

Адриан Ваннер



Двужыкая Муза

Авторский
перевод
в русской
поэзии



Современная
западная
русистика

Филология

Adrian Wanner

•

The Bilingual Muse

Self-Translation
among Russian Poets

Northwestern University Press

2020

Адриан Ваннер

•

Двужыкая муза

Авторский перевод
в русской поэзии



Academic Studies Press

Библиороссика

Бостон / Санкт-Петербург

2023

УДК 81'25+821.161.1
ББК 83.3(2)6+81.7
В17

Перевод с английского Николая Махлаюка

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

Ваннер А.

В17 Двухязыкая муза. Авторский перевод в русской поэзии / Ваннер А. ; [пер. с англ. Н. Махлаюк]. — Бостон / СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. — 303 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 979-8-887190-74-7 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-907532-46-5 (Библиороссика)

В книге «Двухязыкая муза» анализируется творчество семи русских поэтов, переводивших собственные стихи на английский, французский, немецкий или итальянский языки. Исследуя автопереводы Иосифа Бродского, Владимира Набокова, Марины Цветаевой, Василия Кандинского, Елизаветы Кульман, Андрея Грицмана и Кати Капович, Адриан Ваннер рассматривает функционирование вербального творчества на разных языках, проблему перевода и причуды двухязычной идентичности. Ваннер утверждает, что кажущаяся маргинальность автоперевода происходит из романтического отношения к родному языку и оригинальному тексту. Беспрецедентное рассеяние русскоговорящих по трем континентам привело к появлению нового поколения русских, которые представляют собой более восприимчивую среду для многоязычного творчества.

УДК 81'25+821.161.1
ББК 83.3(2)6+81.7

ISBN 979-8-887190-74-7
ISBN 978-5-907532-46-5

© Adrian Wanner, 2020
© Northwestern University Press, 2020
© Н. Махлаюк, перевод
с английского, 2022
© Academic Studies Press, 2023
© Оформление и макет.
ООО «Библиороссика», 2023

Благодарности

Идея написать эту книгу появилась после того, как я получил приглашение выступить с пленарным докладом на конференции в Уппсале в июне 2014 года. Эта конференция, организованная Джули Хансен и Сьюзанной Уитт, была посвящена проблемам перевода и транслингвизма в русском контексте. Выбирая тему доклада, я остановился на проблеме авторского перевода в творчестве русско-американских поэтов. Это позволяло мне объединить две темы конференции — перевод и транслингвизм. Я уже занимался этими вопросами, но только по отдельности, и к тому же у меня появилась возможность поделиться моей любовью к поэзии. В последующие годы этот проект продолжал развиваться и в конечном счете вылился в более основательное исследование ряда русских поэтов XIX и XX веков, переводивших собственные произведения не только на английский, но и на немецкий, французский и итальянский языки, с которыми я рос в Швейцарии.

Оглядываясь назад, можно сказать, что та конференция в Уппсале приобрела значение почти легендарного события. Многие из ее участников регулярно выступают с докладами на темы перевода на конференциях, инициированных Ассоциацией славянских, восточноевропейских и евразийских исследований и Американской ассоциацией преподавателей славянских и восточноевропейских языков. К первой группе исследователей начали присоединяться и участники панельных дискуссий на тему транслингвизма, организованных Стивенем Келлманом и Наташей Львович в рамках заседаний Американской ассоциации сравнительного литературоведения. Кроме того, в октябре 2015 года они вместе с Иланом Ставансом провели симпозиум

«Литературное творчество на неродном языке» («Writing in the Stepmother Tongue») в Амхерстском колледже. Эти академические события вдохновляли меня в работе над настоящей книгой. Во время годовичного творческого отпуска в 2016–2017 годах я представил рассматриваемые в этой книге темы на конференциях и симпозиумах в Нью-Йорке, Осло, Уппсале, Тарту и Утрехте. Хорошей возможностью получить дополнительные полезные отзывы о моей работе стал семинар, посвященный русской литературной диаспоре, который был организован Марией Рубинс в университетском колледже Лондона в мае 2018 года.

Я благодарен многим моим коллегам за вдохновляющие разговоры и обсуждения. В частности, я признателен Джули Хансен, Наташе Львович, Марии Рубинс и Давиду Бетеа, которые прочитали ранние варианты глав этой книги и высказали ценные замечания. Кроме того, я многим обязан Мириам Финкельштейн, которая пригласила меня на интереснейший симпозиум по поэзии на славянских языках, прошедший в Университете Инсбрука в июне 2017 года. Я также благодарен Кевину Платту, Памеле Дэвидсон, Захару Ишову и Евгении Кельберт за их полезные предложения. Хильде Хогенбом познакомила меня с творчеством Елизаветы Кульман много лет назад, когда мы были аспирантами в Колумбийском университете. Меня воодушевила переписка по электронной почте и обсуждение поэзии Кульман с Ильей Виницким летом 2018 года. Наталья Бочкарева, Александра Берлина и Анна Лушенкова-Фосколо помогли мне в поисках труднодоступных материалов, а Райнер Штиллерс в Берлине щедро делился со мной своими познаниями в итальянской поэзии.

Ранние версии глав 4 и 6 были опубликованы в *Slavic and East European Journal* (Poems and Problems: Vladimir Nabokov's Dilemma of Poetic Self-Translation // *Slavic and East European Journal*. 2017. Vol. 61. № 1. P. 70–91) и в *Translation Studies* (The Poetics of Displacement: Self-Translation among Contemporary Russian-American Poets // *Translation Studies*. 2018. Vol. 11. № 2. P. 122–38). Я благодарен Ирен Масинг-Делич, бывшему редактору *Slavic and East European Journal*, а также двум анонимным рецензентам за их внимательное отношение и тщательную работу с моей статьей. Кроме того,

я признателен двум читателям журнала *Translation Studies* и двум независимым экспертам издательства «Northwestern University Press» за их конструктивные замечания.

Стихотворение «October Tune», которое цитируется на странице 148, взято из сборника стихов Иосифа Бродского *Collected Poems in English* (copyright © 2000 наследники Бродского) и перепечатывается с разрешения издательств «Farrar», «Straus and Giroux» и «Carcanet Press Limited».

Я благодарю Андрея Грицмана и Катю Капович за разрешение процитировать их авторские переводы на русском и английском языках. Особую признательность я хочу выразить Андрею за приглашение выступить на вечере двуязычной русско-американской поэзии в Нью-Йорке в январе 2018 года, а также за его участие в моем семинаре по переводу в университете штата Пенсильвания в апреле 2018 года, благодаря чему мои студенты получили уникальную возможность обсудить авторские поэтические переводы с их автором. Мой коллега по университету Патрик Макгрейди, куратор Палмеровского музея искусств, поделился со мной своими ценными соображениями о творчестве Кандинского, а Ирина Микаэлян, Елена Зотова и Александра Шапиро дали мне ценные комментарии по поводу некоторых тонкостей их родного русского языка. Я многим обязан моему самому преданному читателю Кэти Ваннер за ее моральную поддержку и все, что не выразить никакими словами.

Введение

«Трюк с удвоением личности»

Что происходит, когда поэты сами переводят свои стихи на другой язык? Может ли вообще такой перевод быть в какой-то степени успешным? Если, согласно широко цитируемому высказыванию Р. Фроста, поэзия — это то, что теряется при переводе¹, то попытка переложить свои стихи на другой язык, скорее всего, обречена на провал. Глубинная связь поэзии со звучанием, ритмом и морфологией языка делает ее перевод практически невозможным. Более того, эстетическая жизнеспособность поэтического творения вне родного языка подвергалась сомнению начиная с эпохи романтизма. Поэт, который переводит свои стихи, тем самым стремится осуществить две задачи, чрезвычайно сложные сами по себе, если вообще выполнимые: создать поэтический текст и написать стихотворение на иностранном языке. Не все, конечно, согласятся с тем, что поэтический самоперевод неизбежно сопряжен с серьезными затруднениями и непреодо-

¹ На самом деле Фрост выразился несколько иначе. В 1959 году в разговоре с К. Бруксом и Р. П. Уорреном Фрост сказал: «Говоря с определенной осторожностью, я мог бы определить поэзию следующим образом: Поэзия — это то, что теряется и в прозе, и в стихе при переводе. Это связано с тем, как изгибаются слова, как выбираются слова, с тем, как вы подбираете слова» [Frost 1966: 203].

лимыми препятствиями. Общепринятые взгляды на предполагаемые трудности трансязычного творчества обусловлены целым рядом культурных и психологических факторов. Вопреки распространенному мнению, поэтический самоперевод — не такая уж маргинальная деятельность, как может показаться. Несмотря на многочисленные утверждения об обратном, этот феномен нельзя свести к «нескольким редким исключениям»². Как указывает Р. Грютман, восемь лауреатов Нобелевской премии по литературе, то есть примерно каждый 13-й, занимались переводом своих произведений. Пятеро из них — Фредерик Мистраль, Рабиндранат Тагор, Карл Геллеруп, Чеслав Милош и Бродский — были поэтами³. Этот факт не привлек особого внимания, поскольку «моноязычная парадигма» (если воспользоваться термином, предложенным Я. Йилдиз) все еще преобладает в современном литературоведении. В соответствии с этой парадигмой «предполагается, что индивидуумы и сообщества обладают только одним “подлинным” языком, своим “родным языком”, и благодаря этому могут естественным образом быть отнесены к какой-либо отдельной, четко определенной народности, культуре и нации» [Yildiz 2012: 2]. С этой точки зрения поэтическое творчество за пределами родного языка и перевод собственных стихов на неродной язык представляются своего рода аномалиями, выбивающимися из принятой классификации, в рамках которой, несмотря на свидетельства об обратном, по-прежнему в качестве нормы господствуют «мононациональные конструкторы поэзии модерна и современности» [Ramazani 2009: 24].

В этой книге я анализирую двуязычные произведения семи поэтов (как широко известных, так и менее известных), родной язык которых — русский — и которые сами переводили свои

² Так утверждает российский исследователь В. В. Фещенко в своей статье [Фещенко 2015: 201].

³ Как справедливо замечает Грютман, «даже если верно то, что авторы, переводящие свои тексты, были чрезмерно представлены среди лауреатов Нобелевской премии (интересно, почему?), их число может служить поводом для того, чтобы пересмотреть некоторые предубеждения относительно маргинальности данной практики» [Grutman 2013: 70].

стихи с русского на английский, французский, немецкий или итальянский. В силу целого ряда исторических, географических и политических причин в России возникла особенно плодотворная среда для многоязычного литературного творчества и авторского перевода. В стране, зависшей в состоянии неопределенности между империей и национальным государством, сформировалась как идеология переводимости, так и идеология непереводаемости. В своей монографии о переводе и становлении современной русской литературы Б. Бэр утверждает, что привилегированное положение основного языка и провозглашаемая невозможность перевода способствуют выдвиганию на первый план национальной исключительности. И наоборот, в мультиэтнических и многоязычных империях теоретическое обоснование и практическое развитие получает идея переводимости [Баер 2016: 7–9]. Учитывая особую роль, которую поэзия играла в русской культуре начиная с конца XVIII века, Россия предстает уникальным местом для изучения авторского перевода и тех видоизменений, которые происходят с поэтическими текстами, когда авторы переносят их за пределы родного русского языка.

Поэзия за пределами родного языка

В спорах о транслингвизме и моноязычной парадигме поэзия имеет особый статус. Считается, что писать великую прозу на чужом языке трудно, но вполне возможно — в конце концов, это подтверждается примерами Джозефа Конрада, Владимира Набокова и Сэмюэля Беккета, — но «подлинная» поэзия может быть написана только на родном языке. Некоторые из этих идей восходят к представлениям немецких романтиков об укорененной в родном языке национальной душе, высшим и наиболее ярким выражением которой можно считать поэтические шедевры. В своей известной лекции «О разных методах перевода», прочитанной на заседании Прусской академии наук в 1813 году, немецкий теолог и основоположник герменевтики Ф. Шлейермахер утверждал, что нельзя считать законной целью перевода стрем-

ление «представить произведение так, как если бы оно было изначально написано на языке читателя». Он был убежден, что оригинальное словесное творчество за пределами родного языка — это химера, если не преступление. По мнению Шлейермахера, «если бы это действительно было связано с желанием писать и творить на иностранном языке так же хорошо, как на родном, то я, не задумываясь, объявил бы это дерзостью и магией, своего рода трюком с удвоением личности, когда автор не только попирает законы природы, но и старается сбить с толку других людей» [Schleiermacher 2005: 55, 58]⁴. Рихард Вагнер в своей диатрибе «Еврейство в музыке» утверждал, что «творить на чужом языке до сего времени не было возможно даже для величайших гениев»⁵. Мы можем отвергнуть такого рода утверждения как выражение националистических или антисемитских предрассудков, однако похожих взглядов придерживались и люди совершенно другого склада, например известный космополит и интеллектуал сэр И. Берлин. В беседе об англоязычной поэзии Бродского (которую он не одобрял) Берлин сказал следующее:

Поэт может писать только на своем языке, на языке своего детства. Ни один поэт не создавал ничего достойного на чужом языке... Поэзия говорит только на родном языке...

За этим категорическим утверждением последовало примечательное личное признание:

По-настоящему я люблю только русскую поэзию. Я знаю английскую, я учился в Англии, ходил в английскую школу, я знаю ее с детства и все такое. Конечно, есть замечательные вещи... Но этого нельзя сравнить с моим отношением к русской поэзии... Я читаю Пушкина или кого угодно, даже мелких поэтов... совсем не хороших поэтов... Это мне о чем-то говорит. Английская же поэзия со мной не говорит [Абаева-Майерс 1998: 100–101].

⁴ Слегка измененный русский перевод цит. по: [Шлейермахер 2000].

⁵ Цит. по: [Yildiz 2012: 36].

Схожее мнение выражали и другие многоязычные интеллектуалы и поэты, например Цветан Тодоров и Милош⁶. Если нам бывает нелегко понять и оценить стихотворение, написанное на иностранном языке, то сочинение стихов на неродном языке представляется еще более сложным делом. Как заметил Д. И. Ханауэр, «существует мнение, что авторы, творившие на втором языке, которые усвоили и выучили этот второй язык, не пишут и, вероятно, не могут писать стихи» [Hanauer 2010: 6]. Причем это вовсе не обязательно проблема языковой или писательской компетенции. В своем всестороннем исследовании двуязычия психолингвист Павленко утверждает, что «суть “проблемы” поэзии на втором языке заключается не в недостаточном владении языком, но в недостаточной эмоциональной и физической связи: тот языковой разрыв, который обеспечивает самоисследование в прозе на втором языке, ослабляет эмоциональное самовыражение в поэзии на втором языке» [Pavlenko 2014: 283]. Для обоснования своего утверждения Павленко приводит пример Марка Шагала, который был не только художником, но и поэтом. Хотя он жил во Франции с 25 лет и свободно владел французским языком, стихи он писал только на идише и русском, языках своего детства и юности. По мнению Павленко, французский язык, который Шагал выучил уже будучи взрослым, «не обеспечивал необходимой эмоциональной свободы и легкости» и потому не подходил для поэтического самовыражения [Pavlenko 2014: 295].

Теория Павленко основывается на романтическом понимании поэзии как средства эмоционального самовыражения. Однако это далеко не единственный способ переживания или определе-

⁶ Тодоров, который большую часть жизни прожил в Париже, признался А. Павленко, что «не ощущает эмоциональной связи с французской поэзией». По его словам, глубже всего он чувствовал русскую поэзию, вероятно, потому что учил русский язык подростком в русской «спецшколе» в Болгарии. См. [Pavlenko 2014: 244]. Милош, который много лет жил в Соединенных Штатах и прекрасно владел несколькими языками, говорил Бродскому, что, когда читает стихи на английском, чувствует, как будто они отделены от него «оконным стеклом». Он утверждал, что смог оценить стихи Э. Дикинсон только тогда, когда прочитал их в польском переводе. См. интервью Бродского с Милошем в [Бродский 2007: 496].

ния поэзии. Например, Т. С. Элиот придерживался совершенно иного взгляда, указывая, что «поэзия — это не поток различных эмоций и не выражение собственного «я», а бегство от них. Но, безусловно, лишь те, у кого они есть, знают, что такое желание избежать их в поэзии» [Элиот 1997: 166]. В качестве противоположного Шагалу примера можно упомянуть другого русского художника и поэта — Кандинского. Кандинский писал стихи на трех языках: на своем родном русском, на немецком и французском. Примечательно, что он начал писать по-французски только в конце 1930-х годов, когда ему уже было за 70, после вынужденного переезда из Германии во Францию в 1933 году. Этот переход на французский не столько принес Кандинскому эмоциональную свободу, сколько дал ему возможность экспериментировать в новой языковой среде — точно так же переключение с живописи на поэзию было для него своего рода пересечением границ в художественном творчестве.

Поэзия отличается от прозы прежде всего особым способом использования языка, основанным на формальных ограничениях. Почему, в сущности, невозможно развить способность восприятия или создания поэзии на неродном языке — разумеется, абстрагируясь от того, что для большинства людей писать стихи намного сложнее, чем писать прозу? (Это верно и в отношении поэтического творчества на родном языке.) Можно даже утверждать, что на иностранном языке проще писать стихи, чем прозу. Ограничения, свойственные поэтической речи, делают поэзию более искусственной формой выражения. В этом смысле сочинение стихов отличается от написания прозы так же, как использование иностранного языка отличается от самовыражения на родном языке — возникает дополнительный элемент искусственности и необходимости осознанного языкового усилия. Физический эффект «чужеродного» звучания может быть не обескураживающим, а наоборот воодушевляющим. Не все разделяют эмоциональную невосприимчивость Берлина к поэзии, написанной на неродном языке. Чтобы понимать и ценить поэзию на иностранном языке, необязательно в совершенстве владеть этим языком. Бродский на всю жизнь полюбил поэзию

Дж. Донна и У. Х. Одена во время ссылки на Русском Севере, когда его знание английского языка было в лучшем случае на самом начальном уровне.

Как показывает пример Бродского, утверждение о том, что поэзию можно воспринимать только на родном языке, не столь однозначно. Выбор иностранного языка в качестве средства поэтического выражения связан с определенными рисками, но при этом открывает новые возможности для творчества. Если исходить из того, что язык формирует мышление, то обогащение языкового репертуара влечет за собой расширение возможностей для поэтического творчества. Поэзия «с акцентом» (если можно так выразиться) может открыть новые пути выразительности, которые недоступны монопольному автору, ограниченному условиями родного языка. Более того, можно утверждать, что «лишенный автоматизма» родной речи, замедленный процесс письма, обусловленный менее знакомой языковой средой, соответствует тому подходу к чтению, который идеально работает в случае с поэзией. Как пишет Ханауэр:

Относительно медленные процессы декодирования и семантической активации в случае чтения на втором языке приводят к ситуации, когда читающий на втором языке неизбежно в той или иной степени осознает реальные лежащие на поверхности особенности текста, который он читает... Действительно, еще в начале XX века русские формалисты утверждали, что чтение поэзии предполагает восприятие текстов, которые лингвистически построены так, чтобы специально исключить автоматизм чтения на родном языке. Парадоксальным образом, эти утверждения, по всей видимости, подразумевают, что чтение поэзии превращает читающих на родном языке в читающих на втором языке, или, иначе говоря, чтение поэзии на родном и на втором языках может быть процессом одного порядка [Hanauer 2010: 34–35].

Сочинение стихов на неродном языке или на нескольких языках не такой уж редкий случай, как можно подумать. В монографии «Языки поэта» («The Poet's Tongues», 1970) — одном из

первых исследований на эту тему — Л. Форстер показал, что разноязычное поэтическое творчество было широко распространено в Европе в эпоху Средневековья и в начале Нового Времени, когда авторы легко переключались с латыни на свой родной диалект и обратно, а потом все чаще с одного диалекта на другой. Стихи на неродных языках писали и более близкие нашему времени поэты, например С. Георге, Р. М. Рильке или представители европейского авангарда начала XX века. Как показывает Форстер, до того, как И. Г. Гердер и немецкие романтики концептуализировали понятие языка, поэты легко переключались с одного языка на другой, не особо заботясь о «языковой преданности». Это было возможно потому, что «поэзия оперировала относительно ограниченным набором тем, формул и топосов, которые были интернациональны, являясь частью общеевропейского культурного наследия» [Forster 1970: 19]. Такая смена языков вновь становится более распространенной практикой в авангардистской и концептуалистской поэзии XX века, в которой язык лишается метафизического значения и используется просто как своего рода материал. В рамках модернистской концепции остранения В. Шкловского «чужеземность» предстает как положительное эстетическое качество. В сущности, с исторической точки зрения, как указывал Шкловский, поэтический язык нередко бывает буквально иностранным: «Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного, практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному» [Shklovsky 1990: 12].

Хотя значительная часть раннемодернистских поэтических текстов на неродных языках, по словам Форстера, сводилась всего лишь к «упражнениям на виртуозность», порой они приобретали более серьезное значение. Комментируя написанные на итальянском стихи Дж. Мильтона, Форстер делает примечательное наблюдение: «Иногда бывает так, что поэт может более свободно выразить свои чувства на иностранном языке, чем на

своим собственном. Использование иностранного языка как бы снимает определенные ограничения, и формальное упражнение внезапно обретает “душу”» [Forster 1970: 48]. Здесь мы, похоже, возвращаемся в обозначенную Павленко область поэзии как эмоционального самовыражения, но только с противоположной аргументацией. По всей видимости, для некоторых поэтов иностранный язык скорее облегчает выражение чувств, нежели препятствует ему. Поэзия на иностранном языке даже может быть в каком-то смысле соблазнительной. Используя эротическую метафору, Т. Адорно сравнивал привлекательность иностранных слов с «влечением к девушкам из зарубежных и, еще лучше, экзотических стран; нас соблазняет своего рода экзогамия языка, который хотел бы вырваться из своих неизменных пределов, преодолеть заклетье собственной сущности и того, что и так известно»⁷. Безусловно, такие пристрастия могут быть надуманными и наивными и, как правило, приводят к разочарованию. Но, разумеется, если все-таки придерживаться предложенного Адорно сравнения, то экзогамия может обернуться и счастливым многолетним браком.

Проблема самоперевода

У поэта нет никаких оснований не сочинять стихи на иностранном языке, однако, когда дело доходит до вопроса о переводе своих собственных творений, ставки существенно повышаются. Проблема здесь не в том, чтобы создать поэтический текст на неродном наречии, но в том, чтобы реализовать художественный замысел, который уже воплощен в конкретной форме на родном языке, пересоздав его в другой языковой среде. Учитывая укорененность поэзии в звучании и форме, а также личность автора и переводчика, практика поэтического самоперевода вызывает целый ряд вопросов. Является ли авторский перевод вариантом оригинального текста? Можно ли говорить о двух

⁷ Theodor Adorno «Wörter aus der Fremde». Цит. по [Yildiz 2012: 96].

равнозначных стихотворениях или двух оригиналах? Как переход с одного языка на другой влияет на форму и содержание стихотворения? Насколько «верным» оригиналу должен быть самоперевод, или же это понятие не имеет смысла, коль скоро функции автора и переводчика совпадают? Иначе говоря, может ли автор «предать» самого себя в переводе? И что вообще в данном случае значит понятие «верность»?⁸

Авторский перевод лишь относительно недавно стал серьезной темой для изучения в рамках переводоведения и в настоящее время привлекает все большее внимание исследователей. Получить представление об изменении отношения к этому предмету можно, если сравнить различные издания Энциклопедии переводоведения издательства Routledge. В первом издании, вышедшем в 1998 году, была статья «автоперевод», но ее автор, Грютман, сетовал, что специалисты по переводу «уделяют мало внимания этому феномену, вероятно, потому, что считают автоперевод явлением, относящимся скорее к билингвизму, нежели к переводу как таковому» [Grutman 1998: 17]. Однако во втором издании этой энциклопедии, вышедшем 11 годами позже, Грютман уже имел все основания заявить, что «когда-то считавшийся маргинальным явлением [авторский перевод] в последнее время привлекает значительное внимание в более ориентированных на культуру областях переводоведения» [Grutman 2009: 257]. В последнее десятилетие регулярно появляются монографии [Hokenson, Munson 2007; Anselmi 2012; Kippur 2015], сборники исследований [Cordingley 2013b; Ferraro, Grutman 2016] и специализиро-

⁸ В современном переводоведении понятие верности оригиналу вызывает все больший скептицизм. Например, Вай-Пин Ю называет это понятие «сексистским, морализаторским и дихотомическим, подразумевающим, как в выражении “*les belles infidèles*”, что переводы могут быть либо красивыми, либо верными, но никогда красивыми и верными одновременно». Концепция верности подвергается критике за то, что она основывается на не поддающемся определению стандарте полного соответствия оригинала и перевода, а также за ошибочное представление об извлекаемой сущности, которое не учитывает изменчивости значения, характерной для всех текстов. См. [Yau 2014: 499].

ванные выпуски журналов, посвященные проблемам авторского перевода⁹. К 2012 году изучение авторского перевода, по словам С. Ансельми, стало «новым самостоятельным и быстро расширяющимся разделом переводоведения» [Anselmi 2012]. Библиография научных работ на тему авторского перевода, которую собирает и регулярно обновляет Е. Гентес из университета Г. Гейне в Дюссельдорфе, в последнем изводе насчитывает уже 235 страниц и содержит более 1000 опубликованных и более 200 неопубликованных работ¹⁰.

Однако, несмотря на все увеличивающееся количество исследований, посвященных проблемам самоперевода, многие вопросы остаются нерешенными. Сложность в рассмотрении этого явления заключается в необходимости примирить сложившиеся положения теории перевода со статусом переводного текста. Как заметили Й. Хокенсон и М. Мансон, самоперевод «не поддается анализу в бинарных категориях теории текста и радикально отходит от литературных норм: в данном случае переводчик сам является автором, перевод — оригинальным произведением, чужое — своим, и наоборот» [Hokenson, Munson 2007]. В самопереводе роли автора и переводчика совмещаются, и в глазах читающей публики авторский перевод приобретает более высокий статус, поскольку писатель-переводчик, по сравнению со сторонним переводчиком, находится в более тесных отношениях с исходным текстом. В то же время парадоксальным образом предполагается, что автор-переводчик, как властелин, «может позволить себе смелые отступления от исходного текста, которые — будь они сделаны другим переводчиком — вряд ли были бы восприняты как адекватный перевод» [Perry 1981: 181].

Оба эти утверждения представляются небесспорными. Можно возразить, что акцент на привилегированном положении автора как переводчика собственного текста ведет к довольно наивному намеренному заблуждению. Представление о первостепенной роли авторского намерения проистекает, как указывает С. Кип-

⁹ См. список в [Ferraro, Grutman 2016: 8].

¹⁰ Эту библиографию можно найти на сайте www.self-translation.blogspot.com.

пур, из «эпохи до смерти автора», когда автор превращается в привилегированного агента, призванного сообщить «то, что известно только автору и что только автор может воспроизвести» [Kippur 2015: 66]. Переводовед С. Басснетт в своем комментарии к специальному выпуску журнала «Orbis Litterarum» 2013 года, посвященному авторскому переводу, отвергает «странную», на ее взгляд, идею о том, что переводчик собственных текстов находится в привилегированном положении по сравнению с другими переводчиками. Она утверждает, что «если любой перевод есть акт переписывания, то совершенно неважно, осуществляется ли это переписывание тем, кто создал первоначальную версию текста, или кем-то другим» [Bassnett 2013: 287]. Басснетт приводит вполне убедительный аргумент, однако с точки зрения восприятия произведения существует четкое различие между авторским переводом и сторонним переводом. Единая личность автора и переводчика в определенном смысле (положительном или отрицательном) придает переведенному самим автором тексту авторитетность и окончательность, которых лишен обычный перевод. Если автор сам перевел свой текст, то маловероятно, что кто-то еще возьмется за его перевод. Еще один вопрос заключается в том, всегда ли на практике возникают «смелые отступления», к которым якобы склонен и на которые имеет право автор-переводчик. В действительности далеко не так очевидно, что авторский перевод обязательно должен быть «более вольным», чем обычный перевод¹¹. Как мы увидим в дальнейшем, приверженность Набокова к буквализму в переводе поэтических текстов стала для него дилеммой, когда он перелагал свои русские стихи на английский. В контексте перевода поэзии смысл «верности оригиналу» отнюдь не лежит на поверхности: относится ли это понятие к семантике или к форме, или же к тому и другому?

¹¹ Грютман утверждает: «При изучении конкретных примеров мы увидим, вероятно, столько же авторов-переводчиков, которые буквально привязаны к своим текстам, сколько и писателей, которые используют свои тексты в качестве отправной точки для их переписывания. Не исключено также и то, что оба случая могут быть представлены в творчестве одного и того же писателя [Grutman 2007a: 225].»

Бродский придерживался диаметрально противоположного набоковскому подхода, стремясь к сохранению размера и рифмы при переводе своих стихов. При этом и Набоков, и Бродский каждый по-своему утверждали верность своих переводов, полагая, что альтернативные методы предают или искажают оригинальный текст.

Чем же в таком случае авторский перевод отличается от «обычного» перевода? Как указывают Грютман и Т. Ван Болдерен, следует с особой осторожностью делать обобщения относительно авторского перевода как «продукта» с определенными и предсказуемыми характеристиками:

Процесс самоперевода, вероятно, имеет некоторые особенности, благодаря которым его можно считать особым видом деятельности или по крайней мере отдельной категорией перевода, среди них: двунаправленность и одновременность, а также привилегированный доступ к личным авторским источникам и — пусть и в реконструированном виде — память о первоначальном замысле. Однако намного сложнее выявить характеристику автоперевода как особого продукта самим автором. Необходимы дальнейшие исследования прежде, чем переходить к обобщениям относительно сложных соотношений между авторскими переводами и оригинальными текстами, особенно в отношении других видов перевода, иногда именуемых «гетерографическими» [Grutman, Van Bolderen 2014: 329].

Даже если допустить, что автор-переводчик имеет «привилегированный доступ» к личным источникам и воспоминаниям, это может восприниматься не столько как преимущество, сколько как обременение. Кубино-американский ученый и поэт Г. Перес Фирмат утверждает, что «двуязыкая муза меланхолична; она разделяет и не побеждает». Вследствие такого положения, по Пересу Фирмату, «из всех разновидностей перевода, пожалуй, самым неверным является авторский перевод. При этом, хотя технические трудности остаются теми же самыми, возникает дополнительное измерение творческой переоценки, которое

отсутствует в стороннем переводе. Это не просто хорошо, но даже слишком хорошо известно автору, переводившему свои собственные произведения... Не менее важно и то, что пишущие на двух языках писатели имеют *особые, не поддающиеся переводу* (курсив — авт.) отношения с каждым из их языков» [Pérez Firmat 2003: 6, 106]. Выросший в Мексике И. Ставанс, который до переезда в Израиль, а затем в США говорил на идише и испанском, высказывает схожие опасения по поводу своей многоязычной личности и возможности самоперевода. Он пишет: «Язык — это всегда нечто большее, чем просто средство общения. Каждый язык несет в себе культурную память и литературные традиции. Это большая удача, когда мы можем выбирать один из нескольких языков, но наше положение от этого лишь усложняется. Главное преимущество заключается в ощущении свободы, безграничных возможностей. Главный недостаток — ощущение подвешенности, отсутствия принадлежности тому или иному языку» [Stavans 2016]. Многим билингвам и многоязычным людям присуще чувство раздвоения собственного «я»¹². Что касается самого Ставанса, то он предпочитает работать со сторонними переводчиками и не пытается самостоятельно примирить свои различные языковые ипостаси.

Самоперевод нередко воспринимается автором-переводчиком как мучительный и обескураживающий опыт. Беккет сокрушался по поводу «пустошей и дебрей самоперевода» [Beckett, Schneider 1998: 93], а Набоков сетовал, что для него «ужасная вещь — переводить самого себя, перебирая собственные внутренности и примеривая их, как перчатки» [Шаховская 1991: 22]. Тот факт, что оба автора тем не менее занимались переводом собственных произведений — Беккет почти с маниакальным постоянством, — навел Э. Кордигли на мысль, что такое поведение можно считать особой формой мазохизма [Cordingley 2013a]. Почему же само-

¹² Из 1039 двуязычных и многоязычных индивидуумов, опрошенных Павленко в 2001–2003 годах, 65 % ответили утвердительно на вопрос «Ощущаете ли вы себя временами другой личностью, когда используете разные языки?» См. [Pavlenko 2006: 10].

перевод предстает столь тяжким занятием? Происходит ли это потому, что он лишает автора удовольствия, присущего переводу как таковому, удовольствия от открытия и присвоения «другого», и оставляет автора наедине со своим неизбывным «я»? Как утверждает румынский исследователь К. Попеску: «Когда автор сам переводит свои произведения, он лишается удовольствия от открытия и может открыть лишь то, что сам же и создал» [Popescu 2007: 29]. С другой стороны, можно утверждать, что самоперевод способствует особого рода открытию автором самого себя благодаря вовлечению его разных языковых «я».

Как показывают примеры Переса Фирмата и Ставанса, не все двуязычные или многоязычные авторы занимаются самопереводом. В своей фундаментальной монографии о литературном транслингвизме С. Келлман предлагает различать «моноязычных транслингвов», то есть авторов, которые пишут исключительно на новоусвоенном языке, и «амбилингвов», которые пишут на двух или более языках [Kellman 2000: 12]¹³. «Амбилингвизм» представляется необходимым, но в любом случае недостаточным условием для самоперевода. Пожалуй, неудивительно, что «моноязычные транслингвы» не склонны переводить самих себя. Это отнюдь не означает, что их творчество не может быть обогащено осознанием собственной «иностранности» при написании текстов на языке, который они используют как средство литературного самовыражения. Хорошим примером такого рода может служить творчество русско-американского поэта Евгения Осташевского, который пишет по-английски, но в чьей поэтике

¹³ В качестве примеров «моноязычных транслингвов» Келлман называет таких писателей, как Адельберт фон Шамиссо (французский — немецкий), Джозеф Конрад (польский — английский), Элена Понятовска (французский — испанский), Майкл Арден (армянский — английский), Фазиль Искандер (абхазский — русский), Тристан Тцара (румынский — французский), Воле Шойинка (йоруба — английский), Николай Гоголь (украинский — русский), Кадзуо Исигуро (японский — английский), Салман Рушди (урду — английский), Леопольд Сенгор (волоф — французский), Элиас Канетти (ладино — немецкий) и Том Стоппард (чешский — английский) (см. [Kellman 2000: 14]). Наиболее известные «амбилингвы» — Набоков и Беккет.

отражается столкновение языковых и культурных кодов¹⁴. Следует заметить, что термин «самоперевод» представляется довольно двусмысленным: его понимание зависит от того, относим ли мы элемент «само-» (то есть авторское «я») к субъекту или объекту процесса перевода. Если его рассматривать как субъект, то авторское «я» является агентом создания текста. Если воспринимать авторское «я» как объект, то самоперевод буквально означает «перевод самого себя». С этой точки зрения любое литературное творчество на неродном языке можно считать своего рода самопереводом, как утверждает М. Бесемерес [Besemer 2002]. Таким образом, самоперевод как объект исследования имеет ценность не только благодаря проблематизации устоявшихся понятий переводоведения, но и благодаря уникальным возможностям изучения билингвальной и бикультурной идентичности.

Авторский перевод в России

В России сложилась особенно плодотворная среда для авторского перевода. Как указывает Б. Бэр, понятие перевода лежит в основе самоопределения России как многоязычной и многонациональной империи, в которой «имперские реалии порождали множество билингвов и культуру, отмеченную определенной гибридность» [Baer 2016: 14]. С самого своего зарождения русская литературная культура определялась переводами и адаптацией византийских моделей в контексте диглоссии привнесенного церковнославянского и родного восточнославянского языка. Начиная с XVIII века предпочтительным языком русской аристократии стал французский, в результате чего сложился

¹⁴ О многоязычной поэтике Осташевского и присутствии русских элементов в его английских текстах см. [Finkelstein 2016]. Осташевский сам говорит о том, что мог бы в молодости стать двуязычным поэтом и переводить самого себя, но не воспользовался этой возможностью, а теперь нужно слишком много времени, чтобы наверстать упущенное. См. [Клоц 2016: 543–544].

корпус «русской литературы на французском». В советский период сохранялся многоязычный характер Российской империи. В случае, когда нерусскоязычные писатели переводили свои произведения на лингва франка империи, Советский Союз являл собой наглядный пример колониального подхода к авторскому переводу. Этот феномен до сих пор не привлек особого внимания славистов — отчасти, несомненно, из-за недостаточного знания национальных языков, поскольку лишь немногие слависты в дополнение к русскому владеют такими языками, как узбекский, азербайджанский или эстонский. Советские исследования проблемы авторского перевода (в том виде, в каком он существовал) в основном следовали парадигме «дружбы народов». Это хорошо прослеживается в отношении к самому, пожалуй, известному двуязычному советскому прозаику Чингизу Айтматову (1928–2008), который писал как на своем родном киргизском, так и на русском языке и сам переводил свои романы с одного языка на другой. В статье об Айтматове, опубликованной в журнале «Дружба народов» в 1984 году, утверждалось, что русский как язык межнационального общения служит идеальным средством для достижения межэтнической гармонии [Дадажанова 1984]. Разумеется, у Айтматова были веские причины переводить свои произведения на русский — это давало ему возможность выхода на гораздо более широкую аудиторию внутри страны и за рубежом. Фактически переводы его книг на третьи языки почти всегда делались с русской версии, а не с киргизского оригинала. Обратная сторона авторского перевода на титульный язык, однако, заключается в том, что такой перевод затмевает текст, изначально написанный на «миноритарном» языке. Если у нас есть «второй оригинал» на более доступном языке, освященный авторитетом авторского намерения, то зачем нам беспокоиться по поводу «первого оригинала»? Следующим логическим шагом для автора должен стать окончательный отказ от «первого оригинала» и переход к литературному творчеству на доминирующем языке, то есть к тому, что Р. Валковитц называет «упреждающим переводом» [Walkowitz 2015: 47]. В Советском Союзе расцвел довольно странный жанр, который можно было бы определить

как «псевдосамоперевод». Ряд советских «миноритарных» поэтов делали русский подстрочник стихов, которые они якобы написали на своем родном языке, но на самом деле сочиняли сразу на русском. Некоторые двуязычные поэты, которые прекрасно владели русским стихом, например латыш А. А. Имерманис (1914–1998), были вынуждены публиковать свои русские стихи под видом авторского перевода несуществующих первоисточников¹⁵. Выдавая себя за двуязычный текст, псевдосамоперевод в большей степени способствовал укреплению мифа о дружбе народов, чем прямой переход с родного национального на доминирующий русский язык.

Риторика о межэтнической гармонии в Советском Союзе скрывала существенное неравноправие языков, которое посредством самоперевода или псевдосамоперевода нередко приводило к виртуальному или реальному исключению текстов на национальных языках. Конечно, такая ситуация, как в Советском Союзе, не уникальна: она возникает в случае любого «асимметричного» перевода с «малого» языка на «большой». Такого рода парадоксальная ситуация, например, вынудила поэта К. Уайта отказаться от практики самоперевода своих стихов с гэльского языка на английский [Whyte 2002]. Возможно, по тем же причинам Г. Н. Айги (1934–2006), известный русскоязычный поэт, чуваш по национальности, перестал заниматься переводом своих стихов. В начале своей поэтической карьеры Айги писал стихи на родном чувашском языке и делал их русский подстрочник, но потом полностью перешел на русский язык. Кроме того, он много переводил с французского и других языков на чувашский. Однако вместо того, чтобы переводить свои стихи с чувашского на русский и наоборот, Айги привнес в свои зрелые русские тексты неявное «трансъязычное» качество, стремясь создать в конечном счете универсальный поэтический язык, не привязанный к какой-либо конкретной языковой среде¹⁶.

¹⁵ См. обсуждение творчества Имерманиса и близких ему поэтов в [Заполь 201: 69–70].

