавдий; Гамлет; Фортинбрас; Лондонская башня; Шарль Орлеанский в Лондонской башне; Горе; Морское прощание; Морская любовь	183
Подражания древним	195
<i>Эзра Паунд</i> . Оммаж Сексту Проперцию	195
Баллады, 1	210
<i>Константинос Кавафис</i> . Молитва; Фермопилы; Измена; Троя; Итака; Демарат; Эсхил; Артаксеркс; Лакедемоняне; Деметрий; Филэллин; Герод Аттик; Безымянный; Феодот; Цезарь; Александрия; Антоний; Юлиан; Юлиан, посвящаемый в таинства; Симеон; Посидония; В ожидании варваров; Предстоящее	210
Баллады, 2	218
<i>Збигнев Херберт</i> . Пан Когито смотрится в зеркало; Пан Когито и его бездна; Пан Когито и его мысли; Пан Когито видит сны; Пан Когито представляет себе мифологию; Пан Когито еще раз представляет себе мифологию; Пан Когито представляет себе историю; Пан Когито рассказывает про искушение Спинозы; Иногда Пан Когито получает странные письма; Пан Когито ищет поддержки; Пан Когито размышляет о последнем	218
Разные стихотворения, 1	225
<i>Леконт де Лиль</i> . Виланель	225
<i>Сюлли-Прюдом</i> . Тень	226
<i>Шарль ван Лерберг</i> . «Вечер. Тени...»	226
<i>Эмиль Верхарн</i> . Дерево у дома	226
<i>Франсуа Вьеле-Гриффен</i> . «Добрые часы, ровные часы...»; «Зелень, синь, лазурь...»; «Вечер выцвел, как осенний цветок...»; На смерть Малларме	227
<i>Стюарт Мерриль</i> . «Дождь, снег...»	229
<i>Жак Роденбах</i> . «Глушь, рассвет, колокольный звон»; «Дождь: Слезы вечера...»; «Нежный вечер. Клубящиеся тени»; «Траурные стены монастыря...»	229

<i>Сен-Поль Ру</i> . Голгофа . . . . .	231
<i>Гюстав Кан</i> . «Он пришел такой бледный, бледный...»; «Осенние вечера, испуганные леса...» . . . . .	231
<i>Камиль Моклер</i> . Памяти . . . . .	232
<i>Эрнест Рейно</i> . Брюгге . . . . .	232
<i>Фернан Грег</i> . Молитва . . . . .	233
<i>Ален Боске</i> . «Пророков спросили...»; «Два дивана...» . . . . .	233
<i>Райнер Мария Рильке</i> . О фонтанах . . . . .	234
Разные стихотворения, 2 . . . . .	236
<i>Т. С. Элиот</i> . Первый хор из «Убийства в соборе»; Второй хор из «Убийства в соборе»; Первый священник . . . . .	236
<i>У. Б. Йейтс</i> . Византия; Плавание в Византию . . . . .	239
<i>Редьярд Киплинг</i> . Руны на Виландовом мече; Лесная тропа . . . . .	241
<i>У. Х. Оден</i> . Вольтер в Фернее . . . . .	243
<i>Х. Л. Борхес</i> . Шахматы; Пределы . . . . .	244
<i>Маргарет Этвуд</i> . Начало . . . . .	245
<i>Х. М. Энценбергер</i> . Финское танго . . . . .	246
<i>Эдна Сент-Винсент Миллей</i> . Плач . . . . .	247
<i>Хильда Домин</i> . Марионетка; О нас; «Срежь себе веки...»; «Умиравший рот...» . . . . .	248
<i>Лея Гольдберг</i> . Тель-Авив, 1935 . . . . .	249
<i>Поль Элюар</i> . Здесь . . . . .	249
<i>А. Э. Хаусмен</i> . Революция . . . . .	250
<i>Хайнц Пионтек</i> . Простые предложения, 1968; Под ножом; На меди . . . . .	250
<i>Йоргос Сеферис</i> . Последний день . . . . .	253
<i>Карл Эндберг</i> . Трава . . . . .	253
<i>Эрнст Майстер</i> . Положись на себя; Заячья зима; «То, что нужно познать...» . . . . .	254
<i>Эрих Фрид</i> . За смертью посылать; Страх и сомнение; Ното liber; Бессловесно . . . . .	255
Басни . . . . .	258
<i>Клеман Маро</i> . Лев и мышь . . . . .	258
<i>Ганс Сакс</i> . Лстывый и честный пред обезьяньим царем . . . . .	260
<i>Жан де Лафонтен</i> . Лисица и виноград; Ворон и лисица . . . . .	262
<i>Жан-Пьер Клари де Флориан</i> . Истина и басня; Философ и сова; Мальчик и зеркало . . . . .	263
<i>Джузеппе Парини</i> . Кот и крестьянин . . . . .	265
<i>Луиджи Фьякки</i> . Молодой дрозд и его мать . . . . .	267
<i>Лоренцо Пиньотти</i> . Взбитые сливки . . . . .	267
<i>Томас де Ириарте и Оропеса</i> . Медведь, обезьяна и свинья . . . . .	269
<i>Христиан Фюрхтеготт Геллерт</i> . Умиравший отец . . . . .	270

