

О ЗАЧИНЕ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

(„В конце сентября“ Ш. Петефи в переводе Б. Пастернака)

Н. С. Салма

Проблема зачина до сих пор мало занимала исследователей, несмотря на то, что функция и роль его небезынтересны с точки зрения художественного произведения как целого. Сама проблема возникает не только в связи с художественными переводами и требует анализа более подробного, чем позволяют сделать рамки этой статьи. Отметим здесь лишь, что особое значение зачин приобретает в структуре лирического стихотворения, прежде всего в силу того, что в лирике, благодаря её глубочайшей эмоциональной насыщенности, каждый элемент формы несёт особую нагрузку. Как пишет один из французских поэтов и представителей современного структурализма Мишель Деги „... поэзия оперирует всей областью применения знака; для неё ни слово, ни какое-либо другое языковое единство не ограничивается каким-нибудь значением, не сводясь к той плоской роли, которая представляет собой ни что иное, как „ссылку на предмет“¹

Зачин в лирике рождается как сложное единство формы и содержания. Как форма он несёт в себе ритм и размер, как содержание часто является реализацией общего лирического стихотворения, выполняя функцию своеобразного „камертона“. В нём оказываются заложенными уже те возможности, которые будут впоследствии осуществлены в дальнейшем развитии целого. Особенно наглядно такая роль зачина выступает при анализе художественного перевода.

Прежде всего отметим, что перевод — такой же творческий процесс, как и создание оригинального произведения. Для поэта-переводчика оригинальная вещь предстаёт ярким впечатлением действительности и, как любое впечатление, прежде чем стать явлением художественным, перерабатывается в творческой лаборатории автора, так и переводимое стихотворение преломляется сквозь призму индивидуальности и субъективности переводчика. Поэтому с одной стороны между переводом и оригиналом должна существовать очень тесная связь, а с другой стороны перевод должен представлять собой качественно новое единство, которое так или иначе отклоняется от оригинала.

О переводах Б. Пастернак заметил, что они „...либо не имеют никакого смысла, либо их связь с оригиналом должна быть более тесной, чем принято.“² Что понимать под более тесной связью? Переводы Пастернака всегда блестя-

¹ Deguy, Michel, A költészet és forma. A líra ma. Gondolat. Budapest, 1968, 185. 1.

² Пастернак, Борис, Заметки переводчика. „Знамя“, 1944, № 1—2, стр. 165—166.

щи, но в них субъективное, присущее только одному ему, видение мира проступает настолько ярко, что мы иногда начинаем сомневаться в том, можно ли назвать это переводом. Сошлёмся, например, на перевод 66 сонета Шекспира, анализ которого дал А. Якобсон в статье „Два решения”³, или на перевод из „Романсов без слов” Верлена, который анализируется в книге Е. Эткинда „Поэзия и перевод”⁴. В замечании Пастернака под более тесной, чем принято связью надо понимать не логическую и стилистическую верность оригиналу, а прежде всего тот общий „внутренний повод”, который побуждает одного поэта создать произведение, а другого перевести его на свой язык. С другой стороны, перевод и оригинал существуют всегда как два произведения, хотя и объединённые этим „внутренним поводом”.

Художественный перевод мы сравнили бы с импровизацией: как всякая импровизация он ограничен темой, однако он почти так же свободен в её интерпретации. У А. Блока в цикле „Кармен” заданность темы ощутима, но блоковский образ гораздо в большей мере отличается от своего, ставшего традиционным, прообраза, чем схож с ним, превращаясь в блоковский символ, в своеобразный сплав земного и запредельного:

Здесь — страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную — постичь её нет сил.
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил.⁵

Подобные изменения претерпевает и перевод, причём изменения эти начинаются уже тогда, когда меняется зачин лирического стихотворения, определяющий его сложное целое.

Приведя первые две строфы стихотворения Шандора Петефи „В конце сентября”, Дьюла Ййеш пишет: „Что неисчерпаемое заключено уже в этом отрывке самого совершенного стихотворения нашей литературы? Содержание его представляется общим местом. Нет здесь ни одного оригинального сравнения. Рифмы и здесь — а *nyár*, а *már* — привычные, а рифмы начальной строфы даже стёртые: а *virág*, а *világ*... То, что прежде всего раскрывается перед нами в стихотворении — это восхитительный для глаза пейзаж.”⁶ Вниманием, как мы видим, сосредоточено на зачине. У Петефи первая фраза занимает целую строфу с интересным синтаксическим построением: две первые строки начинаются с „*még*” (ещё), а третья с „*de*” (но):

„*Még nyílnak a völgyben a kerti virágok,
Még zöldel a nyárfa az ablak előtt,
De látod amottan a téli világot?
Már hó takará el a bérci tetőt.*”⁷

(Таким же образом построено и второе четверостишие). Такая ритмико-интонационная, реализованная в синтаксисе, структура выбрана поэтом потому,

³ Якобсон, А., Два решения (Ещё раз о 66-м сонете). Сборник „Мастерство перевода. 1966. Советский писатель, Москва, 1968.