¹⁶ О трансъязычии Айги см. [Glanc 2016] и [Азарова 2016].

Постколониальное наследие российских и советских традиций авторского перевода, включая неоднозначное положение современных двуязычных писателей в получивших независимость бывших советских республиках, остается лакуной в российском переводоведении. Впрочем, в данной книге рассматривается несколько иной феномен — речь идет о поэтах, которые переводили себя не с национальных языков меньшинств на лингва франка империи, а с русского на другие основные европейские языки. Поскольку немецкий, итальянский, французский и английский — это языки сопоставимого с русским литературного престижа, можно утверждать, что перевод авторами собственных текстов на эти языки не маргинализирует оригинальные произведения; скорее, обе версии продолжают существовать на относительно равноправной основе внутри соответствующих языковых сфер. Вслед за Грютманом мы можем назвать такого рода самопереводы «симметричными» [Grutman 2013: 72]. Разумеется, необходимо учитывать, что в советский период для русских эмигрантов, которые оказались отрезанными от своих читателей на родине, русский язык и языки принявших их стран обладали далеко не равноправным статусом. Если эти авторы продолжали писать на русском, их аудитория ограничивалась сужающимся кругом эмигрантов, тогда как использование других языков давало по крайней мере потенциальную возможность для более широкого признания и улучшения финансового положения. В этом смысле «симметричный» билингвизм Набокова отличался от билингвизма Беккета, который имел выбор — публиковать свои произведения во Франции или в Англии. С конца 1980-х годов у русскоязычных авторов, живущих за пределами России, вновь появилась возможность оставаться на связи со своими читателями на родине. В результате использование того или иного языка в большей степени определялось их свободным выбором, нежели материальными стимулами.

В отличие от киргизского, латышского или чувашского, такие языки, как немецкий, итальянский, французский и английский, не были автохтонными национальными языками колониального пространства, занимаемого Российской империей. Как известно,

в царской России в результате культурной «самоколонизации» элита предпочитала говорить по-французски. Кроме того, в стране жило довольно много этнических немцев. Трое из рассматриваемых в этой книге авторов — Елизавета Кульман, Василий Кандинский и Марина Цветаева — знали немецкий язык с детства, так как имели частично немецкое происхождение и выучили этот язык от одного из родителей, бабушки или дедушки. Родившийся в семье, принадлежавшей к высшему сословию, Набоков воспитывался в среде, где говорили на трех языках — русском, французском и английском. Однако, несмотря на ранний мультилингвизм, большинство из этих авторов начали активно переводить сами себя только после того, как покинули Россию. Их самопереводы поэтому в основном относятся к тому, что Грютман называет «экзогенным» билингвизмом в противоположность «эндогенному» [Grutman 2007б: 35–39]. Этот вариант билингвизма обычно характерен для авторов, оказавшихся в эмиграции или в изгнании.

Это не означает, что миграция является необходимым условием для появления многоязычной поэзии. Кульман, первая поэтесса, о которой пойдет речь в этой книге, никогда не покидала родной Санкт-Петербург. Это не помешало ей создать обширное поэтическое наследие на нескольких языках. Она была многоязычным автором и сама переводила свои стихи по собственному выбору, а не в силу каких-то обстоятельств или необходимости. Однако во всех остальных случаях решение писать не на русском, а на других языках было обусловлено опытом эмиграции. Исторические обстоятельства, сложившиеся в России в XX веке, во многом способствовали расцвету экзогенного билингвизма и литературного самоперевода. Впрочем, решение поэта выйти за пределы родного языка вряд ли полностью объясняется только внешними обстоятельствами. Поэты могут переводить свои стихи не только для того, чтобы расширить аудиторию, но и для того, чтобы обрести новый художественный опыт. Это особенно актуально в современном мире, где благодаря доступности международных поездок, электронным средствам связи и всемирным социальным сетям авторы, живущие вне территории род-

ного языка, имеют выбор — оставаться в рамках родного наречия или пересечь языковые границы и исследовать собственную двуязычную идентичность¹⁷.

Поэтический самоперевод: исследование Terra Incognita

Единственным русским поэтом, переведившим свои стихи, который привлек достаточно пристальное внимание исследователей, был Бродский. Высокий статус нобелевского лауреата и американского поэта-лауреата способствовал более широкой известности его авторских переводов, но отнюдь не гарантировал их позитивное восприятие. Реакция критиков на англоязычную поэзию Бродского (в отличие от его английских эссе, удостоившихся высокой оценки) была, мягко говоря, смешанной. Однако после длительного отсутствия интереса к самопереводам Бродского они в последние годы стали объектом серьезного академического изучения. Его переводам собственных стихов посвящены минимум четыре диссертации, а также прекрасная монография А. Берлиной, в которой она детально исследует русские и английские версии множества стихов Бродского [Rulyova 2002; Волгина 2005; Kumakhova 2006; Ishov 2008; Berlina 2014]¹⁸. Что же касается остальных рассматриваемых в этой книге русских поэтов, переведивших свои стихи, то здесь мы вступаем в более или менее неизведанную область. В некоторых случаях это может показаться странным. Действительно, Набоков не меньше Бродского известен как двуязычный русско-американский автор, однако его поэтические самопереводы практиче-

¹⁷ В соответствии с принятой в современной лингвистике терминологией я использую термин «билингв» применительно к лицам, владеющим двумя и более языками. Кандинский, Цветаева и Набоков были трехязычными авторами, но переводили свои произведения только в рамках одной языковой пары. Кульман знала 11 языков и переводила свои стихи между тремя или четырьмя из них.

¹⁸ Полезный обзор исследований англоязычного творчества Бродского можно найти в [Berlina 2016].

ски не привлекают внимания исследователей. Одна из причин этого, возможно, заключается в убеждении, что поэзия Набокова уступает по значимости его романному творчеству. То же самое, однако, нельзя сказать о Цветаевой, которая считается одним из самых значительных поэтов XX века. Сделанный Цветаевой перевод на французский ее нарративной поэмы «Молодец», опубликованный спустя десятилетия после ее смерти, не привлек внимания исследователей, возможно, в силу предубеждения, что стихи, написанные на неродном языке, не могут быть такими же «хорошими», как написанные на родном языке. Восприятию поэтического творчества Кандинского, величайшей фигуры в европейском искусстве XX века, мешают два препятствия. Он прежде всего известен как художник, и, вероятно, поэтому его литературные творения считаются любительскими, а учитывая русское происхождение Кандинского, его стихи на немецком и французском отвергаются из-за их предполагаемой неоригинальности или недостаточного мастерства. Исследователи, обратившие внимание на поэзию Кандинского, — это в основном историки искусства, а не литературоведы. Наконец, Кульман мало известна даже среди славистов. Современных русско-американских поэтов Грицмана и Капович также нельзя назвать каноническими фигурами, как того же Бродского. Отчасти это объясняется тем, что поэзия в современной американской культуре занимает более ограниченную «рыночную нишу». Считается, что поэзия ценится только в узком кругу специалистов и истинных любителей, и потому поэтические сборники обычно печатаются небольшими издательствами, а не крупными издательскими домами.

Моя цель состоит не только в том, чтобы привлечь внимание к «забытым шедеврам» трансязычной поэзии (хотя я уверен, что блестящий французский перевод Цветаевой собственной сказочной поэмы «Молодец» заслуживает большего внимания, чем ему уделялось до сих пор). Прежде всего я намерен разобраться в том, какое влияние переход с одного языка на другой оказывает на поэтическое творчество автора. Для этого, несомненно, требуется пристальное прочтение конкретных текстов.

Анализ таких элементов поэтической техники, как метр, ритм, рифма и звукопись, может показаться старомодным в эпоху, когда вкус к формальной поэзии по большей части утрачен, однако, учитывая природу поэтического дискурса, такой подход представляется необходимым, если мы хотим разгадать «загадки» двуязыкой музыки. Наблюдение за преломлением поэтического текста в призме разнородных языков по-своему привлекательно с эстетической точки зрения. Кроме того, оно имеет определенную познавательную ценность. М. Н. Эпштейн высказал неожиданное предположение, что «стереотекстуальность», то есть эффект, создаваемый параллельным существованием текста на двух различных языках, вероятно, является необходимым условием для его полного понимания. Он пишет: «Можно ли на одном языке исчерпывающе представить идею? Или же нам нужно минимум два языка (как два глаза и два уха), чтобы в полном объеме передать идею или символ?» [Epstein 2004: 51] Вероятно, «высказывание одной и той же мысли» на двух разных языках становится своего рода показательным ответом на некоторые более общие вопросы о культурной принадлежности и двуязычной идентичности автора. Сравнение двух версий (или, как в случае Кульман, трех версий) переведенного автором поэтического произведения дает нам прекрасный инструмент для такого рода исследования. Сопоставление параллельных текстов одного автора на разных языках создает уникальную переводческую ситуацию, когда вопреки утверждению Шлейермахера мы действительно можем «представить произведение так, как если бы оно было изначально написано на языке читателя».

Коль скоро любой перевод стихотворения является интерпретацией, идентичность автора и переводчика делает самоперевод своего рода самотолкованием и самокомментарием. Иначе говоря, самоперевод становится или может стать в высшей степени осознанной формой письма. Как заметил У. Ноонан по поводу двуязычного творчества Беккета, «если рассматривать самоперевод как альтернативный художественный ход, как комментарий, то его можно представить как некий рефлексивный метакомментарий, в котором авторский перевод становится размышлением

об изначальной версии текста и тем самым выдвигает на первый план особенности языка оригинала и языка перевода» [Noonan 2013: 165]. Авторский перевод поэтического текста, как своего рода многоязычный палимпсест, позволяет лучше понять поэтическую образность на разных языках, трудности перевода и характерные особенности двуязычной личности. В то же время он высвечивает проблему рецепции и читательской реакции. Будет ли авторский перевод читаться и оцениваться иначе, нежели моноязычное произведение? Кто является предполагаемым или идеальным читателем таких текстов? Существует ли вообще такая читательская аудитория? Увеличивается ли она в настоящее время? Это вопросы, которые мы будем постоянно иметь в виду и к которым я вернусь в заключении.

Представленные в этой книге поэты будут рассматриваться в хронологическом порядке. В первой главе, посвященной Кульман, мы обратимся к началу XIX века. Кульман была вундеркиндом, знала 11 языков и писала стихи на нескольких из них. Ее поэтическое наследие в основном состоит из большого числа псевдоклассических параллельных текстов, написанных на русском, немецком и итальянском языках. Хотя Кульман была современницей А. С. Пушкина и немецких романтиков, в ее творчестве проявляется предромантическое отношение к языку. Она вполне естественным образом пришла к стихосложению на нескольких языках. Поскольку она, по-видимому, не считала язык определяющим фактором своей идентичности, у нее не было страха «предать» родную культуру переходом на иностранный язык. Скорее, она рассматривала многоязычие как главную особенность своей личности. Ее ненасытное усвоение все новых языков было прервано лишь ее преждевременной смертью в возрасте 17 лет.

Переходя к творчеству Кандинского во второй главе, мы вступаем в новую, модернистскую стадию мультилингвизма. Кандинский определенно не был связан «верностью языку», исповедуемой теоретиками романтизма. В этом смысле его отношение к многоязычию близко предромантическому отношению Кульман. Есть еще один аспект, который объединяет Кандинско-

го и Кульман: они практиковали то, что называется одновременным или «синхронным» самопереводом, то есть создавали параллельные языковые версии своих текстов с самого начала работы над стихотворением. А. Климкевич определяет этот феномен как «процесс одновременного написания и самоперевода, при котором размываются границы между оригиналом и переводимым автором текстом», противопоставляя его «асинхронному самопереводу (последовательному переводу автором существующего оригинала)» [Klimkiewicz 2013: 190]. Самым известным автором, применявшим такой подход в XX веке, был Беккет. Работая одновременно над французскими и английскими вариантами своих текстов, Беккет, как утверждает Грютман, был способен создавать «динамическую связь между двумя версиями, тем самым преодолевая языковой разрыв» [Grutman 2009: 259]. Точно так же Кандинский набрасывал некоторые свои стихи в прозе на русском, прежде чем переводить их на немецкий, а некоторые другие писал сначала на немецком, а потом переводил на русский. Кроме того, он добавлял в межъязыковой перенос некий интересиотический «соединительный» элемент, встраивая свои тексты в альбомы, в которых последовательность стихотворений в прозе соотносится с последовательностью гравюр.

Цветаева, о которой пойдет речь в третьей главе, практически неизвестна как многоязычный поэт. Действительно, она мало написала на других языках, кроме родного русского, хотя иностранные слова и выражения, особенно немецкие, а также примеры двуязычной игры слов часто появляются в ее русских текстах¹⁹. Вершиной трансъязычного творчества Цветаевой стал ее перевод на французский своей сказочной поэмы «Молодец», который, пожалуй, можно считать самым значительным образцом авторского перевода в истории русской литературы. Виртуозное владение ритмом, рифмой, тонкая игра слов, использование архаичных, фольклорных и церковнославянских элементов, собственные неологизмы и эллиптические конструкции — все это ставит перед переводчиком «Молодца» труднейшие задачи.

¹⁹ Об этом см. [Wytrzens 1969] и [Зубова 1988].

Почти чудесным образом многие из этих особенностей поэмы сохранены во французском переводе, который передает все характерные черты индивидуального стиля Цветаевой. При этом ее самоперевод становится своего рода самотолкованием, в котором более явно проговаривается то, что остается невысказанным или присутствует лишь намеком в русском оригинале. В этом смысле французскую версию поэмы можно использовать как дополнительное средство интерпретации для лучшего понимания русского текста. Кроме того, переписывая поэму на другом языке спустя семь лет после сочинения оригинала, Цветаева привнесла в нее определенный элемент самоосознания и саморефлексии. В частности, работая над французской версией, Цветаева больше внимания уделяла проблемам пола/рода и своему ощущению русской изгнанницы, живущей во Франции.

В четвертой главе анализируются поэтические самопереводы Набокова в сборнике «Poems and Problems» (1970). Хотя Набоков продолжал настаивать на приверженности принципу буквализма, которого он придерживался в своем переводе пушкинского «Евгения Онегина», он существенно отошел от него при переводе собственных стихов. Выбор в пользу «убийства» исходного текста и замена его гипертрофированным комментарием, как в случае с «Евгением Онегиным», казался Набокову не самым приемлемым решением, когда дело касалось перевода собственных творений. Вместо этого он стремился максимально сохранить форму оригинала, ограничиваясь минимальными изменениями его семантики. Стремление к переложению своих ранних стихотворений вступало в конфликт с исповедуемым им кредо переводческой верности, согласно которому любое улучшение или перефразирование означает фальсификацию оригинала. Чтобы преодолеть эту дилемму, Набокову пришлось придумывать собственные уникальные решения проблемы поэтического перевода. Сравнительный анализ русских и английских версий показывает, как Набоков пытался творчески использовать кажущиеся недостатки в своей английской просодии, чтобы выразить характерные понятия, присутствующие в русском оригинале.

Бродский, которому посвящена пятая глава, во многих отношениях был антиподом Набокова. Хотя оба отвергали «гладкие» переводы, у них были противоположные представления о верности оригиналу при переводе поэтического текста. В отличие от Набокова, провозглашавшего абсолютизм смысла, Бродский выступал за абсолютизм формы. Настаивая на сохранении в переводе метра и рифмы, Бродский вступал на путь конфронтации с англоязычным поэтическим истеблишментом. Этот путь вел к напряженным отношениям с некоторыми выдающимися поэтами, которые по собственной инициативе переводили его стихи, но чувствовали себя уязвленными, когда Бродский исправлял их переводы до неузнаваемости. Из-за неудовлетворенности чужими переводами Бродский сам взялся переводить свои стихи. Одним из мотивирующих факторов было стремление показать, что в рамках его теории можно добиться убедительного результата. Если Набоков в целом отошел от своей жесткой теории буквализма при переводе собственных стихов (хотя прямо и не признавал этого), то Бродский не допускал никаких компромиссов. В некоторых отношениях его бескомпромиссный подход — насыщение английской прозодеи русскими элементами — напоминает технику, используемую в самопереводах Цветаевой. Вероятно, это неслучайно, поскольку Бродский восхищался Цветаевой больше, чем какими-либо другими поэтами.

В последней, шестой главе анализируется практика авторского перевода двух современных русско-американских поэтов Грицмана и Капович. Они придерживаются более вольного подхода, нежели Набоков и Бродский, который выливается в то, что можно назвать поэтикой замещения. И для Грицмана, и для Капович перевод собственных стихов становится средством исследования изменений своей идентичности с течением времени и в результате смены языковой и культурной среды. Существенное различие между этими двумя авторами заключается в том, как они представляют свои стихи. Грицман предлагает читателям сравнить напечатанные на соседних страницах исходные тексты и их перевод, чтобы были видны расхождения между ними. Капович, напротив, выдает переведенные ею стихотво-

рения за оригиналы, написанные на английском. Несмотря на разные методы подачи и исполнения, оба поэта, подчеркивая не столько сходство, сколько различия, возникающие при переводе, превращают свои самопереводы в метакомментарий о собственной меняющейся транснациональной идентичности. При внимательном рассмотрении можно заметить, что практика самоперевода современных поэтов отражает текущие тенденции в теории перевода, где на смену представлениям о переводе как неизбежно ущербной «копии» оригинала приходит более динамическая модель творческого пересоздания и бесконечного многообразия и преломления возможных смыслов.

Глава первая

Елизавета Кульман: непревзойденный полиглот среди русских поэтов

Е. Б. Кульман (1808–1825) по праву может считаться самым выдающимся русским поэтом-переводчиком собственных стихов. Ее многоязычное творчество — необычный и исключительный случай, который не поддается обобщению, но поднимает вопросы трансязычного творчества и языковой идентичности, ставшие центральными для относительно недавних тенденций в транснациональной поэзии XX и XXI веков. Кульман — уникальная фигура в истории русской литературы или, точнее, истории русской, немецкой и итальянской литератур. Вундеркинд с феноменальными языковыми способностями, она выделяется не только знанием множества языков, но и невероятной литературной продуктивностью. После ее безвременной кончины в возрасте 17 лет осталось обширное неопубликованное поэтическое наследие на нескольких языках объемом более 100 000 строк. На надгробии Кульман на Смоленском кладбище в Санкт-Петербурге, украшенном цитатами на древнегреческом и новогреческом, латинском, церковнославянском, русском, немецком, французском, английском, итальянском, испанском и португальском языках, было написано: «*Prima Russicarum operam dedit idiomatici graeco, undecim novit linguas, loquebatur octo, quamquam puella poetria eminens*» («Первая русская, которая

выучила греческий, знала 11 языков, говорила на восьми и была, несмотря на юный возраст, превосходным поэтом»¹. Благодаря стараниям ее наставника К. Ф. Гросгейнриха (1783–1860), Российская Императорская Академия наук в 1830–1840-е годы выпустила несколько посмертных изданий ее произведений, в том числе трехязычный сборник ее поэзии на русском, немецком и итальянском, а также ее переводы Анакреонта. Начиная с 1840-х годов сборник немецкоязычных стихотворений Кульман неоднократно переиздавался в Германии, а в Милане был издан сборник ее итальянских стихов. Композитор Роберт Шуман был настолько восхищен ее поэзией, что положил на музыку несколько ее стихотворений, а на стене в его кабинете висела копия портрета Кульман².

Несмотря на посмертную славу, пришедшую к ней во второй половине XIX века, в настоящее время Кульман остается в числе полузабытых поэтов. Почти все, что нам известно о Кульман, мы знаем со слов ее наставника, ментора, редактора и биографа Гросгейнриха, который опубликовал обширный биографический очерк о своей ученице в предисловии к сборнику ее немецких стихов. В русском переводе этот очерк был напечатан в популярном журнале «Библиотека для чтения» в 1849 году³. Все другие рассказы о жизни Кульман основываются на свидетельствах Гросгейнриха, в том числе написанная А. В. Никитенко биография, вышедшая в качестве приложения к собранию ее стихотворений, изданному Российской академией наук [Никитенко 1839]. Как показала Х. Хогенбом, Гросгейнрих и Никитенко создали разнонаправленные биографии. Если первый в основном подчер-

¹ Цит. по: [Großheinrich 1847: 125]. Надгробие полностью не сохранилось. В 1930-е годы останки Кульман были перенесены в Некрополь мастеров искусств в Александро-Невской лавре в Ленинграде. См. [Файнштейн 1989: 18].

² См. «Девичьи песни» («Mädchenlieder»), оп. 103 для двух голосов и фортепиано, и «Семь песен Елизаветы Кульман» («Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann»), оп. 104 для голоса и фортепиано. Оба произведения были написаны в 1851 году.

³ См. [Großheinrich 1847] и [Гросгейнрих 1849].

кивал феноменальные способности и классические пристрастия Кульман, то второй выдвигал на первый план ее статус трагической романтической фигуры, чей яркий взлет прервал злой рок [Hoogenboom 2001: 22].

Гросгейнриха определенно нельзя назвать беспристрастным биографом Кульман; он был ее «первооткрывателем», учителем, наставником и литературным агентом. В написанной им биографии явно заметно его стремление всячески подчеркнуть свою важнейшую роль в развитии Кульман, которая, по его мнению, обладала уникальным поэтическим и языковым даром. Говоря о себе в третьем лице, Гросгейнрих как бы проецирует себя на образ наставника из «Эмиля» Ж.-Ж. Руссо [Hoogenboom 2001: 26–27]. Поскольку эта биография — единственный существующий источник фактов о жизни Кульман, невозможно объективно проверить достоверность рассказа Гросгейнриха⁴. С учетом этой оговорки, его свидетельства, тем не менее, заслуживают внимания благодаря сведениям об обстоятельствах воспитания Кульман, развития ее полилингвизма и истоков ее поэзии. Поскольку Кульман мало известна даже среди специалистов, я достаточно подробно остановлюсь на ее жизни, прежде чем перейти к рассмотрению вопросов, связанных с ее многоязычной поэзией.

⁴ Высказывались даже предположения, что Гросгейнрих сам был автором некоторых стихотворений, приписываемых Кульман. На этот вопрос трудно ответить однозначно в силу того странного факта, что дошедшие до нас рукописи произведений Кульман частично написаны почерком Гросгейнриха, практически идентичным почерку Кульман (см. об этом [Lossewa 1993]). Тем не менее, хотя Гросгейнрих, по всей видимости, имитировал почерк Кульман, маловероятно, что он «подделал» все ее стихи. Гросгейнрих не владел в достаточной степени русским языком, поэтому есть все основания полагать, что русские стихи были написаны самой Кульман. Учитывая, что немецкий был ее вторым родным языком, можно с уверенностью говорить о том, что немецкие стихи по большей части также принадлежат ее перу. Итальянский не был родным языком ни для Гросгейнриха, ни для Кульман. Я исхожу из того, что стихотворения, цитируемые в этой главе, действительно написаны Кульман, хотя, возможно, они в какой-то степени были отредактированы Гросгейнрихом.

Бедность и удивительный дар к языкам

По своему происхождению Кульман не принадлежала к привилегированному сословию. Бедственное материальное положение было постоянной темой ее стихов. Ее немецкое стихотворение «Meine Lebensart» («Мой образ жизни») начинается с таких строк: «In der ganzen Stadt ist keine / Hütte kleiner als die meine» («Во всем городе / нет лачуги меньше моей») [Kulmann 1847: 136]. Отец Елизаветы, потомок эльзасских немцев, иммигрировавших в Россию в XVI веке, дослужил до средних офицерских чинов и был ветераном войн, а впоследствии перешел на гражданскую службу в Санкт-Петербурге. Ее мать происходила из русско-немецкой семьи и прекрасно говорила по-немецки. Елизавета была младшей из девяти детей. Все семеро ее старших братьев посвятили себя военной карьере и стали жертвами войны с Наполеоном: четверо погибли в сражениях, двое умерли от недугов, полученных во время войны, а еще один брат лишился руки от падения с лошади⁵. Их отец умер вскоре после рождения младшей дочери в 1808 году. Елизавета воспитывалась матерью в ветхом домике на Васильевском острове (эта «лачуга» упоминается в стихотворении «Meine Lebensart»), скромную плату за аренду которого из милости вносил их дальний родственник.

Как рассказывает Гросгейнрих, необычайные способности к языкам проявились у Елизаветы в самом раннем детстве. В возрасте полутора лет, когда у нее еще не было зубов, она уже могла хорошо говорить. Ее мать, для которой русский и немецкий были родными языками, по словам Гросгейнриха, «передала ей русский, а потом и немецкий язык в возможной чистоте» (6/4) [Großheinrich 1847: 6]⁶. Нам достоверно не известно, когда именно ее мать начала говорить с дочерью по-немецки. Елизавета у же

⁵ См. письмо Гросгейнриха президенту Российской Академии адмиралу А. С. Шишкову от 29 июня 1832 года. Цит. по: [Ганзбург 1990: 151].

⁶ Далее ссылки на эту биографию даются в скобках в тексте с указанием через косую черту соответствующей страницы русского перевода по изданию [Гросгейнрих 1849].

очень хорошо говорила по-русски и по-немецки к пяти годам, когда в жизни девочки появился Гросгейнрих, друг ее покойного отца. Юрист по образованию, он приехал в Россию из Германии несколькими годами ранее, чтобы работать наставником в доме русского аристократа. Обратив внимание на очевидные способности Елизаветы, Гросгейнрих согласился бесплатно заниматься с ней и оставался ее учителем и наставником до конца ее недолгой жизни.

Из рассуждений Гросгейнриха относительно его педагогических методов становится очевидным, что он, по крайней мере поначалу, старался не подталкивать свою ученицу к обретению знаний, которые, по его мнению, не соответствовали ее возрасту (что явно отличается от современного подхода, когда родители и учителя стремятся как можно раньше дать возможность раскрыться талантам «юных Эйнштейнов»). Гросгейнрих намеренно прятал книги подальше от глаз маленькой Елизаветы, чтобы не возбудить в ней желание «удовлетворить ими свою неограниченную любознательность», считая это преждевременным для ее возраста. Первая книга, с которой Кульман познакомилась в возрасте пяти лет, была четырехтомная иллюстрированная энциклопедия «Живописный мир» («Welt in Bildern») А. Г. Баумгартена о животных и минералах с их названиями на немецком, французском, английском, итальянском и латинском языках. Елизавета выучила все названия сначала на немецком, а потом и на всех остальных языках, повторяя слова, которые произносил ей Гросгейнрих. Однако, несмотря на настойчивые просьбы своей воспитанницы, он не соглашался учить ее азбуке, полагая, что она еще слишком мала для этого. Когда он в конце концов уступил ее просьбам, она в течение трех недель научилась бегло читать по-немецки.

Вероятно, благодаря своему билингвизму и «Живописному миру», из которого она узнала о существовании других языков, юная Елизавета придумала себе забаву подражать голосам и интонациям людей, которые иногда говорили при ней на иностранных языках. Она, несомненно, отличалась великолепным слухом и восприимчивостью к фонетике и мелодике языков. Гросгейнрих

сообщает, что ей удавалось убедить окружающих, будто она прекрасно говорит по-французски, по-английски и по-итальянски, быстро перечисляя названия животных на каждом из этих языков с верным произношением и интонацией (18/17). Наставник ее, однако, решил, что пока не следует учить ее другим языкам, кроме русского и немецкого, поскольку, по его мнению, «изучение одновременно трех или четырех языков плохо повлияет на ребенка, так как в ее уме не сможет сформироваться верное представление об особенностях каждого языка» (18). К шести годам Елизавета знала наизусть все содержание «Живописного мира» (единственной книги, которую ей позволялось иметь) и бегло говорила и читала по-немецки и по-русски. Когда ей исполнилось семь лет, Гросгейнрих решил учить ее писать (на год раньше, чем он изначально планировал), сначала по-немецки, а потом по-русски. Обучение письму сопровождалось уроками грамматики.

Важным событием в жизни Кульман стало ее знакомство с поэзией в возрасте девяти лет. Текстами, выбранными Гросгейнрихом для того, чтобы ввести ученицу в поэтический «мир сладкозвучия и красоты» (33/34), стали басни Геллерта и идиллии Гесснера⁷. Одновременно со знакомством с литературой Елизавета начала учить французский. Гросгейнрих старался разъяснить ей, что французский следует рассматривать «не как язык отдельного народа, а как язык всемирный» (33/34). Выражая презрительное отношение полиглота к монопольной изолированности (и, возможно, немецкий националистический взгляд), он говорил: «Счастлив француз! ...он знает один свой язык и, несмотря на то, пробивается через весь свет» (33/34). Мать Елизаветы немного знала французский, однако не говорила с дочерью на этом языке, опасаясь, что может испортить ее произношение своим иностранным акцентом. Поскольку Гросгейнрих мог встречаться со своей ученицей только по выходным, Елизавета учила французский

⁷ Немецкий теолог и философ Х. Ф. Геллерт (1715–1769) и швейцарский художник и поэт С. Гесснер (1730–1788) при жизни были чрезвычайно популярны, но их репутация пострадала с началом эпохи романтизма, когда их стихи стали восприниматься как безжизненные и посредственные.

в основном самостоятельно, читая французские книги, главным образом травелоги, которые были в моде в конце XVIII века. Вдохновленная немецкой поэзией, которую давал ей читать Гросгейнрих, она начала писать свои собственные стихи, причем без какого бы то ни было побуждения со стороны наставника.

Именно тогда девятилетняя Елизавета выразила желание изучать итальянский. Следуя уже сложившейся схеме, Гросгейнрих поначалу отнесся к ее идее скептически, утверждая, что Елизавета должна в совершенстве овладеть тремя уже известными ей языками, прежде чем браться за четвертый, но в конце концов уступил ее желанию. Его метод обучения языкам можно было бы описать как максимум грамматики с переводом. Каждый новый язык он преподавал Елизавете, используя этот метод. Сначала он давал своей ученице написанную от руки грамматику с перечислением всех регулярных морфологических форм. Одновременно Елизавета получала книгу на новом языке, содержание которой было ей хорошо известно, поскольку она уже читала ее на одном из известных ей языков. Она должна была самостоятельно читать эту книгу и заучивать все новые слова. Гросгейнрих сообщает, что благодаря этому методу Елизавета могла уже через три месяца научиться говорить на новом живом языке (для латинского и греческого ей потребовалось на несколько месяцев больше). Достигнув необходимого уровня, она принималась за переводы как с нового языка на уже известные ей языки, так и наоборот.

Каждый новый язык был для нее источником удовольствия и радости, но ни одним из них она не занималась с таким воодушевлением, как итальянским. По словам Гросгейнриха, «после трех или четырех уроков итальянского языка Елизавета объявила своему наставнику, что, по всей вероятности, она ни одному языку не будет учиться с таким усердием, как итальянскому, потому что последний, ей казалось, превосходит все прочие в приятности и гармонии» (38/41). Когда ей исполнилось десять лет, Гросгейнрих подарил своей ученице на день рождения миниатюрное издание «*Gerusalemme liberata*» («Освобожденный Иерусалим») Т. Тассо. Елизавета была до слез тронута этим подарком и обещала выучить наизусть всю поэму от начала до конца. И она

сдержала свое слово. В это же время, прочитав всего Гесснера, она получила от своего учителя новую порцию немецкой поэзии, включая «Галлера, Готтера, Клейста, Глейма и Якоби» (40/42)⁸.

Спустя полгода после начала занятий итальянским языком Елизавета выразила желание учиться английскому языку. На сей раз у нее была возможность практиковать устный английский, поскольку хозяин дома, в котором ее мать снимала квартиру, был англичанином и он с удовольствием беседовал с Елизаветой. Следуя своему методу обучения языкам, Гросгейнрих выбрал для своей ученицы двухтомное издание Дж. Мильтона, английский перевод идиллий Гесснера и лондонское издание сонетов Петрарки. Он рекомендовал для начала читать Гесснера по-английски, но пока воздержаться от чтения мильтоновского «Потерянного рая», полагая, что она еще к этому недостаточно готова.

Тем временем в жизненных обстоятельствах Елизаветы произошли некоторые перемены. Родственник, который оплачивал скромное жилище семейства Кульман на Васильевском острове, умер, и они больше не могли снимать это жилье. В этот трудный момент им помог бывший коллега отца Елизаветы, директор Горного корпуса П. В. Медер, а также священник П. А. Абрамов, который предложил госпоже Кульман с дочерью поселиться в части его освободившейся квартиры. Абрамов учил Елизавету церковнославянскому, единственному языку (кроме русского и немецкого), который ей преподавал не Гросгейнрих. Елизавета подружилась с дочерьми Медера и получила возможность вместе с ними учиться рисованию, танцам, музыке, ботанике, минералогии, физике и математике. К тому же она могла пользоваться обширной библиотекой Медера.

⁸ Сегодня эти поэты практически неизвестны, но в XVIII веке они были довольно популярны. Швейцарский естествоиспытатель А. фон Галлер (1708–1777) в основном известен как автор поэмы «Альпы»; Ф. В. Готтер (1746–1797) — немецкий поэт и драматург; Э. Х. фон Клейст (1715–1795, не следует путать с более знаменитым Г. фон Клейстом) — прусский офицер и поэт; Й. В. Л. Глейм (1719–1803), которого называли «немецким Анакреонтом», был другом и ментором Э. фон Клейста; Й. Г. Якоби (1740–1814) — еще один поэт-анакреонтик, протеже Глейма.

Абрамов был большим любителем латинского языка и часто беседовал с Гросгейнрихом на латыни. Это подтолкнуло 12-летнюю Елизавету к изучению этого языка, к тому же ей хотелось преподнести священнику сюрприз — поздравить его на латинском языке с днем рождения. Гросгейнрих пошел навстречу просьбе Елизаветы и согласился учить ее латыни, а чуть позже и древнегреческому. Через несколько месяцев она уже могла читать Новый Завет в оригинале, затем взялась за поэзию Анакреонта. К 13 годам она перевела Анакреонта прозой на пять языков и сделала метрический перевод его песен на три своих «любимых языка» — русский, немецкий и итальянский. По словам Гросгейнриха, он выбрал для своей ученицы Анакреонта из-за относительной простоты его языка и «краткости его песен» (49/53). Анакреонт, безусловно, стал одним из любимейших поэтов Елизаветы. В ее собственном поэтическом творчестве будет преобладать «анакреонтическая» форма — нерифмованный трехстопный ямб с женскими окончаниями⁹. Кульман до конца своих дней продолжала переводить Анакреонта на известные ей языки. В отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге хранится экземпляр переписанных рукой Гросгейнриха сделанных Елизаветой переводов анакреонтических од на русский, немецкий, французский, итальянский, английский, испанский, португальский и новогреческий языки¹⁰. В 1822 или 1823 году Гросгейнрих отправил подборку русских и немецких переводов Кульман из Анакреонта императрице Елизавете Алексеевне, которая в награду прислала молодой поэтессе брильянтовый фермуар. Вероятно, тогда же императрице стало известно о бедственном материальном положении семейства Кульман, и она пожаловала Елизавете скромный ежегодный пенсион в размере 200 рублей.

В 12 лет Елизавета знала уже восемь языков и не желала останавливаться на достигнутом. Ей хотелось большего, особенно когда она услышала о знаменитом итальянском полиглоте кар-

⁹ На самом деле атрибуция од Анакреонта, которые переводила Кульман, вызывает сомнения, однако в XIX веке эти тексты считались подлинными. Восприятию Анакреонта Елизаветой Кульман посвящена статья [Fricke 1995].

¹⁰ См. [Bruppacher 1991: 65].

динале Дж. Меццофанти (1774–1849), который, как утверждает-ся, владел 38 языками. Она загорелась желанием добиться не меньшего успеха. Гросгейнрих знал еще три языка — испанский, португальский и новогреческий, — с которыми пока не познакомил свою ученицу. Отказавшись от своего первоначального решения не перегружать Елизавету слишком большим объемом лингвистической информации, он согласился учить ее этим трем языкам одновременно. Кульман овладела ими за три месяца и решила впредь посвящать ежедневно по часу каждому из трех новоприобретенных языков. В то же время она выразила желание выйти за пределы европейской семьи языков и учить арабский и персидский. Поскольку Гросгейнрих не знал этих языков, он предложил, что будет ходить в университет на лекции и учить Елизавету тому, чему сам научится (мысль о том, что она могла бы сама изучать эти языки в университете, была слишком дерзкой и даже не рассматривалась).

К сожалению, ее планам по изучению новых языков не суждено было сбыться из-за ухудшения здоровья. В 1824 году она простудилась на свадьбе своего брата. Вследствие катастрофического наводнения в Санкт-Петербурге в ноябре этого года простуда развилась в туберкулез легких. Жизнь Елизаветы Кульман, наверное, можно было бы спасти лечением в более мягком климате, о чем она сама писала в одном из своих немецких стихотворений:

Ich würde bald genesen,
Dies ist des Arztes Wort,
Verlebt' ich nur acht Monden
Im warmen Süden dort
[Kulmann 1847: 261]¹¹.

Однако из-за бедности семьи путешествие за границу было невозможно. После продолжительной болезни она скончалась 19 ноября 1825 года в возрасте 17 лет.

¹¹ Это стихотворение существует и в русской версии: «Наверно б исцелилась / Я, по врача словам, / Пробыв две трети года / На теплом юге там». Цит. по: [Данилевский 1981: 40].

Восприятие литературного наследия Кульман

На момент преждевременной смерти Кульман не было напечатано ни одного ее литературного произведения. Ее наследие поистине поражает своим огромным объемом. Оно включает в себя стихотворные переводы Анакреонта на трех языках, а также сотни оригинальных стихотворений в псевдоклассическом стиле (все они в русских, немецких и итальянских версиях), множество стихов, написанных только по-немецки, а также несколько стихотворных сказок на русском и немецком. Кроме того, Кульман оставила многочисленные переводы. К их числу, согласно перечню Гросгейнриха, относятся переводы на немецкий трагедий В. А. Озерова и В. Альфьери, переведенные с испанского басни Т. де Ириарте, переводы с португальского отрывков из «Лузиад» Л. де Камозенса и 30 од Ф. М. де Насименто, отрывки из «Потерянного рая» и «Обретенного рая» Мильтона, перевод на русский «Саула» Альфьери, а также перевод новогреческих народных песен, заверченный Кульман незадолго до смерти (110/126).

Всю оставшуюся жизнь Гросгейнрих посвятил тому, чтобы мир узнал о его ученице. Он оставался в России до самой смерти в 1860 году, так и не женился и завещал похоронить себя рядом со своей воспитанницей. Мало кто слышал о Кульман до ее смерти в 1825 году, однако в последующие десятилетия, особенно после публикации ее биографии, написанной Гросгейнрихом, и ее жизнеописания авторства Никитенко, история ее жизни получила широкую известность. В целом, история гениальной девушки, которая со стоической невозмутимостью переносила тяготы материальных лишений, чья жизнь трагически оборвалась в начале юности, привлекала русскую публику в большей степени, нежели собственно поэтическое творчество Кульман. О достоинствах ее литературных произведений высказывались самые разные мнения. В 1841 году ведущий критик того времени В. Г. Белинский в рецензии на сборник стихотворений Кульман, изданный Российской Академией, заявил, что она «была чудным и прекрасным явлением жизни, но нисколько не была поэтом»

[Белинский 1954: 570]. Поэт-декабрист и друг Пушкина В. К. Кюхельбекер был не столь категоричен, хотя он также оценивал личность Кульман выше, чем ее поэзию. В дневниковой записи от 28 января 1835 года он писал, что «стихи [Кульман] лучше всех дамских стихов, какие мне случалось читать на русском языке, но сама она еще не в пример лучше своих стихов». Он сожалел, что не знал Кульман лично, поскольку, по его словам, «нет сомнения, что я в нее бы влюбился» [Кюхельбекер 1967, 1: 640]. Днем позже Кюхельбекер сочинил длинную оду, в которой представил возвышенный образ Кульман как неземного существа, явившегося в сонме гигантов мировой литературы¹².