<i>Фридрих фон Хагедорн. Медвежья шкура</i> . . . . .	270
<i>Эвальд Христиан фон Клейст. Раненый журавль</i> . . . . .	271
Комедия . . . . .	273
Кверол . . . . .	273
Curiosa . . . . .	282
<i>А.Э. Хаусмен. Отрывок из греческой трагедии</i> . . . . .	283
<i>Авсоний. Молитва ропалическая; Послание двуязычное;</i> <i>Свадебный центон</i> . . . . .	285
Список первых публикаций экспериментальных переводов, включенных в книгу . . . . .	301

## АНТИЧНОСТЬ

<i>Парменид. Из поэмы «О природе»</i> . . . . .	305
<i>Аристофан. Фрагменты</i> . . . . .	311
<i>Флегонт из Тралл. Удивительные истории</i> . . . . .	355
<i>Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях</i> <i>знаменитых философов. Книга II. Сократ. Книга VIII. Пифагор</i> . . . . .	372
<i>«Эзоповы басни» Бабрия в ямбических четверостишиях</i> . . . . .	392
Отрывки из поэтов-лириков—современников Катулла . . . . .	395
<i>Лициний Кальв. «Безделки»; эпиграммы; Квинтилия;</i> <i>эпиталамии; Ио; разное</i> . . . . .	395
<i>Гельвий Цинна. «Безделки»; эпиграммы;</i> <i>Напутствие Поллиону; Смирна</i> . . . . .	396
<i>Квинт Корнифиций</i> . . . . .	397
<i>Тицида</i> . . . . .	397
<i>Фурий Бибакул. «Безделки»; Летопись</i> . . . . .	397
<i>Публий Теренций Варрон. Землеописание; Эфемериды;</i> <i>Секванская война; элегии</i> . . . . .	398
<i>Гай Меммий</i> . . . . .	399
<i>Неизвестные авторы</i> . . . . .	400
<i>Овидий. Скорбные элегии: книга III, 8. Письма с Понта: книга II, 1</i> <i>(Германику Цезарю); II, 2 (Мессалину); II, 3 (Котте Максиму);</i> <i>II, 4 (Аттику); II, 5 (Салану); II, 6 (Грецину); II, 7 (Аттику);</i> <i>книга IV, 15 (Сексту Помпею); IV, 16 (Завистнику)</i> . . . . .	401
<i>Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. Книга VI. Нерон</i> . . . . .	419

## СРЕДНИЕ ВЕКА

Византийская литература . . . . .	445
«Птохо-продром»*. [О дурной жене], [О монастырской жизни] . . . . .	445
<i>Иоанн Кириот (Геометр). На Аристотеля. На Платона</i> . . . . .	449

\* Переводы, отмеченные знаком \*, сопровождаются вступительными замечками М.Л. Гаспарова.

