

Валентин Дмитриев
(Москва)

О СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ И РИТМИЧЕСКОЙ ВЕРНОСТИ СТИХОТВОРНЫХ ПЕРЕВОДОВ С ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА

В интересной и содержательной статье «О поэтической верности» (сборник «Мастерство перевода», 1962) Е. Эткинд касается вопроса о соблюдении структурных особенностей подлинника¹.

Должны ли совпадать поэтические параметры подлинника и перевода? Иначе говоря, должен ли перевод состоять из такого же числа строк той же длины, иметь рифмы того же характера и так же расположенные? Должны ли подлинник и перевод совпадать метрически, просодически и, наконец, эвфонически?

Вряд ли кто-нибудь станет отрицать желательность того, чтобы поэтический перевод был не только адекватен подлиннику по содержанию, но и тождествен ему по форме

¹ Эти структурные особенности Е. Эткинд называет «формальными элементами». Термин неудачный, ибо слово «формальный» того же порядка, что «формалистический». Говоря о «формальных догмах», Е. Эткинд явно подразумевает формалистический подход. Между тем речь идет просто о составных элементах формы стихотворения. Анализировать их — вовсе не означает проявлять формализм. Не лучше ли заменить термин «формальный анализ» термином «анализ структуры», а термин «формальные элементы» термином «элементы формы» или «структурные элементы»?

(если только это допускается сходством стихосложения обоих языков).

Возьмем, например, такую своеобразную и четко выраженную структурную единицу русского стиха, как «онегинская строфа». Можно ли, переводя «Евгения Онегина» на любой язык, прибавить или убавить в ней несколько строк, сделать все строки или некоторые из них длиннее или короче; изменить характер или чередование рифм? Правда, польские переводчики сломали немало копий в спорах на эту тему; однако Ю. Тувим своим мастерским переводом доказал, что, несмотря на особенности польского языка, «онегинская строфа» может звучать и на нем.

Зазвучала она, не претерпев решительно никаких изменений, и на множестве других языков, несмотря на все различия между ними: на немецком (да еще в четырех переводах!), на английском, датском, финском, венгерском (в двух переводах), албанском, чешском, словацком, сербском, болгарском, румынском и даже на эсперанто, не говоря уже о языках братских народов СССР: украинском, белорусском, татарском, казахском, якутском, чувашском, латышском, литовском, молдавском и т. д. Во всех этих переводах характерные особенности «онегинской строфы» бережно сохранены!

Никак нельзя считать, что переводчик, стремящийся сохранить так называемые «формальные элементы» подлинника, тем самым уже попадает в плен формализма. Сохранение этих элементов должно являться одним из условий полноценности перевода. Сам автор статьи «О поэтической верности» отрицательно оценивает ввод лишнего рифм в переводы стихов Г. Гейне, называет «кошунственным» одно лишь предположение о возможности перевода «Облака в штанах» пятистопным ямбом.

Е. Эткинд утверждает, что «нет незыблемого закона «эквilinearности»; нет непреложного правила «эквиметричности» и «эквиритмии». Публикуя свою статью впервые («Дружба народов», 1959, № 7), он еще признавал: «Конечно, в большинстве случаев переводчику приходится сохранять формальные особенности оригинала». Теперь же он и этой оговорки не делает, а прямо заявляет, что «переводчик не должен копировать, калькировать тот или иной формальный элемент оригинала».

В подтверждение этого приводится пушкинский перевод оды Горация и указывается, что «Пушкин не остановился

перед тем, чтобы изменить размер оригинала, ввести рифмы и упростить синтаксис». Пример неудачный, являющийся тем исключением, которое подтверждает правило! Логаэдическая «алкеева стрсфа», традиционная для античной лирики, чужда русскому стихосложению. Вот почему Пушкин не сохранил ее параметры. Но если заглянуть в другие его переводы — из Мицкевича, Шенье, отрывки из Ариосто, из Вольтера, то мы увидим, что структурные особенности оригиналов остались без всякого изменения.

Эти особенности в огромном большинстве случаев являются важнейшими характеристиками. Изменить их значит создать нечто, настолько отличающееся от подлинника, что никакие находки при передаче образов, мыслей, чувств, стиля не компенсируют допущенных нарушений.

Разве можно переводить, например: «Божественную Комедию» иначе, чем терцинами, «Домик в Коломне» — иначе, чем октавами, драмы Расина, Корнеля, Гюго, комедии Мольера — иначе, чем александрийским стихом? Разве можно менять, переводя «рубай» и «газели», присущую им оригинальную рифмовку?

По мнению Е. Эткинда, незыблемых законов эквилинеарности и эквиметричности нет. Однако, если заглянуть в любой широко известный поэтический перевод, можно обнаружить, что эти законы соблюдаются почти всегда. И «Чайльд-Гарольд», и «Сирано де Бержерак», и «Намуна», и «Эрнани», и «Калевала», и «Орлеанская девственница», и «Витязь в тигровой шкуре» в лучших переводах сохранили ту же строфику, то же число строк, то же чередование рифм, что и в оригинале.