Немецкие критики более благожелательно отнеслись к стихам Кульман. Не кто иной как И. В. Гете, если верить Гросгейнриху, высказал лестное мнение о ее поэтическом даровании. В биографии Кульман Гросгейнрих сообщает, что через своего знакомого по университету он отправил Гете в Веймаре подборку из 30 немецких, шести итальянских и четырех французских стихотворений 13-летней Кульман. Этот знакомый в письме сообщил, что Гете был весьма заинтересован этими стихами и поручил ему объявить «молодой писательнице от моего имени, от имени Гете, что я пророчу ей со временем почетное место в литературе, на каком бы из известных ей языков она ни вздумала писать» (53/58). Гросгейнрих зачитал Елизавете это послание на обеде в день ее именин. Такой же сборник стихотворений был отправлен и немецкому романтику Ж. Полю. Его отклик дошел до Кульман, когда она уже была смертельно больна. По словам корреспондента Гросгейнриха, Поль был восхищен ее поэзией, заявив: «Мы, жители юга, доселе мало заботились о северных литературах, но я предчувствую, что эта северная звездочка рано или поздно принудит нас обратить на нее взоры» (93/107). Третьим светилом немецкой культуры, который, по словам Гросгейнриха, выразил восхищение творчеством Кульман, был И. Г. Фосс, немецкий классицист и знаменитый переводчик Гомера. По утверждению Гросгейнриха, Фосс похвалил Кульман за глубокое проникнове-

¹² «Елизавета Кульман», 29–30 января 1835 года. В [Кюхельбекер 1967, 1: 281–284].

ние в дух древней Греции, благодаря которому ее стихотворения в античном стиле можно было счесть «мастерским переводом творений какого-нибудь поэта блистательных времен греческой литературы», и добавил: «Трудно понять, чтобы столь молодая девушка могла уже приобрести такие глубокие и обширные познания в искусстве и древности» (107/123).

Мы уже упоминали интерес к стихам Кульман со стороны Шумана. Если о похвалах Гете, Поля и Фосса нам известно со слов Гросгейнриха, то восхищение Шумана имеет веское подтверждение. Песни Шумана на стихи Кульман сопровождались авторскими комментариями, в которых он выражал свое восхищение юной поэтессой и ее необычайной жизнью. Очевидно, Шумана привлекал романтический образ гениальной девочки, чья поэзия была озарена предчувствием ее собственной преждевременной смерти. В «Посвящении» он пишет: «Она была, однако, из тех чудесно одаренных созданий, которые являются в мир весьма редко. Уроки высшей мудрости в искусном поэтическом выражении даются здесь устами ребенка...» Рукопись Шумана заканчивается такими словами: «Так рассталась она с нами, легко, как ангел, перенесаясь с одного берега на другой и оставив позади себя уходящую вдаль сияющую вереницу следов небесного видения»¹³.

В целом Кульман получила более широкую известность в Германии, чем на родине в России. Отчасти это, вероятно, объясняется большим количеством ее немецкоязычных произведений — более 600 из ее стихотворений существуют только на немецком¹⁴. Более того, от трехязычного корпуса псевдоклассических русско-немецко-итальянских стихов немецкие стихотворения отличаются более современной и личной тематикой. В них Кульман говорит о своей бедности, делится мечтами о поэтической славе

¹³ Цит. по: [Mahlert 1993: 122]. Русский перевод цитируется по: [Шуман 1969: 55, 68].

¹⁴ Гросгейнрих собрал эти стихотворения в два «Собрания картин» («Gemäldesammlungen»), каждое из которых подразделялось на «Галереи» («Säle»). В первом «Собрании картин» было 342 стихотворения, а во втором — 268. См. [Kulmann 1847: 135–271, 423–512].

и с неизбывной печалью пишет о том, как болезнь и близкая смерть омрачают ее устремления. Сборники ее немецких произведений переиздавались восемь раз на протяжении XIX века, а подборка ее немецких стихов была перепечатана в 1981 году, однако в настоящее время Кульман остается столь же забытой поэтессой в немецкоязычном мире, как и на ее родине, в России. Лишь относительно недавно ее творчество привлекло внимание феминистских исследователей, которые рассматривают его сквозь призму гендерных исследований¹⁵. Кроме того, у музыковедов и биографов Шумана возник довольно любопытный поджанр кульмановских исследований. По крайней мере, до недавнего времени в этой области существовал консенсус относительно того, что поэзия Кульман второсортная или даже третьесортная, а страстное увлечение Шумана ее стихами объясняется в лучшем случае его наивностью и заблуждением, а в худшем — развитием душевной болезни композитора¹⁶.

Реакция на поэзию Кульман в России также была в основном негативной. Некоторые критики связывали недостатки ее поэзии с влиянием Гросгейнриха, отводя ему роль не благодетеля, но злодея. По их мнению, педантичный наставник Кульман заставлял ее писать стихи сухим псевдоклассическим стилем, не давая ее таланту свободно развиваться естественным образом. После Октябрьской революции осуждение Гросгейнриха приобрело дополнительное политическое измерение. В статье, опубликованной в 1937 году, советский критик С. Н. Дурылин утверждал, что Гросгейнрих преследовал реакционную цель: «...оторвав талант Кульман от действительности, лишив его питания соками современности», он намеревался «удержать его в пределах придворно-вельможного заказа XVII–XVIII веков, в мире праздного вымысла и восхваления царей и героев». По мнению Дурылина, закономерно, что поэтические произведения Кульман были благосклонно встречены в «придворных сферах» и что

¹⁵ См. [Hoogenboom 2001], а также [Geffers 2007: 59–102].

¹⁶ Подборку соответствующих цитат можно найти в работе [Mahlert 1993: 119–121].

Гросгейнрих обращался с просьбой напечатать собрание ее сочинений к адмиралу Шишкову, известному «столпу литературной реакции» [Дурылин 1937: 87–88].

Негативное отношение к наставнику Кульман, вероятно, было следствием уязвленной национальной гордости: возмущение объяснялось тем, что Гросгейнрих превратил Кульман в немецкого автора, хотя она по праву могла и должна была стать русской поэтессой. В вышедшей в 1886 году биографии поэтессы ее наставник представлен как иностранец, совершенно не знакомый с русской культурой и равнодушный к ней. Автор утверждает, что «Россия была для него (Гросгейнриха) чужая: его симпатии были там, в Германии, а здесь держала возможность хорошего заработка. Он знал много иностранных языков и литератур, но игнорировал вполне русскую литературу, русский язык и только впоследствии принялся за его изучение под руководством своей ученицы»¹⁷. Этот взгляд представляется спорным в нескольких отношениях. Во-первых, из биографического очерка Гросгейнриха никак нельзя сказать, что он получал особо большое вознаграждение. Во-вторых, что еще более важно, скорее всего, он приехал в Петербург, практически не зная русского языка, однако маловероятно, что как человек, наделенный изрядными лингвистическими способностями и любознательностью, он не стремился выучить язык страны, в которой жил. На самом деле, если судить по переписке Гросгейнриха с Шишковым, по крайней мере к началу 1830-х годов он мог совершенно свободно изъясняться по-русски.

Как бы то ни было, Гросгейнрих поначалу советовал Кульман писать стихи по-немецки и потом переводить их на русский или итальянский. Причина тому, как он объясняет в биографии, была чисто практическая: его знание русского языка было недостаточным, чтобы высказывать свое мнение о слоге ее поэтических сочинений, и, поскольку Елизавета одинаково хорошо знала русский и немецкий, он полагал, что для нее было все равно, на каком из этих языков писать. Интересно, однако, что

¹⁷ Е. С. Некрасова «Елизавета Кульман», цит. по: [Дурылин 1937: 87].

впоследствии он изменил свое мнение на этот счет. Когда Кульман стала старше, он посоветовал ей сочинять стихи сначала на русском и только потом переводить их на другие языки. Дело не в том, что Гросгейнрих существенно продвинулся в изучении русского языка, напротив, он признавал, что все еще не осмеливается судить о слоге ее русских стихов. Скорее он придерживался мнения, что даже если Елизавета и намеревалась стать поэтессой и писать на трех языках, то все-таки она «прежде всего принадлежит своему отечеству» (85/98). Далее он развивает свою мысль так: «Как ни легки для вас эти два языка (имеется в виду немецкий и итальянский), а я уверен, что вы мыслите по-русски, то есть что вы облачаете ваши поэтические мысли прежде всего в русские выражения. Оттого советую вам писать всегда на том языке, на каком вы задумали ваш предмет» (85/98).

Как мы видим, несмотря на свой полилингвизм, Гросгейнрих придерживался гердерианской теории о слиянии родного языка и национальной идентичности, каковую в случае Кульман он определял как русскую. Тот факт, что у нее было два родных языка (буквально два материнских языка — коль скоро ее мать была русско-немецким билингвом), не помешал Гросгейнриху прямо указать национальную идентичность Кульман по ее «отечеству». Такое однозначное определение, основанное на патриархальных представлениях о национальной принадлежности, как минимум сомнительно, однако это делает безосновательными обвинения Гросгейнриха со стороны русских националистов. Вместо того чтобы попытаться сделать из своей ученицы немецкую писательницу, он стремился убедить Елизавету в ее русскости.

Другой упрек в адрес Гросгейнриха представляется более обоснованным. Как уже отмечалось, авторы, сочинения которых он рекомендовал Кульман в качестве образцов для ее поэтического творчества, были явно старомодными и устаревшими по меркам того времени. Что касается немецкой поэзии, Гросгейнрих в педагогических целях ценил таких поэтов, как Гесснер и Глейм, выше, чем Гете и Ф. Шиллера (но при этом, как ни странно, стремился получить мнение Гете о достоинствах поэзии Кульман).

Сама Кульман в одном из своих немецких стихотворений называет Гете Ниагарским водопадом, в сравнении с которым все остальные поэты лишь «тонкие струйки» [Kulmann 1847: 471], однако неясно, в каком объеме она была знакома с произведениями Гете. К примеру, нет никаких свидетельств того, что она читала «Фауста»¹⁸. Явная лакуна имеется у Кульман и в английской литературе — она, очевидно, ничего не знала о Шекспире и современных поэтах-романтиках. Схожая картина возникает и в отношении русской литературы. Поскольку Гросгейнрих был несведущ в этой области, можно предположить, что с русской словесностью Кульман познакомил священник Абрамов, который учил ее церковнославянскому языку. В письме 1832 года к Шишкову, президенту Российской Академии, Гросгейнрих пишет, что Кульман была знакома с «Ломоносовым, Херасковым, Озеровым, Державиным», а также с переводом Шишкова в поэтической прозе «Освобожденного Иерусалима» [Ганзбург 1990: 150]. Упоминание авторов XVIII века, а не современных поэтов, возможно, было тактическим ходом с целью завоевать расположение известного «архаиста» Шишкова.

Однако, как ни удивительно, мы можем лишь гадать, знала ли Кульман о Пушкине (который был антагонистом и противником Шишкова). Первые главы «Евгения Онегина» выходили в 1823–1825 годах, когда Кульман еще была жива, однако нет никаких свидетельств, что она читала этот роман или любые другие произведения Пушкина. Возможно, такое незнание Пушкина было следствием ее низкого социально-экономического статуса. Как отмечает Р. Ю. Данилевский, «в полубразованной среде петербургских обывателей известность молодого Пушкина была невелика» [Данилевский 1981: 37]. Более того, «толстые журналы», в которых печатались произведения Пушкина, были непозволительной роскошью для семьи, живущей в крайней бедности¹⁹.

¹⁸ В примечаниях к немецкому изданию стихотворений Кульман Гросгейнрих пишет, что «вследствие отсутствия у нее и даже у ее учителя многих книг [Кульман] знала лишь несколько произведений Гете» [Kulmann 1847: 667].

¹⁹ Об этом см. [Леви 1915: 218].

Известно, что Гросгейнрих знал о Пушкине или, по крайней мере, узнал о нем после смерти Кульман. Решившись на попытку, напоминающую отправку стихов Кульман на суд Гете, Гросгейнрих, как он сообщает в биографии Кульман, показал три ее сказки Пушкину летом 1836 года с тем, чтобы узнать мнение «величайшего поэта России» о ее поэзии. Пушкин, по его словам, нашел в них только один недостаток — отсутствие рифм (108/124). Достоверно известно, что в личной библиотеке Пушкина был сборник стихов Кульман, изданный в 1833 году Российской Академией, но он его, похоже, не особо заинтересовал: были разрезаны только страницы с вводным биографическим очерком и переводами из Анакреонта. Судя по всему, он не прочитал ни одного стихотворения Кульман²⁰.

Можно, конечно, сожалеть по поводу архаичных литературных вкусов Гросгейнриха и его неспособности познакомить свою ученицу с более современными тенденциями в литературе, однако нет никаких сомнений в том, что Кульман с воодушевлением восприняла псевдоклассический стиль, поощряемый ее учителем. Вопрос о том, была бы ее поэзия лучше без оков классики, якобы наложенных на нее ее немецким наставником, остается открытым. В любом случае Гросгейнрих заслуживает огромной благодарности за то, что сумел распознать и выпестовать лингвистический талант Кульман. Его знание языков namного превосходило уровень, обычный для образованного европейца того времени. Очевидно, он нашел в своей ученице родственную душу. В этом смысле, несомненно, счастливым совпадением было то, что учитель и наставник Кульман оказался сильным лингвистом и полиглотом²¹.

²⁰ См. [Дурылин 1937: 89–90].

²¹ Как сын француженки и немца Гросгейнрих с детства был французско-немецким билингвом. Несмотря на знание большого числа языков, он не особо много путешествовал. По всей видимости, он не был в других странах, кроме Германии, Франции и России, куда переехал сразу после окончания мюнхенского университета. Краткую биографию Гросгейнриха, написанную его внучатым племянником Ф. Милтнером в 1874 году, можно найти в издании [Kulmann 1981: 23–25].

Как мы видели, мнения относительно литературных достоинств поэзии Кульман существенно разнятся. Хотя многие из написанных ею произведений действительно представляются наивными и неоригинальными, не следует забывать, что перед нами творчество одаренной девочки и юной девушки. Можно только гадать, что могла бы написать Кульман в более зрелом возрасте. Как бы то ни было, ее лингвистический талант неоспорим. Нет никаких сомнений, что она обладала поистине феноменальной памятью и необычайным даром к языкам. В связи с этим интересно отметить, что Гете (если он действительно дал высокую оценку стихам Кульман) обратил внимание именно на многоязычный аспект ее дара, призывая юную поэтессу писать на любом из «известных ей языков». Ее мультязычная поэтика и практика самоперевода во многом остаются неисследованной областью в изучении ее творчества.

Самоперевод и многоязычное литературное творчество

В обращении Кульман к переводу как особой форме самовыражения не было чего-то необычного для образованной русской женщины того времени. Как показала В. Росслин в своем исследовании творчества русских женщин-переводчиц второй половины XVIII — начала XIX века, «женщинам-переводчицам было проще, чем женщинам-поэтам, войти в русскую литературную жизнь. По сравнению с сочинительством перевод считался занятием менее престижным и, следовательно, менее претенциозным, позволяя избежать обвинений в тщеславии и честолюбии» [Rosslyn 2000: 169]. По мнению Ш. Саймон, это обусловлено тем, что «переводчики и женщины исторически находятся на более низкой ступени соответствующей иерархии — переводчики выступают в роли прислуги авторов, а женщины подчиняются мужчинам» [Simon 1996: 1]. Однако ситуация Кульман отличается от положения переводчиц, которым посвящено исследование Росслин: во-первых, в отличие от них, она не принадлежала к высшим слоям общества, и во-вторых, в ее творчестве более

радикально стирается различие между переводом и сочинением собственных стихов. Она действительно занималась переводом как таковым, однако большинство ее работ составляют псевдо-переводы, то есть тексты, которые преподносятся как переводы, но на самом деле являются оригинальными произведениями²². Более того, переводя собственные тексты на другие языки, Кульман меняет само понятие перевода как подчиненного жанра. При переводе своих, а не чужих сочинений она выходит за рамки обычного вспомогательного статуса переводчика как прислуги оригинального поэта и предстает как автор множества «параллельных оригиналов»²³.

В творчестве Кульман примечательна не только ее способность писать стихи на нескольких языках, но и создание обширного корпуса взаимосвязанных текстов одновременно на трех языках. В сборнике поэтических произведений Кульман, изданном Российской Академией, насчитывается более тысячи страниц. Большую часть занимает обширное собрание стихов на русском, немецком и итальянском языках, разделенное на три части: «Пиитические опыты» / «Poetische Versuche» / «Saggi poetici». Часть первая содержит переводы 25 од Анакреонта на русский и немецкий, а также цикл русских, немецких и итальянских стихотворений «Венок», в котором излагаются греческие мифы о превращении людей в цветы. Часть вторая, «Стихотворения Коринны или памятник Елисе», вдохновлена легендой о греческой поэтессе Коринне, побеждавшей Пиндара в поэтических состязаниях. Гросгейнрих предложил Елизавете написать несколько стихотворений от имени Коринны, выдав их за свой перевод, как сделал Дж. Макферсон с поэмами Оссиана. Часть третья, озаглавленная «Памятник Беренике», посвящена матери Птолемея I и включает в себя стихотворения, написанные от лица древнегреческих поэтов эллинистического периода.

²² О псевдопереводе см. [Toury 2012: 47–59].

²³ О влиянии гендерно обусловленных представлений о переводе на творчество русских писательниц более позднего периода см. главу «Refiguring Translation: Translator-Heroines in Russian Women's Writing» в [Baer 2016: 87–113].

Особого внимания заслуживает самоотождествление Кульман с Коринной. Немецкая исследовательница А. Гефферс полагает, что Кульман, формально принимая условности женского литературного творчества, в символическом плане выступала против ограничений, налагаемых на женщин, посвятивших себя литературе. Как показывает Гефферс, стремление Кульман к славе, выраженное в образе поэтессы, побеждавшей соперников-мужчин в поэтических состязаниях, выходит за рамки традиционно подчиненного положения женщины [Geffers 2007: 94]. По аналогии можно утверждать, что многочисленные самопереводы Кульман выводят ее за рамки подчиненного и, следовательно, феминизированного статуса, приписываемого переводчикам. Русские, немецкие и итальянские версии ее стихотворений связаны по горизонтали как взаимопереводы и в то же время представлены как переводы вымышленного греческого пратекста (или, в случае Анакреонта, действительно как переводы существующего греческого первоисточника). Таким образом, в сборнике стихов Кульман ее переводы, самопереводы и псевдопереводы предстают как единое целое. Из-за эффекта зеркального переотражения множественных переводов становится трудно определить, что считать «оригиналом», если таковой вообще имеется.

Как упомянуто выше, Гросгейнрих советовал Кульман сочинять стихи по-русски и потом переводить их на немецкий и итальянский. Однако на самом деле она, вероятно, работала над тремя версиями каждого стихотворения одновременно. В ее биографии Гросгейнрих сообщает: «... что же касается до ее переводов на немецкий и итальянский языки, то она делала их обыкновенно в то время, когда писала по-русски, так что они всегда бывали окончены у нее или в то же время как русские сочинения, или много что несколькими днями позже» (102–103/118). Исходя из этого, Кульман можно считать одним из первых авторов, использующих так называемый «синхронный самоперевод». Самым известным автором, практикующим синхронный самоперевод в XX веке, является Сэмюэль Беккет. Как будет показано в следующей главе, такого рода самопереводом

занимался и художник Василий Кандинский. Кульман не только начала использовать синхронный самоперевод задолго до Кандинского и Беккета, но и являет собой единственный пример автора, работавшего не с двумя, а с тремя языками.

До нас дошли два высказывания Кульман о ее подходе к переводу. В качестве эпилога к собранию своих русских переводов Анакреонта она написала стихотворение, первые две строфы которого звучат так:

Исполнились мои желания,
Достигла цели юных лет!
Нежнейшие цветы Геллады
На русских вижу я полях!

Я, вынув их рукой дрожащей
Из теплых земли родной,
Как мать дитя свое, лобзя,
На север их перенесла
[Кульман 1839: 11].

Как указывает Росслин, Кульман использует здесь необычный троп, представляя фигуру переводчика через женский образ. Как мы видим, она сравнивает свою задачу переводчика с ролью матери, которая «дает жизнь переведенному тексту и тем самым становится отчасти его автором, пестует его в процессе переноса/перевода, после чего он обретает самостоятельное существование» [Rosslyn 2000: 96].

Второе, более подробное изложение взглядов Кульман на перевод мы находим в ее письме, которое цитирует Гросгейнрих в ее биографии:

Если бы меня спросили, зачем я в переводах соблюдаю такую добросовестную верность, то я отвечала бы следующее: я смотрю на всякое сочинение, которое хочу перевести, как на свое собственное, которое покамест находится у меня только в воображении и для которого я должна приискать надлежащие выражения, чтобы передать его читателю в том самом виде, в каком оно мне представляется. Я никогда не

помышляю о большом различии между тем языком, с которого я перевожу, и тем, на который перевожу: я представляю себе мысли писателя не в воплощенном их виде, то есть не в словах, а в бесплотном [Geistigkeit], если смею употребить это слово. Из этого выходит, что я, почти не трудясь, всегда, для каждого понятия, то есть для каждого слова автора, нахожу соответствующее ему слово на языке, на который перевожу, и оттого мои переводы обыкновенно имеют двойную выгоду, первую, что они буквальны, и вторую, что они нимало не оскорбляют слуха читателя (108/125).

Как заметил Данилевский, в этом высказывании Кульман «соединялись просветительское представление о переводе как перенесении неизменного содержания с одного языка на другой и более новый взгляд на поэтическое воображение при переводе» [Данилевский 1981: 38]. Очевидно, что переводческое кредо Кульман заключалось в полном самоотождествлении с автором переводимого текста. В процессе самоперевода гипотетическая позиция, когда переводимое сочинение рассматривается «как свое собственное», становится констатацией факта. В то же время Кульман утверждает идею о том, что поэзия, по сути, переводима, если внешние различия между индивидуальными языковыми кодами стираются и на первый план выходит фундаментальное «духовное» тождество. В этом смысле, как мы увидим в дальнейшем, отношение Кульман к переводу предвосхищает взгляды Марины Цветаевой на разноязычное творчество и поэтический перевод. Кульман претендует на высшее достижение в (само)переводе, сродни нахождению квадратуры круга, а именно — сохранить и «дух», и «букву» переводимого текста. Впрочем, она, похоже, не очень задумывалась о том, как именно соотносятся дух и буква поэтического текста. Ее оптимистическая вера в переводимость поэзии основывается на несколько наивном представлении о том, что отдельные языки, в сущности, функционируют как взаимозаменяемые коды.

Если сравнить параллельные русские, немецкие и итальянские версии стихотворений Кульман, то можно заметить, что, как правило, они действительно довольно близки лексически. Эта

близость отчасти объясняется высокопарным, классическим стилем и использованием ограниченного набора литературных клише. Кроме того, поскольку эти тексты написаны нерифмованным стихом в соответствии с их «античным» характером, нет особой необходимости в синтаксических и семантических трансформациях для достижения формальной эквивалентности²⁴. Подавляющее большинство русских и немецких стихов написаны трехстопным ямбом с женскими окончаниями, тогда как в итальянских версиях используется семисложник.

Однако между русскими, немецкими и итальянскими версиями можно обнаружить расхождения, которые не сводятся только к синтаксическим и метрическим изменениям. В некоторых случаях итальянский текст оказывается существенно длиннее. Стихотворение «Геликон» / «Der Helikon» / «L'Elicon» в итальянской версии в четыре раза длиннее, чем в русском и немецком варианте²⁵. В примечаниях к немецкому изданию Гросгейнрих пишет, что гравюра египетского города Эдфу вдохновила Кульман на более развернутый вариант этого стихотворения, но только на итальянском языке [Kulmann 1847: 93]. Особый интерес представляет описание пещеры, в которой находится надгробие с начертанной на нем надписью: «Alla memoria di Etta, / Dalle Camene amata, / Che nel fiore degli anni / Crudo fato rapi» («Светлой памяти Этты, / Возлюбленной Музами, / Чью жизнь в рассвете лет / Суровый рок унес») [Кульман 1839: 134]. По свидетельству Гросгейнриха, Кульман уже была смертельно больна, когда писала эти строки. Полностью осознавая приближение смерти, она тем не менее делала вид, что верит в свое выздоровление, чтобы не расстраивать мать, которая внимательно читала сочинения

²⁴ Примером самоперевода с сохранением рифмы можно считать французскую версию стихотворения Кульман «Гомер и его дочь». Немецкий оригинал, написанный трехстопным ямбом с рифмами AbCb, переведен на французский восьмисложными строфами с рифмами AbAb. См. «Homer und seine Tochter» в [Kulmann 1847: 189–190]; «Homère et sa fille» цит. в [Леви 1915: 237–238].

²⁵ [Кульман 1839]: 5–9 (русская часть), 232–236 (немецкая часть), 126–142 (итальянская часть). Нумерация страниц начинается заново для каждого языка.

дочери на русском и немецком, но не могла читать ее стихи на итальянском. Вероятно, именно поэтому она включила это поэтическое описание собственного надгробия (на котором вместо «Елизавета» начертано «Этта») только в итальянскую версию данного стихотворения [Kulmann 1847: 653].

Помимо этой уловки с включением зашифрованного послания, понятного ее учителю, но не матери, еще одной причиной выбора итальянского, а не русского или немецкого для написания собственной эпитафии, возможно, была ее эмоциональная привязанность к итальянскому языку. В связи со статусом Кульман как трехязычной поэтессы возникает вопрос, насколько равноценными были для нее имевшиеся в ее распоряжении языки как средства литературного выражения. Как мы уже видели, Гросгейнрих пытался убедить свою ученицу, что русский был для нее основным и наиболее «естественным» языком. Действительно, русский был ее первым языком, хотя в раннем детстве к нему добавился немецкий. Мы не знаем, который из них преимущественно использовался ею в повседневном общении с матерью. Учитывая стремление госпожи Кульман научить дочь русскому и немецкому «в возможной чистоте», скорее всего, они пользовались обоими языками. В письме Гросгейнриху Кульман называла русский своим «родным языком»; в посвященном Российской императрице стихотворении связывала русский язык и «отечественные звуки», а в гимне «К Анакреону» прямо говорила, что творит на русском как на своем «языке природном». В немецких версиях этих стихотворений нет эквивалентных выражений [Fricke 1995: 93]. Нет никаких сомнений, что Кульман считала себя русской патриоткой, и для нее Россия, в соответствии с патриархальными представлениями, была «отечеством». Это, однако, отнюдь не означает, что русский был для нее языком, на котором она думала и писала наиболее «естественным» образом. Вспомним, что многие представители российского высшего света в то время лучше говорили по-французски, чем по-русски. Кроме того, предпочтительный язык для поэтического творчества необязательно должен совпадать с языком, используемым в повседневной жизни. Вполне возможно, что Кульман как поэтесса

чувствовала себя в равной (а может, и в большей) степени свободно, сочиняя стихи не на своем родном русском, а на других языках.

Луна на трех языках

Далее мы более подробно рассмотрим языковую идентичность Кульман и ее трехязычную поэтику, проследив видоизменения одного стихотворения в его русской, немецкой и итальянской ипостасях. Стихотворение «К Луне» входит в третью часть сборника, озаглавленную «Памятник Беренике». Как и большинство стихотворений в трехязычном сборнике стихов Кульман, этот текст представлен как псевдоперевод с вымышленного греческого оригинала. В данном случае оригинал приписывается греческому поэту Филемону. Гросгейнрих, считавший «К Луне» одним из шедевров Кульман, сообщает, что это стихотворение было включено в сборник образцовых русских стихов для казенных учебных заведений [Kulmann 1847: 653].

К Луне

Светлая дочь и любимица Неба,
Трон занимая эфирный чредой
С огненным братом, свергающим токи
Злата кипящего с горных высот;

Ты проливаешь из полных чаши
Иль из серебряных ясных рогов
Струи прохладны, дающие силу
Смертным, усталым от знойного дня.

Взор их везде следит за тобою,
Ходишь ли ты по лазурным полям,
Где растет под стопами твоими
Светлый сонм разноогненных звезд;

Или медлительным шагом проходишь
Длинный чертогов облачных ряд.

Царь-соловей, твоего не любящий
Брата, тебе воспеваает хвалы.

Ты с умилением внемлешь напеву;
Смотришь порой, коль он весел, сквозь туч;
Или скрываешься в темном их недре,
Коль выражает печаль он свою.

Ты во всяком виде прелестна;
Но прелестней, когда ты стоишь
В западе, рядом с вечерней звездой,
В блеске младости нежной твоей.

Вы, двум душам великим подобны,
Там сияете — радость земных —
Без тщеславия, в дружном союзе,
Обе довольные сами собой
[Кульман 1839: 11–12]²⁶.

Немецкая и итальянская версии:

An den Mond

Glänzende Tochter und Liebling des Himmels,
Die den Thron des Aethers du teilst
Mit dem feurigen Bruder, der Ströme
Siedenden Goldes den Höhen entgeusst;

Selbst vergeudest aus voller Schale
Oder aus blendendem silbernem Horn
Sanfte Kühlung du, um nach des Tages
Mühen der Sterblichen Kraft zu erneu'n.

Ueberall folgt dir ihr dankendes Auge,
Sei's dass du das lasurne Gefild
Heiter durchwallest, wo farbige Sterne
Tausendweis deinen Spuren entblühn;

²⁶ Стихотворение приводится в современном написании, кроме слова «пол-
ная», так как при использовании современной формы «полной» нарушается
размер.

Oder mit zögerndem Schritte die Säle
Deines Wolkenpalastes durchirrst,
Horchend dem Liede des Sängers der Nächte,
Der, der Sonne feind, dich nun erhebt.

Tönt sein Gesang in fröhlichen Weisen
Lächelnd blickst aus Wolken du dann;
Tönet er Gram, so ziehst du dich trauernd
In des Palastes Tiefen zurück.

Schön bist du Mond, in allen Gestalten,
Aber am schönsten, wenn freundlich du
Neben dem Abendstern strahlest im Westen,
In der Jugend blendendem Glanz.

Beide gleicht ihr zwei grossen Seelen,
Die Bewundrung, der Trost der Welt:
Frei von Ehrsucht, und frei von Neide,
Glänzen sie, ihres Verdiensts sich bewusst
[Кульман 1839: 238]²⁷.

Alla Luna

O figlia primogenita del cielo,
Che alterna ascendi sull' etereo trono
Col fratello di fuoco, che torrenti
Lancia di liquid' auro a se d'interno;

Tu dall'aurata coppa o dalle argente
Corna ritorte spandi dolce lume,
Che ai miseri mortali, dal soverchio
Lavoro esausti, da ristoro e forza;

Te dovunque ti segue il nostro sguardo,
Sia che passeggi negli azzurri campi,
Ove germogliano sotto i passi tuoi
Stelle infinite, di color diverse;

²⁷ Здесь также дается текст в современном написании (например, «teilst» вместо «theilst»), за исключением архаичного или диалектного слова «entgeusst» («entgießt» в стандартном немецком).

Sia che traversi d'ambulante reggia
 Le smaltate di perle aeree stanze,
 Allor che l'usignuol, del Sol nemico,
 Per celebrarti alza la chiara voce.

Prestando orecchio all' armoniose note,
 Miri, s'èi canta lieto, tra le nubi,
 O rimani nel seno loro ascosa,
 S'egli in mesta armonia suo duolo esprime.

Tu vezzosa mai sempre in ogni aspetto,
 O Luna! ma vieppiu tale ne sembri,
 Quando giovin nel lucido ponente
 Splendi alla stella vespertina accanto:

E come due bell' alme generose,
 Sostegno e gioia dell' umana vita,
 Non rivali splendete in cielo amiche,
 Ambo contente della luce vostra
 [Кульман 1839: 144]²⁸.

По словам Гросгейнриха, Елизавета с раннего детства питала особую симпатию к этому небесному светилу (10/8). Хотя луна появляется во многих стихах Кульман, только в стихотворении «К Луне» / «An den Mond» / «Alla luna» тема трактуется на трех языках. Это стихотворение выделяется в ее поэтическом творчестве еще и выбором размера. Оно написано четырехстопным дактилем с чередующимися женскими и мужскими окончаниями, что довольно необычно для Кульман. И в русской, и в немецкой версии есть пропущенные слоги. Возможно, эта непоследовательность формы призвана вызвать в памяти неровный поток дактилей в гомеровском эпосе, но в результате возникают ритмически неровные строки, например «Der, der Sonne feind, dich nun erhebt». Итальянская версия написана одиннадцатисложником (общеупотребительным размером в итальянской поэзии) по большей

²⁸ Поскольку немецкая и итальянская версии довольно точно соответствуют русскому тексту, я не привожу здесь отдельного перевода на русский. Лексические различия рассматриваются ниже.

части с женскими окончаниями. Благодаря подвижной регулярности в итальянском стихе нет тяжеловесности русских и немецких дактилей.

При сравнении русской, немецкой и итальянской версий наиболее интересным представляется вопрос о роли грамматического рода. Луна явно предстает как женский образ — отсюда и выбор в русском слова женского рода «луна», а не слова мужского рода «месяц», которое означает лунный диск. Эта луна соперничает со своим «братом» солнцем, но поддерживает дружеские отношения с вечерней звездой, еще одним женским образом в тексте. В немецкой версии такое распределение гендерных ролей меняется, поскольку и «*der Mond*», и «*der Abendstern*» грамматически мужского рода, а «*die Sonne*» женского. Как ни странно, немецкое стихотворение тем не менее написано, как если бы распределение ролей было иным, в результате чего возникает расхождение между семантикой и грамматическим родом²⁹. В немецкой версии женственность луны (грамматически мужского рода) и мужественность солнца (грамматически женского рода) определяются терминами родства: луна называется «дочерью», а солнце — «братом». При этом не предпринимается никакой попытки «феминизировать» вечернюю звезду (просто используется мужской род). Таким образом создается иная гендерная динамика, не такая как в русской и итальянской версиях, где луна и вечерняя звезда представлены как подруги. В одном случае Кульман все-таки вставила «гендерную корректировку» в немецкий текст. Поющий для луны соловей в русском и итальянском («*usignuol*») мужского рода. Соответствующее немецкое существительное было бы женского рода («*die Nachtigall*»), однако, вместо того чтобы использовать в немецкой версии это слово, Кульман заменяет его парафразом мужского рода «*Sänger der*

²⁹ Род луны в немецких стихотворениях Кульман трактуется непоследовательно. В двух стихотворениях 1819 года, каждое из которых озаглавлено «*An den Mond*» («К Луне»), луна олицетворяет женщину, тогда как в более поздних текстах «*Die Schöpfung des Himmels*» («Сотворение неба», 1823 год) и «*Der Mond*» («Месяц», 1824 год) луна предстает как мужчина. См. [Kulmann 1847: 144, 148, 242, 247].

Nächte» («певец ночей»), тем самым сохраняя гетеросексуальный характер отношений.

Учитывая эти сложности согласования семантики и грамматики в немецком языке, можно предположить, что это стихотворение изначально было задумано по-русски. Или же вдохновение пробудил итальянский язык? Интересно, что гендерные соотношения лучше всего работают именно в итальянской версии. В итальянском не только луна («luna», как и в русском) и вечерняя звезда («stella vespertina») грамматически женского рода, но и солнце (прямо не названное в стихотворении) мужского рода. Поэтому словосочетание «огненный брат» естественнее звучит на итальянском, чем на русском, в котором солнце среднего рода (в немецком, как уже отмечалось, солнце женского рода, из-за чего обозначение его словом «брат» становится грамматическим оксюмороном). Коль скоро стихотворение представлено как псевдоперевод с греческого, стоит упомянуть, что в греческом солнце и луна мужского и женского рода соответственно, и, следовательно, итальянская версия по гендерному распределению ролей оказывается ближе всего к греческому «оригиналу». Более того, женская дружба между луной и вечерней звездой максимально кратко и точно выражена итальянским словом «amiche» («подруги»). В немецком языке в принципе возможна форма женского рода («Freundinnen»), но она звучит довольно странно.

Хотя между тремя версиями нет особых семантических расхождений, они различаются разнообразием деталей. Итальянский текст в большей степени «живет своей жизнью», то есть содержит больше элементов, которые существуют только в этой версии и отсутствуют в русском и немецком текстах. В итальянской версии луна названа «старшей» дочерью неба, тогда как в русской и немецкой она любимая дочь («любимица»). В итальянском тексте солнце светит не «с горных высот», но изнутри себя (что представляется более правильным с точки зрения астрономии), а луна проливает потоки света из «золотой», а не из «полной» чаши. «Смертные» во второй строфе предстают более несчастными в итальянской версии, где они «истощены непосильным

трудом», тогда как в русской и немецкой версиях они главным образом страдают от зноя. Облачные чертоги луны «покрыты жемчужинами» только в итальянском тексте. Песня соловья названа «гармоничной» (дважды) в итальянской, но не в русской или немецкой версии. Луна и вечерняя звезда — «щедрые души», а не «души великие», как в русском и немецком. В одном случае мы видим своего рода усиление при переходе от русского к немецкому и затем к итальянскому: «сонм» звезд в русской версии превращается в «тысячи» звезд в немецкой и в «бесчисленные звезды» в итальянской. Последняя строка также имеет различия в трех версиях: в русской луна и вечерняя звезда пафосно предстают «довольные сами собой», в немецкой они несколько тяжеловесно «осознают свои заслуги», тогда как в итальянской они «довольны [своим] светом».

В целом это стихотворение в итальянском варианте оказывается более выразительным, чем в русском или немецком. Это можно сказать и о многих других стихотворениях в трехязычном собрании стихов Кульман. Для современного читателя и даже для современников Кульман ее стиль кажется архаическим. Многочисленные славянизмы, характерные для поэзии XVIII века, в пушкинскую эпоху звучат вычурно и тяжеловесно. Немецкий язык Кульман, хотя и более современный, чем ее русский, также представляется несколько устаревшим. Это, несомненно, было следствием ее обучения почти исключительно на образцах немецкой литературы XVIII века. Ее итальянский, напротив, звучит более современно и изящно. На первый взгляд, это может показаться странным, учитывая, что ее образцы в итальянской поэзии — Данте, Петрарка, Тассо — были еще более древними, чем русские и немецкие поэты XVIII века, примеру которых призывал ее следовать Гросгейнрих. Однако не следует забывать, что итальянская поэзия достигла расцвета на несколько веков раньше, чем русская и немецкая. В этом смысле изучение классической итальянской литературы дало Кульман более изысканные средства поэтического выражения, чем архаичные образчики русской и немецкой поэзии, навязанные ей ее учителями Абрамовым и Гросгейнрихом.

Выбор языковой инаковости

Существует еще одна причина, по которой итальянский для Кульман имел иной статус, нежели русский и немецкий. Вспомним, что русский и немецкий были ее родными языками, а итальянский она *выбрала* сама. Особая привлекательность итальянского для нее, вероятно, заключалась в его иностранности: ее мать *не знала* этот язык; и, в отличие от французского, итальянский не был языком, на котором говорили в русском высшем свете. Как следствие, итальянский давал Кульман альтернативную идентичность, не связанную с ее русско-немецкими корнями. Вместе со всеми другими языками, которые она выучила, он служил своего рода отдушиной в ее бедной жизни на периферии русского общества и помогал реализовать отчаянное стремление к путешествиям и расширению культурного горизонта. Как и Древняя Греция, Италия стала для Кульман идеализированным объектом ее воображения и духовных устремлений.

В трехязычное собрание стихотворений Кульман, изданное Российской Академией, включены два стихотворных посвящения, адресованные, соответственно, немецким и итальянским читателям поэтессы. Написанные только на немецком и на итальянском, эти стихотворения, по всей видимости, она сочинила незадолго до своей смерти. Немецкое посвящение адресовано женщине в Германии с просьбой «вспоминать иногда / бедную девушку с севера, / ту, что, не зная тебя, / восхищалась тобой и теперь / в цвете юных лет умирает» [Кульман 1839, немецкая часть: 1]. Итальянское стихотворение, написанное в еще более эмоциональном ключе, начинается с признания в любви:

Italia, Italia mia!
 Oh! la piu bella terra
 Del vasto mondo intero;
 E a me (dopo la patria,
 Di cui l'amore innato
 Col core insieme cresce)
 Cara vieppiu d'ogni altra!
 [Кульман 1839, итальянская часть: 1]

Италия, моя Италия!
О, самая прекрасная страна
На целом белом свете;
А для меня (после отчизны,
К которой от рождения любовь
Растет с душою вместе)
Дороже ты любой другой!