<i>Монах Иаков. На Пселла</i> . . . . .	449
<i>Феодор Продром. На сотворение мира. На сотворение Адама. На сотворение Евы. На вероломство змия</i> . . . . .	450
Басни: Стихотворные басни из парижской рукописи; Басни-новеллы из флорентинской и афинской рукописей . . . . .	450
Средневековая латинская литература . . . . .	457
<i>Хротсвита Гандерсгеймская*</i> . Каллимах; Авраам . . . . .	457
<i>Альфан Салернский*</i> . Гимн святой Христине; Исповедь стихотворная; К монаху Вильгельму, грамматiku; К архидиакону Гильдебранду . . . . .	479
<i>Алан Лилльский*</i> . Плач природы . . . . .	492
Светская поэзия XII века . . . . .	510
<i>Серлон Вильтонский</i> . Любовные элегии . . . . .	513
Руодлиб* . . . . .	516
Любовный учебник и любовный письмовник . . . . .	580
<i>Андрей Капеллан</i> . О любви . . . . .	583
<i>Бонкомпаньо</i> . Колесо Венерино . . . . .	603
Рассказ о папе Григории* . . . . .	608

## ВОЗРОЖДЕНИЕ

<i>Франческо Петрарка. Из поэмы «Африка»</i> . . . . .	625
Произведения, относящиеся к обнародованию поэмы «Африка» . . . . .	656
I. Стихи <i>Иоанна Боккация Цертальдского</i> в защиту «Африки» Петрарки, да будет она издана в свет . . . . .	656
II. Стихи к Петрарке от <i>Колуция Пиерия</i> , побуждающие его к изданию «Африки» в свет . . . . .	660
III. Послание возразительное к Колуцию Пиерию из <i>Стиньяно</i> , канцлеру Флорентинскому, о том, что не должно было издавать в свет «Африку» при жизни Франциска Петрарки . . . . .	667
IV. <i>Колуция Салютати</i> к Францисколу из Броссано послание . . . . .	671
Европейская неолатинская поэзия . . . . .	674
<i>Конрад Цельтис</i> . Эподы; Целокупная Германия . . . . .	674
<i>Анджело Полициано</i> . Элегии: Пятая. Фиалки; Тридцатая. К Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, о поэте Марулле . . . . .	695
<i>Генрих Зольден</i> . Фаллос . . . . .	697
<i>Якоб Мольцер</i> . Отчего так мало хороших стихотворцев . . . . .	698
<i>Феликс Фидлер</i> . Шпрее . . . . .	698
<i>Петер Лоттих</i> . К дурному поэту; К Григорию Схету, врачувателю; К Карлу Клузию, дорогому другу . . . . .	699
<i>Иоганн Лаутербах</i> . К немцам . . . . .	700
<i>Натан Коххафе</i> . Германия вырождающаяся . . . . .	701
<i>Фридрих Дедекинд</i> . Гробриан, или О простоте нравов . . . . .	701

<i>Клеменс Яницкий</i> . Элегия восьмая . . . . .	717
<i>Андрей Схеней</i> . Ода на рождение светлейшего Владислава, сына Сигизмунда III, короля польского и природного наследника шведского . . . . .	721
<i>Ян Панноний</i> . К поэту Трибраху; Почему привлекательны женщины; Ритору Гварино; К Павлу; К Галлу; Когда в Риме почитались музы; О Марцелле Венецианском; О Франциске Петрарке; На прелюбодея . . . . .	725
<i>Иоанн Секунд</i> . Поцелуи (Перевод <i>С. В. Шервинского</i> ; примечания <i>М. Л. Гаспарова</i> ) . . . . .	728
<i>Джон Мильтон</i> . К отцу своему; О Платоновой идее Аристотелево суждение . . . . .	744

## НОВОЕ ВРЕМЯ

<i>Джозуэ Кардуччи</i> : романтический классик . . . . .	751
<i>Дж. Кардуччи</i> . На станции осенним утром; На годовщину основания Рима . . . . .	754
<i>Редьярд Киплинг</i> . Стихи о трех котиколовах; Песнь о Митре; Россия — пацифистам; Переправа у Кабула; Азбучные боги . . . . .	758
<i>Уильям Батлер Йейтс</i> : человек солнечный и лунный . . . . .	767
<i>У. Б. Йейтс</i> . две песни из пьесы «Воскресение» . . . . .	772
<i>Георг Гейм</i> : Два слова от переводчика . . . . .	773
<i>Г. Гейм</i> . Офелия I; Арестанты II; Спящий в лесу; Дерево; Луи Капет; Umbra vitae; «Плавучими кораблями...»; Помешанные III; Город; Ночь; Зима; «Нас зазывали эти двory...»; Посвящается Хильдегарде К. . . . .	773
<i>Хильда Домин</i> . Прекраснее; Кельн; Кто смог бы; Вопрос; Ночная ориентировка; Когда растут сны; Отдаление; Изгнание; Туннель; Не уставать; Укрытие . . . . .	785
<i>Хайнц Пионтек</i> . Деревья; Пчелы; Наступает день; Ночью у Вавилонской башни; Слепой; Конек на крыше; Запретные слова; Академия изящных искусств; Вольный проезд; Как во сне; Сон над прахом Трои; Признаки старости . . . . .	790