Мастерство переводчика как раз и должно проявляться в том, чтобы в пределах заданной оригиналом формы выполнить все требования, предъявляемые в наше время к стихотворному переводу.

Если, например, переводчик не дал сквозной рифмы, проходящей через весь подлинник, — значит, он не владеет всем богатством рифм, состоящих «на вооружении» русского языка.

Если в оригинале 8 строк, а в переводе — 10 или 12, значит переводчик не сумел изложить материал так, «чтобы словам было тесно, а мыслям — просторно», и присочинил от себя лишние строки.

Если каждая строка перевода длиннее соответствующей строки оригинала — значит опять-таки переводчик не сумел «уложиться в размер» и утяжелил перевод.

Если переводчик, имея дело с песней, изменит хоть один ее структурный элемент, перевод уже нельзя будет петь на ту мелодию, на какую был написан оригинал, и придется заказывать новую музыку. Разве звучал бы на всех языках бессмертный мотив «Интернационала», если бы его текст был переведен с нарушением структуры подлинника?

Приведем такой пример. Известная песня Беранже «Маркиз де Караба» написана на мотив старинной французской песенки «Король Дагобер», высмеивавшей этого короля. Вот первая строфа:

Voyez ce vieux marquis
Nous traiter en peuple conquis ;
Son coursier décharné
De loin chez nous l'a ramené.
Vers son vieux castel
Ce noble mortel
Marche en brandissant
Un sabre innocent.

Припев: Chapeaux bas ! Chapeaux bas !
Gloire au marquis de Carabas !

Поэтические параметры этой песни таковы: в строфе 8 строк, в припеве — только 2; строфа состоит из двустихий; строки неодинаковой длины (1-я и 3-я короче следующих за ними на два слога, а вся вторая половина строфы состоит из еще более коротких строк); рифмы только мужские, парные.

Переводя эту песню, В. Курочкин пренебрег всеми ее структурными особенностями:

Из чужбины дальней
В замок феодальный
Едет — трюх-трюх-трюх! —
На кобылке сивой
Наш маркиз спесивый,
Наш отец и друг.
Машет саблей длинной,
Но в крови невинной...

Припев: Вот какой храбрец!
Ой, бедовый, право!
Честь тебе и слава,
Ах ты, наш отец!

В переводе В. Курочкина стрсфа построена совершенно иначе и состоит из двух одинаковых трехстиший, за которыми следует двустиише. Припев стал вдвое длиннее и почти целиком сочинен переводчиком. Только 4 строки сохранили мужские рифмы; у остальных 8 появились женские.

Свойственные В. Курочкину легкость стиха, богатые рифмы сделали этот перевод популярным. Он прекрасно передает дух оригинала, едкую насмешку поэта над дворянами-эмигрантами, вернувшимися в 1815 году вместе с Бурбонами и требовавшими восстановления своих классовых прав и привилегий, отнятых революцией.

И все же перевод В. Курочкина давно признан устаревшим и заменен с 1936 года переводом В. Левика:

Задумал старый Караба
Народ наш превратить в раба.
На отошавшем скакуне
Примчался он к родной стране
И в старый замок родовой,
Тряся упрямой головой,
Летит сей рыцарь пряником,
Бряцая ржавым тесаком.

Припев: Встречай владыку, голытьба!
Ура, маркиз де Караба!

Этот перевод ближе к оригиналу и по содержанию, и по форме. Структура строфы, рифмовка сохранены. Размер взят иной, чем у В. Курочкина (четырёхстопный ямб вместо трехстопного хорей). Тем не менее перевод В. Левика опять не поется на мотив «Короля Дагобера», ибо все строки его одной и той же длины (что создает некоторую монотонность). Переводчик не обратил внимания на то, что вторая половина каждой стрфы написана в ином ключе, чем первая. В припеве адекватна оригиналу только вторая строчка; первая же и по смыслу, и по интонации далека от «*Chapeaux bas!*».

Музгиз предложил автору данной статьи перевести эту песню так, чтобы ее можно было не только читать, но и петь на ту самую мелодию, на какую ее написал Беранже. Расстановка ударений в этой мелодии такова, что с точки зрения метрики получается порядочный разнсбей: ямб в 1-й, 3-й и 9-й строках, амфибрахий — во 2-й, 4-й и 10-й, хорей — в остальных. При чтении это производит неблагоприятное впечатление. Поэтому наряду с «музы-

кальным» вариантом перевода был сделан и «литературный» вариант:

Издание Музгиза:

Маркиз де Караба,
Что видит в народе раба,
На клячу сев верхом,
С чужбины плетется шагком.
Долго был без дел...
В родовой удел
Нынче едет он,
Слышен сабли звон.
Прпев: Эй, шапки все долой!
Встречайте маркиза хвалой!