Описав важную роль, которую в ее жизни играли итальянские поэты и итальянский язык, она заканчивает стихотворение следующими строками:

Italia idolatrata,
Ti scrissi queste righe.
Dolce mia vita, addio!
Addio, Italia mia!
[Кульман 1839, итальянская часть: 2]

Боготворимая Италия,
Тебе я написала эти строки.
Жизнь светлая моя, прощай!
Прощай, моя Италия!

Создается впечатление, что Кульман (как верноподданная) вынужденно напоминает себе о любви к русской отчизне, тогда как ее подлинная сердечная привязанность отдана стране, которая не была ее отечеством и родиной.

Пример Кульман показывает, что может существовать сильная эмоциональная связь с неродным языком и что этот язык может стать предпочтительным средством поэтического выражения несмотря на его иностранность или, возможно, благодаря ей. Скорее всего, неслучайно поэтическое творчество Кульман эстетически и стилистически укоренено в XVIII веке, а не в эпохе романтизма. Как поэтесса она не была отягощена гердеряновскими представлениями о «верности языку» и потому могла одновременно творить в нескольких языковых сферах. Внушительное собрание стихотворений Кульман, изданное Российской Императорской Академией в 1830-е годы, также говорит о толе-

рантном отношении официальных властей к многоязычию, но позднее такое отношение постепенно исчезло в результате распространения патриотического представления о единстве национального языка и национальной души.

В последующие десятилетия XIX века, несмотря на русско-французский билингвизм высшего общества, поэтический самоперевод оставался маргинальным явлением. Пушкин в юности написал несколько стихотворений на французском, но ему и в голову не приходило переводить свои русские стихи на другие языки. Только двое из всех значительных русских поэтов XIX века занимались самопереводом, хотя и в очень скромных масштабах, — В. А. Жуковский (1783–1852) и Е. А. Баратынский (1800–1844). Жуковский перевел в общей сложности 13 своих стихотворений и одну сказку на немецкий язык. Большинство его авторских переводов на немецкий были сделаны после переезда в 1841 году на постоянное жительство в Германию, где в последние годы его жизни были напечатаны некоторые его немецкоязычные произведения. Баратынский перевел 20 своих стихотворений на французский, чтобы познакомить с ними своих парижских друзей и знакомых. Ни Жуковский, ни Баратынский в своих переводах не сохраняли форму русских оригиналов, предпочитая создавать «вольные» прозаические переводы. Если Жуковский в переводе использовал возвышенный поэтический язык, то Баратынский пытался компенсировать отсутствие метра и рифмы усилением риторики и эмоционального тона. По всей видимости, результаты его не удовлетворили, и он отказался от публикации этих переводов³⁰. Еще один известный поэт XIX века А. А. Фет (1820–1892), как и Кульман, был русско-немецким билингвом и вполне мог бы писать на любом из этих языков. Одна-

³⁰ Обсуждение немецких самопереводов Жуковского см. в [Gerhardt 1970] и [Nikonova, Tikhomirova 2018]. Авторские переводы Баратынского рассматриваются в статье [Фризман 1970] и в работе [Pilshchikov 1992]. Пильщиков выдвигает интересную гипотезу, предполагая, что Баратынский думал по-французски, даже когда писал по-русски, и поэтому французские версии его стихов можно воспринимать не столько как перевод на иностранный язык, сколько как своего рода изначальный «прототекст».

ко единственным образцом его самоперевода остается довольно банальное стихотворение, написанное по случаю серебряной свадьбы его родственницы³¹.

Практика поэтического самоперевода вернулась в литературу лишь после длительного перерыва, когда исчерпала себя монолингвистическая парадигма, навязанная романтической идеологией. Увлечение языковыми экспериментами, возникшее с приходом модернизма (спустя 100 лет после Кульман), привело к новым попыткам выхода за пределы родного языка, и эта тенденция еще больше усилилась в результате значительного роста эмиграции в начале XX века. В отличие от Кульман, которая никогда не покидала родной город и путешествовала по миру лишь в своем воображении и посредством множества языков, поэты нового поколения, ставшие космополитами по собственному выбору или по необходимости, перемещались по странам и континентам и нередко навсегда оказывались оторванными от родной земли. Примером такого модернистского пересечения границ может служить трехязычная поэзия Кандинского, к поэтическому творчеству которого мы обратимся в следующей главе.

³¹ См. стихотворение «На серебряную свадьбу Е. П. Щукиной» (4 февраля 1874 года) и его авторский перевод на немецкий в [Фет 1959: 356–357, 785–786].

Глава вторая

Трехъязычная поэзия Василия Кандинского

Не многие знают, что В. В. Кандинский (1866–1944), основоположник абстракционизма и один из самых известных художников XX века, был еще и превосходным поэтом. Кроме того, он был *многоязычным* поэтом и сам переводил свои стихи, которые сочинял на родном русском, а также на немецком и французском языках. Кандинский занимался поэзией на протяжении всей жизни, однако пик его литературного творчества приходится на переломный период перед началом Первой мировой войны, когда в его художественной эволюции происходил переход от предметной к абстрактной живописи. Именно в это время, как Кандинский позднее признавался в своем эссе 1938 года «*Mes gravures sur bois*» («Мои гравюры на дереве»), он был в высшей степени расположен к «смене инструмента — отложить палитру в сторону и на ее место поместить пишущую машинку». Это желание он объяснял так: «Я употребляю слово “инструмент”, потому что сила, которая побуждает меня к работе, всегда остается той же, так сказать “внутренним напряжением”. И это сила, которая просит меня сменить инструмент» [Kandinsky 1982: 817]. По мнению его биографа Е. Халь-Кох, переходы от живописи к поэзии играли важнейшую роль в творческой эволюции Кандинского. Это давало ему необходимую свободу для развития как художника, так как он, по словам Халь-Кох, «чувствовал себя менее скованным в области, где не являлся профессионалом, и поэтому мог “играть”, экспериментировать [Халь-Кох 1998: 124]. Важно

отметить, что Кандинский не просто экспериментировал в области, в которой не был профессионалом, но делал это на неродных языках. Для него смена инструментов означала еще и переключение с одного языка на другой.

Поэтическое наследие Кандинского на трех языках лишь в редких случаях привлекало внимание читателей и исследователей. Одна из причин этого, вероятно, заключается в том, что его стихотворные произведения труднодоступны. Хотя Кандинский писал стихи многие годы, лишь немногие из них были опубликованы при его жизни. Наиболее значительной публикацией является альбом «Klänge» («Звуки»), в который включены 38 стихотворений в прозе на немецком языке, изданный в Мюнхене в 1912 году. После этого Кандинский опубликовал в разные годы еще несколько стихотворений в различных журналах. Начиная с 1990-х годов довольно бессистемно начали публиковаться ранее не издававшиеся стихотворения из двух основных архивов Кандинского, хранящихся в Фонде Г. Мюнтер и Й. Эйхнера в Мюнхене и в Государственном музее современного искусства (Центре Помпиду) в Париже. Большинство существующих русских версий текстов из альбома «Klänge», рукописи которых хранятся в Центре Помпиду, были включены в издание, вышедшее в Москве в 1994 году [Кандинский 1994: 164–172]¹. В 2011 году российский искусствовед Б. М. Соколов привлек внимание к существованию множества стихотворений в прозе, написанных Кандинским на русском и немецком в 1914 году как своего рода дополнение к альбому «Klänge»². Немецкие варианты семи из этих текстов, совместно с рядом других ранее не публиковавшихся произведений, были включены в собрание сочинений Кандин-

¹ В конце 1990-х годов Соколов опубликовал еще несколько русскоязычных стихотворений, связанных с этим альбомом («Возвращение» и «Вечер» в [Кандинский 1996: 87], а также «Взор», «Весна» и «Песня» в [Кандинский 1999]). Халь-Кох включила недатированное русское стихотворение «Капля падала со звоном» и два стихотворения в прозе («Вечер» и «Пейзаж») в свою статью 1998 года, которая цитировалась выше.

² Соколов полностью приводит 11 из 13 сохранившихся русских стихотворений в прозе из этого цикла. См. [Соколов 2011: 166–182; Кандинский 2016].

ского, изданное в 2007 году³. Это издание послужило основой для антологии немецких стихотворений Кандинского, которая вышла в Берлине в 2016 году [Kandinsky 2016]. Русскоязычная поэзия Кандинского до сих пор не издана в виде отдельной книги и поэтому остается практически неизвестной. За очень редким исключением даже специалисты по Кандинскому в России не проявляют особого интереса к его русскоязычным поэтическим текстам⁴.

В результате авторского перевода многие стихотворения Кандинского существуют в двух версиях — русской и немецкой. Отсутствие нормального издания существенно осложняет изучение этих параллельных корпусов. Специалисты, которые готовили к печати русские и немецкие рукописи Кандинского, очевидно, не консультировались друг с другом, скорее всего, из-за отсутствия общего языка. Редакторы изданий со стихами Кандинского в основном работали с произведениями на одном языке, упуская из виду существование их «двойников» на другом языке. Это упущение вызывает сожаление. Прежде всего обращение к авторскому переводу могло бы помочь избежать некоторых ошибок, возникших при расшифровке не всегда разборчивого почерка Кандинского⁵.

³ См. «Unveröffentlichte Gedichte» («Неопубликованные стихотворения») в [Kandinsky 2007: 510–546]. В этот том также вошли три ранних стихотворения на русском. Отдельные тексты сопровождаются факсимильными репродукциями рукописей Кандинского. В некоторых случаях, но далеко не во всех, русский вариант публикуется вместе с немецкой версией.

⁴ Об отсутствии интереса исследователей к русским сочинениям Кандинского см. [Маркадэ 2009: 388–398].

⁵ Примеры такого рода ошибок можно найти в тексте стихотворения в прозе «Und» («И» в русском варианте), которое было напечатано на немецком и русском вместе с факсимиле обеих рукописей в [Kandinsky 2007: 526–527]. Немецкие редакторы неправильно прочли слово «ungeschmolzen» («нерасплавленный») как «angeschmolzen» (что примерно значит «сплавленный от таяния»). В рукописи немецкого стихотворения буква «u» написана так мелко, что ее легко по ошибке принять за букву «a». Однако выражение «он не таял» в русском варианте указывает на то, что в немецком должно быть слово «ungeschmolzen». В русской же рукописи слово «левый» было неправильно прочитано как «ленивый», и этой ошибки легко можно было бы

Кандинский, разумеется, не всегда был многоязычным писателем. Свои первые стихотворения он создавал исключительно на родном русском языке. На этом же языке написаны его теоретические работы и статьи о театре⁶. В начале своего творческого пути Кандинский набрасывал большинство текстов на русском, а потом дорабатывал и переводил их на немецкий. Однако даже в его ранних русских эссе встречаются немецкие слова и выражения, например «Überschneidung» (пересечение) и «Gegensatz» (контраст)⁷. Его сценические композиции 1908–1909 годов существуют в русской и немецкой версиях, как и его знаменитый трактат «О духовном в искусстве»⁸. После 1912 года Кандинский в основном пишет сразу на немецком. Его воспоминания «Rückblicke» (буквально «Взгляд назад») 1913 года были изначально написаны по-немецки без русского черновика, и только позднее в 1918 году он сам перевел их на русский под названием «Ступени». В поэтическом творчестве Кандинский также двигался от русских стихов в начале пути к русско-немецкому билингвизму, в котором немецкий язык начинал играть все более важную роль. После окончательного отъезда из Советского Союза Кандинский становится по сути моноязычным писателем и пишет свои тексты по-немецки, а после 1933 года переходит к немецко-французскому двуязычию.

Многоязычие Кандинского можно было бы рассматривать просто как практическое приспособление к различным языковым сферам, в которых он обитал на протяжении своей жизни. Он

избежать, посмотрев немецкий вариант. Похожую ошибку допустил Соколов при прочтении рукописи русского стихотворения «Тайный смысл», которое он процитировал в [Соколов 2011: 179]. Выражение «к шару», которое Соколов сам помечает вопросительным знаком, явно следует исправить на «к шагу», принимая во внимание выражение «zum Schritt» в немецком варианте, опубликованном в [Kandinsky 2007: 525].

⁶ О постепенном переходе Кандинского от русского к немецкому языку см. [Marcadé 1998: 150–151].

⁷ См. [Podzemskaia 2012: 159].

⁸ О генезисе трактата «О духовном в искусстве» и его воплощении на двух языках см. [Podzemskaia 1997: 107–116].

добровольно оставался русским экспатриантом в Баварии с 1896 по 1914 год, был беженцем из РСФСР⁹ в Веймарской Германии с 1921 по 1933 год, а в 1933 году бежал из нацистской Германии в Париж. Однако многоязычное поэтическое творчество Кандинского вряд ли объясняется лишь необходимостью приспособливаться к новой среде. Марк Шагал, который жил во Франции намного дольше Кандинского, сочинял стихи только на идиш и русском и никогда не переключался на французский. Для Кандинского пересечение языковых границ определено было творческой потребностью, которая осталась бы неудовлетворенной, если бы он творил только в моноязычных рамках родного языка.

Первые шаги Кандинского как трехязычного поэта

Кандинский начал писать стихи в юном возрасте. В своих мемуарах «Rückblicke» он сообщает: «Как многие дети и юноши, я пробовал писать стихи, которые в конце концов порвал» [Kandinsky 2018: 33]¹⁰. Эти юношеские произведения, похоже, не сохранились. Самые ранние из дошедших до нас стихотворений можно найти в записных книжках Кандинского из его этнографической экспедиции в Вологодскую губернию в 1889 году, которые сохранились в его парижском архиве и были впервые опубликованы в 2007 году¹¹. В этом же издании представлены еще три его ранних русских стихотворения без точной датировки¹². Вполне традиционные по стилю и форме, эти тексты отражают влияние позднеромантической и символистской среды, в которой

⁹ С 1917-го по декабрь 1922 года страна называлась Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика — *прим. ред.*

¹⁰ Интересно, что Кандинский опустил это предложение в русском автопереводе, который вышел в Москве в 1918 году.

¹¹ См. «Вологодскую записную книжку» в [Kandinsky 2007: 30–76], где представлены стихотворения «Печальный звон» (38) и «Ты — моя теперь на веки» (42).

¹² «Молчание», «Поэзия», «Поздняя осень» в [Kandinsky 2007: 510].

рос Кандинский¹³. В них выражено меланхолическое настроение; в одном описываются провинциальные похороны, в другом — позднеосенний пейзаж, а в третьем стихотворении, очевидно, навеянном знаменитым «Silentium» Ф. И. Тютчева, автор призывает хранить молчание.

Особого внимания заслуживает полное саморефлексии стихотворение «Поэзия», в котором Кандинский как начинающий поэт формулирует свое поэтическое кредо:

Цветы поэзии рассеяны в природе.
Умей их собирать в невянущий венок.
И будь хоть скован ты, но будешь на свободе,
И, будь хотя один, не будешь одинок.

Впоследствии Кандинский включил немецкий автоперевод этого стихотворения в рукопись «Riesen» («Гиганты», 1908–1909 годы), первую версию того, что затем стало его сценической композицией «Der gelbe Klang» («Желтый звук»):

Die Blumen der Dichtung sind über die Welt gestreut
Sammle sie in einen ewigen Kranz
In der Wüste wirst du nicht einsam sein
Im Gefängnis frei
[Kandinsky 1998: 56, 58].

(Цветы поэзии рассеяны повсюду в мире
Собирай их в бессмертный венок
В пустыне будешь ты не одинок
В тюрьме свободен.)

Русский оригинал стихотворения не привлек внимания исследователей, однако немецкая версия стала объектом пристального изучения в связи со сценическими композициями Кандинского. Н. Кобаяши-Бреденштейн трактует этот текст как манифест синтетического искусства Кандинского, в котором он стремится

¹³ О параллелях творчества Кандинского и поэзии русских символистов см. [Bowlit 1980], [Сарабьянов 1994] и [Турчин 1998].

достичь «гармоничной связи между различными религиями, народами и культурами». Согласно этой трактовке, то, что цветы искусства и религии цветут даже в пустыне, указывает на «бес-смертие духа». В то же время упоминание тюрьмы и пустыни свидетельствует о «тяжком пути художников и верующих» [Kobayashi-Bredenstein 2012: 117]. Кобаяши-Бреденштейн в качестве возможного источника этого стихотворения называет драму Гете «Торквато Тассо», не подозревая при этом, что Кандинский, по сути, воспроизводит свое русское стихотворение в авторском переводе на немецкий. Идея всемирности, которую исследовательница усматривает в этом тексте, в большей степени проявляется в немецкой, чем в русской версии, где вместо слова «мир» используется слово «природа». Это верно и в отношении образа пустыни, который, хотя и соотносится с одиночеством, присутствует только в немецком переводе. Как мы видим, авторский перевод Кандинского с русского на немецкий предполагает некоторые трансформации и перетолкования. Тот факт, что он перевел это стихотворение на немецкий прозой, не пытаясь сохранить шестистопный ямб с рифмой AbAb русского оригинала, свидетельствует о том, что, по крайней мере, во время написания цикла «Riesen» Кандинский еще не чувствовал себя достаточно уверенно в немецком стихосложении, чтобы писать с соблюдением метра и рифмы. Как мы увидим далее, эта неуверенность исчезнет в процессе работы Кандинского над сценическими композициями.

Первые стихотворения, которые Кандинский писал сразу на немецком, были посвящены художнице Г. Мюнтер, его бывшей ученице, в которую он влюбился в 1902 году и которая в 1903 году фактически стала его женой (в то время он еще не развелся со своей первой женой Анной). В письме к Мюнтер от 27 октября 1902 года Кандинский упоминает немецкое стихотворение, написанное им в июле того же года, в котором выразил свое ощущение блаженства [Hoberg 1994: 42]¹⁴. В сентябре 1903 года он отправил Мюнтер стихотворение, написанное совершенно в ином духе:

¹⁴ Это стихотворение до сих пор нигде не опубликовано.

Die weiße Wolke, der schwarze Wald!
 Ich wart' auf dich. O komm doch bald.
 So weit ich sehe, so weit nach vorn,
 Das glänzend gold'ne, reife Korn.

Du kommst ja nicht. O welcher Schmerz!
 Es zittert und blutet mein armes Herz.
 Ich wart' auf dich. O komm doch bald.
 Ich bin allein im schwarzen Wald¹⁵.

(Белое облако, черный лес!
 Я жду тебя. О, приди же скорей.
 Насколько далеко я вижу, насколько далеко вперед,
 Блестяще золотое, спелое зерно.

Но ты не приходишь. О, какая боль!
 Дрожит и кровоточит мое бедное сердце.
 Я жду тебя. О, приди же скорей.
 Я один в черном лесу.)

Похоже, Кандинский, находясь в напряженном эмоциональном состоянии, стремился найти форму самовыражения за пределами обычной прозы. В письмах к Мюнтер он упоминал о том, что сочинил несколько красивых стихотворений на русском, но при этом выражал неудовлетворенность своей способностью писать стихи по-немецки¹⁶. На самом деле проблема заключалась отнюдь не в плохом знании немецкого языка. Стихотворение Кандинского выглядит не столько как нескладный текст, написанный с «иностранным акцентом», сколько как душеизлияние сентиментального немца со склонностью к банальным рифмам (пара «Schmerz» — «Herz» [«боль» — «сердце»] относится к числу самых избитых рифм в немецком языке). Благодаря вниманию к визуальным впечатлениям и ярким цветовым контрастам текст приобретает некое живописное

¹⁵ Цит. по: [Kleine 1990: 181].

¹⁶ См. [Weis 1979: 31]. К сожалению, Вайс не приводит точную цитату и не указывает даты.

качество. Как заметил сам Кандинский в письме к Мюнтер, это стихотворение могло бы стать отличной темой для «рисунка на черном картоне» [Kleine 1990: 181].

Он действительно сделал такой рисунок гуашью на темно-серой доске и назвал эту работу «Weisse Wolke» («Белое облако») ¹⁷. На рисунке изображен синий всадник на белом коне, который идет по тропе, извивающейся между цветущими деревьями и ведущей к холмам, где тропа скрывается под густым белым облаком. На рисунке нет черного леса из стихотворения (разве что его намеки на темном фоне), а золотое зерно трансформировалось в несколько цветных пятен в кроне центрального цветущего дерева. Кровоточащее сердце из стихотворения косвенно представлено несколькими красными пятнами у ствола дерева, которые выглядят как капли крови среди белых цветов на зеленом лугу. Синий цвет, отсутствующий в стихотворении, играет важную роль в этой картине. Этот цвет превалирует в кронах цветущих деревьев и повторяет извивы дороги и изгибы холмов.

В целом картина производит более оптимистическое впечатление, чем стихотворение. Благодаря тонкой игре линий и пятен, тщательно выверенным цветовым решениям, эта работа представляется более убедительным произведением искусства, чем текст, который послужил для нее источником вдохновения. В защиту Кандинского следует сказать, что он не собирался публиковать это стихотворение. Оно было своего рода личным посланием Мюнтер после начала их любовных отношений. Г. Кляйне, биограф Мюнтер, предполагает, что Кандинский стремился вернуть ощущение романтической дистанции, которое ослабло после физической близости с возлюбленной [Kleine 1990: 180–181]. Поскольку Мюнтер не знала русского, у Кандинского не оставалось иного выбора, кроме как писать стихи на немецком, если он хотел, чтобы она его понимала.

¹⁷ Картина «Weisse Wolke» выставлена в составе постоянной коллекции музея Кригера в Вашингтоне. Репродукцию можно увидеть на сайте: www.kreeger-museum.org/about-us/collection/works-on-paper/Wassily-Kandinsky_White-Cloud-Weisse-Wolke.

«Die weisse Wolke» — это одно из нескольких стихотворений или «песенок», которые Кандинский написал для Мюнтер, все они примерно одинакового качества и выдержаны в одном духе¹⁸. Короткая пьеса «Abend» («Вечер»), более объемный текст, написанный по-немецки в период, когда Кандинский и Мюнтер жили во Франции в 1906–1907 годах, также была задумана как сугубо личный разговор между двумя любовниками¹⁹. Эта пьеса существенно отличается по тону от цитированного выше стихотворения и представляет собой смешной, с налетом эротики диалог между кошкой Минетт и котом Васькой. Кандинский здесь предстает в неожиданном свете как добродушно-насмешливый и даже фривольный автор (для носителя русского языка имя кошки «Минетт» явно созвучно жаргонизму, обозначающему оральный секс).

Насколько хорошо Кандинский владел немецким языком? Хотя он вырос в России и не получил формального образования на немецком, этот язык не был для него чужим, учитывая, что его бабушка по материнской линии была родом из прибалтийских немцев. В своих мемуарах Кандинский упоминает, что в детстве он много говорил по-немецки²⁰. Огромное влияние на него оказала его тетя по материнской линии Е. И. Тихеева, которая, в сущности, заменила ему мать, когда Кандинский после развода родителей в 1871 году остался на попечении отца. Тихеева часто рассказывала ему немецкие сказки²¹. Если немецкий и не был родным языком Кандинского, языком его матери, то во всяком

¹⁸ Еще одна из этих песен под названием «Der Wind» («Ветер») цитируется в [Hahl-Koch 1993: 404]. Халь-Кох предполагает, что Мюнтер, которая в то время брала уроки пения и композиции, положила эти «песни» на музыку [Hahl-Koch 1993: 84].

¹⁹ Стихотворение «Abend» опубликовано в [Kandinsky 1998: 22–27].

²⁰ «Ребенком я много говорил по-немецки, мать моей матери была немка» [Kandinsky 1980: 28]. То же самое Кандинский утверждал в письме к А. Шардту от 28 декабря 1933 года по поводу своей эмиграции во Францию: «Поскольку моя бабушка по материнской линии была немкой, я уже ребенком говорил по-немецки» (цит. по: [Kleine 1990: 138]).

²¹ См. [Kleine 1990: 125].

случае был языком его бабушки, языком его тети и — что особенно важно — языком жены. Формально Мюнтер, которая оставалась с Кандинским с 1902 по 1916 год, не была его женой, поскольку они так и не заключили официальный брак, однако он считал свои отношения с Мюнтер «браком по совести» («Gewissensehe») [Kleine 1990: 191]. Можно предположить, что Мюнтер способствовала усилению позитивных эмоциональных оттенков немецкого языка, заложенных в Кандинском женщинами, которые воспитывали его в детстве. Он ласкательно называл Мюнтер «mein deutsches Ellchen» («моя немецкая Эльхен»), используя просторечное уменьшительное («Ellchen») от имени Габриэла [Kleine 1990: 184]. В письме к Мюнтер от 16 ноября 1904 года он писал: «Русские приняли меня за чужака, я им был не нужен. Немцы добры ко мне (по крайней мере добрее, чем русские). Я вырос наполовину немцем, мой первый язык и мои первые книги были немецкими, мой мотор [Motor] — немецкий... Я испытываю добрые чувства к Германии. И наконец... моя Эльхен — немка» [Kleine 1990: 220]²².

Однако, хотя Кандинский в общей сложности прожил в Германии почти 30 лет и знал немецкий язык с раннего детства, его нельзя было принять за носителя языка. Когда в письме 1910 года Мюнтер упомянула его русский акцент, он ответил с явным раздражением, заявив, что никогда бы не согласился изменить свое произношение, и утверждал, что некоторые люди даже находят звучание его «I» особенно «милым»²³. Издатели и редакторы немецких сочинений Кандинского нередко критиковали его стиль, который, по их мнению, звучал как «иностраный»

²² На самом деле у Мюнтер были не чисто немецкие корни. Ее родители были немецко-американского происхождения, во время Гражданской войны они бежали из Соединенных Штатов на свою историческую родину. Родным языком ее родившейся в Америке матери был английский; она так и не выучила в совершенстве немецкий и до конца жизни тосковала по Американскому Югу. В 1898–1900 годы Габриэла была в Соединенных Штатах, где подолгу жила в Нью-Йорке, на Среднем Западе и в Техасе.

²³ Письмо к Мюнтер из Одессы от 12 августа 1910 года; опубликовано в [Hoberg 1994: 95–96].

и требовал исправлений. В то же время — как это часто бывает с эмигрантами, долгое время живущими вдали от родной страны, — русский язык Кандинского также подвергался критике за «иностранность» и «немецкость». Соколов утверждает, что теоретические труды Кандинского написаны на «странном русском языке», насыщенном германизмами [Соколов 2000: 209]²⁴. Кандинский не смог опубликовать русскую версию «О духовном в искусстве» в модернистском журнале «Аполлон», так как отказался вносить в текст стилистические исправления, которых требовал редактор С. К. Маковский. В письме к Мюнтер от 30 октября 1910 года из Санкт-Петербурга Кандинский писал: «Маковский хотел печатать мою брошюру у себя, но и здесь мой язык является препятствием для этого. Я не хочу ничего менять. Нахожу это глупым [So was finde ich dumm]»²⁵.

Как мы видим из этой цитаты, некоторая «странность» языка Кандинского, будь то немецкого или русского, могла быть намеренным эффектом, а не просто результатом стилистической небрежности или влияния иностранного языка. Необычные, даже грамматически неправильные выражения в его немецких стихах нельзя объяснить тем, что он, как носитель русского языка, недостаточно хорошо знал немецкий. Его более утилитарные тексты и письма свидетельствуют о том, что он прекрасно владел правильным синтаксисом и грамматикой немецкого языка. И тем не менее в его стихотворениях в прозе на немецком возникают, например, такие «странные» пассажи: «Es sich entreißt dem schwarzen Traum. Der Tod das Leben will» («Вырывается из черного сна. Смерть жизнь хочет») ²⁶. Кандинский определенно знал немецкий достаточно хорошо, чтобы не сделать такой элементарной синтаксической ошибки (правильный порядок слов должен быть таким: «Es entreißt sich... Der Tod will das Leben»). Судя по рукописи, Кандинский сначала написал эти предложения

²⁴ Соколов противопоставляет теоретические работы Кандинского и его письма, в которых он использовал более «естественный» русский язык.

²⁵ Цит. по: [Маркадэ 2009: 391].

²⁶ «Auch so» в [Kandinsky 2007: 553].

синтаксически правильно, но потом изменил порядок слов²⁷. Причиной такого изменения, вероятно, было стремление сохранить размер: предложения «Es sich entréißt dem schwarzen Traum. Der Tod das Leben will» читаются как ямбическая строка. Соответствующий текст в русской версии — «От черного сна вырвалось. Хочет смерть жизнь» — не имеет правильного ритмического рисунка [Соколов 2011: 177]. Однако синтаксис второго предложения тоже несколько необычен. Кандинский как бы пытается усилить свою мысль с помощью двух ударных односложных слов. Как мы видим, для него ритм является важнейшим элементом стиха, и при этом для достижения нужного ритмического эффекта он более радикально нарушает грамматику и синтаксис немецкого языка, чем своего родного русского. Можно предположить, что ему было проще экспериментировать таким образом с немецким, поскольку он «деформировал» язык, который он, как иностранец, использовал с определенной свободой.

Все более широкое использование Кандинским немецкого в качестве языка литературного творчества было обусловлено не только прагматическими соображениями (он жил в Германии и обращался к немецкой аудитории), но и художественными задачами. Именно благодаря его «иностранности» немецкий язык мог стать более привлекательным средством художественного выражения. При этом немецкий был для Кандинского основным разговорным языком повседневного общения и прежде не использовался им в литературных целях. Халь-Кох тщательно сравнила немецкий оригинал мемуаров Кандинского «Rückblicke» и их авторский перевод на русский («Ступени»), который вышел в Москве в 1918 году, и пришла к выводу, что русский язык его воспоминаний «ближе к письменной норме и потому кажется более сухим и усложненным», тогда как немецкий «в большей степени определяется разговорным вариантом и потому производит неординарное и более живое впечатление» [Kandinsky 2007: 146].

²⁷ Факсимиле первой страницы рукописи «Auch so» воспроизводится в [Kandinsky 1980: 534].

Хотя первые опыты Кандинского как немецкоязычного поэта были малообещающими, он постепенно обретал уверенность в сочинении немецких стихов. От выражения чисто личных отношений с Мюнтер его поэтические сочинения на немецком языке переходят на более профессиональный уровень. Это развитие можно проследить, если подробнее рассмотрим стихотворения в театральных композициях Кандинского, к которым мы сейчас перейдем.

*Авторские переводы стихотворений
в театральных композициях Кандинского*

В определенной степени вдохновляясь идеями Рихарда Вагнера об объединенном произведении искусства (*Gesamtkunstwerk*), Кандинский искал свой путь к новой синтетической форме «монументального искусства» в сценических композициях, которые он начал писать в 1908 году. Помимо Вагнера, определяющее влияние на его искания оказали символистские драмы М. Метерлинка, театральные теории Э. Г. Крэга, теософские и антропософские доктрины, а также иконография и нарративы христианской эсхатологии. В произведениях Кандинского для театра цвет, музыка и танец соединяются в некое абстрактное действо без сюжета и практически без диалогов и монологов. Сценические композиции получили множество различных интерпретаций²⁸, но практически никто из исследователей не обратил внимания на тот факт, что почти все театральные тексты Кандинского существуют в русском и немецком вариантах. Самая известная сценическая композиция Кандинского «*Der gelbe Klang*» («Желтый звук») была первоначально написана в Германии под названием «*Riesen*» («Гиганты»), за ней последовала русская версия, которая была

²⁸ В относительно недавнем и наиболее подробном исследовании театральных произведений Кандинского ([Kobayashi-Bredenstein 2012]) его четыре ранние сценические композиции интерпретируются как христианская тетралогия на темы Ветхого и Нового Завета. Из более ранних монографий можно упомянуть работы К. Эммерт [Emmert 1998] и У.-М. Эллер-Рютер [Eller-Rüter 1990].

опубликована только в 1990-е годы²⁹. Переработанный немецкий вариант под тем же названием «Der gelbe Klang» вошел в состав альманаха «Der blaue Reiter» («Синий всадник»), который вышел в 1912 году³⁰. Поставить пьесу в театре не удалось из-за начала Первой мировой войны. Помимо «Желтого звука», Кандинский написал еще несколько «цветовых драм», которые не были опубликованы при его жизни и вышли в свет относительно недавно. К их числу относятся композиции «Grüner Klang» («Зеленый звук») и «Schwarz und Weiss» («Черное и белое»), которые также датируются 1908–1909 годами. В обоих случаях русская версия предшествовала переводу на немецкий. Короткая композиция «Schwarze Figur» («Черная фигура») существует только на немецком языке. Более позднее произведение «Violett» («Фиолетовый занавес»), которое по стилю существенно отличается от ранних композиций, было написано в 1914 году и позднее переработано и частично опубликовано в 1926 году во время пребывания Кандинского в Баухаузе. В данном случае немецкий текст, который больше по объему, по всей видимости, является первоначальной версией³¹.

Текст театральных композиций Кандинского по большей части состоит из режиссерских указаний (если их можно так назвать за неимением более подходящего термина), а не диалогов. Однако в трех его ранних пьесах 1908–1909 годов имеются несколько лирических вставок, написанных традиционным метрическим рифмованным стихом³². При сравнении русского и немецкого

²⁹ Текст сценической композиции «Желтый звук» был впервые опубликован В. С. Турчиным в 1993 году на основе рукописи, хранящейся в РГАЛИ в Москве. См. [Кандинский 1993: 24–27].

³⁰ Эволюция текста от «Riesen» до «Der gelbe Klang» была впервые рассмотрена в [Stein 1983]. Однако в этой работе не упоминается «Желтый звук» в русском варианте как важное звено в этой цепи.

³¹ Русские и немецкие версии сценических композиций опубликованы в [Kandinsky 1998]. См. «Gelber Klang» (53–87), «Stimmen oder Grüner Klang» (89–96), «Schwarz und Weiss» (99–107), «Schwarze Figur» (109–117) и «Violett» (213–279).

³² Кобаяши-Бреденштейн явно ошибается, утверждая, что в сценических композициях Кандинского представлены «только нерифмованные стихи» (прим. 2, 1–2). На самом деле, большинство и русских, и немецких стихотворений рифмованные.

вариантов создается впечатление, что Кандинский пытался справиться с поэтической формой и преодолеть трудности, возникающие в процессе перевода с одного языка на другой.

«Желтый звук» начинается с гимна, который исполняет хор, скрытый за сценой, освещенной синим светом. Поскольку такой песни нет в более ранней рукописи «Riesen», следует предположить, что русская версия в «Желтом звуке» является оригинальным текстом:

Твердые сны... Разговоры утесов...
Глыбы недвижные странных вопросов...
Неба движение... Таяние скал...
Кверху растущий невидимый вал...
Слезы и смех. Среди проклятий молитвы.
Радость в слиянии. Черные битвы.
Мрак непрогляднейший в солнечный день.
Ярко светящая в полночи тень
[Kandinsky 1998: 57].

Своей импрессионистской расплывчатостью и туманным мистицизмом этот гимн напоминает произведения символистов начала XX века. Отсутствие глаголов вызывает в памяти «номинативный» стиль, который в русской поэзии культивировался Фетом и К. Д. Бальмонтом. Парадоксальные, оксюморонные смысловые сочетания интерпретировались исследователями либо как выражение синестезической гармонии и равновесия, либо, наоборот, как воплощение изначального хаоса, предшествующего Творению³³. Четырехстопный дактиль с цезурой посередине каждой строки напоминает о песнопениях хора в античной драме. Противоположные понятия выражены посредством хиастической структуры строк³⁴. В немецком эта песня приобретает следующую форму:

³³ См. [Eller-Rüter 1990: 72] и [Emmert 1998: 90–91].

³⁴ См. [Göricke 1987: 122] Ein Interpretationsversuch // Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektiven. Ed. H. Holländer, Ch. W. Thomsen. Cologne, 1987. P. 122.

Steinharte Träume... Und sprechende Felsen...
Schollen mit Rätseln erfüllender Fragen...
Des Himmels Bewegung... Und Schmelzen... der Steine...
Nach oben hochwachsend unsichtbarer... Wall...
Tränen und Lachen... Bei Fluchen Gebete...
Der Einigung Freude und schwärzeste Schlachten.
Finsteres Licht bei dem... sonnigsten... Tag
Grell leuchtender Schatten bei dunkelster Nacht!!
[Kandinsky 1998: 70]

Очевидно, Кандинский стремился сделать немецкий перевод максимально близким русскому оригиналу, сохранив его размер. Он в целом успешно справился с этой задачей, хотя и заменил четырехстопный дактиль на амфибрахий в четырех из восьми строк. Однако в четвертой строке немецкий размер сбивается, вероятно, потому что Кандинский ошибочно решил, что в слове «unsichtbar» (невидимый) ударение падает на второй, а не на первый слог. Примечательно, что в конце строки и в русском, и в немецком тексте автор использует одинаковые слова («вал», «Wall»), обыгрывая их семантическое и звуковое сходство. В немецком переводе рифмы исчезли, но значительно увеличилось число многоточий, что придает тексту замедленный, сбивчивый ритм. Эммерт утверждает, что эти многоточия создают некую семантическую неопределенность, когда, например, слово «Schmelzen» (тающий) может относиться как к «Himmel» (небо), так и к «Steine» (камни), причем последнее может быть синтаксически связано со словом «Wall» [Emmert 1998: 94]. Русский текст допускает только одно прочтение («скалы тают»). Вторая строка в немецком тексте также вызывает некоторое недоумение. Буквально она означает что-то вроде «глыбы с тайнами наполняющих вопросов». Можно предположить, что Кандинский хотел сказать: «глыбы, полные тайных вопросов» (на что указывает русский текст), но сбился, пытаясь сохранить размер. Двойной восклицательный знак в конце последнего предложения в немецкой версии выглядит как попытка привнести в текст элемент «усиления» посредством пунктуации.

В переводе этого гимна Кандинский не пытался сохранить рифму, однако использовал ее в остальных поэтических вставках

в своих сценических композициях. Это два стихотворения в пьесе «Зеленый звук», в которых представлено постапокалиптическое видение Нового Иерусалима, и рифмованный монолог таинственного слепого калеки³⁵. Примечательно, что в этом монологе на немецком рифм больше, чем в русской версии, где рифмуются только четные строки, тогда как немецкий текст состоит из полностью рифмованных двустиший.

Четвертый и последний пример авторского перевода стихов в сценических композициях мы находим в пьесе «Черное и белое». Я сначала процитирую исходный русский текст, а затем авторский перевод Кандинского на немецкий (с последующим русским подстрочником).

Страх в глубине и предчувствий пороги
Холод в вершинах. Крутые дороги.
Ветры безумные. Смерти покровы
Свяжи, разорвавши оковы!
Оковы разбитые,
Страны открытые!
Свяжи, разорвавши оковы!
Нарушено что — возродится
И черное тем победится
Свяжи, разорвавши оковы!

Angst in der Tiefe, die Freude im Ahnen.
Kalte Berggipfeln und schwindlige Bahnen.
Schwarzotote Schleier. Wilddrasende Winde.
Weißes Stillschweigen. Zerreiße und binde!
Zerrissene Bänder!
Entdeckte Fernländer!
Zerreiße und binde!
Zerriß'nes gebunden
Das Schwarz überwunden!
Zerreiße und binde!
[Kandinsky 1998: 105–106]³⁶

³⁵ Русский и немецкий тексты опубликованы в [Kandinsky 1998: 93–94, 96].

³⁶ Стихотворение приводится в современном правописании.

Страх в глубине, радость в предчувствии.
Холодные горные вершины и головокружительные тропы.
Черномертвые покровы. Свирепые ветры.
Белое безмолвие. Разорви и свяжи!
Разорванные ленты!
Открытые далекие земли!
Разорви и свяжи!
Разорванное связано
Черное преодолено!
Разорви и свяжи!