## О ПЕРЕВОДЕ

Об Аристотеле . . . . .	803
Предисловие к книге Ю. К. Щеглова «Опыт о „Метаморфозах“» . . . . .	804
«Я не имел намерения переводить Ариосто... я хотел его просто прочитать» . . . . .	808
«Неистовый Роланд» Лудовико Ариосто: от переводчика . . . . .	818
«Из Ксенофана Колофонского» Пушкина: поэтика перевода . . . . .	821
Неизвестные русские переводы байроновского «Дон Жуана» . . . . .	834

Буквализм словесный против буквализма ритмического: неизданный перевод из «Пана Тадеуша» . . . . .	848
Русский «Молодец» и французский «Молодец»: два стиховых эксперимента . . . . .	857
Стилистическая перспектива в переводах художественной литературы . . . . .	868
О переводимом, переводах и комментариях . . . . .	878
Эксперименты для себя . . . . .	888
Намеренный и ненамеренный эксперимент . . . . .	898
Переводческие «отталкивания» . . . . .	901
Стиль поломанной стилизации . . . . .	904
Интервью по переписке . . . . .	908

## **О ПЕРЕВОДЧИКАХ**

Брюсов и буквализм: по неизданным материалам к переводу «Энеиды» . . . . .	915
Брюсов и античность . . . . .	952
О романе «Алтарь Победы» . . . . .	963
О романе «Юпитер поверженный» . . . . .	965
Брюсов-переводчик: путь к перепутью . . . . .	969
Брюсов и подстрочник: попытка измерения . . . . .	978
Анненский—переводчик Эсхила . . . . .	989
«Переводчик» Д. С. Усова: с русского на русский . . . . .	997
Стих переводов О. Манделъштама из старофранцузского эпоса . . . . .	1003
319-й сонет Петрарки в переводе О. Манделъштама: история текста и критерии стиля . . . . .	1024
Воскрешенный перевод . . . . .	1038
О книге С. В. Шервинского . . . . .	1044
Сонеты Шекспира—переводы Маршака . . . . .	1047
Памяти М. Е. Грабарь-Пассек . . . . .	1063
Неизвестные переводы стихотворений Тютчева на немецкий язык М. Е. Грабарь-Пассек . . . . .	1066
Памяти Ф. А. Петровского . . . . .	1073
Памяти переводчика: С. А. Ошеров . . . . .	1076
<i>С. Гардзонио.</i> Михаил Гаспаров: традиция и эксперимент . . . . .	1081
<i>А. Устинов.</i> Гаспаров-переводчик и Гаспаров-экспериментатор. Вместо послесловия . . . . .	1087
Работы М. Л. Гаспарова о переводе и переводчиках, не вошедшие в настоящее издание . . . . .	1103



**ЭКСПЕРИМЕН-  
ТАЛЬНЫЕ  
ПЕРЕВОДЫ**



## ВЕРЛИБР И КОНСПЕКТ

### ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

У Пушкина есть рецензия на элегии Сент-Бёва, где в цитатах выписаны целые стихотворения. Когда я лет в четырнадцать читал эту статью, то французского языка я не знал и цитаты читал по переводу в сносках. Перевод был прозой, но напечатанной построчно, как верлибр. Цитаты мне понравились, они звучали резко и оригинально. Через несколько лет я перечитал Пушкина и цитаты из элегий читал уже по-французски. Они лежали в ровных alexandrinских строчках, застегнутые на все шесть стоп, и казались традиционными и безликими. Я удивлялся: почему это?

Теперь я знаю почему. У каждого стихотворного размера есть свои смысловые ассоциации: семантический ореол. Поэзия любого содержания в гексаметрах покажется нам стилизацией под античную классику, в alexandrinских стихах — под французскую классику, в четырехстопных вольнорифмованных ямбах — под Пушкина. А Сент-Бёв был романтик, он не хотел стилизоваться под французскую классику. И оказывалось, что русский перевод прозой как бы соответствовал этому его желанию, а перевод «размером подлинника» противоречил ему: уводил мысль читателя по пути ложных ассоциаций.