Издание «Крокодила»:

Маркиз Караба,
Что видит в народе раба,
Из дальних краев
Вернулся и жив, и здоров.
На кляче кривой
В удел родовой
Поплелся старик,
Напялив парик.
Эй, шапки долой!
Встречайте маркиза
хвалой!

Первый вариант сохраняет все структурные особенности оригинала и поэтому мог быть напечатан вместе с нотами «Короля Дагобера»; это то, что называется «подтекстовкой». Во втором варианте, чтобы не перемежать амфибрахий с ямбом, оказалось достаточным укоротить 1-ю, 3-ю и 7-ю строки на один слог. Хореические строки легко было передать амфибрахией, и не изменяя их длины.

Таким образом, удалось не только сохранить форму оригинала, но и передать его двумя разными способами. В предыдущих переводах законы эквilinearности и эквиритмии были нарушены без надобности.

Приведем еще пример того, как губительно действуют такие нарушения на перевод, и рассмотрим в этой связи стихотворение Эжена Потье «Дон-Кихот». Вот первая строфа:

Rencontrant la chaîne des bagnes,
Le plus grand héros des Espagnes,
Don Quichotte accourt, lance au poing,
Sancho voudrait n'en être point.
L'argousin fuit; le fou sublime
Des fers arrache la victime.
— Monsieur, — disait Sancho Pança,
Laissez donc la chaîne au forçat !

В. Бахтин перевел эту строфу так (1937):

При встрече с партией ссыльных
Испанский доблестный герой
С копьём в руке спасать их мчится,
И в ужасе бежит конвой.

В большой тревоге Санчо-Панса
Глядит на то, как бедняков
Безумец этот вдохновенный
Освобождает от оков.
— Увы! — вздыхает Санчо-Панса, —
Сеньор, куда вас понесло?
Оставьте каторжникам цепи,
Неистребимо в мире зло!

Перевод сам по себе не плох, достаточно точен, легко читается, строки в нем той же длины, что и в оригинале. Но объем строфы разбух в полтора раза: вместо 8 строк — 12! Четкие двустушия с парными рифмами заменены четверостишиями, где зарифмована лишь половина строк. Вместо лаконичности подлинника — рыхлость, привнесения; но даже когда привнесений нет, переводчик употребляет две строки, чтобы передать одну строку оригинала.

А. Гатов перевел эту строфу так (1938):

Когда герой Испании великой
Увидел каторжные цепи — с пикой
Он бросился ... Великий Дон-Кихот!
У Санчо-Панса все наоборот.
Ударом рыцарь разорвал оковы,
И пленник их теперь свободен снова.
А Санчо-Панса говорит одно:
«Оставьте каторжнику цепь — так суждено!»

Опять не то! На этот раз строфа разбухла не по вертикали, а по горизонтали. Число строк такое же, как в оригинале, соблюдена и рифмовка, но длина каждой строки гораздо больше, чем надо (вместо четырехстопного ямба — пятистопный, а в последней строке даже шестистопный, да еще без цезуры посредине).

Видимо, этот перевод не удовлетворил и самого А. Гатова, ибо через 17 лет он сделал его заново, не оставив от первого варианта ничего, кроме одной пары рифм. В издании 1955 года мы читаем:

Когда пред каторжной тюрьмой
Столкнулся Дон-Кихот с толпой
Людей в оковах — он свое
В тюремщика метнул копье,
И людям, сбросившим оковы,
Открылся путь к свободе новый.
А Санчо злится: «От цепей
Не надо избавлять людей!»

И этот перевод не свободен от недостатков (Санчо не злится; встреча произошла, согласно роману, не «перед тюрьмой»), а на большой дороге, и Дон-Кихот напал не на «тюремщика», а на конвоиров; не переведено ни «l'argousin fuit», ни «le fou sublime».) И все же этот вариант лучше передает подлинник, ибо сохраняет его структурные особенности.

Подобным же образом А. Гатов поступал не раз. Так, его перевод стихотворения Эжена Потье «Утопист 1800 года», опубликованный в 1938 году, начинался так:

В карете, направлявшейся в Версаль,
Я повстречался с неким сумасбродом.
Он сел и молвил: «Сударь! Очень жаль
Слепых людей. Судеб я вижу даль:
Мир будет изменяться год за годом...»

В издании 1955 года мы уже читаем:

Он в конке, что плелась в Версаль,
Подсел ко мне и, увлеченный,
Так начал: «Сударь! Очень жаль
Людей незрячих. Глядя вдаль,
Я вижу мир преображенный».

В каком же направлении А. Гатов изменил свой перевод? В сторону большей близости к форме оригинала, которая по длине строк соответствует не пятистопному ямбу, а четырехстопному. От укорочения каждой строки перевод только выиграл (напрасно, однако, А. Гатов заменил «карету» — «конкой»: ведь в 1800 году рельсового пути между Парижем и Версалем, наверное, не было).