В этом гимне выражены некоторые главные художественные установки Кандинского, которые он подробно рассматривает в трактате «О духовном в искусстве», особо подчеркивая необходимость выбора трудного пути к просветлению и спасению, а также преодоления условностей, чтобы достичь нового синтеза. Интересно, что «белое молчание», которое поможет одолеть силы тьмы, появляется только в немецкой версии. Как и в предыдущем примере, в этом тексте есть несколько несуразностей с точки зрения немецкого языка, например грамматически излишняя буква «п» в слове «Berggipfeln» или неологизм «Fernländer», который, судя по всему, был использован чисто из метрических соображений (правильное немецкое выражение было бы «ferne Länder») ³⁷. Однако еще один неологизм в немецком тексте — прилагательное «schwarztot» («черномертвый») — звучит довольно убедительно именно в силу своей странности. Оно поэтически выразительнее, чем «смерти покровы» в русском, и к тому же подчеркивает дихотомию черного и белого, которая более явственно проработана в немецком переводе, чем в русском оригинале. Как мы видим, Кандинский в немецком идет на риски, которых избегает в более традиционно написанном русском тексте. Кроме того, в немецкой версии используется аллитерация,

³⁷ Даже с меньшим количеством слогов слово «Fernländer» не вписывается в размер. То же самое происходит и с несколькими другими составными словами («Berggipfel», «wildrasende», «Stillschweigen»). Чтобы они попали в размер, ударение в них должно было бы падать не на первый, а на второй слог.

отсутствующая в русской («Schwarz-tote Schleier. Wilddrasende Winde»). Призыв «Zerreiße und binde!» («Развяжи и свяжи!») по-немецки звучит убедительнее, чем несколько тяжеловесная русская фраза. В целом немецкий перевод можно считать улучшенной версией русского оригинала. Русское стихотворение больше похоже на произведение подражателя символистов, тогда как в немецком тексте, несмотря на некоторую сбивчивость — или, может быть, *благодаря* этой сбивчивости, — видны проблемски подлинного поэтического вдохновения.

Таким образом, мы видим, что Кандинский при переводе своих сценических композиций с русского на немецкий стремился максимально точно воспроизвести форму русских стихов, и эти переводы были в разной степени удачными. Он вполне уверенно владел русской версификацией, однако сочинение немецких стихов давалось ему явно труднее. Это отнюдь не означает, что в них не было удачных моментов. Переложение собственных стихотворений на немецкий давало Кандинскому возможность внести изменения и добавить новые смысловые оттенки, которых не было в первоначальном варианте. В некоторых случаях немецкая версия по своей поэтической смелости превосходит русский оригинал.

*Перевод написанных по-немецки стихов
на русский язык*

Опыт перевода стихотворений из сценических композиций с русского на немецкий, вероятно, вдохновил Кандинского на сочинение оригинальных стихов непосредственно на немецком. При последующем «обратном» переводе этих текстов на русский он поменял хронологическую последовательность в сценических композициях. В альбоме «Klänge» представлены два написанных метрическим стихом текста, озаглавленные «Lied» («Песня») и «Hymnus» («Гимн»). Оба стихотворения первоначально написаны на немецком. В русской версии сохранен размер исходного текста (двух- и трехстопный ямб в «Lied» и четырехстопный

хорей в «Hymnus»)³⁸. Далее мы более подробно рассмотрим второе стихотворение. «Hymnus» — одно из лучших стихотворений, написанных Кандинским метрически правильным немецким стихом. В нем изображается постепенное погружение равного красного платка в синюю воду:

Hymnus

Innen wiegt die blaue Woge.
Das zerrissne rote Tuch.
Rote Fetzen. Blaue Wellen.
Das verschlossne alte Buch.

Schauen schweigend in die Ferne.
Dunkles Irren in dem Wald.
Tiefer werden blaue Wellen.
Rotes Tuch versinkt nun bald
[Kandinsky 1981: 126–127].

Гимн

Внутри колышется синяя волна.
Разорванная красная ткань.
Красные обрывки. Синие волны.
Закрытая старая книга.

Молча смотрят вдали.
Темное блуждание в лесу.
Глубже становятся синие волны.
Красная ткань скоро утонет.

Авторский перевод на русский звучит так:

³⁸ Краткий анализ перевода «Lied» см. в [Фещенко 2015: 206–208]. В. В. Фещенко ошибочно утверждает, что Кандинский сам перевел не более пяти своих стихотворений ([Фещенко 2015: 207]). На самом деле существует 16 парных русско-немецких стихотворений только в альбоме «Klänge» и еще минимум 11 стихотворений в прозе, не вошедших в этот альбом.

Гимн

В глубине вода синееет.
Краснеет в клочьях весь платок.
Красны клочья. Сини волны.
За печатью старый том.

Взгляды молча в дали; в дали.
В темном лесе черный ход.
Все синей, синее волны.
Тонет в клочьях весь платок
[Кандинский 1994: 169].

«Гимновый» характер стихотворения проявляется в его торжественной форме — четырехстопный хорей с чередующимися женскими и мужскими окончаниями, рифмованными четными строками и музыкальной тканью звуковых повторов и аллитераций. Музыкальность по большей части сохраняется в русском переводе, в котором также используется четырехстопный хорей, за исключением ямба во второй строке. В русской версии нет рифмы, однако во всех мужских окончаниях присутствует ударный гласный «о», благодаря чему создается ощущение звукового единства («платок» — «том» — «ход» — «платок»). Немецкое стихотворение изобилует аллитерациями с «w» (произносится как «в»), которые придают тексту успокаивающее звучание: «wiegt», «Woge», «Wellen», «Wald», «werden», «Wellen». Этот эффект невозможно воспроизвести в русском тексте, однако в переводе также используется несколько слов со звуком «в» («вода», «вес», «волны», «волны», «вес»). Кроме того, аллитерация с «к» в сочетаниях «краснеет в клочьях» и «красны клочья» усиливает семантическую связь между клочьями и красным цветом. В русской версии заклинательный характер стиха подчеркивается повторами («в дали, в дали», «синей, синее»), которые отсутствуют в немецком оригинале. В первых двух строках немецкого стихотворения создается контраст между светлыми гласными в первой и темными гласными во второй половине каждой строки³⁹.

³⁹ См. [Eller-Rüter 1990: 165].

В русском варианте возникает похожий явно выраженный звуковой эффект в последних трех строках за счет преобладания ударных «о», которые нерегулярно перемежаются «е». Постепенное исчезновение в конце всех гласных, кроме «о», передает поглощение красного платка синей волной.

В русском переводе используется одна особенность русского языка, эквивалента которой нет в немецком языке, а именно возможность делать глаголы из прилагательных, обозначающих цвета. Глагол «синеть», образованный от прилагательного «синий», может иметь самые разные значения — от «быть синим», «становиться синим», «казаться синим» до «излучать синеву». В первых двух строках русской версии представлено два таких цветowych глагола, образованных от прилагательных «синий» и «красный». Еще одной особенностью русского синтаксиса является отсутствие глагола-связки «быть» в настоящем времени. В результате в русском переводе предложения более полные, чем в немецком оригинале. Например, в третьей строке по-русски получается два полных предложения. По сравнению с русским немецкий текст выглядит более фрагментарным и импрессионистическим. По смыслу вторая строка «Das zerrissne rote Tuch» могла бы быть прямым дополнением к глаголу «wiegt» в первой строке, но такое прочтение исключено из-за точки. Также не ясно, к какому подлежащему грамматически относится глагол «schauen» в третьей строке. И в немецкой, и в русской версии каждая строка заканчивается точкой, благодаря чему усиливается медитативное настроение, лишённое каких-либо логических аргументов.

С точки зрения содержания в переводе первой строки мы видим интересный пространственный сдвиг, когда синяя волна из «внутренности» в немецком переносится в «глубину» в русской версии. В каком-то смысле это изменение делает возникающий в русском тексте образ скорее метафизическим, нежели психологическим. Точно так же апокалиптическая отсылка к книге «за печатью» более очевидна в русской версии, в немецком тексте просто говорится о «закрытой книге». Кроме того, устаревшая падежная форма «в лесе» (в противоположность современной

«в лесу») придает русскому тексту более архаичных оттенков. С другой стороны, немецкое выражение «dunkles Irren» более конкретно, чем русское «черный ход». Интересно, что образ человека, заблудившегося в темном лесу, возможно, отсылающий к началу «Ада» Данте, уже возникал в стихотворении 1903 года, посвященном Мюнтер, в котором также присутствует рифма «Wald» — «bald»⁴⁰. Сравнение этого раннего стихотворения с «Нупнус» показывает, что за прошедшие годы Кандинский существенно продвинулся как немецкоязычный поэт. В «Нупнус» сочетание звукописи, цветовых контрастов и традиционной поэтической формы свидетельствует о прекрасном владении немецким и русским стихосложением и мастерстве Кандинского как переводчика своих стихов.

Однако Кандинский, по-видимому, все больше разочаровывался в своих опытах в сфере формальной поэзии. В письме к Мюнтер от 27 октября 1910 года он дистанцируется от сценических композиций, написанных годом ранее. В частности, он выражает свою неудовлетворенность поэтическими вставками. Он пишет: «Для меня эти вещи уже как-то устарели, особенно многие стихотворения в них. Я бы их освежил»⁴¹. Продолжая поиски новых форм художественного выражения, Кандинский чувствовал, что должен отойти от традиционного рифмованного метрического стиха. Это, однако, не означает, что он решил оставить поэзию. Наоборот, поэзия стала для него еще более важной частью творчества в годы, когда в его живописи наметился переход от фигуративного к абстрактному искусству.

⁴⁰ Эта рифма последний раз возникает в сценической композиции «Фиолетовый занавес» (1914 год), где хор восклицает: «Ei! Der Wall! Der Knall! Der Fluß! Der Guß! Der Wald! Ei! Bald! Bald! Bald!» ([Kandinsky 1998: 246]). Возможно, Кандинский здесь пародирует самого себя. В целом «Фиолетовый занавес» довольно сильно отличается от более ранних сценических композиций. Он носит скорее «дадаистский», нежели символистский или экспрессионистский характер, в нем больше диалогов, причем в основном абсурдистских.

⁴¹ «Für mich sind diese Sachen schon ziemlich veraltet, besonders manche Gedichte darin. Ich würde es auffrischen». Цит. по: [Kandinsky 1998: 53] (выделено мной — А. В.).

*На пути к абстрактному искусству:
двоязычные прозаические
стихотворения Кандинского*

Стихотворение в прозе — этот многогранный жанр, отточенный французским поэтом Ш. Бодлером и привнесенный в русскую литературу И. С. Тургеневым, стал для Кандинского предпочтительным средством поэтического выражения после 1909 года⁴². Большая часть его стихотворений в прозе вошла в том «Klänge» («Звуки»), единственное значительное собрание поэзии Кандинского, которое было опубликовано при его жизни⁴³. Изданный Р. Пипером в 1912 году в Мюнхене ограниченным тиражом в 345 экземпляров, этот роскошно оформленный альбом в обложке из материала пурпурного цвета с золотым тиснением объединил 38 стихотворений в прозе с 12 цветными и 44 черно-белыми отпечатанными вручную гравюрами на дереве. Гравюры датированы годами с 1907 по 1912, а стихотворения, по словам Кандинского, были написаны в период с 1909 по 1911 год. Между изображениями и текстом устанавливаются довольно сложные отношения. Очевидно, что гравюры — это не просто иллюстрации к стихотворениям, а стихи — не просто экфрастический комментарий к гравюрам. Скорее, изображение и поэзия, находясь в контрапунктическом взаимодействии, образуют некий новый вид синтетического искусства, к чему Кандинский призывал в своем трактате «О духовном в искусстве», который вышел в свет примерно в то же время, что и «Klänge». Кандинский пишет: «В итоге мы приходим к объединению этих сил различных видов искусства. Из этого объединения со временем и возникнет искусство, которое мы можем уже

⁴² Об истории этого жанра в России см. [Wanner 2003]. Стихотворения из сборника «Klänge» анализируются на с. 114–122.

⁴³ Точная дата публикации неизвестна. Сам Кандинский в сборнике «Mes gravures sur bois» утверждает, что альбом «Klänge» вышел в свет в 1913 году. Однако, судя по записям издателя, книга, по всей видимости, вышла осенью 1912 года. Она никогда не переиздавалась. Немецкий текст приводится в приложении к американскому изданию «Звуков» ([Kandinsky 1981]).

теперь предчувствовать — подлинное *монументальное* искусство» [Kandinsky 1982: 155]⁴⁴.

Взаимодействие визуальных и вербальных элементов в «Klänge» интерпретируется по-разному⁴⁵. Для наших целей наибольший интерес представляет вопрос о двуязычии прозаических стихотворений Кандинского. Он выпустил этот альбом на немецком языке, однако из его переписки мы знаем, что первоначально он собирался сделать русскоязычное издание под названием «Звуки», которое должен был опубликовать скульптор В. А. Издебский, знакомый Кандинского по Одессе. В это издание планировалось включить 17 стихотворений в прозе. В нем должно было быть иное расположение текста и гравюр, не такое, как в немецкой версии. По неизвестным причинам русское издание так и не осуществилось⁴⁶.

Русские стихотворения в прозе Кандинского не просто «оригиналы» немецких переводных текстов, которые позднее вошли в «Klänge». Кандинский, по всей видимости, работал над русской

⁴⁴ Выделено Кандинским. Русский текст цитируется по изданию [Кандинский 2018: 74].

⁴⁵ Р. Шеппард в статье «Kandinsky's Klänge: An Interpretation» ([Sheppard 1980]) утверждает, что гравюры расположены в определенной последовательности, которая примерно соответствует тематическому развитию стихотворений — от бурного конфликта и центрированности к упорядоченности и духовности. Наиболее подробный анализ взаимосвязи отдельных стихотворений в прозе и гравюр в «Klänge» содержится в диссертации П. МакГрейди ([McGrady 1989]). Однако никто из исследователей, рассматривавших последовательность гравюр и стихотворений в «Klänge», не обратил внимания на их совершенно разное расположение в изначально планировавшемся русском издании альбома и в его опубликованной немецкой версии.

⁴⁶ Предыстория и структура планировавшегося русского издания обсуждаются в [Соколов 1996]. Макет, воспроизводящий порядок следования текста и изображений, сохранился в мюнхенском архиве Кандинского, и его факсимиле было частично представлено в [Kandinsky 2007]. В архивах Кандинского в Мюнхене и Париже имеются рукописи его стихотворений в прозе, которые предназначались для русского издания. Шестнадцать из русских текстов, хранящихся в Центре Помпиду в Париже, были опубликованы в 1994 году в приложении к московскому изданию мемуаров Кандинского (см. [Кандинский 1994: 164–171]).

и немецкой версиями одновременно, создавая своего рода синхронный авторский перевод. В некоторых случаях он сначала писал черновик по-русски и затем переводил его на немецкий, в других — наоборот. Не всегда легко определить, какая версия была создана первой. Некоторые немецкие рукописи в парижском архиве, к счастью, помечены русским словом «перевод», которое указывает, что первым создавался русский текст. Кроме того, некоторые указания есть и в самих рукописях. Если в немецком тексте имеются вставки и вычеркнутые слова, а русский текст представляет собой чистовой вариант, очевидно, что стихотворение первоначально было написано по-немецки⁴⁷. Некоторые стихотворения существуют только на одном языке и никогда не переводились. Однако чаще всего можно лишь предполагать, на каком из языков первоначально было написано то или иное стихотворение. Соколов попытался решить этот вопрос с помощью критериев, которым предположительно соответствует оригинальная версия. К ним относятся «адекватное» применение языковых средств (отсутствие иноязычных калек), большая краткость (перевод, как правило, длиннее оригинального текста), использование эвфонии и неологизмов [Соколов 1996: 11]. Разумеется, такой подход отнюдь не гарантирует стопроцентной точности, особенно с учетом той степени свободы, которую может себе позволить автор-переводчик⁴⁸. В любом случае само по себе то, что первая версия могла быть написана по-русски или по-немецки, означает, что Кандинский уже одинаково уверенно чув-

⁴⁷ См., например, русскую и немецкую рукописи стихотворения в прозе «И» / «Und», которые воспроизведены в [Kandinsky 2007: 526–527].

⁴⁸ Как минимум в одном случае французский исследователь Ж.-К. Маркадэ пришел к иному выводу, чем Соколов. Рассматривая немецкую и русскую версии стихотворения в прозе «Пестрый луг» («Bunte Wiese»), Маркадэ утверждает, что первоначальной была русская версия, поскольку выражение «в ниточку» более идиоматично, чем немецкое «in gerader Linie», и кроме того, в русском тексте используется игра глагольными префиксами, которую трудно эквивалентно передать по-немецки (см. [Marcadé 2015]). Соколов относит «Bunte Wiese» к категории вероятных немецких оригиналов, никак, впрочем, это не обосновывая.

ствовал себя в обоих языках, достигнув своего рода сбалансированного билингвизма.

Поскольку форма стихотворений в прозе не требует метра и рифмы, авторские переводы Кандинского этих текстов в целом более буквальны, чем его переводы формальной поэзии. Тем не менее между немецкой и русской версиями существуют определенные тонкие различия. Например, в стихотворении «Холмы» / «Hügel» немецкие прилагательные, обозначающие «синеватый» и «желтоватый», в русской версии заменены на прилагательные «холодный» и «теплый» (в работе «О духовном в искусстве» Кандинский называет синий типично «холодным», а желтый типично «теплым» цветом) [Kandinsky 1982: 178]. В стихотворении «Фагот» / «Fagott» «глубокий» звук инструмента в немецком тексте становится «темным» в русском. Кроме того, ветви дерева сравниваются с гравюрой в русской, но не в немецкой версии. В некоторых случаях Кандинский добавлял к переводу целые предложения. Так, в русской версии стихотворения «Колокол» / «Glocke» после утверждения о необходимости чернил для письма он добавляет комментарий: «такова *сегодня* моя душа в неразрывном слиянии с чернилами» (курсив Кандинского). Хотя Кандинский переносит действие из немецких деревень Вайскирхен и Мюльхаузен в русские села Покровское и Васильевское, колокол продолжает звонить «по-немецки» («денг, денг, денг, денг, денг») [Кандинский 1994: 166]. Интересный случай неявного проявления билингвизма возникает в названии стихотворения в прозе «Новое» («Гобой»). Оно существует только на немецком, однако архаичное название инструмента «Новое» (в современном немецком — «Обое»), написанное заглавными буквами («НОВОЕ»), может читаться как русское слово «новое». Это название — пример двойного, немецко-русского кодирования с переходом латиницы в кириллицу.

Стилистически стихотворения в прозе в сборнике «Звуки» («Klänge») довольно однородны. Несмотря на то, что Кандинский не датировал эти стихотворения, можно легко различить более ранние и более поздние по манере, в которой они написаны. Развитие стиля шло от символизма конца века к радикальному

модернизму, который отчасти предвосхищает конкретную поэзию, а также иконоборчество футуристов и дадаистов⁴⁹. Традиционная нарративная проза, написанная ясным синтаксисом, уступает место алогичному, взрывному письму, в котором звучание преобладает над семантикой. В этом смысле литературная эволюция Кандинского повторяет развитие его визуального стиля, которое прослеживается по его гравюрам в «Klänge» — от орнаментального югендстиля до почти полной абстракции. Дальнейшее развитие этой траектории мы видим в стихотворениях в прозе, которые Кандинский продолжал писать по-русски и по-немецки после выхода «Klänge». Как показал Соколов, Кандинский в 1914 году собирался выпустить еще один альбом гравюр и текстов под названием «Цветы без запаха», но был вынужден отказаться от этих планов, так как началась война. Часть этих текстов существовала только на русском, часть только на немецком, а некоторые были написаны на обоих языках. Общий тон стал более пессимистичным, и вместо мессианской надежды, выраженной в «Klänge», появились мрачные и угрожающие предзнаменования [Соколов 2011]⁵⁰.

Здесь возникает важный вопрос: как двуязычный характер прозаических стихотворений Кандинского повлиял на его движение в сторону радикального модернизма? Было бы ошибкой утверждать, что Кандинской был большим «модернистом» в одном языке, чем в другом. Переход к вербальной абстракции происходил в обоих языках одновременно. При этом саморедактирование, присущее процессу авторского перевода, позволяло Кандинскому «настраивать» и заострять свои тексты в соответствии с траекторией его творческой эволюции. Следовательно, сравнение русских и немецких версий может помочь нам лучше понять развитие художественного метода Кандинского.

⁴⁹ И московские футуристы, и цюрихские дадаисты ошибочно видели в прозаических стихах Кандинского иллюстрацию к их собственной революции в эстетике. Более подробно об этом см. [Wanner 2003: 116, 120].

⁵⁰ Соколов приводит полный текст 11 из этих стихотворений в прозе. Соответствующие немецкие версии семи из них можно найти в подборке «неопубликованных стихотворений» в [Kandinsky 2007].

Один из ранних примеров того, как Кандинский подвергал пересмотру свои прозаические стихотворения в процессе их перевода, мы находим в стихотворении «Возвращение» («Rückkehr»). Этот текст существует в русской и немецкой версиях, но он не был включен ни в планировавшееся издание «Звуков», ни в опубликованный альбом «Klänge»⁵¹. В стихотворении рассказывается печальная история молодого человека, который возвращается на родину и обнаруживает, что она превратилась в безжизненный геометрически правильный город с прозрачными кубическими зданиями под черным небом. При переводе этого текста на немецкий Кандинский пытался смягчить его явно декадентский характер. Так, он заменил плывущие по небу «пурпурно-красные цветы, будто розы», на «пурпурно-красные пятна», а черные пантеры с горящими зелеными узкими глазами, которые лежат в ожидании у каждого здания, в немецкой версии стали просто черными камнями. Однако, по всей видимости, переработанная немецкая версия все равно не удовлетворяла Кандинского, и он не включил этот текст в опубликованное издание «Klänge».

Стихотворение в прозе «Весна» («Frühling»), включенное и в «Звуки», и в «Klänge», являет собой пример более зрелого стиля Кандинского:

Молчи, пестрый человек.
Медленно сползает с холма старый дом. Старое синее небо
застряло меж веток и листьев.
Не зови меня туда!
Звон застрял в воздухе, как ложка в каше. Прилипли ноги
к траве. А она хочет своими колючками проткнуть незримое.
Подними топор над головой и ударь. Ударь же!
Твои слова не дойдут до меня.
Вот они повисли как мокрые тряпки на кустах.
Отчего ничего не растет, а только вон тот деревянный
гнилой крест на перекрестке? И руки его проткнули воздух
вправо и влево. И Голова [так!] его продырявила небо.
И поползли с краев душные сизые тучи. И молнии рвут
и режут их в тех местах, где их не ждешь, и бесследно зара-

⁵¹ Русский текст см. в [Соколов 1996: 20]; немецкий текст в [Kandinsky 2007: 513].

стают их проколы и прорезы. И кто-то падает, как мягкая перина. И кто-то все говорит, говорит... Говорит... Или это все ты же, пестрый человек? Неужели опять ты?⁵²

Этот текст, как и многие другие в «Klänge», выражает необходимость «освободиться» от окостеневшего материального мира и вырваться в новое духовное измерение. Это болезненный и трудный процесс, который требует «полного разрыва» с удушающими старыми привычками и окружением. Говорящий, похоже, не стремится прислушаться к голосу, призывающему его совершить эту сделку. На религиозное измерение этого процесса указывает крест. И хотя крест прогнил, он все еще может прорвать удушающую несвободу, в которой пребывает лирический герой. Апокалиптическая буря, приближение которой описано в нескольких «библейских» предложениях, начинающихся с союза «и», должна стать разрушительным событием, но в конечном счете привести к исцелению⁵³.

Соколов относит «Весну» к числу текстов, исходный язык которых невозможно определить, поскольку между русским и немецким вариантами нет значительных расхождений. Тем не менее между двумя версиями есть несколько интересных различий. В русском тексте отсутствует слово «безнадежный» («hoffnungslos»), которое дважды появляется в немецком. Добавил ли Кандинский это слово или исключил его при переводе? Ответ, по всей видимости, можно найти во фразе «erwürgende rotblaue Wolken» («удушающие красно-синие тучи»). Соответствующая русская фраза звучит как «душные сизые тучи». Использование слова «erwürgende» для перевода на немецкий русского прилагательного «душный» представляется довольно странным. Более приемлемым немецким эквивалентом было бы слово «stickig». «Erwürgend» — причастие настоящего времени от глагола «erwürgen» (душить), которое буквально превращает тучи в активных агентов, занимающихся удушением. Возможно, этот образ был навеян

⁵² Цит. по: [Соколов 1996: 19].

⁵³ Более подробный анализ этого текста см. в [Emmert 1998: 184–186].

Кандинскому русским глаголом «душить», который этимологически связан с прилагательным «душный», но только как стертая метафора. Реальное удушение происходит в немецком варианте. Кроме того, цвет туч меняется с «сизого» на более агрессивный и угрожающий «rotblau» (красно-синий). Можно обоснованно предположить, что Кандинский написал это стихотворение сначала по-русски и затем усилил некоторые моменты при переводе на немецкий, чем объясняется добавление слова «безнадежный».

Еще одно интересное различие связано с использованием слов «проколы» и «прорезы». Немецкие слова «Stiche» и «Schnitte» несут дополнительную смысловую нагрузку, поскольку также отсылают к видам визуального искусства: «Stich» может означать «гравирование», а «Schnitt» является частью составного слова «Holzschnitt» (ксилография или гравюра на дереве), то есть тот вид графики, который составляет визуальную часть альбома «Klänge». Кандинский как бы указывает на роль своего собственного искусства в метафизическом процессе «исцеления». Русские слова «проколы» и «прорезы» не имеют такого двойного значения, однако приставка «про-» указывает на процесс «прорыва» в иную, более глубокую реальность.

Движение Кандинского в сторону абстракции определялось тем же стремлением к духовному прорыву. Это стремление мы видим как в его изобразительном искусстве, так и в его стихотворениях в прозе. В своих более радикальных текстах Кандинский полностью отказывается от общепринятого синтаксиса и значений слов. Вместо изложения или описания движения к новому духовному состоянию, как это происходит в «Весне», сам язык отражает и воплощает это новое качество. Примером такого более радикального стиля может служить эксцентричное стихотворение «Сонет» («Sonett»), рукопись которого хранится в парижском архиве Кандинского. Оба рукописных текста на русском и немецком языках датированы 10 мая 1914 года⁵⁴. Вот русская версия этого стихотворения:

⁵⁴ Русская версия опубликована в [Соколов 2011: 176], немецкая — в [Kandinsky 2007: 543].

Сонет

Лаврентий, ты слышишь?
Зеленый круг лопнул. Желтый кот все еще лижет свой
хвост.
Лаврентий, до нет еще далеко!
Кукумисматическая спираль развернулась правильно
в правильном направлении.
Фиолетовый слон бесконечно поливает себя при помощи
своего хобота.
Лаврентий, это что-то не то. Ведь не то?
Лабусалугитическая парабола никак не найдет ни головы
своей, ни хвоста. Красная лошадь лягается, лягается,
лягается.
Лаврентий, наудандра, лимузуха, дирекека! Дири-кека!
Ди-ри-ке-ка!

Несуразное название «Сонет», данное стихотворению, которое явно не является сонетом, предвосхищает абсурдистские тексты Даниила Хармса⁵⁵. Как и «Весна», это стихотворение строится в форме диалога с неотвечающим таинственным незнакомцем. Здесь также присутствуют похожие на заклинания повторы слов и звуков — прием, который часто используется в прозаических стихотворениях Кандинского. В то же время вместо связанной истории это стихотворение скорее представляет словесное описание полуабстрактной картины. Единственным напоминанием о предметности изображения являются животные, которые окрашены в экспрессионистские цвета — почти как на картинах друга Кандинского Ф. Марка⁵⁶. Они переплетаются с абстрактными геометрическими фигурами — кругом, спиралью, парабо-

⁵⁵ См. «Сонет», один из коротких рассказов Хармса, написанных в 1930-е годы. Я анализирую этот текст в [Wanner 2003: 133–134].

⁵⁶ В трактате «О духовном в искусстве» Кандинский рассуждает о том, чем изображение красной лошади отличается от красного платья или красного дерева: «Уже само звучание этих слов переносит нас в другую атмосферу. Естественная невозможность существования красной лошади необходимо требует столь же неестественной среды, в которую поставлена эта лошадь» [Кандинский 2018: 127].

лой. Если круг еще дается в конкретном цвете (зеленом), то спираль и парабола характеризуются невразумительными прилагательными, которые звучат как пародия на научный дискурс. В конце текст превращается в ряд неологизмов, которые постепенно распадаются на отдельные слоги. Язык перестает выполнять какую-либо референтивную функцию. Словотворчество Кандинского напоминает эксперименты русских футуристов, которые стремились достичь уровня глубинных смыслов посредством «заумного» языка. Кроме того, Кандинский предвосхищает звуковую поэзию дадаистов. Последняя строчка, вызывающая ассоциации с фонетикой воображаемого африканского языка, напоминает знаменитое стихотворение Х. Балля «Karawane» («Караван»), написанное в 1917 году⁵⁷.

Кандинский написал немецкую и русскую версии этого стихотворения в один день. Между двумя вариантами нет существенных различий, кроме того, что русский текст написан в настоящем времени, а немецкий в прошедшем. Третья строка в немецком варианте несколько отличается от русского: «Laurentius, die Nacht ist nicht eingebrochen!» («Лаврентий, ночь не ворвалась!»). Однако обе версии можно свести к одному и тому же утверждению: позитивное бытие по крайней мере в данный момент преобладает над небытием. В четвертой строке на двух языках обыгрывается корень со значением «правый»: «*правильно в правильном направлении*» в русском соответствует «*aufrechtig in der richtigen Richtung*» в немецком. В русском варианте все слова, относящиеся к животным («кот», «хвост», «слон», «хобот», «лошадь»), содержат ударный звук «о». Возможно, этот регулярный звуковой ряд указывает на то, что стихотворение было первоначально написано по-русски. В любом случае разночтения между двумя языками нейтрализуются в последней строке, написанной на несуществующем языке. Языковые различия сходят на нет, когда

⁵⁷ Текст «Karawane» см. в <https://de.wikisource.org/wiki/Karawane>. Балль восхищался стихотворениями в прозе Кандинского и декламировал их в «Кабаре Вольтер» в Цюрихе.

обе версии текста завершаются более-менее одинаково звучащими строками⁵⁸.

Что побудило Кандинского написать это стихотворение одновременно на двух языках? Скорее всего, им двигал тот же творческий импульс, что и при создании параллельных и взаимосвязанных последовательностей текстов и изображений. Как заметил К. Шорт: «В “Звуках” слова в поэтических текстах выполняют обычные функции и в то же время движутся к свободной графической форме, становятся абстрактными. При этом изображения в альбоме предметны и одновременно с этим движутся к свободной графической форме, становятся абстрактными» [Short 2006]. Используя конкретный пример, можно сказать, что точка и линия могут функционировать и как знаки препинания в линейной последовательности текста, и как визуальные элементы на пространстве белой страницы, где вербальный и визуальный тексты вступают в диалог и соперничество друг с другом. В своих теоретических работах Кандинский использовал слово «Zweiklang» (двузвучие) для описания мерцающего эффекта, создаваемого различными элементами, которые одновременно допускают два противоположных прочтения. В трактате 1926 года «Точка и линия на плоскости» он описывает «Zweiklang» как «балансирование двух миров, которое никогда не найдет компромисса» [Кандинский 2018: 204].

Можно утверждать, что двойное воплощение прозаических стихотворений Кандинского на русском и немецком создает эффект сродни «Zweiklang». Две версии накладываются друг на друга, сохраняя при этом свои четко различимые особенности. Взаимопритяжение и взаимоотталкивание двух сигнальных си-

⁵⁸ В написании «заумных» слов в двух версиях есть небольшое различие. Немецкий вариант звучит так: «Laurentius, nandamdra, lumusucha, dirikeka! Diri-keka! Di-ri-ke-ka!» Однако почерк Кандинского допускает различные прочтения. В немецкой рукописи слово, транскрибированное как «nandamdra», вполне можно прочитать как «naudandra». Разумеется, несмотря на схожесть звучания, эти неологизмы могут восприниматься по-разному носителями немецкого и русского языков. Например, для русскоязычного читателя окончание «а» может указывать на существительное женского рода. (Этим наблюдением я обязан М. Финкельштейн.)

стем особенно заметны в случаях двойного кодирования, когда два взаимоисключающих прочтения графической формы даются одновременно, как в слове «НОВОЕ». Окончательное, утопическое примирение двух языков может произойти, только когда они полностью избавятся от референтивной функции, как это происходит в конце стихотворения «Сонет». В конечной точке творческого пути Кандинского исчезает различие между русским и немецким языками, которые сливаются в единый универсальный язык абстракции.

Поздняя поэзия Кандинского

Кандинский до конца жизни время от времени писал стихи. Однако по сравнению с всплеском творческой активности в годы перед Первой мировой войной его последующие занятия поэзией были гораздо менее продуктивным. Корпус его опубликованных в послевоенные годы произведений включает одиннадцать стихотворений на немецком и пять на французском. В годы работы в Баухаузе Кандинский опубликовал только одно стихотворение «Zwielicht» («Сумерки»), которое вошло в антологию «Еуропа-Almanach»⁵⁹, вышедшую в 1925 году. В этом «синтетическом» альманахе были напечатаны репродукции работ известных представителей авангарда (включая Кандинского), а также стихи Б. Сандрара, Э. Ласкер-Шюлер, В. В. Маяковского и других поэтов. Большинство поздних стихотворений Кандинского были написаны после его вынужденной эмиграции из Германии во Францию в 1933 году. Четыре немецких стихотворения, написанные в 1937 году, появились в нью-йоркском ежеквартальном журнале «Transition» (редактором которого был Ю. Джолас) в 1938 году⁶⁰. Еще три немецких стихотворения 1937 года были напеча-

⁵⁹ Это стихотворение было также опубликовано в [Kandinsky 2016: 69]. Английский перевод см. в [Kandinsky 1982: 510].

⁶⁰ «Ergo», «S», «Erinnerungen», «Immer Zusammen» (английский перевод и немецкий оригинал «S» см. в [Kandinsky 2016: 810–812]).

ны в 1939 году в четвертом номере журнала «Plastique», основателем и редактором которого была художница С. Тойбер-Арп⁶¹. Кроме того, семь стихотворений на немецком и французском были опубликованы после смерти Кандинского в альбоме «11 Tableaux et 7 Poèmes» («11 картин и 7 стихотворений»), вышедшем в 1945 году, а также в книге М. Билла «Кандинский», изданной в 1951 году⁶². Еще одно французское стихотворение, хранившееся в парижском архиве Кандинского, было опубликовано в 1992 году⁶³.

В целом поэтический стиль Кандинского не претерпел значительных изменений в его поздних произведениях. Среди них меньше стихотворений в прозе и больше «традиционных» поэтических текстов, но без регулярного метра и рифмы. Самое очевидное отличие от его более ранней поэзии обусловлено сменой языков. После отъезда из Советского Союза в 1921 году Кандинский полностью перестал писать стихи по-русски. Он продолжал писать по-немецки не только в годы, проведенные в Баухаузе, но и после переезда во Францию в 1933 году. В последние годы жизни он начал писать стихи по-французски. Такой поворот, очевидно, может привести в замешательство тех, кто видит особую связь между поэтическим творчеством и эмоциональной зависимостью от родного языка. Можно предположить, что Кандинский ощущал психологическую потребность вычеркнуть русский язык из своей души и дистанцироваться от него после того, как он был вынужден покинуть родину. Однако нельзя сказать, что художник

⁶¹ «Salongespräch», «Testimonium Paupertatis», «Weiss-Horn» (английский перевод в [Kandinsky 2016: 837–839]).

⁶² В альбоме «11 Tableaux et 7 Poèmes» ([Kandinsky 1945]) впервые опубликованы одно немецкое и три французских стихотворения («Viribus Unitis», «Midi», «Les Promenades», «Lyrique»), а также три текста, ранее опубликованные в «Plastique». Эти стихотворения напечатаны рядом с репродукциями работ Кандинского, написанных маслом и гуашью в период с 1935 по 1943 год. В книге М. Билла приводятся два немецких стихотворения, написанных в 1936 году, «Von-Zu» и «Und das Ende?», французское стихотворение 1938 года «Le Fond», а также стихотворение в прозе «Bunte Wiese» из альбома «Klänge». См. [Bill 1951: 91–93].

⁶³ См. «Le Sourd qui entend» в [Sers 1992: 46–47].

полностью отказался от русского языка. Его третья жена Нина, на которой он женился в 1917 году, была русской, а значит, русский оставался для него языком домашнего общения даже после окончательного разрыва с Россией. Скорее, он вернулся к русскому после интермеццо с Мюнтер, когда немецкий какое-то время был для Кандинского «языком жены». Тем не менее, несмотря на изменение семейных обстоятельств, немецкий, а не родной русский оставался главным языком поэтического творчества Кандинского до конца его жизни.

Можно привести прагматические объяснения того, почему Кандинский после 1921 года перестал писать на родном языке. Поскольку он был лишен советского гражданства и полностью отрезан от публики в родной стране, то если бы Кандинский писал по-русски, его читательская аудитория была бы ограничена относительно узким кругом русских эмигрантов на Западе. С другой стороны, немецкий был не только языком, который он до 1933 года профессионально использовал в качестве преподавателя в Баухаузе, но и языком, владение которым он совершенствовал, на протяжении многих лет используя его как средство художественного выражения. Этим, вероятно, и объясняется его приверженность к немецкому языку даже после вынужденного отъезда из Германии. Намного удивительнее то, что он в конце 1930-х годов переключился на французский. Разумеется, как хорошо образованный представитель русской дореволюционной интеллигенции Кандинский прекрасно владел французским языком. Он с юности интересовался французской литературой и культурой. К тому же теперь он жил во франкоговорящей среде и был лично знаком с ведущими французскими поэтами, включая А. Бретона⁶⁴. Как бы то ни было, само по себе решение начать писать стихи на новом языке было необычным, особенно учитывая солидный возраст Кандинского — в то время ему было уже за 70. Можно предположить, что именно прежний опыт Кандинского как двуязычного поэта дал ему необходимую гибкость, чтобы на этом этапе жизни перейти на третий язык.

⁶⁴ См. [Marcadé 2015].

Два языка, на которых Кандинский сочинял стихи в последнее десятилетие своей жизни, не были равнозначны. Сравнивая тексты, написанные им по-немецки и по-французски в 1930-е годы, можно заметить интересное различие. В немецких стихах он продолжает лингвистические эксперименты довоенного периода. Многие из них написаны в радикально авангардном стиле, напоминающем дадаизм. При этом Кандинскому удается творчески использовать ресурсы немецкого языка. В стихотворении «S», написанном в мае 1937 года, он экспериментирует с возможностью немецкого языка строить многосложные слова из отдельных частей, имеющих собственное независимое значение. Стихотворение начинается с непереводаемых строк:

Un — regel — mässig
 Regel — mässig
 Mässig [Kandinsky 1982: 811].

В английском переводе, напечатанном в томе сочинений Кандинского под редакцией Линдсея и Верго ([Kandinsky 1982]) — «Irregular/Regular/Moderate» («Неправильный/Правильный/Умеренный») — отсутствует игра на построении слов, а также аллитерация с «s», на которую намекает название стихотворения. Буквальный перевод отдельных компонентов дает бессмысленный ряд: «Не — правило — умеренный / Правило — умеренный / Умеренный».

Некоторые из немецких стихотворений еще дальше отходят от обычного словоупотребления. Они пронизаны неологизмами и грамматически неправильными формами, которые создают своего рода недетерминированный контент, как, например, в первой строфе стихотворения «Von-Zu» («От-К»), написанного 2 августа 1936 года:

Kurben spritzen entblösste Striche
 Unscheinbare wollen jagen umsonst
 Au! er dreht sich tobend in Zausmal
 Unten — oben — allerseits Nichts
 Nichts [Bill 1951: 92].