Но есть один размер, который абсолютно свободен от всяких содержательных ассоциаций, как ложных, так и не ложных. Это свободный стих, верлибр. Он без ритма и рифмы: единственное средство выразительности в нем — членение текста на длинные и короткие строчки. Единственное, но зато тем более осязаемое. Так вот, кто захочет переводить любого поэта, видя в нем представителя его эпохи, его культуры, его традиции, — тот, конечно, обязан переводить его размером подлинника. А кто захочет переводить его как самобытную индивидуальность, как прямого собеседника нынешних читателей, тот будет переводить его без метрической униформы — верлибром. И то и другое желание правомерно: глядя на поэтов в их историческом контексте, мы познаем чужой культурный мир, воображая поэтов наедине с нами, мы познаем самих себя. Не нужно только смешивать одно с другим.

Мы знаем: на Западе давно уже стихи, писанные строгими формами, переводятся верлибрами. Мы знаем: среди таких переводов гораздо больше плохих, чем хороших, и филологи к ним относятся высокомерно: «ни стих, ни проза — так, переводческая *lingua franca*», было сказано в одной рецензии. Но это не значит, что верлибр от природы прозаичен, бесформен, невыразителен, однообразен. Он требует такой же сжатости, четкости, необычности слога, как всякий стих. Он не бесформен, а предельно оформлен: в нем каждое слово на счету. Это идеальный аккомпанемент, откликающийся на каждый оттенок смысла (если смысл есть!). Он не однообразен: каждый, кто работал с ним, знает, как в нем словесный материал сам стремится под пальцами оформиться то в стих равнотонический, то, наоборот, в перебойный, то в построенный на параллелизме, то на игре стиховых окончаний и т. д. Верлибр — это такой раствор форм, из которого могут выкристаллизоваться многие и многие размеры, теоретически воображимые, но практически до сих пор неизвестные русской поэзии. А перевод в поэзии всегда был лабораторией форм.

Конечно, не для всякого перевода хорош верлибр. Лучше всего он служит службу тем произведениям, форма которых или слишком отвлекающе сложна, как у Пиндара, или, наоборот, достаточно привычна, традиционна, устойчива, чтобы опытный читатель держал ее в сознании, читая верлибр. Таковы гексаметры, александрийский стих, октавы, сонеты, драмы, написанные белым стихом (и т. д.), но не свободные лирические формы трубадуров или романтиков. Брюсов писал (в предисловии к драме Верхарна, которую он перевел без рифм): «Шекспир, переведенный прозой, теряет часть своей силы, но Расин в прозе — лишен смысла». Я хорошо представляю себе переведенного верлибром Ламартина, но не представляю Верлена.

Я — филолог-классик, моя специальность — переводы из античных поэтов. Здесь спрос на точность передачи формы — повышенный: я должен знакомить читателей с очень далекой культурой. Размером подлинника я перевел столько поэтов — представителей античной культуры, что решил: а поэтов нового времени я имею право переводить — не для читателей, а для себя — не как представителей, а просто так. То есть вопреки размеру подлинника, верлибром. Все стихи этой книги, за очень немногими исключениями, я начинал переводить для себя: чтобы лучше понять и запомнить. Иногда, если мне казалось, что получается выразительно, я продолжал работу уже для печати: для читателей. Так были переведены Пиндар, Ариосто, Георг Гейм. Ариосто и Гейма я заранее показывал хорошим специалистам. Реакции были одинаковые: при первом чтении — шок, при третьем: «очень интересно!»

Я не переоцениваю перспектив такого перевода. Когда русский Сент-Бёв размером подлинника слишком уж похож на русского Расина размером подлинника, то это нехорошо; но если у переводчика не хватит способности

разнообразить верлибр, то и Сент-Бёв верлибром, и Расин верлибром окажутся похожи на самого переводчика, и это будет еще хуже. Пытаясь избежать этого, я испытывал возможности верлибра на разный лад — не знаю, удачно ли. Но думаю, что в верлибре, по крайней мере, гораздо легче отличить плохой перевод от хорошего, чем в традиционном стихе, где он закутан в ритм и рифму. Хороший перевод не-верлибра верлибром хоть сколько-то лучше посредственного перевода «размером подлинника», но плохой перевод не-верлибра верлибром бесконечно хуже даже посредственного перевода «размером подлинника». Об этом стоит подумать тем, кто при советском классицизме изо всех сил старался переводить верлибры правильными размерами, а сейчас, польстясь на мнимую легкость, готов на обратное. Впрочем, «хороший — плохой» — понятия ненаучные. Я хотел только обратить внимание на тот, может быть, крайний случай, когда забота о точности перевода побуждает не воспроизводить размер подлинника, а отказываться от него. Теоретически это очень интересно; мне кажется, что практически тоже.