Берем третий перевод А. Гатова из Потье «Вторая молодость» — опять та же картина! В издании 1938 года:

О сорок лет моих, прошу, молчите!
И ты должна умолкнуть, седина!
Земля одета в солнечные нити,
Всех одарила юностью она.

А в издании 1955 года:

О сорок лет моих, молчите!
И ты умолкни, седина!
Одета в солнечные нити
Земля юна и зелена.

Разве это не характерно? Всякий раз, переделывая свой перевод для нового издания, А. Гатов стремился добиться большей схожести поэтических параметров, большей точности в передаче структурных элементов оригинала. И всякий раз это не ухудшало, а улучшало перевод.

А вот пример, когда ни один из этих элементов (кроме числа строк) не был сохранен. Разве стал от этого лучше перевод песни Беранже «L'accouchement», сделанный Л. Меем? Вот 1-я строфа:

Maman! Que je souffre à l'endroit
Où décevement je mets le doigt!
Vite, il faut qu'on me déshabille.
Moi qui tiens si fort à l'honneur,
M'arriverait-il un malheur?
Ah! fiche! Ah! chien!
Non, je n'y conçois rien,
Mais j'accouche, foi d'honnête fille!

Ах, маменька, спасите! Спазмы, спазмы!
Такие спазмы — мочи нет терпеть...
Под ложечкой. Раздеть меня, раздеть!
За доктором! Пиявок, катаплазмы!
Вы знаете, я честью дорожу,
Но... больно так, что лучше б не родиться.
И как это могло со мной случиться?
Решительно ума не приложу!

Можно ли вообще назвать эти стихи переводом? Они искажают не только форму оригинала, но и его суть: читатель даже не поймет, что с девицей, хотя у Беранже об этом сказано без обиняков. Даже название — «Роды» — Мей заменил нейтральным «Сглазили»; вместо недвусмысленного: «Да я рожаю!» безобидное «лучше б не родиться!». Весь юмор пропал, равно как и крепкие выражения девицы. Болит у нее вовсе не под ложечкой, пиявок она не требует, а узнать, что такое «катаплазма», можно, только заглянув в комментарии или в словарь Даля.

Об этом переводе, утратившем всякое сходство с оригиналом, не стоило бы и упоминать, если бы его не продолжали публиковать (1957). Привожу свой перевод с целью показать, что у Мея не было нужды так варварски обращаться с текстом Беранже:

Мамаша! Скромность не велит
Сказать, где у меня болит.
Скорей разденьте! Умираю!
Ах. я так честью дпрожу!

Ужель беда? Я вся дрожу!
Ай-ай! Ой-ой!
Да что стряслось со мной?
Тьфу, пропасть! Я, никак, рожаю?

Другим стихам Беранже повезло больше — их переводили неоднократно, что дает материал для интересных сопоставлений.

Вот одна из его важнейших политических песен — «Барабаны» (ограничиваемся, как и в других случаях, 1-й строфой и припевом):

Tambours, cessez votre musique,
Rendez la paix à mon réduit.
J'aime peu votre politique
Et moins encore j'aime le bruit.

Припев: Terreur des nuits, trouble des jours,
Tambours, tambours, tambours, tambours!
M'étourdiriez-vous donc toujours,
Tambours, tambours, maudits tambours?

Перевод А. Коринфского:

Прекратите, барабаны,
Музыку свою,
И спокойствие верните
Моему жилью!
От политики всей вашей
Мой мутится ум.

Еще меньше мне по нраву
Ваш докучный шум...
Всюду гремят барабаны,
Ночью, при свете ли дня...
Полно вам бить, барабаны,
Вы оглушите меня!

Вместо двух четверостиший, как в оригинале, здесь три; половина строк не зарифмована. При этом перевод совсем не плох, точен (редкий случай — строк больше, а отсебятины — никакой!). Он по-своему музыкален, но эфонического сходства с подлинником нет. Беранже великолепно подчеркнул назойливость и монотонность опостылевшего ему барабанного боя многократным повторением слова *tambours* и однообразием рифмы (*jours — tambours — toujours — tambours*). Переводчик же дал очень разнообразный ритм: длинные строки перемежаются с короткими, хорей песни сменяется дактилем припева. Содержание передано безукоризненно, но форма избрана неподходящая.

Следующий перевод — В. Курочкина:

Барабаны, полно! Прочь отсюда! Мимо
Моего приюта мирной тишины!

Красноречье палок мне непостижимо:
В палочных порядках — бедствие страны.

Приве: Пугало людское, ровный, деревянный,
Грохот барабанный, грохот барабанный!
Оглушит совсем нас этот беспрестанный
Грохот барабанный, грохот барабанный!

Это пример характерного для В. Курочкина изменения текста с целью приблизить его к условиям русской действительности. Для этого он привносит барабанные палки (которых у Беранже нет) и ассоциирует их с «палочными порядками» в царской России 50-х годов прошлого века, где на каждом шагу применялись телесные наказания. Талантливо, остро..., но совершенно не то, что в подлиннике.