Курбы брызжут на оголенные линии
Невзрачные хотят охотиться даром [или: бесплатно]
Ух! Он вращается яростно в Раздрайстве
Ниже — выше — со всех сторон Ничто
Ничто.

В слове «Kurben» — возможно, это видоизмененное «Kurven» (кривые) или «Kurbeln» (ручки, рукоятки)⁶⁵ — геометрические формы соединяются с механическим действием, а в еще более непонятном слове «Zausmal», похоже, присутствует корень глагола «zerzausen» (взберошить), вероятно, в сочетании со вторым слогом слова «Denkmal» (памятник). При отсутствии какого-либо конкретно предметного содержания эта строфа вызывает ощущение суматошного движения в пустом пространстве, создавая вербальную аналогию живописным работам Кандинского того же периода. Произвольное сочетание существующих лексем с неологизмами напоминает соположение смутно репрезентативных «биоморфных» форм и абстрактных геометрических фигур, характерных для живописного стиля позднего Кандинского в 1930-е и 1940-е годы. Например, в картине «Доминирующая кривая», которая относится к тому же периоду, что и стихотворение «Von-Zu», сочетаются монохромные округлые фигуры, накладывающиеся на нечто, похожее на розовый эмбрион, и скопление плавающих форм, которые напоминают морские микроорганизмы. Кроме того, мы видим изображение лестницы, которое считывается в разных пространственных измерениях, являя своего рода аналогию использованию полисемии в экспериментальной немецкой поэзии Кандинского⁶⁶.

Французские стихотворения Кандинского написаны в совершенно другой манере. В них нет неологизмов, игры слов или

⁶⁵ В словаре Й. К. Аделунга 1793–1801 годов слово «Kurbe» характеризуется как вариант слова «Kurbel» (см. <http://de-academic.com/searchall.php?SWord=Kurbe&from=de&to=xx&did=&stypе=>), однако оно уже давно вышло из употребления.

⁶⁶ Картина «Доминирующая кривая» выставлена в Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке. Репродукцию можно посмотреть на сайте <https://www.guggenheim.org/artwork/1972>.

грамматически неправильных выражений. Вместо языковых экспериментов Кандинский использует нормативный французский синтаксис и словоупотребление, иногда переходит на разговорный тон. В этих стихотворениях в основном представлены сценки из повседневной жизни, например взъерошенный ветром коричневый цыпленок на участке, выставленном на продажу («Midi» — «Полдень»), или «попону» (няня) на прогулке с ребенком на руках, путь которой несколько сюрреалистично пересекается с большой белой лошадью, идущей слева направо, тогда как няня движется справа налево («Les Promenades» — «Прогулки»)⁶⁷. В стихотворении «Le Fond» («Фон») веревка с узелками дает начало пародийному философскому спору о последовательностях чисел. С изобразительной точки зрения образы французских стихотворений Кандинского скорее отсылают нас к доабстрактному периоду его творчества, а не стилю 1930-х годов, что хорошо видно на примере стихотворения «Lyrique» («Лирическое»), которое датировано мартом 1939 года:

Lyrique

C'est de la cheminée rouge
 Que sort la fumée blanche.
 C'est sur l'assiette jaune
 Qu'est posé un concombre vert.
 C'est sur la bicyclette noire
 Qu'est assis un homme violet.
 La route monte.
 La bicyclette monte.
 L'homme monte à son tour.
 La fumée monte.
 Elle aussi.
 Le concombre ne bouge pas.
 Une sinistre tranquillité.⁶⁸

⁶⁷ Лошадь без всадника крайне редко встречается в произведениях Кандинского. Возможно, это реминисценция из стихотворения «Фагот» в альбоме «Klänge», где белая лошадь бродит по пустынным улицам.

⁶⁸ «Lyrique» — это последнее стихотворение в посмертно опубликованном альбоме Кандинского «11 Tableaux et 7 Poèmes». Этот альбом целиком можно посмотреть на сайте <https://archive.org/details/kandin00kand>.

Лирическое

Из красной трубы
Выходит белый дым.
На желтой тарелке
Лежит зеленый огурец.
На черном велосипеде
Едет фиолетовый мужчина.
Дорога поднимается.
Велосипед поднимается.
И мужчина поднимается.
Поднимается дым.
Дым тоже.
Огурец неподвижен.
Зловещее спокойствие.

В этом стихотворении совмещаются пейзаж и натюрморт как своего рода ассамбляж конкретных объектов, которые представлены в их «естественных» цветах. Единственное исключение — фиолетовый мужчина, который напоминает фигуру из более ранних цветковых драм Кандинского. Несмотря на указание на движение — поднимающиеся дым и велосипед, создается скорее впечатление статики, а не динамики. Общему движению вверх сопротивляется огурец, символ безжизненной косной материи и статического покоя. Можно задаться вопросом, не был ли этот огурец концептуально позаимствован и как бы «переведен» с русского. В русском языке соленые огурцы нередко упоминаются в шутовском контексте, вызывая ассоциации с «закусочной» и пьяной болтовней⁶⁹. Здесь может быть и элемент самоиронии на сексуальную тему: если трактовать огурец как фаллический символ, то его неспособностью «подниматься» объясняется мрачный конец стихотворения.

В живописных работах Кандинского 1930-х годов нет ничего, напоминающего образы стихотворения «Лирическое». Однако его несколько загадочное название является самоцитированием, отсылая к гораздо более ранней работе Кандинского — ксило-

⁶⁹ Этим наблюдением я обязан Н. Львович.

гравюре «Lyrisches» («Лирическое»), созданной в 1911 году. Это символическое изображение жокея на скачущей лошади, выполненное в полуабстрактном стиле. Всадник на лошади стал лейтмотивом творчества Кандинского, символизируя его духовные устремления и преодоление фигуративности и предметности. Цветная гравюра на дереве «Lyrisches» была включена в альбом «Klänge»⁷⁰. Можно ли считать французское стихотворение уничижительной самопародией на эту раннюю работу? Всадник превратился в велосипедиста, динамизм 1911 года сменился ощущением статики, а смелый прорыв к абстракции вылился в полукوميчное возвращение к фигуративности с налетом русского юмора на алкогольную тему. Переход от «Lyrisches» к «Lyrique», вероятно, отражает разочарование Кандинского в мессианских надеждах, выраженных в гравюрах альбома «Klänge». К моменту написания стихотворения надежды на рассвет новой духовной эпохи были разрушены тоталитарными диктатурами как на его родине в России, так и в его избранной родной стране Германии. Возможно, Кандинский написал «Lyrique» по-французски потому, что ему был нужен новый язык для «остранения» этого образа. Интересно и то, как он использует цвета. На гравюре «небесный» голубой цвет символизирует духовную цель всадника. В стихотворении голубого нет вообще. Вместо него — зеленый огурец. Характеристика, которую Кандинский дает зеленому цвету в трактате «О духовном в искусстве», звучит почти как комментарий к огурцу в «Лирическом»:

Пассивность есть наиболее характерное свойство абсолютного зеленого цвета, причем это свойство как бы нарушено, в некотором роде, ожирением и самодовольством. Потому в царстве красок абсолютно зеленый цвет играет роль, подобную роли буржуазии в человеческом мире — это неподвижный, самодовольный, ограниченный во всех направлениях элемент. Зеленый цвет похож на толстую, очень

⁷⁰ Репродукцию этой гравюры из «Klänge» можно увидеть на сайте https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-26604.html.

здоровую, неподвижно лежащую корову, которая способна только жевать жвачку и смотреть на мир глупыми, тупыми глазами [Кандинский 2018: 106].

Стихотворение «Le Sourd qui entend» («Глухой, который слышит»), написанное в том же месяце, что и «Lyrrique», можно считать концентрированным выражением поэтики простоты, характерной для французских стихов Кандинского; при этом оно служит своего рода заявлением о художественном кредо автора:

Le Sourd qui entend

Comment dois-je raconter cette histoire?
Elle est très simple. C'est pourquoi qu'elle est compliquée.
La simplicité — voilà la difficulté.
Les choses les plus simples sont toujours les plus compliquées.
Et inversement.
Si je vous dit: au bord d'une grande route se trouve une petite pierre.
Que pensez-vous: est-ce simple ou compliqué?
Et que pensez-vous, qu'est-ce qui augmente la simplicité ou la complication
Si je vous dit: une petite pierre se trouve au bord d'une grande route?
J'ai mon opinion à moi.
Le plus simple et le plus compliqué serait de dire:
ROUTE-PIERRE (et après quelques secondes) GRANDE-PETITE.
C'est de l'impressionnisme spirituel.
Répétez encore une fois (une fois suffit)
ROUTE-PIERRE (sept secondes) GRANDE-PETITE.
La simplicité embrasse la complication.
Et inversement.
Il faudrait seulement avoir de l'oreille.
Arrêtez-vous un instant sur la grande route et regardez la petite pierre.
Regardez avec l'oreille.
Le sourd le comprend mieux encore
[Sers 1992: 46–47].

Глухой, который слышит

Как мне рассказать эту историю?
Она чрезвычайно проста. И поэтому очень сложна.
Здесь простота — это сложность.
Простейшие вещи всегда самые сложные.
И наоборот.
Если я вам скажу так: на краю большого пути лежит
маленький камень.
Что вы подумаете: это просто или сложно?
И как вы думаете, что увеличивает простоту или сложность,
Если я вам скажу так: маленький камень лежит на краю
большого пути?
У меня есть собственное мнение.
Самым простым и самым сложным было бы сказать:
ПУТЬ-КАМЕНЬ (а через несколько секунд) БОЛЬШОЙ-
МАЛЕНЬКИЙ.
Это духовный импрессионизм.
Повторите еще раз (одного раза вполне хватит)
ПУТЬ-КАМЕНЬ (семь секунд) БОЛЬШОЙ-МАЛЕНЬКИЙ.
Простота объемлет сложность.
И наоборот.
Для этого нужно только иметь ухо.
Остановитесь на миг на большом пути и посмотрите на
маленький камень.
Смотрите с помощью уха.
Глухой понимает это еще лучше.

Это сочетание письма, слушания и видения и есть программа всеобъемлющего синтетического и синестетического искусства. Как и во многих текстах в альбоме «Klänge», Кандинский прямо говорит читателю, что делать, предлагая конкретный сценарий «действий», включая даже паузу определенной длины. В этом смысле данное стихотворение представляет собой сочетание метадискурсов, включая комментарии автора о собственной нарративной технике («Как мне рассказать эту историю»), игру с вербальной перестановкой и стяжением, напоминающую китаяйские идеограммы, и своего рода сценический сценарий. Высказывание о простоте и сложности отчасти повторяет мысль,

которую Кандинский выразил более четверти века до этого в письме к Мюнтер: «Да, я думаю, что в конечном счете все есть *одно*. Это двойное одновременное движение: 1. от сложного к простому 2. и наоборот. Именно поэтому подсознательно я всегда стремился соединить эти два потока в моих картинах»⁷¹.

Это диалектическое движение от простого к сложному и обратно — или между единством и различием, если воспользоваться идеей, выраженной в письме к Мюнтер, — дает нам, помимо прочего, ключ к пониманию мультилингвального литературного творчества Кандинского. Различные языковые воплощения его параллельных стихотворений суть *одно*, поскольку они выражают одно и то же семантическое или «духовное» содержание, но при этом различаются по своему кодированию, образуя в некотором роде неразрывное «двузвучие» («Zweiklang»). Предлагая читателю несколько словесных выражений одного и того же исходного «факта», стихотворение «Le Sourd qui entend» демонстрирует, как самоперевод становится формой переписывания текста в непрерывном стремлении к познанию и просветлению.

Авторский перевод и интерсемиотическая транспозиция

Несмотря на многочисленные авторские переводы и склонность к теоретизированию, Кандинский никогда прямо не высказывался о своем переводческом методе. Однако его теоретические работы об искусстве могут помочь нам понять и его отношение к языку. На сущностном уровне поэзия для Кандинского имела ту же духовную миссию, что и изобразительное искусство, музыка и любые иные формы художественного творчества: ее задача — достижение гармонии души и мира. Различные виды искусства, по Кандинскому, становятся тождественны и потому переводимы из одного в другое, как это предполагается метафорическим «переводом» визуального искусства в музыку в трактате «О духовном в искусстве», где Кандинский пишет: «Цвет — это клавиш;

⁷¹ Письмо к Мюнтер от 2 октября 1912 года, цит. по: [Hahl-Koch 1993: 179].

глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу» [Кандинский 2018: 80]. Представление Кандинского о «смене инструментов» не только означает смену средств выражения или языков, но в более узком смысле может служить метафорой (само)перевода. Несмотря на разные звуки, производимые разными инструментами, основополагающий духовный посыл, по Кандинскому, остается одним и тем же. Точно так же, как звучание музыкальной пьесы обогащается, если она исполняется на разных инструментах, поэтический текст обретает новую глубину, если он воплощен на разных языках.

После окончательного отъезда из России Кандинский перестал писать стихи на родном языке, однако, включив в конце жизни французский язык в свой поэтический репертуар, он продемонстрировал, насколько важную роль играл билингвизм в его художественном мире. Сочиняя стихи на других языках, Кандинский, разумеется, отнюдь не намеревался отказываться от своих русских корней. Он стремился стать не немецким или французским поэтом, а всесторонним художником, преодолевающим границы между языками, жанрами и видами искусства. Этот экуменический подход напоминает цветаевский поэтический универсализм вне национальных категорий, о котором пойдет речь в следующей главе. Космополитизм Кандинского означал уход от провозглашенного немецкой романтической философией принципа взаимосвязи родного языка и национальной поэзии. Его многоязычное поэтическое творчество сродни практике поэтов Средневековья и начала Нового времени, которые нередко естественным образом переключались с одного языка на другой. Как заметил Форстер: «Язык, несомненно, является той средой, в которой работают все поэты, но для поэтов до романтизма, для поэтов Средневековья, Ренессанса или барокко это было верно несколько в ином смысле, чем для поэтов последующих эпох. Точно так же, как художник необязательно должен писать только маслом, а может рисовать карандашом или углем или обратиться к гравюре на дереве или металле, так и поэт

может использовать не один, а несколько языков» [Forster 1970: 28–29]. Аналогичным образом, по мнению Форстера, смена языков вновь становится более распространенной практикой в поэзии авангарда и концептуализма XX века, где язык понимается просто как материал.

Для описания пересечения границ в искусстве Кандинский использовал музыкальную, а не живописную метафору: он говорил о «смене инструментов». Это неудивительно, учитывая, что именно музыка как преимущественно абстрактная форма художественного выражения была концептуальной основой эстетических теорий Кандинского. Неслучайно он дал название «Звуки» своему альбому гравюр на дереве и стихотворений в прозе. Многие из его живописных работ носят обобщенные названия — «Композиция», «Импровизация» или «Впечатление». Его движение к новому синтетическому искусству включало стремление использовать в живописи семиотическую систему музыки. Теоретические труды Кандинского полны отсылок к музыке; цвета и формы, как мы видели, становятся эквивалентом звучания и клавиш музыкальных инструментов.

Российский исследователь Фещенко утверждает, что интерес Кандинского к (авто)переводу был в конечном счете интерессемиотическим, а не интерлингвальным. С этой точки зрения различные языковые версии стихотворений Кандинского становятся всего лишь вариантами более фундаментального «перевода с языка живописного восприятия на язык словесный» [Фещенко 2015: 208]. Действительно, имеется определенное сходство между пересечением границ при переходе от визуального к вербальному выражению и актом межъязыкового перевода. Однако в творческом наследии Кандинского мы можем найти лишь несколько примеров прямого «перевода» между живописными произведениями и текстами. В лучшем случае можно вспомнить раннее стихотворение «Белое облако» и его переложение в рисунок гуашью или самоуничижительную пародию на картину «Lyrisches» в стихотворении «Lyrique». В альбоме «Klänge» нет явных, прямых соответствий между отдельными стихотворениями в прозе и гравюрами. Изображения и тексты соотносятся друг с другом

как отдельные голоса в полифонической композиции. Поэтические тексты Кандинского не столько выполняют вспомогательную функцию усиления сообщения, передаваемого визуальными произведениями, сколько вносят свой собственный вклад в реализацию его проекта синтетического «монументального» искусства. Невозможно сказать, что первично или наиболее важно в «Klänge» — визуальный или вербальный уровень. Точно так же и в синхронном создании Кандинским параллельных двуязычных текстов традиционные иерархические отношения между оригиналом и переводом уступают место взаимодополняющему «двузвучию» («Zweiklang»), в котором оба воплощения стихотворения равнозначны в своих соответствующих языковых сферах.

Синкретическое использование Кандинским различных видов искусства не означает, что он верил в полное слияние их средств выражения. В трактате «О духовном в искусстве» он пишет: «Часто приходится слышать мнение, что возможность замены одного искусства другим... опровергла бы необходимость различия в искусствах. Однако это не так. Как было сказано, точно повторить то же самое звучание невозможно посредством различных искусств» [Кандинский 2018: 116]. То же самое, конечно, верно и в отношении параллельных языковых версий текста, переведенного самим автором. Говоря как бы «то же самое», два варианта тем не менее полностью различаются по мироощущению и выразительным средствам. Кандинский ясно дает понять, что его цель — усилить свое духовное послание, выразив его несколькими средствами. По его словам, «повторение тех же звуков, нагромождение их сгущает духовную атмосферу, необходимую для созревания чувств (также и тончайшей субстанции), так же как для создания различных фруктов необходима сгущенная атмосфера оранжереи, которая является непременным условием для созревания» [Кандинский 2018: 116]⁷². Перевод,

⁷² Как и в названии альбома «Klänge», слово «звучание» здесь не столько относится к реальному акустическому явлению или означающему вербального знака, сколько к «внутренней вибрации» души при восприятии произведения искусства.

безусловно, является своего рода повторением, и этим объясняется та существенная роль, которую автоперевод играет в литературном творчестве Кандинского.

Разносторонность таланта Кандинского в различных видах искусства отнюдь не означает, что поэзия имела для него то же значение, что и живопись. Есть одна причина, почему он прежде всего известен как художник, а не как поэт. Его метафора «смены инструментов», если понимать ее буквально, отсылает нас к вопросу о профессионализме. Одаренный любитель, который умеет играть на нескольких инструментах (как, например, сам Кандинский, который играл на виолончели и фортепьяно), вероятно, более склонен менять инструменты, чем профессиональный музыкант, который всю жизнь совершенствует и оттачивает мастерство игры на одном инструменте. Прославленный виолончелист вряд ли вознамерится стать пианистом-виртуозом, хотя иногда может играть на фортепиано для собственного удовольствия. В этом смысле можно утверждать, что для Кандинского как профессионального художника сочинение стихов на нескольких языках было своего рода отдушиной. Поскольку он в конечном счете не рассматривал поэзию (в отличие от живописи) как дело своей жизни, ему было легче переключаться с одного языка на другой, тем более что для него выбор того или иного языка, чтобы выразить свой художественный замысел, не имел принципиального значения. Но что тогда можно сказать о профессиональных поэтах? Могут ли они с такой же легкостью «менять инструменты»? Мы попытаемся ответить на этот вопрос в последующих главах.

Глава третья

Авторский перевод «Мóлодца» Марины Цветаевой на французский

М. И. Цветаева (1892–1941), одна из величайших фигур русской поэзии, была еще и самым плодовитым мастером поэтического автоперевода в XX веке. Ее перевод на французский собственной сказочной поэмы «Мóлодец», насчитывающей 2146 строк, по объему намного превосходит авторские стихотворные переводы Владимира Набокова и Иосифа Бродского¹. Помимо количества переведенных стихов, особого внимания заслуживает ее смелость обращения с языком, который не был для нее родным. Как писал Е. Г. Эткинд в предисловии к французскому изданию «Мóлодца», «никогда прежде в европейской литературе поэты не допускали таких вольностей с иностранным языком» [Tsvetaeva 1992: 15]. В 1992 году в докладе на цветаевском коллоквиуме в Париже Эткинд пошел еще дальше, назвав Цветаеву «уникальным случаем в мировой литературе». По его словам, «трудно найти другого

¹ Кроме того, Цветаева опубликовала авторский перевод на французский своего стихотворения «Каменногрудый», который в 1922 году был напечатан в бельгийском журнале «Lumière» наряду с ее переводами стихов Владимира Маяковского, Осипа Мандельштама и Ильи Эренбурга. В отличие от французской версии «Мóлодца», это были прозаические переводы, в которых Цветаева не пыталась воспроизвести особенности формы оригинала. См. [Coudenys 1994: 411].

поэта, который бы так блестяще и с такой энергией творил на неродном языке, в то же время продолжая писать на своем родном языке» [Etkind 1996: 239].

Помимо авторского перевода «Молодца», Цветаева в 1930-е годы написала на французском несколько прозаических текстов; экспериментировала с сочинением стихов на этом языке, а в последние годы и месяцы жизни перевела на французский ряд стихотворений А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Большинство французских произведений Цветаевой не были опубликованы при ее жизни и вышли в свет относительно недавно. Несмотря на восхищение Эткинда и других исследователей, публикации стихов Цветаевой на французском были немногочисленными, и она так и не получила признание как франкоязычный поэт. В отличие от Набокова и Бродского, которые имеют определенную, хотя и неоднозначную репутацию в англоязычной поэзии, Цветаева воспринимается как моноязычный русский автор (хотя она сама, как мы увидим в дальнейшем, отвергала такое определение). В силу причин, которые еще предстоит изучить, ее франкоязычное творчество остается по большей части неизвестным читателям и критикам. Тот факт, что она в конечном счете вернулась в Советский Союз из западноевропейского изгнания, лишь способствовал восприятию ее как потенциально космополитичного автора, решившего, несмотря на трехязычное воспитание и долгие годы жизни за рубежом, тем не менее остаться в лоне русской культуры. В действительности, как явствует из примера «Молодца», Цветаева совершенно осознанно стремилась выйти за пределы родного языка, когда ей предоставилась такая возможность.

От «Молодца» к «Le Gars»

Статус Цветаевой как двуязычного поэта прежде всего связан с ее поэмой-сказкой «Молодец». Эта поэма, написанная в 1922 году и опубликованная в Праге в 1924 году, является одной из ряда нарративных поэм Цветаевой, основанных на фольклорных

источниках. Сюжет «Молодца» основан на сказке «Упырь», одной из самых мрачных в классическом собрании народных русских сказок А. Н. Афанасьева, изданном во второй половине XIX века. Поэма Цветаевой сохраняет сюжетную канву первоисточника, но существенно расширяет исходный текст и придает ему совершенно иное значение. Героиня, деревенская девушка Маруся, влюбляется в красавца-незнакомца, который оказывается упырем. Она не может от него отречься, что приводит к смерти нескольких членов ее семьи и в конечном счете к ее собственной гибели. Марусю хоронят у перекрестка двух дорог, и на ее могиле вырастает красный цветок. Этот цветок видит сын боярина, выкапывает его и приносит в чертог. Цветок превращается в «красну девицу», и барин женится на ней. У них родится сын, и пять лет они живут вместе. Однажды во время пира гости попрекают барина тем, что его жена некрещенная, и тогда он заставляет ее пойти вместе с ним в церковь, где перед ней вновь предстает упырь. В сказке из собрания Афанасьева упырь убивает мужа и сына Маруси, а она избавляется от мучителя, по совету бабушки окропив его святой водой. Ей удается воскресить мужа и сына, и все они после этого живут долго и счастливо. У Цветаевой история заканчивается иначе: когда упырь зовет Марусю во время церковной службы, она бросает мужа и ребенка ради того, чтобы воссоединиться с упырем и улететь с ним «в огонь синь».

Сюжет цветаевской поэмы довольно близко следует сказке (за исключением финала), но поэтесса, несомненно, придает ему совершенно иной смысл. В ее версии это не рассказ о невинной жертве, которой потом удается избавиться от злодея, а история страстной любви и всепоглощающего наваждения. Позднее в статье 1926 года Цветаева так объясняла свой замысел: «Маруся упыря любила, и потому не называла, и теряла, раз за разом, мать — брата — жизнь. Страсть и преступление, страсть и жертва. Вот — моя задача, когда я бралась за “Молодца”. Вскрыть суть сказки, данной в костяке. Расколдовать вещь» [Цветаева 1994–1995, 5: 295–296]. В начале XXI века любовные отношения между юной девушкой и вампиром становятся темой популярной серии

романов С. Мейер «Сумерки», которые позднее были экранизированы. Но если в «Сумерках» история их отношений предопределяется «вегетарианством» главного героя, то в поэме Цветаевой упырь, как и положено такому существу, предстает безжалостным и жаждущим крови чудовищем. Сцена, где он лишает Марусю девственности, сочетает в себе агрессивную сексуальность и ритуальное убийство. Как это ни противоестественно, создается впечатление, что упырь привлекает героиню скорее не вопреки, но именно в силу его жестокой, кровавой природы, которая являет собой разительный контраст традиционной «буржуазности» ее воспитания и последующей супружеской жизни.

Сюжетному радикализму Цветаевой соответствует то, что М. Макин называет «текстуальной жестокостью» [Makin 1989: 115–135]². Язык «Молодца» столь же провокационный, как и содержание поэмы. Сохраняя определенную близость сказочному первоисточнику, поэма насыщена фольклорными элементами — некоторые фразы из сказки Афанасьева включены в текст дословно. При этом язык цветавской поэмы — не просто стилизация под фольклор. Используя фольклорные и архаичные пласты русского языка, Цветаева создает собственный модернистский нарратив. Использование нестандартных форм и неологизмов сближает стилистику Цветаевой с языковыми экспериментами русских футуристов, однако при этом она не пересекает определенные границы и не переходит на «заумный» язык. Особое значение приобретают звук и ритм. Помимо концевых рифм, многочисленные внутренние рифмы, ассонансы и аллитерации придают тексту в высшей степени музыкальное, заклинательное звучание. Динамичный полиметрический ритм, характерный для народных плясок, создает эффект, схожий со смешением русских фольклорных мотивов и элементов модернистского авангарда в балетных партитурах Игоря Стравинского, что, в частности, отметил С. Карлински [Karlinsky 1985: 143–144].

В русской эмигрантской прессе «Молодец» получил противоречивые отзывы. Некоторые критики были обескуражены содер-

² См. также [Makin 1993: 135–154].

жанием и стилем поэмы, тогда как Владислав Ходасевич, величайший после Цветаевой поэт русской эмиграции, высоко оценил богатство языка и способность Цветаевой уловить то, что он считал подлинным духом русского фольклора. Он писал: «Народная песня в значительной мере является причитанием, радостным или горестным; в ней есть элемент скороговорки и каламбура — чистейшей игры звуками; в ней всегда слышны отголоски заговора, заклинания — веры в магическую силу слова; она всегда отчасти истерична — близка к переходу в плач или в смех, — она отчасти заумна» [Ходасевич 1981: 265]. Сама Цветаева считала «Молодца» одной из важнейших своих вещей, о чем можно судить по тому, что она продолжала возвращаться к этой поэме в своих более поздних критических статьях и письмах. Она неоднократно упоминала «Молодца» в своих письмах к Борису Пастернаку, которому была посвящена эта поэма. В письме от 14 февраля 1923 года она писала ему: «...только что кончила большую поэму (надо же как-нибудь назвать!), не поэму, а наваждение, и не я ее кончила, а она меня...» [Цветаева 1994–1995, 6: 295–296]. В последующих письмах Цветаева подчеркивала автобиографическое значение «Молодца», настаивая на своем сродстве с героиней поэмы Марусей³. Кроме того, она предпринимала усилия, чтобы договориться о переводе поэмы. Британский поэт и романист А. Браун создал английскую версию, но ни один издатели не был готов опубликовать ее, и рукопись его перевода, по всей видимости, не сохранилась⁴.

В 1929 году Цветаева познакомилась с известной русской художницей Н. С. Гончаровой, которая предложила ей сделать серию иллюстраций к «Молодцу». Это давало Цветаевой надежду на издание поэмы во Франции. Поскольку других переводчиков не

³ См. письма Цветаевой к Пастернаку от 22 мая и 10 июля 1926 года ([Цветаева 1994–1995, 6: 249, 264]).

⁴ См. [Karlinsky 1985: 207]. На сегодняшний день нет перевода «Молодца» на английский язык. Помимо цветаевской версии на французском, поэма была переведена на немецкий. См. [Cvetaeva 2004]. Русский текст «Молодца» цитируется по двуязычному изданию Хаушильд с указанием номеров строк в скобках.

было, она решила сама перевести свою поэму. Позднее в интервью парижской эмигрантской газете «Возрождение» она так объясняла это решение: «Я и сама никогда не думала, что возьмусь за такую работу. Вышло это почти случайно: Наталья Гончарова, знавшая вещь по-русски, сделала иллюстрации и пожалела, что нет французского текста. Я и начала — ради иллюстраций, а потом сама вовлеклась» [Цветаева 1994–1995, 4: 627].

Биограф Цветаевой С. Карлински несколько заблуждается, утверждая, что для перевода «Мóлодца» ей пришлось изучить французскую версификацию и что, «не удовлетворившись результатом, она решила на основе «Мóлодца» написать по-французски новую поэму “Le Gars”» [Karlinsky 1985: 207]⁵. Действительно, в интервью «Возрождению» Цветаева говорит, что «попробовала перевести» поэму, но вышло так, что «вокруг того же стержня заново написала» [Цветаева 1994–1995, 4: 626]. Это, однако, не означает, что Цветаева считала «Le Gars» самостоятельной поэмой, лишь отчасти основанной на оригинальном русском тексте. Напротив, она рассматривала французскую версию как полноценный перевод русского оригинала, по возможности с сохранением его наиболее существенных особенностей. Более того, Цветаева была знакома с французской версификацией, но задача, которую она ставила перед собой в переводе, как мы увидим далее, заключалась в том, чтобы достичь некоего синтеза французской и русской просодии. В письме, написанном в 1930 году, она так прокомментировала свою работу над переводом «Мóлодца»: «Вещь идет хорошо, могла бы сейчас написать теорию стихотворного перевода, сводящуюся к транспозиции, перемене тональности при сохранении основы. Не только другими словами, но другими образами. Словом, вещь на другом языке нужно писать заново. Что и делаю. Что взять на себя может только автор»⁶.

⁵ То же утверждение повторяет Э. Божур, которая называет «Le Gars» поэмой, написанной «прямо по-французски» и «лишь отчасти основанной на оригинальном тексте» [Beaujour 1989: 131].

⁶ Письмо к С. Н. Андронниковой-Гальперн от 19 марта 1930 года в [Цветаева 1994–1995, 7: 127].

Работа над переводом оказалась значительно труднее, чем сочинение оригинального русского текста. Если для написания русского «Молодца» Цветаевой потребовалось три месяца, то над французской версией она работала восемь месяцев⁷. Нет никаких свидетельств того, что она была недовольна результатом. Наоборот, она даже гордилась своим достижением. Именно поэтому для нее было большим разочарованием полное отсутствие успеха «Le Gars» у французской публики. Чтение Цветаевой «Le Gars» в парижском литературном салоне обернулось фиаско. Как мы знаем из воспоминаний Е. А. Извольской, аудитория отреагировала на поэму «гробовым молчанием»⁸. Попытки опубликовать поэму в журналах «Commerce» и «Nouvelle Revue Française» ни к чему не привели. В одном из писем в 1931 году Цветаева писала: «А о французском «Молодце» — лишь одна прическа: “Слишком ново, непривычно, вне всякой традиции, даже и не сюрреализм” (NB! от коего меня — Господи упаси!). Никто не желает *courir le risque*»⁹. При жизни Цветаевой лишь два коротких отрывка из «Le Gars» появились в печати. Первая глава поэмы была напечатана в 1930 году в журнале «France et Monde», а короткий отрывок из заключительной главы под названием «La Neige» («Снег») был включен в Антологию советской литературы (sic!), вышедшую в 1935 году под редакцией Дж. Риви и М. Слонима¹⁰. Рукопись «Le Gars» несколько десятилетий пролежала в московском архиве Цветаевой. Поэма в конце концов была

⁷ См. ее статью «Поэт о критике» в [Цветаева 1994–1995: 5, 287] и письмо А. А. Тесковой от 25 февраля 1931 года в [Цветаева 1994–1995: 6, 391].

⁸ Цит. по: [Цветаева 2005: 297].

⁹ Письмо Н. Вундерли-Фолькарт, 6 марта 1931 г. в [Цветаева 1994–1995, 7: 361].

¹⁰ Поскольку Цветаева не указала источник этого отрывка, Эткинд в 1981 году предположил, что «La Neige», вероятно, является псевдопереводом, написанным сразу по-французски. См. [Etkind 1981: 201]. Впоследствии он исправил эту ошибку в [Эткинд 1992: 283–284]. Однако редакторы собрания сочинений Цветаевой, изданного в Москве в середине 1990-х годов, по-прежнему утверждали, что оригинал «La Neige» так и не был найден (см. [Цветаева 1994–1995, 7: 639]). Они приводят (обратный) перевод «La Neige» (впервые опубликованный в [Клюкин 1986: 70–71]), который читается как довольно интересный текст в сравнении с русским оригиналом Цветаевой.

опубликована во Франции в начале 1990-х годов, спустя полвека после смерти поэтессы¹¹. Спустя десятилетие состоялась публикация «Le Gars» и в России. В вышедшее в Санкт-Петербурге в 2003 году издание «Молодца» был включен французский текст «Le Gars» с параллельным русским подстрочником, а в 2005 году в Москве вышло двуязычное издание, в котором русская и французская версии цветаевской поэмы были напечатаны на противоположных страницах. Обе эти книги сопровождались иллюстрациями Гончаровой¹². Впрочем, эти публикации не способствовали созданию репутации Цветаевой как двуязычного поэта. Даже среди специалистов по творчеству Цветаевой текст «Le Gars» удостоился лишь минимального внимания¹³.

*«Dichten ist Nachdichten»: Взгляды Цветаевой
на поэзию и перевод*

Прежде чем перейти к анализу «Le Gars», будет полезно рассмотреть языковые возможности Цветаевой и ее отношение к трансязычной поэзии и переводу в целом. Цветаева прекрасно владела двумя языками, помимо родного русского. Было бы преуменьшением сказать, что французский и немецкий языки

¹¹ Французский текст был опубликован в двух изданиях: [Tsvetaeva 1991] и [Tsvetaeva 1992]. Цитаты приводятся по последнему изданию с указанием страниц в скобках.

¹² См. [Цветаева 2003] и [Цветаева 2005].

¹³ Ни в одной из двух монографий, посвященных «Молодцу», не рассматривается французская версия поэмы: см. [Hauschild 2004] и [Lane 2009]. Наиболее подробный разбор «Le Gars» содержится в двух статьях Эткинда (см. примечание 18 выше). Краткий обзор французского перевода (на основе частичного знакомства с текстом «Le Gars», который к тому времени еще не был опубликован) можно найти в [Makin 1993: 309–315]. М. Л. Гаспаров рассматривает эксперименты Цветаевой с французской и русской метрикой в статье [Гаспаров 1997]. Французские слависты не проявили к «Le Gars» никакого интереса. Единственным исключением можно считать статью исследовательницы русского происхождения А. Лушенковой-Фосколо «L'Autotraduction dans la poésie de Marina Tsvetaeva». См. [Лушенкова-Фосколо 2019].

были для нее «почти родными». Она не только отлично говорила на этих языках, но и писала на них в своем особенном стиле. Как мы увидим на примере «Le Gars», она хорошо знала архаичные и нестандартные слои французского языка. Цветаевская легкость в обращении с языками восходит к ее раннему детству. Семья Цветаевой не принадлежала к высшему обществу, как семья Набокова, но она, как и он, вполне могла бы утверждать, что была «обычным трехязычным ребенком» [Nabokov 1973: 43]. В краткой автобиографии 1940 года она писала: «Первые языки: немецкий и русский, к семи годам — французский» [Цветаева 1994–1995, 5: 6]. В ее московском детстве у нее не было русской няни, но регулярно сменялись немецкие и французские гувернантки. У Цветаевой, как и у Василия Кандинского, были немецкие корни: ее дед, предприниматель и издатель А. Д. Мейн, которого Марина любила больше других родственников, происходил из балтийских немцев. Он часто декламировал ей стихи немецких поэтов [Karlinsky 1985: 10]. Ее мать, родом из польско-немецкой семьи, знакомила детей не столько с русской, сколько с немецкой и французской литературой [Karlinsky 1985: 10]. С 13 лет Марина Цветаева жила за границей, сопровождая мать, которая безуспешно пыталась вылечиться от туберкулеза в европейских санаториях. В 1903–1904 годах Цветаева училась во французском пансионе в Лозанне, а в 1904–1905 годах — в немецком пансионе во Фрайбурге. После учебы в Германии она стала германофилкой и оставалась ею по крайней мере до захвата Чехословакии нацистами в 1939 году. В возрасте 16 лет Цветаева предприняла самостоятельную поездку в Париж, где посещала летний университетский курс по старофранцузской литературе в Сорбонне.

Отвечая на вопросы анкеты, которую ей переслал Пастернак для библиографического словаря писателей XX века, предполагавшегося к изданию Советской академией искусств и наук, Цветаева указала, что ребенком и подростком она писала стихи не только по-русски, но также по-немецки и по-французски [Цветаева 1994–1995, 4: 622]. Практически то же самое она повторила в автобиографическом очерке 1940 года, где писала, что сочиняла французские стихи в Лозанне и немецкие во Фрайбур-

ге [Цветаева 1994–1995, 5: 6–7]. Эти тексты, скорее всего, не сохранились, однако очевидно, что сама идея и практика стихотворчества на неродном языке были не чужды Цветаевой. Позже в переписке с Р. М. Рильке (летом 1926 года) она дала философско-теоретическое обоснование трансязычной поэзии. Так, 6 июля 1926 года она писала Рильке (по-немецки):

У Гете где-то сказано, что на чужом языке нельзя создать ничего значительного, — я же всегда считала, что это неверно <...> Поэзия — уже перевод, с родного языка на чужой — будь то французский или немецкий — неважно. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелагать [Dichten ist nachdichten]. Поэтому я не понимаю, когда говорят о французских, русских и прочих поэтах. Поэт может писать по-французски, но не быть французским поэтом. Смешно. Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют. Для того и становишься поэтом (если им вообще можно стать, если им не являешься отродясь!), чтобы не быть французом, русским и т. д., чтобы быть — всем [Asadowski 1992: 76]¹⁴.

В немецком языке слово «nachdichten» означает создание такого поэтического перевода, который воспринимается как подлинно поэтическое произведение на целевом языке. Как заметила сама Цветаева в эссе 1929 года «Несколько писем Райнер Мария Рильке»: «Насколько у немцев лучше — nachdichten! Идя по следу поэта, заново прокладывать всю дорогу, которую прокладывал он. Ибо, пусть — nach (вслед), но — dichten! — то, что всегда заново. Nachdichten — заново прокладывать дорогу по мгновенно зарастающим следам» [Цветаева 1994–1995, 5: 322]. По мысли Цветаевой, сочинение стихов сродни переводу в двойном смысле. Это перевод с обыденного языка, используемого

¹⁴ Приписываемое Гете высказывание отсутствует в его трудах. Возможно, Цветаева имеет в виду запись в дневнике Гете 1770 года: «Wer in einer fremden Sprache schreibt oder dichtet, ist wie einer, der in einem fremden Haus wohnt» («Тот, кто пишет или сочиняет стихи на иностранном языке, подобен тому, кто живет не в своем доме»). См. [Asadowski 1992].

в повседневной жизни, на язык поэтический, но это еще и перевод духовного в материальное, выраженное в языке. Для нее поэзия, вопреки расхожим представлениям, в принципе всегда поддается переводу. Эту мысль она высказывает и в письме (написанном по-французски в 1937 году) французскому поэту П. Валери:

Говорят, что Пушкина невозможно перевести. Почему? Любое стихотворение — это перевод духовного, чувств и мыслей в слова. Если кому-то удастся делать это посредством передачи внутреннего мира с помощью внешних знаков (что бывает сродни чуду), то почему же невозможно выразить одну систему знаков через другую? Это гораздо проще: в переводе с одного языка на другой материальное передается материальным, слово словом, что всегда возможно¹⁵.