Отказ от точной передачи стихотворной формы ради более точной передачи образов, мыслей и стиля — это обычный случай закона компенсации в структуре поэтического произведения. По этому пути можно идти и дальше. Ради того чтобы полнее познать самого себя в зеркале переводимого автора, переводчик может отказаться и от передачи стиля — например, заявить, что наш современник (то есть он сам) может адекватно воспринять чувства старинного элегика только на языке уличного просторечия. Эзра Паунд (переведенный в этой книге) перелагал так Проперция ради авангардного эпатажа, а некоторые современные переводчики делают это, кажется, от чистого сердца. Я так не умею. Я предпочел коверкать не стиль, а образы и мотивы. Вот тут-то и начинается эксперимент.

Когда переводишь верлибром и стараешься быть точным, то сразу бросается в глаза, как много в переводимых стихах слов и образов, явившихся только ради ритма и рифмы. Илья Сельвинский любил сентенцию: «в двух строчках четверостишия поэт говорит то, что он хочет, третья приходит от его таланта, а четвертая от его бездарности». Причем понятно, что талант есть не у всякого, а бездарность у всякого, — так что подчас до половины текста ощущается балластом. Когда мы это читаем в правильных стихах, то не чувствуем: в них, как на хорошо построенном корабле, балласт только помогает прямой держаться. Но стоит переложить эти стихи из правильных размеров в верлибр, как балласт превратится в мертвую тяжесть, которую хочется выбросить за борт.

И вот однажды я попробовал это сделать. Я перевел «Небесных гончих» Ф. Томпсона, и они казались в верлибре длинней и риторичней, чем в подлиннике. И я решил их отредактировать: не теряя ни единого образа, в балластных местах обойтись меньшим количеством слов — только за счет

стиля и синтаксиса. Оказалось, что объем вещи от этого сразу сократился на пятую часть: вместо каждых десяти стихов — восемь. Повторяю: без всяких потерь для содержания. По обычному переводческому нарциссизму это мне понравилось. Я подумал: а что, если сокращать и образы — там, где они кажутся современному вкусу (то есть мне) избыточными и отяжеляющими?

Есть в риторике такое понятие: амплификация. Это значит: разворачивание, раздувание — способы делать из небольшой мысли пространную речь. Большинство стихов сочиняются именно с помощью амплификации. Когда поэтическая культура в расцвете, это ценится, когда наступает смена культур, то именно амплификации первыми начинают раздражать и казаться лишними. Пушкин перевел сцену из Вильсона, «Пир во время чумы»; переводил он очень точно, но из 400 стихов у него получилось 240, потому что все, что он считал романтическими длиннотами, он оставлял без перевода. И такой конспективный перевод очень хорошо вписывался в творчество Пушкина, потому что ведь все творчество Пушкина было, так сказать, конспектом европейской культуры для России. Русская культура, начиная с петровских времен, развивалась сверхускоренно, шагая через ступеньку, чтобы догнать Европу. Романтизм осваивал Шекспира, и Пушкин написал «Бориса Годунова» — длиной вдвое короче любой шекспировской трагедии. Романтизм создал Вальтера Скотта, и Пушкин написал «Капитанскую дочку» — длиной втрое короче любого вальтер-скоттовского романа. Романтизм меняет отношение к античности, и Пушкин делает перевод «Из Ксенофана Колофонского» — вдвое сократив оригинал. Техника пушкинских сокращений изучена: он сохраняет структуру образа и резко урезывает подробности. Я подумал: разве так уж изменилось время? Русская литература по-прежнему отстает от европейской приблизительно на одно-два поколения. Она по-прежнему нуждается в скоростном, конспективном усвоении европейского опыта. Разве не нужны ей конспективные переводы — лирические дайджесты, поэзия в пилюлях? Тем более что для конспективной лирики есть теперь такое мощное сокращающее средство, как верлибр.