Монотонность барабанного боя В. Курочкин передал хорошо, но ценою удлинения всех строк в полтора раза и замены мужских рифм женскими. Недопустимо enjambement в 1-й строке: Беранже этого приема никогда не употреблял.

Теперь заглянем в перевод И. и А. Тхоржевских:

Молчи, молчи, предвестник муки!
Пусть отдохнет душа моя.
Твое значение и звуки
Невыносимы для меня!

Приве: И днем, и ночью барабан
Наводит страх на парижан.
Ужель навек удел мне дан
Тебе внимать, о барабан?

Структурные элементы сохранены полностью, но перевод очень слабый, далекий по смыслу. Режет слух прозаизм «твое значение»; однако есть основание полагать, что это результат вмешательства царской цензуры (вместо: «твоя политика»). Попыток передать звуки барабанного боя не сделано.

Перевод Л. Пеньковского:

Барабаны, концерт ваш кончайте собачий,
Возвратите мне тихие, мирные дни!
Не поклонник политики вашей — тем паче
Не могу барабанной терпеть трескотни.

Приве: Барабан, барабан, барабан, барабан!
День и ночь ты тиранишь меня, горлопан.
Прекрати эту пытку — ведь я не чурбан.
Барабан, барабан, барабан, барабан!

Ту же форму избрал для своего перевода и В. Рождественский:

Барабаны, довольно! Ведь ухо устало.
На своем чердаке тишину я люблю,
И политику вашу люблю очень мало,
А еще того меньше люблю трескотню.

Приве: От зари до зари на просторе всех стран—
Барабан, барабан, барабан, барабан!
Навсегда ль, барабан, ты мне в спутники дан?
Хоть бы лопнул ты что ль, барабан!

В этих двух переводах есть и точность, и звуковые повторы. В упрек можно поставить лишь одно—чересчур длинные строки (еще длинней, чем в переводе Курочкина). Метрический размер — анапест—обоими переводчиками избран явно из-за звучания слова «барабан». Однако было бы достаточно и трехкратного его повторения вместо четырехкратного, очень утяжелившего оба перевода.

Автору этих строк в свое время также предложили внести свою лепту в дело перевода «Барабанов». Ища наиболее близкое к оригиналу звучание припева, он подумал: «А зачем так цепляться за слово «барабан»? Не в этом ли камень преткновения всех предшественников? Нельзя ли заменить это слово двухсложным, как «tambours», звучащим так же, как и оно, и выполняющим ту же функцию». Так появился следующий — уже шестой — перевод:

Угмонитесь, барабаны!
О, дайте мне покой, молю!
Политик я не очень рьяный,
А шума вовсе не терплю.

Приве: И днем, и ночью — сущий ад!—
Гремят, гремят, гремят, гремят.
В ушах звенит... и невпопад
Они, проклятые, гремят.

Это тоже, конечно, не совершенство, но здесь по крайней мере нет того противоречия между передачей содержания и формы подлинника, в какое впадали все переводившие эту песню.

рифм осталась лишь одна. Вторая исчезла, ибо каждая строка перевода соответствует двум строкам оригинала. В результате последнюю строку каждой строфы переводчику пришлось присочинять от себя («И отъедешь от крыльца»).

Несравненно лучше перевод П. Антокольского, но лишнего слога в каждой строке оказалось достаточно, чтобы утяжелить оригинал.

Насколько точнее, совершеннее и по содержанию, и по форме перевод Г. Шенгели, несмотря на громадные трудности, которые пришлось преодолеть! Ведь двухстопным хореем, выдерживая рифмовку «а — b — a — b — с — с — с — b», нужно было перевести не 5—6 строф, а 32! Этот перевод, словно дающий зеркальное отражение формы подлинника, — наглядная демонстрация неограниченных возможностей русского стиха. Тем огорчительнее, что в последнем издании сочинений Гюго (1952) баллада «Турнир короля Иоанна» помещена в устаревшем переводе Л. Мея, обедняющем оригинал и вдобавок неполном (пропущено 11 строф, т. е. почти треть).

Перейдем к вопросу о ритмической верности перевода.

Можно ли говорить «о размере подлинника» при переводе с языков, которым свойственно силлабическое стихосложение? Силлабика, где нет ритмически сильных и слабых слогов и где ударение непостоянно, не знает понятия «стопа»; место стопы, как единицы стихосложения, занимает слог. Правда, французы говорят «vers de 8 pieds», а не «vers de 8 syllabes», но подразумевают восьмисложный, а не восьмистопный стих (см. словарь Ларусса). Для француза ямбы не метрический размер, а особый вид сатирических стихотворений.

Таким образом, «размер подлинника» в данном случае означает лишь длину строк, число слогов в них.

Однако при переводе песен появляется другой критерий — мелодия, на которую был написан оригинал. Тут уже налицо определенная расстановка ударений, и ритмически верным будет лишь тот перевод, в котором эта расстановка соблюдена.