Можно возразить, что логика этого высказывания несколько сомнительна. Если следовать аргументам Цветаевой, для успешного перевода Пушкина требуется интуитивное прозрение духовного «внутреннего мира», выраженного в русском тексте, и его пересоздание на другом языке, что, по всей видимости, сложнее, нежели любого рода горизонтальная перестановка эквивалентных внешних знаков. Но как можно отделить форму от духовного содержания, если одно является продолжением другого?¹⁶ Вне зависимости от убедительности аргументов Цветаевой, ее убеждение в переводимости поэзии определенно помогало ей при переводе «Молодца».

Мысль Цветаевой о том, что «для поэта нет родного языка», не означает, что для нее не имеет значения выбор определенного языка и что она считала все языки, по сути, взаимозаменяемыми, когда речь шла о поэзии. В письмах к Рильке она делится наблюдениями о различиях русского, немецкого и французского языков как средств поэтического выражения. Она выстраи-

¹⁵ Цит. по: [Etkind 1981: 237].

¹⁶ Этим наблюдением я обязан Д. Бетеа.

вает собственную иерархию, в которой высшую ступень занимает то, что она называет «языком ангелов», — нематериальная сущность духа поэзии. По мнению Цветаевой, немецкий наиболее близок к этому идеальному языку, затем идет русский, а французский занимает последнее третье место. Комментируя стихотворения, написанные Рильке по-французски, она говорит ему, что французский — «язык неблагодарный для поэтов — потому ты и стал писать на нем. Почти невозможный язык!» [Цветаева 1994–1995, 7: 67]

На первый взгляд нелогичное решение Цветаевой перевести «Молодца» на французский, помимо чисто прагматических соображений, было обусловлено тем вызовом, который ей как поэту бросал этот язык. Побудительной причиной стало ее стремление преодолеть, казалось бы, непреодолимые препятствия. Как и Рильке, она выбрала французский не потому, что это было проще, но именно потому, что это было сложнее. Идея о французском языке как о неподходящем для поэзии выдает немецкие романтические корни и предубеждения Цветаевой. С этой точки зрения предполагаемая картезианская рациональность и ясность французского становится препятствием для выражения духовного и неизъяснимого. В письме к Рильке Цветаева противопоставляет немецкий как язык динамичного вечного становления и французский как язык статической законченности. По ее словам, «немецкий — бесконечное обещание» («unendliche Versprechung»), а «французский — дар окончательный» («endgültige Gabe») [Цветаева 1994–1995, 7: 67]. С позиций романтизма смирительная рубашка неоклассицизма, в которую с XVII века был одет французский язык, вероятно, негативно повлияла на поэтическое творчество, однако Цветаева, несомненно, знала о начатой французскими символистами эстетической революции. Намереваясь преодолеть кажущуюся поэтическую бедность французского языка, она отнюдь не собиралась имитировать французский символизм (который сам по себе уже стал общим местом ко времени ее работы над «Le Gars»), но хотела вернуться к более древним, доклассическим слоям французского языка.

Перевод «Молодца» как вызов

Даже для тех, кто, как Цветаева, верил в принципиальную переводимость поэзии, задача перевода такого текста, как «Молодец», представляется необычайно сложной. Помимо трудностей, связанных с виртуозным использованием ритма, рифмы и словесной игры, возникает проблема перевода нестандартного языка поэмы — с обилием архаичных, народных и церковнославянских элементов наряду со своеобразным стилем Цветаевой, для которого характерны неологизмы, эллиптические конструкции и зачастую отсутствие глаголов. Трудности, с которыми столкнулась Цветаева, можно в общем виде разделить на три категории: языковые особенности русского оригинала, которые в принципе можно передать по-французски; особенности поэтической формы, такие как метр, рифма и аллитерация, которые требуют существенной творческой трансформации; и элементы русского текста, которые совершенно не поддаются переводу. Далее я буду рассматривать каждую из этих категорий отдельно.

Чтобы воспроизвести нестандартный язык «Молодца» с его архаическими и фольклорными элементами, Цветаева обратилась к доклассическому языку XV–XVI веков, на котором писали Ф. Вийон и Ф. Рабле. Так, в ее переводе мы находим, например, такие слова как «onque» (75) вместо современного «jamais», «nenpi» вместо «non» (37, 80), «ru» вместо «ruisseau» (54, 55), «choir» вместо «tomber» (36), «jà» вместо «déjà» (119), «oyez» вместо «écoutez» (105), а также уменьшительные формы, например «pommelettes» (26), «pauvrette» (29), «oiselet» (34), «seurettes» (46) и «enfantelet» (47), которые не употребляются в современном стандартном французском языке. Интересный случай представляет слово «rouble», которое в современном французском означает русскую денежную единицу «рубль», но в старофранцузском имело значение «лопата»¹⁷. В выражении «Sonnez, roubles!» (117)

¹⁷ В электронном словаре среднефранцузского языка (Dictionnaire du moyen français) слово «rouble» определяется как «железный инструмент, предназначенный для копания или насыпания».

можно увидеть пример двойного кодирования: оно означает либо «Звените, лопаты», либо «Звените, рубли». Во французском тексте гораздо меньше явных неологизмов по сравнению с русским оригиналом, где проявляется языковая изобретательность автора. Практически все слова в «Le Gars» можно найти в специализированных французских словарях, за исключением нескольких новообразований, по всей видимости, придуманных Цветаевой¹⁸.

Архаичность французского языка у Цветаевой касается не только лексики, но также грамматики и синтаксиса. Например, она использует в прямой речи простое прошедшее время, как в предложении «Pourquoi cassâtes la branche / brûlâtes l'arbuste?» (103; «Зачем сломал ветку, сжег куст?»), которое в современном языке требует использования прошедшего совершенного («Pourquoi avez-vous cassé / brûlé...»). Весьма характерной синтаксической особенностью цветаевского стиля (как в русском, так и во французском) является опущение личных местоимений при употреблении личных форм глаголов. Фраза, которую Маруся, как заклинание, повторяет в ответ на призывы матери о помощи («Сплю-не слышу, матушка!»), во французском тексте передана как «Mère, dors / et n'entends rien» (49). Эта фраза по-французски звучит еще более резко, поскольку, в отличие от русского, во французском глагольные окончания не позволяют точно идентифицировать говорящего (глагольные формы «dors» и «entends» относятся как к первому, так и ко второму лицу единственного числа). Аналогичным образом частое опущение артиклей, с одной стороны, создает во французском эффект очуждения, своего рода «форенизации», указывающей на русскоязычный первоисточник, а с другой — переводит текст в архаичный или фольклорный регистр.

¹⁸ Цветаевским изобретением, вероятно, является прилагательное «lointe» (103, 110), вариант слова «lointaine» (далекий). В некоторых случаях Цветаева, скорее всего, просто допустила ошибки, которые, вероятно, исправила бы при вычитке корректуры: например, выражение «ma m'amie» (31) представляется слиянием «mon amie» в стандартном французском и «ma mie» в языке народных баллад.

В рукописи французской версии поэмы есть несколько исправлений, предложенных профессором Льежского университета Р. Вивье, к которому Цветаева обращалась за советом. В основном Вивье предлагал исправить текст, добавив отсутствующие артикли и местоимения. Например, он исправил «plus ne puis» («я больше не могу») на «je n'en peux plus». Однако, как верно заметил Эткинд, выражение «plus ne puis» было совершенно уместным во французском в XV или XVI веке [Эткинд 1992: 274]. Цветаева в конечном счете приняла лишь несколько предложенных Вивье исправлений. Это свидетельствует о том, что использование нестандартного языка было ее осознанной стратегией, которую она не хотела менять.

Еще одна характерная особенность цветаевского русского стиля — номинативность, то есть частое опущение глаголов. В принципе, эту особенность можно воспроизвести по-французски, хотя она будет звучать менее естественно, поскольку безглагольные выражения во французском не так широко распространены, как в русском. В рецензии на «Молодца» Д. П. Святополк-Мирский похвалил язык цветаевской поэмы за его «русскую безглагольность»¹⁹. Примером этого приема может служить строфа, в которой описывается танец Маруси в хоромы барина после ее преобразования из цветка в красавицу:

Вплавь. Вскачь.
 Всё — в раз!
 Пляс. Плач.
 Плач. Пляс. (строки 1052–1055)

Во французской версии сохраняется номинативный стиль русского оригинала:

Jeux d'eau.
 Jeux d'air.
 Pleurs. Sauts.
 Sauts. Pleurs. (78)

¹⁹ Цит. по: [Цветаева 2005: 280].

Игра воды.
Игра воздуха.
Плач. Пляс.
Пляс. Плач.

Как мы видим, смысловая точность меньше всего волновала Цветаеву при переводе поэмы на французский. В данном случае она сохраняет не буквальное значение, но дробный стакатный ритм, создаваемый за счет нагромождения ударных односложных слов. И в русском, и во французском тексте строфа полностью состоит из таких слов, хотя во французской версии отсутствует звуковое единство строк, которое в русской версии создается аллитерациями с «в» и «пл» и преобладанием ударных «а». Очевидно, что для Цветаевой здесь прежде всего была важна именно звукопись. В этом примере французский стих кажется беднее по своему звучанию, однако во множестве других случаев Цветаева создает во французском тексте звуковые эффекты, не имеющие эквивалента в русском. К их числу можно отнести аллитерации (например, «Tresses traînent, bottes butent», 75) и даже спунеризмы («Le tien sonne, / et le sien — tonne», 27).

В поэтике Цветаевой чрезвычайно важную роль играют рифмы. В обеих версиях рифмы возникают не только на конце, но и внутри строк. Вот, например, описание барина в бане после того, как он принес красный цветок в свой чертог:

Да по притолкам — в дымá,
Да по тутолкам²⁰ — в чаны...
И не надо мне вина!
И не надо мне жены! (строки 888–891)

Во французской версии барин обращается к цветку напрямую:

Mes Dame, mès daim,
Mès flamme, mès bain,

²⁰ Слово «тутолки» (вероятно, видоизмененное «притолки»), скорее всего, придумано Цветаевой. Х. Хаушильд переводит это слово на немецкий как «Schwellen» (пороги), однако мне не удалось найти в русских словарях подтверждения для такого толкования.

M'es femme, m'es vin...
— Hein? (72)

Ты моя госпожа, моя лань,
мое пламя, моя баня,
моя жена, мое вино...
— Да?

Благодаря одинаковым рифмам в двух параллельных вертикальных рядах (Dame — flamme — femme; daim — bain — vin — Hein) и одинаковому началу каждой строки, французский перевод имеет более четкую единообразную структуру, чем русский оригинал.

В «Мóлодце» рифма не только выполняет орнаментальную, мнемоническую и эвфоническую функции, но играет важную структурную и смыслообразующую роль. В поэме есть несколько мест, где в конце строфы опущено то или иное слово, которое должно быть мысленно восстановлено читателем исходя из схемы рифмовки. Например, табуированное слово «упырь» нигде прямо не возникает в тексте, но оно подразумевается, когда брат Маруси кричит ей посреди ночи:

Лют брачный твой пир,
Жених твой у — (строки 369–370)

Прерванный на полуслове крик означает, что брат гибнет в тот самый момент, когда собирается назвать своего убийцу. То же самое происходит и во французском тексте, где читатель должен домыслить слово «sang» (кровь):

Sache bien qui prends,
Un suceur de... (42)
Знай, кого берешь
Сосущего...

Несомненно, сохранение таких приемов невозможно в случае буквального перевода. В переводе Цветаевой преобладает стремление к передаче структурных и формальных особенностей в ущерб семантической точности.

Примечательно, что формальная точность в переводе распространяется и на стихотворный размер. Стиховеды утверждают, что эквиметрический перевод в паре русский — французский невозможен, поскольку в этих языках используются разные системы стихосложения — силлабо-тоническая в русском и силлабическая во французском. Цветаева, однако, предпочитает игнорировать это различие²¹. Во французском переводе воспроизводятся разнообразные метрические сдвиги и повороты русского оригинала. Это хорошо видно, например, в описании барских хором:

Впрочем — Богу ли соврем? —
Столб как столб и дом как дом:
С башнями, с банями:
Нашего барина. (строки 872–875)

Первые две строки написаны четырехстопным хореем (это преобладающий размер в «Мóлодце»), затем в третьей и четвертой строке размер внезапно меняется на двустопный дактиль. Во французском тексте мы видим переходы от хореев к амфибрахиям, если читать его, так сказать, на русский манер, выделяя ударные слоги в соответствии с размером (хореем и дактилем) и произнося немое «е» как полноценный слог, что, в сущности, является нормой в скандировании французских стихов):

Pic sur pic et bloc sur bloc.
— A qui fillette ce roc
De marbre?
— Pardine!
A notre barine. (71)

²¹ Использование Цветаевой силлабо-тонических размеров в «Le Gars» анализируется в [Гаспаров 1997]. Гаспаров утверждает, что в «Мóлодце» происходит своего рода слияние русской и французской просодии. В русском оригинале часто возникают метрические отклонения и инверсии, происходит эволюция силлаботоники в сторону силлабики, а во французском стихе наблюдается противоположная тенденция — движение в сторону силлаботоники ([Гаспаров 1997: 273]).

Башня на башне и камень на камне.
— Чья, девица, эта скала
Из мрамора?
— Боже правый!
Нашего барина.

Интересно, что во французском переводе не сохранилось ни одного слова из оригинальной строфы, кроме заключительного слова «барин». Вместо семантики Цветаева стремится как можно точнее воспроизвести форму русского оригинала. Помимо метрического сдвига в середине строфы, она повторяет парные мужские и дактилические рифмы. Поскольку, строго говоря, во французском стихосложении отсутствуют дактилические окончания строк, Цветаева заменяет их женскими рифмами, однако звуковая структура типа «Pardine — barine» предполагает трехсложник. Ритм во второй строке русского текста, заданный повтором односложных слов «столб» и «дом», эквивалентно передается в первой строке французской строфы, в которой повторяются слова «pic» и «bloc». Кроме того, аллитерация «башнями — банями — барина» отражается в повторении звуко сочетания «аг»: «marbre — Pardine — barine».

Как мы видим, Цветаева демонстрирует исключительное мастерство, передавая формальные особенности русского оригинала во французском переводе. Конечно, далеко не все можно сохранить в данной ситуации. Разная природа языков делает неосуществимым воспроизведение некоторых ключевых особенностей «Молодца». Как уже упоминалось, во французском нельзя воспроизвести дактилические рифмы, поскольку все французские слова имеют ударение либо на последнем, либо на предпоследнем слоге (в случае окончания с немым «е»). Некоторые важные грамматические элементы русского текста также не поддаются переводу. В частности, это творительный падеж, который может выражать значения способа действия, подобия и превращения. Российская исследовательница Л. В. Зубова в своем лингвистическом анализе цветаевского стиля называет синкретическое использование творительного падежа «грамма-

тической доминантой» «Мóлодца» [Зубова 1999: 204]. Этот прием ярко проявляется, например, в следующем ряду существительных:

Шаром-жаром-
Жигом-граем...
Барин, барин, барин, барин!... (строки 1311–1313)

Форма «шаром» может означать «с помощью шара», «в виде шара», «как шар» или «превращаясь в шар». Этот эффект невозможно воспроизвести по-французски. В переводе этого места Цветаева не сохраняет ни форму, ни содержание русского оригинала, но создает совершенно новый текст, в котором предупреждение барину звучит более явно:

Heureux sont les bègues — ont temps
De p-p-prendre leur temps.
Heureux surtout les muets:
Un mot ne revient jamais.
Ne le sauras que trop tôt,
Vantard! nigaud de nigaud! (89)

Счастливы заики — у них есть время,
Чтобы не т-т-торопиться.
Особенно счастливы немые:
Ни слова не вымолвят.
Очень скоро ты это поймешь,
Хвастун! Глупец из глупцов!

Последняя глава поэмы с цитатами из литургии на церковнославянском языке ставит перед переводчиком еще одну трудно-разрешимую задачу. Для перевода этих мест Цветаева использует архаичную лексику, например «agnei» вместо «agneau» (агнец), а также нестандартный синтаксис, о котором говорилось выше, однако во французском тексте все равно утрачивается различие между низким (фольклорным) и высоким (церковнославянским) регистрами русского оригинала. Возможным решением могло бы стать использование латыни для передачи цитат из литургии, но

в этом случае возникли бы проблемы с восприятием текста, поскольку латынь не настолько понятна французским читателям, как церковнославянский русским. Точно так же Цветаева не пыталась сохранить аллюзии на специфически русский религиозный контекст, как, например, в случае, когда Марусю называют «двуперстной», намекая на ее принадлежность к старообрядцам, которые крестятся двумя пальцами. Такого рода моменты просто опущены во французском переводе.

В целом авторский перевод «Молодца» на французский существенно отличается от русского оригинала. Буквальное значение текста может кардинально различаться в двух версиях. Тем не менее Цветаевой на удивление точно удается передать форму и дух оригинала. Она переносит свой личный, неповторимый стиль из русского во французский. Каждый, кто знаком с русской поэзией Цветаевой, увидит, что «Le Gars» звучит очень похоже на другие цветаевские поэмы. Можно даже сказать, что местами французская версия кажется даже более «цветаевской», чем русский оригинал. Например, в сцене, когда брат Маруси зовет ее на помощь посреди ночи:

Спит двор, спит и дом,
Спит дым над бугром,
Спит пес, спит и гусь:
— Марусь, а Марусь! (строки 353–356)

Nul bruit — tout dort.
Cour, four, cœur, corps.
Dors, dard, dors, fleur!
— Sœur! Sœur! Sœur! Sœur! (42)

Ни звука — все спит.
Двор, печь, сердце, тело.
Спи, жало, спи, цветок!
— Сестра! Сестра! Сестра! Сестра!

Во французской версии строфа превращается в ряд фонетически связанных односложных слов — это одна из отличительных особенностей поэтического стиля Цветаевой. Как мы увидим

далее, слова «sœur», «corps», «dard», «fleur» и «sœur» создают в «Le Gars» своего рода сеть семантических связей с другими ключевыми строками поэмы. Последняя строка с четырехкратным повторением слова «sœur» напоминает цитированную выше строку «Барин, барин, барин, барин!» Здесь французский текст достигает такого уровня интенсивности, который превосходит параллельный текст в русском оригинале, возводя горестный вопль в крайнюю степень отчаяния.

Самоперевод как самотолкование

Русский текст «Молодца» не прост для чтения и понимания. Своеобразный язык и необычная форма препятствуют гладкому чтению, и следить за развитием действия временами весьма затруднительно. По сравнению с оригиналом, французский перевод представляется более ясным и удобным для восприятия. Он также написан нестандартным, прерывистым слогом, но в нем меньше явных неологизмов и грамматически неправильных выражений. Кроме того, Цветаева включила в перевод своего рода указатели, которые помогают читателю ориентироваться в тексте. В русском оригинале зачастую трудно определить, кто говорит, так как в нем постоянно происходит резкая смена голосов, которые могут принадлежать разным персонажам или рассказчику. Во французской версии принадлежность высказываний обычно (хотя и не всегда) обозначена, как в пьесе. Цветаева делает смысл французского текста более явным и понятным. Например, в первой главе в сцене пляски различные части тела (косы, груди, щеки) не названы, но описаны в виде загадки. В переводе нет никакой игры на отгадывание, поскольку разгадка дается с самого начала («Oh les tresses», «Oh les seins», «Oh les joues», 26–27). Такой подход характерен для всего французского текста. Во французской версии иногда в явном виде говорится то, что остается невысказанным или дается только намеком в русском оригинале. В этом смысле авторский перевод можно использовать как дополнительное средство интерпретации для лучшего понимания русского текста.

Что касается сюжета, то в переводе появляется больше деталей и пояснений, хотя в целом французский текст несколько короче оригинала (2146 строк во французском и 2227 строк в русском). В переводе имеются целые пассажи, которые добавлены, чтобы прояснить действие. Важнейшая сцена, где Маруся узнает, что ее возлюбленный — упырь, во французской версии расцвечена множеством драматических подробностей:

A la vitre traîtresse
 Son front perlant presse.
 Et du haut de son perchoir
 — Vierge! Vierge! Vais-je choir? —
 Que vois-je? A moi, Vierge!
 Une bière, trois cierges...
 Le voilà, mon cher,
 Le voilà mon fort,
 Ha-gard, l'œil vert,
 Qui croque un... (36)

К предательскому оконцу
 Прижимается вспотевшим лбом.
 И с перекладины верхней
 — Дева! Дева! Я упаду? —
 Что я вижу? Ко мне, Пресвятая!
 Гроб, три свечи...
 Вот он, мой милый,
 Вот он, мой сильный,
 Ди-кий, зеленоглазый,
 Гложет...

В соответствии со схемой рифмовки опущенное в конце слово — это «mort» (мертвец). В русском тексте вся эта сцена представлена в двух лаконичных строках. В соответствии с рифмой усеченное слово «упо-» предполагает «упокойника».

Стоит наш знакомец-то,
 Грызет упо — (ст. 249–250)

Сцена, когда упырь убивает Марусиного брата, также дополняется подробностями, которые отсутствуют в русском оригинале.

Sur mon cœur — gros poids!
Sur mon cou — dix doigts!
Me suce! me boit!
C'en est fait de moi! (42)

На моем сердце — тяжелое бремя!
На моем горле — десять пальцев!
Высасывает меня! Выпивает меня!
Конец мне приходит!

В этой строфе (которая полностью отсутствует в русском тексте) персонаж поэмы представлен как «западноевропейский» вампир, который убивает своих жертв, высасывая их кровь (славянские упыри поедают мертвые тела, как мы видели в церковной сцене выше)²².

Страсть, вспыхнувшая между Марусей и упырем, более ярко и явно показана во французской версии поэмы. После сцены в церкви Маруся бежит домой, где мать расспрашивает ее о том, что случилось. Во французской версии (но не в русской) мать хочет знать, любит ли Маруся молодца, на что та отвечает: «De cœur!» («Всем сердцем!», 38). Позднее упырь умоляет Марусю спастись, назвав его имя, а сам называет себя «*âme damnée / mais qui t'aimait*» («проклятая душа, / но тот, кто любил тебя», 47). В русском оригинале поэмы слово «любовь» ни разу не возникает в разговорах Маруси и упыря²³. В своей экстратекстуальной

²² В сказке Афанасьева и в поэме Цветаевой возникает контаминация двух типов вампиров, однако во французской версии эта контаминация становится особенно заметной. Очевидно, что точное следование фольклорным источникам было для Цветаевой так же неважно, как соблюдение семантической точности при переводе. Кроме того, она добавляет своему персонажу черты оборотня, что идет вразрез с традиционными народными представлениями, согласно которым упыри — это ходячие мертвецы, а оборотни живые. См. [Hauschild 2004: 55].

²³ Е. В. Хворостянова называет слово «любовь» главным табу в «Молодце». См. [Хворостянова 1996: 53]. Это не совсем точно: барин один раз использует это слово, делая предложение Марусе («Хочешь жить со мной в любви?», строка 1174), но это действительно единственное упоминание любви в русском тексте. Его ни разу не произносят ни Маруся, ни упырь.

интерпретации поэмы в статье «Поэт о критике» Цветаева подчеркивает, что между двумя протагонистами возникает именно любовь, и эта трактовка усиливается в ее авторском переводе на французский. Эта тема проясняется в предисловии к французскому переводу, которое начинается со следующих слов: «Эта история молодой женщины, которая предпочла погубить своих близких, самое себя и свою душу, но не свою любовь» (129).

Эткинд утверждает, что жертва Маруси становится более радикальной во французском переводе: ради возлюбленного она готова отдать не только жизнь, но и свою бессмертную душу [Эткинд 1992: 278]. Такое прочтение, однако, не противоречит и русскому тексту. Когда упырь умоляет Марусю спасти свою душу, она отвечает: «На кой мне душа?» (строки 589–590). Чуть позже она добавляет, что «ад» для нее — «рай», пока она остается с возлюбленным (строки 601–603). Все эти высказывания переведены на французский более или менее дословно. При этом во французской версии добавлено предложение, в котором Маруся описывается как «une âme qui se damne» («душа, которая проклинает себя», 54), а упырь добавляет предупреждение «Ame perds et rien ne gagnes!» («[Ты] теряешь [свою] душу и ничего не получаешь взамен!», 55). Таким образом, во французском переводе мы видим не столько изменение и радикализацию сюжета, как утверждает Эткинд, сколько его прояснение. Цветаева усиливает идею поэмы дополнительными подробностями.

Развитие отношений между Марусей и упырем²⁴ показано в четырех ключевых сценах: их первый танец, предложение выйти замуж, консумация, которая ведет к физической смерти Маруси, и их воссоединение в финале. В каждом случае французский перевод дополняется некоторыми значимыми элементами.

²⁴ Для удобства я буду называть безымянного протагониста «упырем», хотя на самом деле его образ намного сложнее. Во второй половине поэмы он в каком-то смысле превращается в силу, управляющую природными стихиями. Многогранный характер этого образа рассматривается в [Hauschild 2004: 53–58] в главе «Der Widerspruch in Gestalt des Mólodec» («Противоречивый образ мólодца»).

В русской версии первый танец представлен через ряд аллитерирующих глаголов и существительных:

Прядает, прыщет,
Притопот, присвист.
Пышечка! — Пищи!
Пришепот, прищелк. (строки 102–105)

Во французской он описывается так:

Feu qui saute, feu qui souffle,
Feu qui fauche, feu qui siffle.
LE GARS: Feu — suis,
Faim — ai,
Feu — suis,
Cendres — serai! (29)

Огонь скачущий, огонь пышущий,
Огонь косящий, огонь свистящий.
МОЛОДЕЦ: Огонь — я,
Голоден — я,
Огонь — я,
Пеплом — стану!

И в русской, и во французской версиях присутствует шипящий звук, лейтмотивом сопровождающий упыря в поэме. Русская аллитерация «пр» заменена во французском тексте на чередующиеся звуки «ф» и «с», которые создают ощущение шипения и свиста²⁵. В то же время во французской версии проводится прямая связь упыря со стихией огня и добавляется монолог, в котором проявляется огненная, хищническая натура этого персонажа и дается намек на его стремление к самоуничтожению.

²⁵ Вероятно, использование подобной аллитерации можно рассматривать как аллюзию на «Упыря» А. К. Толстого: «Они, встречаясь друг с другом, щелкают языком. Это по-настоящему не щелканье, а звук, похожий на тот, который производят губами, когда сосут апельсин. Это их условный знак, и так они друг друга узнают и приветствуют». — *Прим. ред.*

В конце первой главы молодец предлагает Марусе выйти за него замуж:

Сердь²⁶ моя руса,
 Спелая рожь —
 Сердце, Маруся,
 Замуж пойдешь? (строки 167–105)

Во французском переводе это четверостишие принимает следующий вид:

Maroussia, ma fleur,
 Maroussia, mon fruit,
 Maroussia, ma sœur,
 Me veux-tu pour mari? (31)

Маруся, мой цветок,
 Маруся, мой плод,
 Маруся, сестра моя,
 Хочешь ли ты выйти за меня замуж?

Преобладающий в русском тексте звукоряд «с» — «м» — «р», перестановка согласных из имени Маруси, во французском превращается в поток аллитераций звука «м» с последним словом «mari» (муж), которое перекликается с началом слова «Маруся». В обеих версиях молодец в обращении к возлюбленной использует растительные образы, но в переводе рифмующиеся слова несут бóльшую семантическую нагрузку. «Fleur» предвосхищает последующее символическое и буквальное превращение Маруси в цветок. «Fruit» повторяет более раннее обращение упыря к Марусе — «c'est toi le fruit» («ты — плод», 30). Это аллюзия на библейский запретный плод (в русском тексте в начале второй главы (строка 176) Маруся называет себя «алый плод»). «Sœur» (сестра) намекает на «семейное сходство» Маруси и упыря. Героиня поэмы наделяется качествами, которые делают ее достойной

²⁶ Неологизм «сердь» образован как слияние слов «сердце» и «середина». Анализ этого слова см. в [Зубова 1999: 163].

парой для жениха. Употребление в данном четверостишии слова «sœur» несколько неожиданно, поскольку ожидаемой рифмой к «fleur» могло бы быть слово «sœur» (сердце), которое было бы очевидным решением для передачи в переводе слов «сердъ» и «сердце». Одинаковые рифмы «sœur» — «fleur» — «sœur» (вместе с «reug» [страх]) задают во французском тексте структурную основу сцены консумации, к рассмотрению которой мы переходим далее.

В физическом единении с возлюбленным Маруся становится метафорическим «цветком», который предвосхищается рифмой «fleur» в сцене предложения женитьбы. В образе цветка и насекомого соединяется любовный акт и вампирическое кровососание. Жало символически сочетает действие насекомого (шмеля в русском и шершня во французском) и фаллические коннотации, одновременно вызывая ассоциации с библейским «жалом смерти» из Первого послания к Коринфянам (15:55):

— Час да наш,
Ад мой ал!
К самой чашечке
Припал.

— Конец твоим рудам!
Гудом, гудом, гудом!

— Конец твоим алым!
Жалом, жалом, жалом!

— Ай — жаль?
— Злей — жаль!
С дном пей!
Ай, шмель!

Во — весь
Свой — хмель
Пей, шмель!

Ай, шмель! (строки 685–700)

Droit au cœur
Dard très long.
Fille — fleur.
Gars — frelon.

Frère et sœur?
Non — et oui.
Dard et fleur,
Elle et lui.

— Hôtesse! Nourisse!
Suce, suce, suce!
— Ma fraîche! Ma grasse!
Glace, glace, glace.

— Te
fais-
je
mal?

— Dieu
te
fit tel.

— Te
fais-
je
peur?

— Dieu
me
fit
fleur (57–58)

Прямо в сердце
Очень длинное жало.
Девушка — цветок.
Молодец — шершень.

Брат и сестра?
Нет — и да.

Жало и цветок,
Она и он.

— Хозяйка! Кормилица!²⁷
Сосет, сосет, сосет.
— Моя свежая! Моя пышная!
Леденит, леденит, леденит.

— Я
делаю
тебе
больно?

— Бог
сделал
тебя таким.

— Я
пугаю
тебя?

— Бог
сделал
меня
цветком.

В русском и французском текстах на первый план выходят разные семантические коннотации. В русской версии основной становится метафора чаши и питья, тогда как во французской главный образ — жало. Рифмы и односложные слова во французском тексте указывают на явную связь со сценой предложения женитьбы, а также с криком Марусиного брата о помощи («Dors, dard, dors, fleur! / — Sœur! Sœur! Sœur! Sœur!»). При этом во французской версии появляется информация, которой нет в русском оригинале. Вновь возникает указание на возможную

²⁷ Слово «pourisse», судя по всему, не существует во французском языке. Мой перевод основывается на предположении, что Цветаева имела в виду «pourrice» (кормилица).

связь Маруси и упыря, когда вопрос, не являются ли они братом и сестрой, сначала получает отрицательный, а потом утвердительный ответ. В русском тексте ничего подобного не происходит. Более того, в строфе, построенной в столбик на манер русских модернистов, когда строка превращается в колонку односложных слов²⁸, Маруся подтверждает, что действия упыря и ее связь с ним происходят по Божьей воле. В русском тексте такого рода метафизическое оправдание отсутствует.

Поэма завершается окончательным слиянием двух протагонистов, взмывающих в небесную синь во время церковной службы. Этот финал показан по-разному в русской и французской версиях:

Та — ввысь,
Тот — вблизи:
Свились,
Взвились:

Зной — в зной,
Хлынь — хлынь!
До-мой
В огонь синь (ст. 2220–27).

Un cœur
Un corps
Accord
Essor

Unis
Étreints
Au ciel
Sans fin. (125)

Сердце
Плоть
Единение
Взлет

²⁸ В русской версии «Мóлодца» в нескольких местах стих выстраивается столбиком. Обсуждение этого приема см. в [Lane 2009: 97].

Слившихся
В объятых
В небеса
Без конца.

Французский перевод воспроизводит ритмическую структуру русского оригинала — по два слога на строку, но при этом написан более ясно, чем русский текст, в котором присутствуют неологизмы («хлынь» от глагола «хлынуть») и архаизмы (одно-сложные «огнь» вместо «огонь» и «синь» вместо «синий»). В предпоследней строке русского текста используется еще один прием, характерный для цветаевской поэтики. Слово «домой» разбито с помощью дефиса на два отдельных слога, каждый из которых приобретает собственное значение: получается сочетание предлога «до» и притяжательного местоимения «мой». Этот прием Цветаева использует несколькими строками выше во французском тексте, где обращение упыря к Марусе звучит как «Ma-rie!», соединяя притяжательное местоимение «ma» (моя) и императив «rie!» (смейся).

В целом, финал во французской версии производит иное впечатление, нежели в русской. Вместо драматического взлета в огонь, в последних строках перевода мы видим почти безмятежное единение и гармонию. Примечательно, что слово «ciel» имеет двойное значение — «небо» и «небеса». В паре «cœur» и «corps» прослеживается связь со словами Маруси в начале второй главы. Когда мать спрашивает ее: «Le sais-tu d'où il sort?» («Знаешь ли ты, откуда он?»), она отвечает словами «Un seul cœur, un seul corps!» («Одно сердце, одна плоть!», 33). Соответствующий диалог в русской версии звучит так: «А сказал тебе из чьих? — Одно сердце на двоих!» (строки 180–181). Два похоже звучащих слова «cœur» и «corps», которые во французском языке образуют фонетически минимальную пару, используются Цветаевой, чтобы подчеркнуть единение двух главных персонажей поэмы и создать связи между отдельными эпизодами. В русском тексте такие связи отсутствуют. Высказывания самой Цветаевой о «Мóлодце» подкрепляют трактовку финала поэмы как гармо-

ничного «счастливого конца», который более очевиден во французской версии. В том же письме к Пастернаку, в котором она называла Марусю своим альтер-эго, Цветаева писала: «Я сама вздохнула, когда кончила, очастливленная за нее — за себя. Что они будут делать в огонь — синь? Лететь в него вечно. Никакого сатанизма»²⁹.

Цветаева стремилась максимально сохранить в переводе важную формальную особенность поэмы: и в русской, и во французской версиях текст начинается и заканчивается одним и тем же словом. По-русски первая строка поэмы звучит так: «Синь да гинь — край села». Французский текст начинается со строк: «Fin de terre, / Fin de ciel, / Fin de village» («Край земли, / край неба, / край села»). Слова «синь» и «fin» повторяются в финале русской и французской версии соответственно. Эти два слова играют одну и ту же роль в структуре текста и даже имеют сходное звучание. Авторский перевод на французский помогает прояснить смысл слова «синь» в оригинале. Становится очевидным, что синий цвет означает бесконечность, из которой возникает эта история и в которую она возвращается, заканчиваясь романтическим вечным полетом ввысь, о котором Цветаева писала в своем письме Пастернаку.

Французская версия не только помогает прояснить сюжет поэмы, но и выявляет подразумеваемые символические связи, встроенные в русский текст. Анализируя структуру образов «Молодца», немецкая исследовательница Хаушильд отмечает важную роль религиозной символики, в частности кощунственное сопоставление сцены консумации с обрядом святого причастия. По ее словам, плотская связь Маруси с упырем, которая заканчивается тем, что он убивает ее, выпивая ее кровь, служит скрытой параллелью таинству Евхаристии. В поэме Цветаевой эта сцена превращается в буквальное, каннибальское причащение кровью — Маруся предлагает возлюбленному себя как священную «чашу» [Hauschild 2004: 146]. Когда выше в тексте молодец расспрашивает Марусю, он упоминает поедание трупов в церкви

²⁹ Письмо от 22 мая 1926 года [Цветаева 1994–1995, 6: 249].

как «тайное дело» (строка 637) — это явный отголосок евхаристического слова «тайнодействие» [Hauschild 2004: 121]. Во французском переводе это сопоставление проводится более явно благодаря упоминанию хлеба и вина:

LE GARS: — Fille, pèse bien :
Le sais-tu quel pain
(Fais-le bien, ton choix)
Mange, quel vin bois? (56)

МОЛОДЕЦ: Девица, взвесь хорошенько:
Знаешь ли ты, какой хлеб
(Выбирай хорошенько)
[Я] ем, какое вино [я] пью?

Кроме того, во французской версии более явно проявляется цветовая символика. Как показала Н. М. Герасимова, доминантным цветовым контрастом в поэме является дихотомия красного и белого [Герасимова 1995]. В русском тексте этот контраст во многих случаях лишь подразумевается, тогда как во французском переводе он дается напрямую с помощью прилагательных «rouge» (красный) и «blanc» (белый). Так, например, строки «Вкруг березыньки — костер» (строка 98) и «Вкруг часо-венки — пожар!» (строка 101) по-французски переданы как «Brasier rouge, bouleau blanc» («красное пламя, белая береза») и «Brasier rouge, clocher blanc» («красное пламя, белая колокольня», 28). Слово «rouge» с самого начала доминирует во французской версии. В начале поэмы Маруся описывается так: «Ses joues sont rouges, sa bouche est rouge» («У нее щеки красные, у нее губы красные», 25). В соответствующей русской строке — «Дочь Маруся румяниста» (строка 8) — представлен менее насыщенный и чувственный оттенок красного, причем прилагательное образует паронимическую пару с именем Маруся. Повтор прилагательного «rouge» во французской версии усиливает связь между Марусей и упырем, который представлен фразами «Gars en chemise rouge» и «Chemise rouge comme feu» («Молодец в красной рубахе», «Рубаха красная, как огонь», 26).

В русском тексте красный цвет появляется в разных обличьях. Помимо обычного красного, используются такие прилагательные, как «румяный» и «алый». В русском фольклоре слово «красный» также значит «красивый». Цветаева специально обыгрывает это двойное значение. Называя Марусю «красною девицей», она не просто использует фольклорное клише для «красивой девушки», красный цвет также связывает ее с возлюбленным. Разумеется, в переводе невозможно воспроизвести эту связь. Когда возникает выбор, переводить ли это прилагательное как «красивый» или оставить «красный», Цветаева склоняется к обозначению цвета. Например, похвальба молодца, что он торгует «красным товаром» (строка 161), во французском становится «C'est du rouge que je vends» (31), из чего можно заключить, что он торгует красным вином. В этом смысле во французской версии возникает отсылка к последующей евхаристической символике. Слово «sang» (кровь) чаще встречается в переводе, нежели в русском оригинале. Во время пляски молодец обращается к Марусе со словами «Твой малиновый налив — / Ссуди, девка, поделись!» (строки 124–125). Во французском его обращение передано как «En est-tu riche de sang rouge! / Cède-m'en à ton amoureux!» («Ты богата кровью красной! Поделись ею со своим возлюбленным!») Действительно, во французском тексте «rouge» (красный) — самое часто используемое прилагательное. Красный цвет упоминает Цветаева и в конце своего предисловия к французскому переводу: «Et voici, enfin, la Russie, rouge d'un autre rouge que celui de ses drapeaux d'aujourd'hui» («Здесь в конечном счете представлена Россия, обогренная иным красным цветом, чем тот, в который окрашены ее нынешние знамена», 130).

«Le Gars» как метатекст

До сих пор мы говорили в основном о том, как во французском переводе «Молодца» передаются или усиливаются некоторые ключевые аспекты русского оригинала, несмотря на существенные различия в лексике и образности. Разумеется, «Le Gars» (как и любой перевод) не идентичен исходному тексту. Перелагая

поэму на другом языке спустя семь лет после ее написания на русском, Цветаева не могла не осознавать, как со временем изменилась она сама и, соответственно, ее отношение к исходному тексту. По мнению Хаушильд, «Молодец» приобретает метатекстуальное измерение, поскольку само название относится как к (безымянному) протагонисту, так и к самой поэме-сказке [Hauschild 2004: 61–62]. Если Маруся — это автопортрет Цветаевой, то ее страстная одержимость главным героем отражает отношение автора к собственному поэтическому творению. Ощущение метатекстуальности усиливалось в процессе перевода, поскольку перед автором-переводчиком был текст, одновременно до боли знакомый и при этом «чужой». Если «Le Gars» принципиально отличается от оригинального «Молодца», то, скорее всего, именно новым самоосознанием и саморефлексией автора.