Я не писатель, я литературовед. Новейшую европейскую поэзию я знаю плохо. Я упражнялся на старом материале: на Верхарне, Анри де Ренье, Мореасе, Кавафисе. Верхарна и Ренье я смолodu не любил именно за их длинноты. Поэтому сокращал я их садистически — так, как может позволить только верлибр: втрое, четверо и даже вшестеро. И после этого они моему тщеславию нравились больше. Вот одно из самых знаменитых стихотворений Верхарна: сокращено четверо, с 60 строк до 15. Оно из сборника «Черные факелы», называется —

ТРУП

Мой рассудок мертв —

В гложущем саване он плывет по Темзе.

Над ним стальные мосты,  
Лязги поездов, тени парусов,  
Красный циферблат с застывшими стрелками.

Мой рассудок мертв,  
Не вместив желания все понять.

Мимо стен, где куются молнии,  
Мимо мутных фонарей в узких улицах,  
Мимо мачт и рей, как кресты Голгоф.

Мой рассудок мертв,  
Он плывет в погребальный костер заката,

Сзади — город вздымает дымы,  
Вокруг — волны, глухие, как набаты,  
Впереди же — бесконечность и вечность  
Всем, кто мертв.

Вот для сравнения точный его перевод — старый, добросовестный, Георгия Шенгели:

В одеждах, цветом точно яд и гной,  
Влачится мертвый разум мой  
По Темзе.

Чугунные мосты, где мчатся поезда,  
Бросая в небо гул упорный,  
И неподвижные суда  
Его покрыли тенью черной.  
И с красной башни циферблат,  
Где стрелки больше не скользят,  
Глаз не отводит от лица  
Чудовищного мертвеца.  
Он умер от желанья знать,  
От страстной жажды изваять  
На цоколе из черного гранита  
Для каждой вещи лик идеи скрытой.  
Он умер, в сердце восприяв  
Сок познавательных отрав.  
Он умер, пораженный бредом,  
Стремясь к величьям и победам,

Он раскололся в пьяный миг,  
Когда вскипел закат кровавый,  
И над его главой возник  
Орлом парящим призрак славы.  
Не в силах более снести  
Жар и тоску смятенной воли, —  
Он сам себя убил в пути,  
В цепях невыносимой боли.  
Вдоль траурных замшелых стен,  
Вдоль верфей, где раскат железный  
Тяжелых молотов вещает вечный плен,  
Влачится он над похоронной бездной.  
Вот молы, фабрик алтари,  
И молы вновь, и фонари, —  
Прядут медлительные пряжи  
Глухое золото в тоске и страхе.  
Вот камня вечная печаль,  
Форты домов в уборе черном,  
Закатным взглядом, скучным и покорным,  
Их окна смотрят в сумрачную даль.  
Вот верфи скорби на закате,  
Приют разбитых кораблей,  
Что чертятся скрещеньем мачт и рей  
На небе пламенных распятий.  
В опалах мертвых, что златит и жжет  
Вулкан заката, в пурпуре и пемзе  
Умерший разум мой плывет  
По Темзе.

Плывет на волю мглы: в закат,  
В тенях багровых и в туманах,  
Туда, где плещет крыльями набат  
В гранит и мрамор башен рдяных,  
И остается сзади град  
Неутолений и преград.

Покорный неизвестной силе,  
Влачится труп уснуть в вечеровой могиле,  
Плывет туда, где волн огромный рев,  
Где бездна беспредельная зияет  
И без возврата поглощает  
Всех мертвецов.

Сокращения такого рода вряд ли могли быть сделаны без помощи верлибра. Однообразие приемов легко заметить: выбрасываются связующие фразы, выбрасываются распространяющие глаголы, сохраняются преимущественно существительные, а из существительных удерживаются предметы и выпадают отвлеченные понятия. Со стихами, в которых предметов мало, а отвлеченных понятий много, такие эксперименты получаются хуже. Боюсь, что таковыми получились в переложении, например, романтические элегии. Я не знаю, неизбежен такой номинативный стиль при сокращении или нет. Но я знаю, что и в обычных, традиционно полномасштабных переводах имена существительные подлинника сохраняются в переводе в полтора-два раза старательнее, чем прилагательные и глаголы. Содержание стихотворения опознается прежде всего по существительным — или, проще говоря, читателю важнее, о чем говорится в произведении, нежели *что* в нем говорится. Если скажут, что конспективные переводы такого рода годятся только для предварительного ознакомления читателя со стихами, я не буду спорить. Все мы в первый раз читали и «Робинзона», и «Гулливера», и «Гаргантюа» по сокращенным пересказам; я помню адаптированные издания и Вальтера Скотта, и Гюго, и честное слово, дух подлинника в этих сокращениях сохранялся.