Рассмотрим в этой связи переводы «Королевской фаворитки» Беранже. Вот первая строфа и припев:

— Mère, dans cette riche voiture,
Par six chevaux conduite au pas,
Quelle divine créature !
C'est notre reine; oui, n'est-ce pas?

— Jamais la reine, qu'on délaisse,
N'eut, ma fille, un luxe effronté.
Honte à cette folle beauté !
Du roi ce n'est que la maîtresse.

Припев: —Ah! Je voudrais, dit la fille à part soi,
Devenir maîtresse d'un roi.

Перевод А. Коринфского:

— Мама, смотри, в той роскошной карете,
Шестериком запряженной, сидит
Франции нашей родной королева,
Гордо так, царственно-строго глядит...
—Нет, моя дочь! Королева не знала
Роскоши этой... Ее ты стыдись!
То короля фаворитка, не больше.
Полно смотреть на нее, отвернись!

Припев: Дочь ничего не сказала в ответ ей,
С матерью чувства совсем не деля,
А про себя прошептала: «Хотела б
Я фавориткою быть короля!».

Перевод настолько плох (особенно припев), что не заслуживает разбора. Следующий перевод — В. Курочкина:

Ах, какие лошади! Экипаж какой!
И какая дама в нем, — посмотри, мамаша—
Уж такой красавицы в мире нет другой.
Это, я так думаю, королева наша.
—Королеве, брошенной мужем-королем,
Стыд встречаться с этой вывескою срама.
Это ночь позорная, выплывшая днем,
Короля любовница — вот кто эта дама.

Припев: Дочь, вздохнув, подумала: «Ах, как хорошо бы
Сделаться любовницей этакой особы!»

Другой размер, другая интонация, бойкий стих... Но настолько все-таки этот перевод тяжеловеснее оригинала!
Л. Руст сделала свой перевод вдвое лаконичнее:

О мать, взгляни налево
Карета в шесть коней!
Не наша ль королева
Свершает выезд в ней?
—От блеска низкой пробы
Ты королев уволь.

Любовницей король
Избрал сию особу.

Припев: «Ах! Королю, — шепнула дочь, —
Подружкой стать и я непрочь».

Здесь палка перегнута в обратную сторону: длина всех строк (кроме припева) — меньше, чем в оригинале (это повлияло на точность перевода: не осталось места ни для «qu'on délaisse», ни для «Honte à cette folle beauté»).

Перевод В. Рождественского:

— Мама, кто там в роскошной карете?
Что за лошади! Шелк, бахрома...
Нет прекраснее дамы на свете!
Или то — королева сама?
— Никогда не могла б королева
Позабить свою гордость и стыд.
Королевской любовницы вид
Нестерпим и достоин лишь гнева.

Припев: — Ах, как хочется, слушая мать,
Королевской любовницей стать!

Четыре перевода — и каждый сделан другим размером: у А. Коринфского — дактиль, у В. Курочкина — хорей, у Л. Руст — ямб, у В. Рождественского — анапест... Но ни один из них не является ритмически верным, как показало сравнение с мелодией Дездема, на которую Беранже написал слова этой песни. Вот почему мне пришлось переводить ее заново, в пятый раз:

— Что это за карета, мама,
Шестериком запряжена;
Что за красивая в ней дама?
Не королева ли она?
— Нет, королевы несчастливой
Я узнала бы вензеля.
То фаворитка короля.
Позор ей, хоть она красива!

Припев: «Я фавориткой стать непрочь!» —
Так про себя решила дочь.

Лишь этот перевод (четырёхстопным ямбом, с переносом ударения в начале шестой строки) оказался ритмически верным и напечатан вместе с нотами песни.

Таким образом, при переводе песен метрический размер

должен определяться мелодией. Русский текст «Марсельезы» всегда соответствовал музыке Руже де Лилия (в том числе и последний перевод П. Антокольского). А к переводу «Старого капрала» Даргомыжскому пришлось писать новую музыку, ибо в прежнюю мелодию (Бертон) перевод В. Курочкина никак не укладывается.

Могут возразить, что мелодия песни бывает зачастую неизвестна переводчику или же он не располагает ее нотами. Перевел же Пушкин «Песни западных славян» с оригинала, написанного прозой! Это так, но иногда ритмическая неверность перевода видна и без нот. Вот, например, 1-я строфа песни Беранже «Колибри» и ее перевод:

Mes amis,
J'al soumis
L'enfer à ma puissance.
De son obéissance
J'ai pour gage certain
Un lutin,
Sous forme de l'oiseau-
mouche
A mon chevet il couche,
Lutin doux et chéri.
Baisez-moi, Colibri,
Colibri !

Я подчинил, друзья,
Себе владыку ада, —
И вот моя награда:
В аду всеислен я.
В залог я выбрал духа;
Он — просто птица-муха,
Колибри — имя ей.
Ко мне, мой дух, скорей!