⁴ Эткинд, Е., Поэзия и перевод. Советский писатель, Москва — Ленинград, 1963, стр. 402—403.

⁵ Блок, Александр, Лирика, Художественная литература, Москва, 1964, стр. 204.

⁶ *Illyés Gyula. Petőfi Sándor. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1963, 418. l.*

⁷ *Petőfi Sándor. Összes költeményei. Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1966, 149. l.*

что она наиболее точно соответствует тому романтическому восприятию мира, которым проникнуто это глубоко интимное стихотворение. В нём существуют два мира. В одном из них царит покой, гармония и красота, в долинах распускаются цветы и зеленеет тополь под окном поэта. В этом же прекрасном мире в юном сердце — лучезарное лето и весенний рассвет. Но рядом существует и другой мир, откуда приходит увядание и сама смерть. Она надвигается на природу и на человека, и снег, покрывающий вершину горы, оборачивается зимним инеем седины, — заката жизни. Мотив обречённости превращается в уверенность в неизбежности близкой гибели, но сразу же мотив этот растворяется в другом: поэт поглощён своей любовью, сила чувства оказывается способной заставить поэта восстать из „могильного мира”, преодолеть опеченение и смерть. Земная любовь заставляет поэта плакать в ином мире, но сердце его и „тогда” наперекор измене, и „там” наперекор смерти, во всех мирах и во все времена „вечно” будет любить.

Первая строка: „Még nyílnak a völgyben a kerti virágok...” (Ещё распускаются в долине садовые цветы), рождая представление об элегически-прекрасном, находится не только в тесной связи с романтическим целым, но и в исключительно важных взаимоотношениях с общим идейным целым: эти распускающиеся цветы — сама жизнь, которая оказывается способной остаться жизнью и сознанием и после смерти.

В переводе Б. Пастернака зачин, а вместе с ним и целое, меняется. Он переводит первую строку: „Цветы по садам доцветают в долине”. С точки зрения логически-информационной в этом переводе всё осталось по-прежнему: есть цветы в садах, которые доцветают в долине, и хотя у Петефи цветы ещё распускаются, но ведь они — последние, поэтому можно сказать, что они доцветают. Сохранён и элемент формы — размер. Но на самом деле в переводе уже этой строки меняется всё: и форма, и содержание, и единство целого. Прежде всего Пастернак отказывается от перевода „ещё”, и окружающее сразу же перестаёт делиться на два мира. Вместо „ещё расцветают” цветы выступает форма „доцветают”, и в мир входит смерть и обречённость. Мир предстаёт единым, но в нём самом заключено трагическое противоречие. Если у Петефи цветы — садовые, прекрасные, как сама юность, весна, жизнь, то у Пастернака цветы разбросаны „по садам”, беспокойными пятнами; тревога, диссонанс, „прерывистое дыхание” заложены уже в самой этой форме. Меняется и ритмический узор строки; она утрачивает свою гармоническую правильность, но взамен приобретает особую сугубо пастернаковскую напряжённость. На смену элегическому и романтическому мироощущению приходит трагизм и смятение.

Во второй строке в оригинале тополь „ещё зеленеет”, в переводе тополь ещё „в зелени”: это не состояние, как у Петефи, а момент, отделяющий жизнь от смерти. Природа и человек существуют в стихотворении как две параллели, в переводе же трагическая судьба поэта и трагизм умирающей природы слиты, сплавлены в один неделимый мир, где смерть таятся в самой жизни, где нет резкой грани между бытием и уничтожением. Это — другое восприятие мира, и проявляется оно уже в полной мере в самом зачине перевода. Далее различие между оригиналом и переводом углубляется: если в стихотворении Петефи есть „зимний мир” („a téli világ”), то у Пастернака есть только „предвестие зимы и унынья”, если в оригинале поэт приходит за двоящей вуалью из „могильного мира” („a síri világból”), то в переводе он встаёт „из гроба”.

Два мира уступают место одному, земному, и в этом земном мире самое ценное — быть человеческим. Поэтому в заключительных строках стихотворения другой по сравнению с оригиналом акцент: это не гимн любви, а горькое и мудрое всепрощение:

„Короткую память твою пожалею,
Но лихом и тут тебя не помяну.“⁸

Так мог перевести это стихотворение только Пастернак, причём Пастернак поздний, стиль которого — „...стиль действительно выстраданной простоты, принесшей поэту новые открытия и потребовавший от него потерь...“⁹

⁸ Шандор Петефи. Любовь и свобода. Москва, Художественная литература. 1969, стр. 211.

⁹ Паперный, З. С., Б. Л. Пастернак. В книге „История русской советской литературы“ том III, Москва, Наука, 1968, стр. 387.