Мне не хотелось бы, чтобы эти упражнения выглядели только литературным хулиганством. В истории поэзии такие переработки появляются не впервые. Когда александрийские поэты III века до н. э. стали разрабатывать камерную лирику вместо громкой, то они брали любовные темы у больших лириков-архаиков и перелагали в короткие и четкие эпиграммы, писанные элегическим дистихом. В этом была и преемственность, и полемичность. Такая стилистическая полемика средствами не теории, а практики была в античности привычна: если Еврипиду не нравилась «Электра» Софокла, он брался и писал свою собственную «Электру» (современный литератор вместо этого написал бы эссе «Читая „Электру“»).

Разумеется, ни мне, ни кому другому не придет в голову полемизировать от своего имени с поэтом Лермонтовым или поэтом Верхарном. Но полемизировать от имени современного вкуса против того вкуса риторического романтизма или риторического модернизма, которыми питались Лермонтов и Верхарн, — почему бы и нет? Если мы не настолько органично ощущаем стиль наших предшественников, чтобы уметь подражать им, как аттицисты аттикам, — признаемся в этом открыто, и пусть потом наши потомки перелицовывают нас, как мы — предков (если, конечно, они найдут в нас хоть что-то достойное перелицовки).

Можно ли утверждать, что именно лаконизм, минимализм — универсальная черта поэтики XX века? Наверное, нет: век многообразен. Но это черта хотя бы одной из поэтических тенденций этого века — той, которая восходит, наверное, к 1910-м годам, когда начинали имажисты и Эзра Паунд написал

знаменитое стихотворение из четырех слов — конденсат всей раннегреческой лирики вместе взятой: «Spring — Too long — Gongyle» (Гонгила — имя ученицы Сапфо, затерявшееся в ее папирусных отрывках). Краткость ощущалась как протест против риторики — хотя на самом деле, конечно, она тоже была риторикой, только другой. Впрочем, задолго до Паунда у самого Лермонтова такое стихотворение, как «Когда волнуется желтеющая нива...», было не чем иным, как конспектом стихотворения Ламартина «Крик души»: та же схема, та же кульминация, только строже дозированы образы, и оттого текст вдвое короче. Впрочем, краткость краткости рознь, и не от всякой стихотворение приобретает вес. Марциал писал другу-поэту:

Те лишь стихи коротки, где не сыщется лишнего слова,  
А у тебя, мой дружок, даже двестишья длинны.

При обсуждении этих переводов было замечено, например, что Верхарн в них становится похож на молодого Элиота. (На мой взгляд, скорее на Георга Гейма.) Это, конечно, дело субъективных впечатлений. Важнее другое: вероятно, если два переводчика-сократителя возьмутся за одно и то же стихотворение, то у них получатся два совсем разных сокращения: один выделит в оригинале одно, другой другое, и каждый останется самим собой. И очень хорошо: я уже сказал, что через перевод размером подлинника мы ищем познать переводимого поэта, через перевод верлибром — познать самих себя.

А мне лично как литературоведу интереснее всего такой вопрос: можно ли вообще считать получающиеся тексты переводами? Идею и эмоциональное содержание оригинала — сохранено. («Нет, — возразили мне, — от сокращения эмоция становится сильнее». Может быть.) Композиционная схема — сохранена. Объем — резко сокращен. Стиль — резко изменен. Стих — изменен еще резче. Много убавлено, но ничего не прибавлено. Достаточно ли этого, чтобы считать новый текст переводом старого, пусть вольным? Или нужно говорить о новом произведении по мотивам старого? Для этого есть хорошее немецкое слово *Nachdichtung*, но точного русского перевода для него не существует. Здесь есть возможность для многих праздных разговоров — но, конечно, не сейчас.