(перевод И. Ф. Тхоржевского)

Иногда припев переводится другим размером, чем сама песня. Это опять-таки диктуется мелодией и слуха не режет (см. выше «Барабаны» в переводе А. Коринфского). А иногда допустимо и «существование» разных метрических размеров в строфе. Так, первые две строки припева «Интернационала» представляют собой анапест, а последние две — ямба:

Это есть наш последний
И решительный бой.
С Интернационалом
Воспрянет род людской.

Мелодия песни Беранже «Roger Bontemps» также требует чередования ямба и анапеста:

Людей ворчливых племя,
Вы хандрите уже?
Взгляните, как все время
Бодр и весел Роже!

Такая смена ритма — отличительная особенность песен, а не стихотворений. Однако и среди последних есть такие, где каждую строфу уместно переводить иным размером, чем соседние. Любопытна с этой точки зрения структура «Джиннов» В. Гюго.

Поэт поставил задачей передать рев стаи демонов, все нарастающий по мере ее приближения до кульминационной точки, а затем столь же постепенно стихающий по мере того, как демоны удаляются. По словам Г. Брандеса, «Джинны» — чудо в метрическом отношении. Какими же средствами Гюго добился этого? Почти исключительно композиционными. Стихотворение построено очень своеобразно: сначала предельно краткие (2—3 слога), строки все удлиняются от 1-й строфы до 8-й, с каждой строфой — только на один слог. На 8-й строфе, самой длинной (10 слогов), — перелом, а затем идет такое же постепенное сокращение размера строк до первоначального. Последняя, 15-я строфа по ритму соответствует 1-й, предпоследняя — 2-й и т. д.

«Джинны» переводились на русский язык шесть раз. При этом все переводчики сохраняли «ступенчатую» структуру, но не всегда удачно. Так, переводчик П. П. (1915), стремясь все стихотворение перевести одним и тем же метрическим размером — амфибрахием добавлял, а затем убавлял с каждой строфой по одной стопе, то есть сразу по три слога. Поэтому вместо плавного, постепенного нарастания и убывания ритма получилось скачкообразное.

Е. Полонская, а также Г. Шенгели, чтобы увеличивать и уменьшать длину строк на один слог, применили чередование ямба и хорей: 1-я строфа переведена ямбом, 2-я — хореем, 3-я — опять ямбом и т. д. Приводим начала первых семи строф в переводе Е. Полонской:

1. Порт мглою
Укрыт...
2. Возникает
Звук ночной...
3. Задрезжало,
Звук чаще стал...
4. Все слышней раскаты,
Эхо отзвук шлет...
5. О боже! Смертью веет!
То джиннов злобный рой...
6. В дикой пляске мчатся джинны,
Грозно воя в вышине...
7. Летят сюда... Но безопасен
И крепко заперт старый дом...

То, что метрический размер на протяжении стихотворения меняется 14 раз, не только не повредило звучанию, но придало ему чрезвычайное своеобразие. На этот раз переводчики сумели, ни на йоту не отступив от формы оригинала, передать его дух и содержание.

Емкость французского и русского стиха примерно одинакова, и стихотворный размер подлинника при переводе с первого языка на второй не является «прокрустовым ложем для перевода» (С. Маршак), как, например, при переводе с английского. Поэтому нет надобности ни утяжелять оригинал, ни «облегчать» его, заменяя, например, строку в 8 слогов строками то в 12, то в 6 слогов (см. приведенные выше переводы «Королевской фаворитки»).

В то же время вовсе не обязательно каждую строку в 8 слогов переводить одним и тем же способом. Богатство и гибкость русской метрики позволяют делать это различными способами, выбирая размер, интонационно наиболее близкий оригиналу.

Такую строку можно перевести, сохранив ее длину: 1) четырехстопным ямбом; 2) четырехстопным хореем; 3) трехстопным дактилем; 4) трехстопным анапестом; 5) трехстопным амфибрахием (все трехстопные размеры с усеченной на один слог последней стопой); 6) дольниками различного типа.

В качестве примера приведем переводы первого четверостишия песни Беранже «Les infiniment petits»:

J'ai foi dans la sorcellerie.
Or, un grand sorcier, l'autre soir,
M'a fait voir de notre patrie
Tout l'avenir dans un miroir.

Я дружен стал с нечистой силой,
И в зеркале однажды мне
Колдун судьбу отчизны милой
Всю показал наедине.

Этот перевод (В. Курочкина) написан ямбом. Остальные 5 вариантов сделаны для данной статьи:

Хореем:

Колдунам я верю честным...
Судьбы родины моей
Как-то в зеркале чудесном
Показал мне чародей.

Дактилем:

Дружен с нечистой силой,
Стал колдуна я просить
Будущность родины милой
В зеркале всю отразить.

Амфибрахием:

Я дружен с нечистою силой,
И в зеркале у колдуна
Вся будущность родины милой
Однажды мне стала видна.

Анапестом:

Чародей (я ему доверял)
Как-то, ночью бессонною,
Мне отчизны судьбу показал,
В зеркалах отраженную.

Дольником:

Я в нечистую силу верю.
Как-то в зеркале колдуна
В новый мир мне открылись двери,
Стала будущность мне видна.

Таким образом, сохранить «размер подлинника» здесь оказывается возможным шестью способами (ритмически же верен лишь один вариант, а именно последний, хотя дольник — размер, отнюдь не современный для той эпохи).

Строки в 5 слогов можно переводить (как показано выше при разборе переводов «Маркиза де Караба») либо трехстопным хореем, либо двухстопным амфибрахием. Строки в 6 слогов — либо трехстопным ямбом, либо трехстопным хореем, либо двухстопным анапестом, либо двухстопным амфибрахием. Для изменения размера часто достаточно перестановки слов («Я разлюбил тебя» — ямб; «Разлюбил я тебя» — анапест).

Строки в 10—11 слогов почти всегда переводятся пятистопным ямбом, например:

Я видел Мир, на землю нисходящий.
Он нес колосья, золото, цветы...

Но обилие ямбических размеров часто приводит к ритмическому однообразию (так, в «Возмездии» В. Гюго

Г. Шенгели перевел ямбом 94 стихотворения из 100). Между тем этого можно избежать, ибо ямб здесь легко заменить дактилем с сохранением цезуры:

Видел я Мир, нисходящий на землю.
Золото нес он, колосья, цветы...

Ямбом же (шестистопным александрийским стихом) обычно переводят и строки в 12—13 слогов. Размер этот, особенно при отсутствии пирихий, довольно монотонен:

Веселый, громкий звон несется над полями...
Крестины! Вот алтарь; украшен он цветами.

Здесь следовало бы чаще применять четырехстопный анапест с оставлением цезуры на том же месте:

Колокольный трезвон даже издали слышно.
То — крестины... Алтарь, разукрашенный пышно.

Здесь 4 ударения в строке вместо 6 создают другую интонацию при той же длине строки и том же расположении рифм.

Приведенные примеры показывают, что переводчик, сохраняя размер оригинала, то есть длину строк, может в широких пределах варьировать их ритм, применяя различные метрические размеры.

Мы приходим к следующим выводам:

1. Архитектоника стихотворного оригинала и его структурные элементы (количество строф, число строк в строфе и ее построение, длина строк, характер рифм, их расположение и т. д.) имеют очень важное значение и обычно тесно связаны с содержанием.

2. Изучение ряда сделанных в разное время переводов одних и тех же стихотворений показывает рост тенденции к точному воспроизведению структурных элементов оригинала.

3. При переводе с языков, которым свойственно силлабическое стихосложение, размер оригинала определяется только количеством слогов в строке. Одна и та же строка может быть переведена разными метрическими размерами, без изменения ее длины.

4. При переводе песен ритмически верным является перевод, соответствующий той мелодии, на какую был написан оригинал. При этом возможно сочетание разных метрических размеров.

5. Богатство лексических, синтаксических и эвфонических средств русского языка позволяет даже в случаях усложненной, оригинальной структуры подлинника создавать без ее нарушения вполне адекватный стихотворный текст. Поэтому переводчик должен стремиться к сохранению всех структурных элементов подлинника и не отступать от избранной автором формы, если это не вызывается крайней необходимостью.

Е. Эткинд предлагает некий новый «закон функционального соответствия» и рекомендует «воспроизводить любым путем функцию каждого формального элемента». Это весьма туманно и, не в обиду будь сказано т. Эткинду, напоминает строки С. Швецова:

Вы пишете ямбом. Эпоха не та,
Этот размер культивируют педанты.
Нужно строфически нагнетать
Амплитуду смысловой доминанты...

Ну, как, в самом деле, «воспроизвести функцию» октавной или терцинной строфики, не сохранив ее сути — октав, терцин?

Нарушение «формальных элементов», то есть структурных особенностей оригинала, чаще всего свидетельствует о недостаточном мастерстве переводчика, о его беспомощности. Недаром такие нарушения в старых переводах встречаются сплошь и рядом. Теперь же уровень мастерства повысился, и переводчики все реже и реже позволяют себе отступать от формы подлинника. Сохранение ее — вовсе не формализм! Правильно отметил Дж. Стейнбек, что отрицает форму чаще всего тот, кто неспособен ее использовать, кто не владеет ею.

Задача переводчика-поэта, выражаясь образно, — в том, чтобы вместо старого вина налить в тот же сосуд другое, качеством нисколько не хуже. Правда, Иногда сосуд этот очень узок... Ну, так что же? «Сие подлинно весьма трудно, но сил человеческих не выше» (Тредиаковский).

Если новое вино налить, скажем, в четырехугольный сосуд вместо прежнего круглого — оно от этого лучше не станет. А плохое вино в сосуде любой формы остается плохим.