Главное различие между русским и французским изводами поэмы заключается в обрамлении рассказанной истории. Обе версии разделяются на две части по пять глав каждая, однако названия отдельных глав существенно разнятся. Две основные части поэмы в русском оригинале не имеют названий, в переводе они названы «La Danseuse» («Плясунья») и «La Dormeuse» («Спящая»). Это можно было бы считать еще одним примером более эксплицитного и «дружественного по отношению к читателю» характера французской версии, в которой имеются «указатели», отсутствующие в русском оригинале. Однако необходимо отметить, что эти дополнительные названия в форме женского рода усиливают роль Маруси как главной героини поэмы. При этом они создают контраст с названием поэмы, которое указывает на значимость героя — молодца.

Анализ названий глав демонстрирует такой же уход от «мужского доминирования»³⁰. В русском оригинале ни в одном назва-

³⁰ Во французском переводе только половина названий глав соответствует оригиналу. Это три главы в первой части — «Лесенка» / «L'Échelle», «Под порогом» / «Sous le seuil», «Барин» / «Le Barin» — и две главы во второй части — «Мрамора» / «Marmoréa» и «Херувимская» с развернутым в переводе названием «Le Chant des anges (Prière dite 'des Chérubins')» [Песня ангелов (молитва, называемая херувимской)]. Остальные пять глав имеют совер-

нии нет указаний на героиню. Как заметила Хаушильд, это создает внутреннее противоречие между названиями глав, которые выдвигают на передний план героя, и тем, что история представлена с точки зрения героини [Hauschild 2004: 62]. Название первой главы «Молодец» усиливает этот эффект, поскольку оно просто повторяет название поэмы. Во французской версии это противоречие исчезает или, по крайней мере, существенно смягчается. Если французское название поэмы «Le Gars» подчеркивает ведущую роль героя, то названия глав корректируют это впечатление. В русском тексте они в основном указывают на трех мужских персонажей (упыря, барина и сына) и на разного рода пространственные переходные элементы (лестница, ворота, порог). В переводе героиня упомянута в названиях трех глав («Sœur et frère» — «Сестра и брат», «Mère et fille» — «Мать и дочь», «L'Épousée» — «Замужняя»). В последнем случае она заменяет сына, указанного в русской версии. Кроме того, Цветаева убирает молодца из названия первой главы. Таким образом, в русской версии опускаются любые отсылки к героине, тогда как названия глав в переводе делают Марусю центром внимания, подчеркивая две ее главные ипостаси («плясуньи» и «спящей») и включая ее в семейные связи как «сестру», «дочь» и «жену».

По всей видимости, в процессе перевода поэмы на французский Цветаева стала более внимательно относиться к гендерным вопросам. Маруся не только предстает как автопортрет автора, но и приобретает значение именно как женский образ. Одна деталь во французской версии усиливает это впечатление. Барин, обнаружив, что красный цветок, который он принес в свой дом, превратился в красную девицу, борется с ней, всячески препятствует тому, чтобы она снова стала цветком. Во французской версии есть следующие строки (которые не имеют эквивалента в исходном русском тексте):

шенно другие названия во французской версии: «Молодец» становится «Accordailles» (архаичный французский термин для «обручения»), «В воротах» — «Sœur et frère» («Сестра и брат»), «Вторые ворота» — «Mère et fille» («Мать и дочь»), «Сын» — «L'Épousée» («Замужняя») и «Пированьице» — «Les Compères» («Куманьки»).

Combattante
Surhumaine!
En démente
Se démène.

Amazone?
Ballerine?
En démons
Le domine. (80)

Воительница
Сверхчеловеческая!
Безумно
Сражается.

Амазонка?
Танцовщица?
Как демон
Одолевает его.

Цветаева всегда восхищалась женщинами-воительницами. Как указывает Карлински в ее биографии, комментируя стихи, написанные ею в возрасте 17 и 18 лет: «Цветаеву тогда и позже больше всего привлекала роль амазонки, роль, которую она примеряла на себя, но добровольно от нее отказалась» [Karlinsky 1985: 41]. Слово «Amazone», возникшее во французском переводе с вопросительным знаком (как возможная ипостась героини), еще раз появляется в написанном по-французски эссе Цветаевой о лесбийской любви «Lettre à l'Amazone» («Письмо к Амазонке»). В нем Цветаева утверждает, что лесбийская любовь, какой бы прекрасной и ценной она ни была, в конечном счете обречена из-за более сильного инстинкта материнства (что, по мнению Карлински, было одной из причин отказа Цветаевой от роли Амазонки). В этом смысле сюжет «Молодца» — это своего рода сценарий воображаемого исполнения желания. Маруся бросает сына и мужа ради своей страсти, чего сама Цветаева, несмотря на многочисленные увлечения, никогда не могла или не хотела сделать. Слово «Amazone», вставленное во французский текст,

но отсутствующее в русском, намекает на то, что могло бы быть. Во французском переводе есть еще ряд «указателей», которые позволяют трактовать противостояние Маруси и барина как проявление более общего конфликта между полами:

Homme veut.
Femme hait:
Gagne — perd. (81)

Мужчина желает.
Женщина ненавидит:
Побеждает — проигрывает.

В русском тексте нет никакого соответствия этому четкому, почти плакатному высказыванию, в котором конфликтующие устремления двух полов выражены как своего рода игра с нулевой суммой.

Работа над переводом поэмы на французский не только способствовала тому, что Цветаева стала в большей степени осознавать себя как женщину, но и помогла ей лучше понять свою русскую идентичность. Интересно, что во французской версии присутствуют многочисленные аллюзии на Россию, отсутствующие в русском оригинале. Упырь упоминает «святую Русь» (47) и говорит Марусе, что та должна быть похоронена «в ста верстах от храма... на просторах земли, земли русской» (60); снег называется «русской манной» (68), у Маруси «русские косы» (76), слуга с упреком спрашивает барина: «А ты русский?» (92) Гости барина бранят его «русскими ругательствами» (96), а сам барин хвастает своей женой: «[она] моя — русская» (105). В переводе есть и другие «русские» клише, которые возникают только во французском тексте: мать заказывает «литр живой воды» (то есть водки) на похороны Марусино брата (43), ветер завывает «в степи» (46), у могилы Маруси бродят волки (60), полночь сравнивается с пашней — «цариной» (73 и 74).

Возможное объяснение этих добавлений заключается в том, что Цветаева, перенося поэму во французскую языковую среду, пыталась компенсировать утрату «русскости» за счет ее экспли-

цитного упоминания в тексте. Как заметил Эткинд, язык оригинала укоренен в русском фольклоре, тогда как для французской версии свойственен более «нейтральный» фольклорный стиль, который невозможно соотнести с какой-либо конкретной национальной традицией [Эткинд 1992: 271]. Если Цветаева хотела указать французским читателям на русский характер своей поэмы, то ей приходилось использовать для этого другие средства. Как заметила Лушенкова-Фосколо, использованное в русском оригинале украинское слово «хата» в переводе Цветаева передается словом «izba», сохраняя его иностранность, но при этом меняя его на русский эквивалент [Lushenkova-Foscolo 2019: 150]. Кроме того, важно отметить, что и сама героиня Цветаевой — это в некотором роде персонификация России. Само ее имя «Маруся» отсылает к слову «Русь». На то, что это созвучие неслучайно, указывает восклицание барина «Моя Русь-то!» (строка 1983), когда он направляется в церковь. Произнося эти слова, барин невольно почти воспроизводит имя Маруси, хотя оно ему еще не известно³¹. В ее имени также присутствует и «русый» цвет волос. Эта связь становится очевидной, когда молодец обращается к ней в сцене предложения женитьбы со словами «Сердь моя руса» (которые рифмуются с «Сердце, Маруся»).

Эти коннотации во французском языке проявляются несколько иначе. Имя «Maroussia» ассоциируется с рыжим цветом («rousse»), а также с Русью («russe»), и эти ассоциации обыгрываются в цепочке аллитераций «rousses russes tresses» (рыжие русские косы) (76). Несмотря на созвучие, «roux/rousse» — это, конечно, не «русый». Можно сказать, что «roux» лучше вписывается в цветовой символизм поэмы, чем «русый», поскольку более явно связывает образ героини с символикой красного. Если Цветаева хотела видеть героиню поэмы как своего рода автопортрет, то ее образ во французской версии приобретает дополнительную экспрессию: «Maroussia» становится «рыжеволосой» бунтаркой, «русской», живущей в чуждой ей среде — как сама Цветаева в парижском изгнании.

³¹ Этой строки нет во французском переводе.

Возвращаясь к метатекстуальному уровню, мы видим, что французская версия содержит ряд ключей, которые указывают на более глубокий смысловой слой поэмы: «Одержимость» Маруси (и самой Цветаевой) в конечном счете относится к поэтическому творчеству, а упырю отводится внегендерная роль вдохновителя (*male muse*) женщины-поэта³². Как заметила С. Форрестер, «сюжет дает [Цветаевой] возможность выразить самоотверженное отношение поэта к своему делу вне стереотипных представлений о женской доле» [Forrester 2017: 87]. Как нередко происходит в процессе авторского перевода, переписывание исходного текста на другом языке становится своего рода автокомментарием. Наиболее существенной частью русского оригинала, опущенной во французской версии, стал эпизод в последней главе, где барин по дороге в церковь спрашивает о хозяине земли и домов. Во французском тексте всего три строки вместо 66 строк в оригинале:

Choses tardent,
Art abrège:
Neige — barbe — barbe — neige... (117)

Вещи мешкают,
Искусство подгоняет:
Снег — борода — борода — снег.

Если прочитывать эти строки как метакомментарий к собственному переводу, их можно интерпретировать как указание на то, что замедление сюжета в исходном русском эпизоде теперь представляется автору излишним. Цветаева, как «художник», позволяет себе вольность «сократить» текст, сжимая весь опущенный эпизод в минималистическую строку с повтором двух слов.

Еще более явное вмешательство автора-переводчика в текст мы видим в описании хором барина в начале главы 2 второй части:

³² См. главу «Der Mólodec als männliche Muse» в [Hauschild 2004: 200–211].

Qu'est-ce que ce monument
Porté par douze géants?
Barbaresque, surhumain,
Déluge marmoréen?

Rien qu'à le dire si haut
Chevilles me font défaut.
Malaise des cîmes
(Connu à qui rime). (71)

Что это за строение,
Поддерживаемое двенадцатью исполинами?
Варварский, нечеловеческий
Мраморный потоп?

Если просто назвать его таким высоким,
У меня слабеют лодыжки.
Головокружение от вершин
(Знакомое тому, кто рифмует).

Здесь Цветаева посредством своего французского перевода обращается как поэт к своим собратьям-поэтам. Они, те, «кто рифмует», способны почувствовать головокружение, вызываемое ее поэтическим творением. Примечательно, что в русском оригинале нет аналогичного описания. Описанное здесь чувство возникает именно как результат самоперевода: это головокружение, вызванное повторной встречей с собственным «памятником» и грандиозной задачей его пересоздания на другом языке.

Цветаева — несостоявшийся французский поэт?

Имеется немало свидетельств того, что французский язык становился все более важным для Цветаевой в последнее десятилетие ее жизни. Ее записные книжки за 1932–1933 годы почти полностью написаны по-французски [Bérenger 2012: 27]. Помимо авторского перевода «Мóлодца», она пробовала писать стихи сразу на французском. В ее записных книжках есть наброски трех французских стихотворений, написанных около 1927 года, то есть за два года до

перевода «Молодца»³³. В этих стихотворениях, написанных более «гладким» стилем, чем «Le Gars», заметно влияние французских символистов в стремлении создать атмосферу утонченной музыкальности. При этом они, помимо прочего, подтверждают, что Цветаева прекрасно владела техникой французского силлабического стихосложения³⁴. Множество вариантов и столбцы с возможными рифмуемыми словами свидетельствуют о серьезной работе над стихами, но Цветаева так и не создала окончательный вариант и не пыталась опубликовать эти стихотворения.

Если сочинение французских стихов оставалось второстепенной деятельностью, то поэтические переводы на французский приобретали все большее значение в последние годы жизни Цветаевой. В июне 1936 года она начала переводить стихотворения Пушкина, надеясь, что в связи с отмечаемым в 1937 году столетием со дня его смерти появится возможность опубликовать эти переводы³⁵. Помимо удовольствия от воссоздания по-французски ее любимых русских стихов, Цветаевой двигало желание наконец дать французским читателям «правильный» перевод великого русского поэта. Пушкина переводили на французский и раньше, но в основном прозой или верлибром. Напротив, Цветаева, как она утверждала в письме Ю. П. Иваску, переводила Пушкина «стихами, конечно, и *правильными* стихами»³⁶. Однако, как и в случае с «Le Gars», ее попытки опубликовать эти переводы практически не увенчались успехом. При ее жизни были напечатаны только три из них³⁷. Остальные увидели свет спустя десятилетия

³³ См. [Tsvetaeva 1996].

³⁴ Например, стихотворение «Ce noir et blanc» («Черно-белое») написано правильным десятисложником с традиционным разделением каждой строки на группы по 4 и 6 слогов. См. [Tsvetaeva 1996: 392].

³⁵ Об обстоятельствах работы Цветаевой над переводами пушкинских стихотворений см. [Клюкин 1992: 63–84].

³⁶ Письмо Иваску от 23 ноября 1936 года в [Цветаева 1994–1995, 7: 403].

³⁷ Цветаевский перевод «Бесов» вышел в феврале 1937 года в специальном издании, посвященном столетию со дня смерти Пушкина, а два других перевода («Песня председателя» из «Пира во время чумы» и «Няне») были напечатаны в «La Vie intellectuelle» в том же году. См. [Клюкин 1992: 77, 79].

после ее смерти. На сегодняшний день опубликовано в общей сложности 18 стихотворений Пушкина в переводе Цветаевой³⁸.

Все цветаевские переводы стихотворений Лермонтова относятся к последнему периоду ее жизни после возвращения в Советский Союз в 1939 году. Как и в случае с Пушкиным, эти переводы изначально планировались к предстоящему юбилею. В августе 1939 года советский франкоязычный журнал «Revue de Moscou» заказал три перевода к 125-летию Лермонтова, которое должно было отмечаться в октябре. Два из них появились в октябрьском номере 1939 года, но без указания Цветаевой как переводчика. В апреле 1941 года, года столетия смерти Лермонтова (и года смерти самой Цветаевой), журнал «Интернациональная литература» обратился к поэтессе с просьбой перевести еще несколько стихотворений Лермонтова. Она отправила в редакцию переводы десяти стихотворений, из которых редакторы выбрали три, но публикация не состоялась из-за нападения Германии на Советский Союз. Как и другие франкоязычные стихотворения Цветаевой, ее переводы из Лермонтова пребывали в забвении в Центральном государственном литературном архиве³⁹. Неполная версия десяти стихотворений Лермонтова в переводе Цветаевой была опубликована во Франции в 1986 году [Tsvetaeva 1986: 204–216]. В 2014 году в Москве вышло полное двуязычное издание, включающее 12 стихотворений, а также факсимиле черновиков Цветаевой [Цветаева 2014].

Цветаевские переводы Пушкина и Лермонтова более «верные», чем ее авторский перевод «Мóлодца». В них нет значительных отклонений от оригинала, добавленных или опущенных строк. При этом Цветаева позволяет себе семантические вольности, стремясь сохранить формальные и структурные особенности исходных стихотворений. Это относится не только к схеме рифмовки, но так же, как и в «Мóлодце», к попытке воспроизвести

³⁸ Цветаевские переводы стихотворений Пушкина можно найти в [Цветаева 2020: 96–125].

³⁹ Ныне Российский государственный архив литературы и искусства — *Примеч. ред.*

русскую метрику в рамках французского силлабического стихосложения⁴⁰. Что касается выбора стихотворений, то Цветаева явно тяготела к текстам, с которыми могла отождествить себя на личном уровне. В результате получается удивительное слияние поэтики Пушкина и Лермонтова с ее собственной. Это не «имитации» на манер вольных переложений Р. Лоуэллом стихотворений Мандельштама и Пастернака. Если Лоуэлл беззастенчиво трансформировал и переиначивал этих поэтов на свой лад, то Цветаева с уважением относилась к формально-смысловой целостности стихов Пушкина и Лермонтова, хотя при этом делала их созвучными собственному поэтическому голосу⁴¹.

Большинство стихотворений Пушкина, которые Цветаева выбрала для перевода, касаются темы поэта, его искусства и его судьбы. В случае Лермонтова, которого она переводила по возвращении в Советский Союз, основной темой выбранных стихов было предчувствие смерти. Очевидно, Цветаева видела в этой мрачной теме отражение своей собственной ситуации. Это особенно заметно в ее переводе знаменитого стихотворения Лермонтова 1841 года «Выхожу один я на дорогу». Приведем здесь третью строфу лермонтовского оригинала и цветаевский перевод:

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Dans ce rude sein plus rien ne vibre,
Rien — ni avenir, ni souvenir.
Je voudrais finir tranquille et libre, —
Ah! m'évanouir — mourir — dormir!
[Цветаева 2014: 18–19]

⁴⁰ Об этом см. исследование Р. Кембалла [Kemball 1991].

⁴¹ К числу уже упомянутых исследований цветаевских переводов Пушкина следует добавить работы [Иванов 2000], [Lanne 1991], [Etkind 1996], главу «An Endeavor of Fidelity? Tsvetaeva's French Translations of Pushkin's Poems in the Light of Her Poetics» в [Smith 1994: 151–181], [Богатырева 2006] и [Wanner 2021]. Ее переводы Лермонтова по большей части остаются неизученными.

В этой жесткой груди уж ничто не трепещет,
Ничто — ни будущее, ни память.
Мне хотелось бы закончить [жизнь] спокойным и свободным —
Лишиться чувств — умереть — уснуть!

Как нередко бывает в переводах Цветаевой, она поднимает оригинал на более высокий уровень напряжения, стараясь при этом сохранить или усилить его художественные качества. В приведенном примере можно указать на звуковое богатство ассонансов «rude sein plus rien» и множество внутренних рифм (avenir, souvenir, m'évanouir, mourir, dormir). В то же время мысль о неминуемой смерти проступает во французском тексте более отчетливо. В четвертой строке прямо используется глагол «mourir» (умереть), которому в третьей строке предшествует глагол «finir» (закончить). Глагол «m'évanouir» (лишиться чувств, упасть в обморок) звучит более зловеще, нежели стремление уснуть в стихотворении Лермонтова. Вместо отсутствия надежд и сожалений, лирический герой в цветаевской версии выражает ощущение уже наступившей внутренней смерти, когда нет ни мыслей о будущем, ни воспоминаний о прошлом. Этот «нигилизм» выражен нарочитым повторением слова «rien» (ничто).

В записной книжке, куда Цветаева переписала стихотворение Лермонтова вместе с черновиком французского перевода, она подчеркнула слова «свободы» и «покою», приписав на полях «NB! Я!» [Цветаева 2014: 79]. Помимо пометки, автобиографическое значение этого стихотворения для Цветаевой проявляется в выборе лексики в переводе. Слово «sein» (грудь), которое теоретически может относиться и к женщине, и к мужчине, обычно используется применительно к женщинам. Таким образом, сочетание «se rude sein» может указывать на стареющее тело самой Цветаевой (слово «sein» возникнет еще раз в следующей строфе). Более того, во французском тексте прилагательные «tranquille» и «libre» не маркированы по роду, и поэтому в этой строфе лирический герой может быть и женщиной. Стихотворение Лермонтова было написано незадолго до его гибели в 1841 году. Переводя этот текст спустя 100 лет, незадолго до своего самоубийства 31 августа

1941 года, Цветаева не только вступает в диалог с любимым поэтом-предшественником, но и делает горькое признание о себе.

Учитывая очевидное умение Цветаевой сочинять стихи по-французски, можно задаться вопросом, почему она больше не занималась поэзией на французском (или, если на то пошло, на немецком языке, который считала даже более подходящим для поэзии, чем ее родной русский)?⁴² В своем исследовании двуязычных русских авторов из первой волны эмиграции Божур пишет, что Цветаева являет собой «особенно интересный случай: она могла бы стать действительно двуязычным поэтом и даже, возможно, трехязычным, но отказалась от этого, хотя и не верила в “национальную принадлежность” поэзии». Божур добавляет, что «нежелание Цветаевой писать по-французски было отчаянным и эмоциональным» [Beaujour 1989: 129]. На наш взгляд, это явное преувеличение. Решение Цветаевой самой перевести «Молодца» на французский, вероятно, было обусловлено чисто внешними и случайными обстоятельствами, а не стремлением писать по-французски, но она «увлеклась» в процессе работы над переводом. Ее французская версия «Молодца», а также последующие переводы стихотворений Пушкина и Лермонтова не только подтверждают ее безусловную способность писать стихи по-французски, но и ее эмоциональную вовлеченность. По мнению Божур, обычно эволюция двуязычного автора проходит через несколько этапов: она начинается с перевода собственных сочинений, затем следует «значимый перевод» с первого языка на второй (яркий пример тому — перевод Набоковым «Евгения

⁴² Единственные известные стихотворные строчки Цветаевой, написанные по-немецки, можно найти в письме Пастернаку от 23 мая 1926 года, в котором, комментируя свои отношения с Рильке, она включила следующее двустишие: «Durch alle Welten, durch alle Gegenden, an allen Weg-Enden / Das ewige Paar der sich-Nie-Begegnenden» («Через все миры, через все края — по концам всех дорог / Вечные двое, которые — никогда — не могут встретиться»). Цветаева добавляет: «Само пришло, двустихием, как приходит все. Итог какого-то вздоха, к которому никогда не прирастет предпосылка» [Цветаева 1994–1995, 6: 253]. К сожалению, только по этим двум строкам с их изысканной звукописью и сложной рифмой мы можем судить о том, как могла бы звучать немецкая поэзия Цветаевой.

Онегина» на английский) и уже потом равнозначное сочинение на двух языках [Beaujour 1989: 53–54]. Если применить эту схему к творчеству Цветаевой, ее переводы поэзии Пушкина и Лермонтова можно было бы считать «значимым переводом» после предшествующего перевода собственных сочинений. Отсутствующим этапом, очевидно, является последующее зрелое творчество на двух языках.

Божур утверждает, что в конечном счете Цветаева держалась за русский язык (свой *Muttersprache*) в силу материнского инстинкта. Возможно, она и не рассматривала русский как свой родной («материнский») язык в духовном смысле, но «он был языком, на котором она говорила как мать, а из всех страстей Цветаевой материнская любовь была самой сильной» [Beaujour 1989: 132] (выделено Божур). Чтобы ее сын не вырос французом, она согласилась вернуться с ним на родину. Это решение имело фатальные последствия для всей семьи. Поскольку жизнь Цветаевой трагически прервалась, мы, разумеется, не знаем, как могла бы сложиться ее судьба. Примечательно, что даже после возвращения в русскоговорящую среду Цветаева немало сил тратила на перевод русской поэзии на французский. Макин даже предположил, что Цветаеву «все больше не удовлетворял русский язык как средство поэтического выражения» и что ее стихи на французском «свидетельствуют об отчуждении от родного языка» [Макин 1993: 318], отчуждении, которое она вряд ли могла бы преодолеть, вернувшись из Франции в сталинскую Россию.

Мне, однако, представляется ошибочным характеризовать французские сочинения Цветаевой как «провал» из-за того, что она якобы была неспособна реализовать свои творческие замыслы вне родного языка⁴³. Но как же тогда объяснить полное отсутствие успеха ее франкоязычной поэзии у французской публики? Отчасти это объясняется неспособностью или нежеланием Цветаевой вписываться в какую-либо общепризнанную схему или традицию. Для читательской аудитории, привыкшей к вер-

⁴³ Такое мнение о французских стихах Цветаевой было высказано О. Анохиной в [Anokhina 2012: 8].

либру и переводам поэзии прозой, переводы с соблюдением размера и рифмы казались несколько странными и причудливыми. Кроме того, трудно ожидать, что читатель, чье ухо настроено на силлабический стих, может по достоинству оценить тонкости силлабо-тонической просодии, которая, скажем, на французский слух звучит монотонно⁴⁴. Известный в эмиграции критик В. В. Вейдле, который прекрасно разбирался в русском и французском стихосложении, так описал свою реакцию на цветаевские переводы Пушкина: «Цветаева невольно подменила французскую метрику русской. Для русского уха переводы эти прекрасны, но как только я перестроил свое на французский лад, я и сам заметил, что для французов они хорошо звучать не будут»⁴⁵. Интересно, что все те немногие положительные отзывы о французских переводах Цветаевой принадлежат авторам, родной язык которых — русский (или которые, как, например, французский славист Ж.-К. Ланн, хорошо владеют русским языком). Британский исследователь Кембалл, подробно проанализировавший метрику цветаевских переводов Пушкина, воздержался от ответа на вопрос относительно их качества, которое, на его взгляд, адекватно может оценить только носитель французского языка (при этом сам Кембалл был профессором университета в Лозанне и превосходно владел устным и письменным французским).

Возможно, секрет цветаевских переводов Пушкина и Лермонтова, а также ее авторского перевода «Молодца» заключается в том, что их нужно читать вместе с русским оригиналом. Иначе говоря, в противоположность мнению Кембалла, идеальным читателем и судьей переводов Цветаевой может быть не просто носитель французского языка, но тот, кто знаком с двумя версиями. Не столь важно, является ли французский или русский (или еще какой-то язык) родным языком такого читателя, сколько его

⁴⁴ Гаспаров указал на интересную мысль о том, что в 1930-е годы французскую публику, возможно, отпугнула силлаботоника цветаевских переводов, тогда как сегодня они настолько привыкли к верлибру, что забыли о собственной силлабической традиции. Как следствие, они, вероятно, стали более терпимы к силлабо-тоническим элементам во французских стихах. См. [Гаспаров 1997: 278].

⁴⁵ Вейдле «О поэтах и поэзии». Цит. по: [Гаспаров 1997: 278].

способность прочесть и сопоставить обе языковые инкарнации стихотворного текста. Только двуязычный читатель может по достоинству оценить поэтическое и переводческое мастерство Цветаевой. Возможно, именно «стереоскопический» эффект, создаваемый параллельными текстами на двух разных языках, вдохновлял Цветаеву на многочисленные переводы и самопереводы, но мешал ей писать стихи непосредственно на французском. Как мы помним, Цветаева определяла сущность поэзии как перевод. Поэтому неудивительно, что она реализовывала свой идеал транснациональной и транслингвальной поэзии главным образом как переводчик собственных стихов.

По всей видимости, Цветаева не намеревалась становиться «французским поэтом» (она, как мы отмечали, прямо отвергала ярлыки национальной принадлежности в поэзии). Скорее, ее двойной автопортрет в образе Маруси/Maroussia служит иллюстрацией межъязыковой метаморфозы, которая в поэме символически представлена превращением сказочной героини в цветок и обратно. Выходя за пределы родного языка, Цветаева приблизилась к утверждаемому ей идеалу поэта, творящего вне рамок какой-либо национальной моноязычной литературы. В то же время, сохраняя некоторые ключевые элементы русской просодии (в частности, силлаботонический стих) и дискурсивно подчеркивая «русскость» поэмы, Цветаева в своем французском переводе парадоксальным образом утверждает свои русские корни. Таким образом, «Le Gars» существует в гибридной транснациональной области, который невозможно однозначно связать с русской или французской поэзией.

Существует ли в реальном мире читательская аудитория для такого рода сочинений, это уже другой вопрос. Есть нечто определенно утопическое в максималистской биографически-эстетической стратегии Цветаевой, руководствуясь которой, она преодолевала границы национальной принадлежности точно так же, как она преодолевала сексуальные, политические, языковые и даже грамматические барьеры. Возможно, непризнание Цветаевой как французского поэта в значительной степени обусловлено тем, что она представляла себе идеального читателя, утонченного и редкого — словом, «не от мира сего».

Глава четвертая

Дилемма авторского перевода в творчестве Владимира Набокова

В. В. Набоков (1899–1977) прежде всего известен как непревзойденный мастер русской и английской прозы. На самом деле он начинал свою литературную карьеру как поэт и на протяжении всей жизни продолжал писать стихи, однако его поэзия не привлекла особого внимания исследователей¹. Поэтическое наследие Набокова (по большей части неопубликованное) поистине огромно. В предисловии к двуязычному изданию «Poems and Problems» 1970 года Набоков утверждал, что 39 русских стихотворений, собранных в этом томе, «представляют только малую часть — едва ли больше одного процента — той непрерывной массы стихов, которую я начал выделять в ранней юности» [Nabokov 1970: 13]². В общей сложности в печати появилось более 500 его русских стихотворений. Поэтическое наследие Набокова на английском языке намного меньше по объему. Некоторые английские стихотворения были написаны им в студенческие годы в Кембридже, но бóльшая часть — в американский период; Набоков время от времени писал стихи на русском и на английском³.

¹ Полезный обзор поэтических произведений Набокова см. в [Scherr 1995: 608–625]. Первая монография, посвященная поэзии Набокова, вышла в 2010 году [Morris 2010].

² Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием страниц.

³ Все они доступны в сборнике [Nabokov 2012]. Полное собрание английских стихотворений Набокова, конечно, должно было бы включать и стихи, написанные персонажами его романов, такими как «Бледный огонь» Дж. Шей-

Помимо 23 опубликованных стихотворений, написанных по-английски, Набоков перевел 39 своих русских стихотворений. Если его автопереводы романов и мемуаров удостоились значительного внимания литературоведов и критиков, то практически ничего, за исключением нескольких заметок, не написано о его авторских поэтических переводах⁴. Такое отсутствие интереса тем более удивительно, что эти переводы хронологически следуют за изданием его весьма спорного перевода пушкинского «Евгения Онегина». Набоков ясно дал понять, что буквалистский метод перевода, который он отстаивал в предисловии к «Евгению Онегину» и в других публикациях, применим не только к его переложению Пушкина, но и обязателен для перевода поэзии как таковой. Здесь мы вправе задать вопрос, в какой степени он сам придерживался этого буквалистского кредо при переводе собственных произведений.

да и стихотворения Гумберта Гумберта в «Лолите». Однако, как будет показано далее, практика авторского перевода Набокова указывает на существенное различие стихов, которые он публиковал под своим именем (или псевдонимом Сирин), и стихами, приписываемыми его вымышленным персонажам.

⁴ Переводы Набоковым своих прозаических произведений и автобиографической прозы стали предметом целого ряда исследований, включая, в частности, [Grayson 1977], [Beaujour 1995] и [García de la Puente 2015]. Однако никто из этих авторов не рассматривает поэтические самопереводы Набокова. В монографии Морриса о поэзии Набокова его переводы полностью исключены из рассмотрения. Цитируя авторские переводы стихотворений на английский без ссылки на русский оригинал (в случаях, когда стихотворения изначально были написаны по-русски), Моррис рассматривает переводной текст как совершенную замену оригинала. Вопрос о возможных отличиях английской версии от русского первоисточника даже не ставится. В статье Т. Икмана «Vladimir Nabokov's Poetry» ([Eckman 1995]) авторским переводам стихотворений Набокова посвящен только один абзац. Икман не идет дальше общих мест («переводы более или менее буквальные», «метр каждой строки обычно совпадает с метром оригинала или близок к нему, хотя иногда метра вообще нет», «в некоторых строках соблюдается рифма»). Исследование Б. Шерра несколько более конкретно; он приводит примеры различных подходов Набокова к переводу и отмечает, что Набоков «явно прилагает значительные усилия, чтобы передать смысл оригинала, пусть даже за счет некоторой гладкости и изысканности английского текста» [Scherr 1995: 621].

Более пристальный взгляд на переведенные Набоковым собственные стихи вскрывает определенную непоследовательность. Многие из его переводов отнюдь не следуют публично провозглашаемой доктрине буквализма, сохраняя рудименты рифмы и размера. Очевидно, что к переводу собственных стихов Набоков относился иначе, чем к переводу поэзии Пушкина. «Убийство» исходного текста и замена его гипертрофированным комментарием, как в случае с «Евгением Онегиным», были не самым приемлемым решением, когда речь шла о собственных творениях Набокова. Вместо этого он использовал довольно бессистемный подход, принимая решение о том, воспроизвести или проигнорировать формальные особенности исходного стихотворения, в зависимости от конкретного случая. Из-за смешения рифмованных и нерифмованных строк, наличия или отсутствия стихотворного размера переводы Набоковым собственных стихов явно отличаются от его стихотворений, изначально написанных на русском или английском. Отличаются они и от его переводов других поэтов, и это, пожалуй, неудивительно, если исходить из того, что верность оригиналу имеет первостепенное значение, когда переводчик переводит не свой собственный текст. Достигнув определенного компромисса между теорией буквализма и методом своих более ранних переводов, в которых Набоков строго придерживался формы оригинала, он постепенно отходил от крайней позиции, которую провозглашал в издании комментированного перевода «Евгения Онегина», начав (относительно поздно в своей литературной карьере) переводить собственные стихи с русского на английский.

От «строгой точности» к «шероховатой точности»

Большинство набоковских поэтических текстов на английском (точнее, 39 из 62) представляют собой переведенные им собственные стихи, написанные на русском в период с 1917 по 1967 год. На английском эти стихотворения впервые были опубликованы в вышедшем в 1970 году сборнике «Poems and Problems» («Стихи

и задачи»). Эта довольно необычная книга состоит из 39 русских стихотворений и их параллельных переводов, а также 14 стихотворений, написанных по-английски, и 18 шахматных задач (отсюда и название сборника — «Poems and Problems»). Слово «Problems» (в английском значит и задачи, и проблемы), вероятно, намекает на трудности, с которым Набоков столкнулся, перелагая свои стихи с русского на английский. В предисловии Набоков проводит прямую связь между своим методом самоперевода и теорией буквализма, к которой он пришел в процессе подготовки английского перевода «Евгения Онегина», вышедшего шестью годами ранее. Он пишет:

Последние десять лет я при каждом удобном случае продвигал идею о буквализме, то есть строгой точности, в переводах русской поэзии. Работать таким образом с текстом — это честное и приятное занятие, когда текст является признанным шедевром, каждую деталь которого нужно достоверно перевести на английский. Но как насчет достоверного англоязычного своих собственных стихов, написанных почти четверть века назад? Приходится бороться с некоторым смущением, начинаешь корчиться и морщиться, чувствуешь себя монархом, присягающим на верность самому себе, или добросовестным священником, освящающим воду в собственной ванне. С другой стороны, если представить на один безумный миг возможность перефразирования и усовершенствования своих старых стихов, ужасное ощущение фальсификации заставляет стремглав бежать назад и цепляться, как детеныш обезьяны, за шероховатую точность (14).

Эти признания Набокова свидетельствуют о чувстве раздвоенности и неловкости, которое нередко возникает у автора в процессе самоперевода. При переводе собственных романов и мемуаров Набоков по мере необходимости переходил от относительной точности к творческому пересозданию текста и наоборот. Однако, согласно набоковской теории перевода, вольность в переложении стихов — дело весьма рискованное. В этом случае переводчику грозит обвинение в «парафрастическом переводе»,

который в предисловии к «Евгению Онегину» определяется как «создание вольного переложения оригинала с опущениями и прибавлениями, вызванными требованиями формы, присущей адресату перевода языковой спецификой и невежеством самого переводчика» [Pushkin 1975: vii]. По мнению Набокова, в случае поэзии только «буквальный перевод», который стремится сохранить «точное контекстуальное значение оригинала», может считаться «истинным» [Pushkin 1975: viii]. Набоков полностью отвергает альтернативные подходы. Как выразился Д. Бетеа, «сама мысль о том, что кто-то полагает необходимым сохранить просодическую структуру произведения, приводит его [Набокова] в едва сдерживаемую ярость» [Bethea 1995: 159].

Возникает, однако, вопрос, в какой степени «строгая (rigid) точность», которая требовалась для перевода «Евгения Онегина», совпадает с «шероховатой (rugged) точностью», которую Набоков относил к своим поэтическим самопереводам⁵. Переход от «строгой» к «шероховатой» точности, вероятно, подразумевает определенную гибкость. Яркий тому пример — подход Набокова к использованию рифмы. Говоря о предыдущих переводах «Евгения Онегина», Набоков категорически отвергает «поэтические версии», которые он осуждает как «запятнанные грязью и слизью рифм» [Nabokov 1992: 143]. Однако в предисловии к «Poems and Problems» он заявляет, что «там, где возможно, я приветствую рифму или ее тень». Далее он уточняет это заявление, уверяя читателей, что он «никогда не закручивал хвост строки ради созвучия; и не сохранял исходный размер, если ради этого приходилось жертвовать смыслом» (14). Разумеется, абсолютное преобладание смысла над формой не всегда было переводческим кредо Набокова — он пришел к нему уже в довольно зрелом возрасте. Прежде он без зазрения совести сам создавал «поэтические» переводы, вроде тех, которые впоследствии категорически

⁵ Эпитет «шероховатый» («rugged»), вероятно, имеет определенные семантические связи с «основательным» («robust») стилем, характерным, по словам Набокова, для его зрелой поэзии, которую он назвал «внезапным освобождением от наложенных на себя оков» [Nabokov 1970: 14].

отвергал. Однако к моменту публикации «Poems and Problems», после заявления о том, что его буквалистский метод является единственно правильным подходом к переводу поэтических текстов, у Набокова не оставалось иного выбора, кроме как объявить о своей приверженности этому методу, поскольку в случае любой иной публично объявленной позиции он бы подвергся обвинениям в непоследовательности или даже в лицемерии.

Рецензенты были знакомы с набоковской теорией буквалистского перевода и отчасти приписывали недостатки переведенных им собственных стихотворений его принципам, что сказалось и на довольно прохладном приеме сборника «Poems and Problems». Р. Латтимор, знаменитый переводчик Гомера, в своей рецензии отметил, что приверженность Набокова «строгой верности» оригиналу приводит к различным «странностям», например перевернутым фразам или — как в стихотворении «К России» — тряскому ритму, от которого возникает ощущение «езды со спущенным колесом» [Lattimore 1971: 506–507]. Стоит отметить, что «тряскость», за которую Латтимор (не знавший русского языка) критиковал Набокова, была результатом соблюдения не семантической, а метрической верности — стремлением сохранить анапест оригинала в английском переводе. Константин Базаров, как носитель русского языка, высказал мнение, что переводы Набокова «зачастую превращают проникновенные русские стихи в банальные и сбивающие с толку английские, туманный смысл которых порой можно понять, только обратившись к кристально ясному русскому оригиналу». Тем самым рецензент подразумевает, что буквалистский метод Набокова навредил не только поэзии Пушкина, но и его собственной [Bazarov 1972: xii]. Критикуя в том же духе и перевод «Онегина», рецензенты сетовали на пристрастие Набокова к редким и туманным английским словам для передачи вполне обычных русских выражений. Например, и Базаров, и Дж. Скоу, авторы рецензий на «Poems and Problems» в журнале «Time», упрекали Набокова в том, что тот перевел обычное русское существительное «жимолость» в первом стихотворении сборника малопонятным и невразумительным для носителя английского языка словом «*caprifole*».

Контекст, в который были помещены автопереводы, спровоцировал критику определенного толка. Необычным было уже само решение опубликовать стихи вместе с подборкой шахматных задач, что выглядело как попытка поразить аудиторию демонстрацией виртуозности в области, доступной только для посвященных. Учитывая, что большинство читателей не знали русского языка, включение в сборник оригинальных русских стихотворений было рассчитано на такой же эффект — дать им что-то вроде трудноразрешимой загадки, закодированной непонятным шрифтом. Благодаря размещению русских и английских версий на соседних страницах русские стихотворения представляли как своего рода «задачи», а английские переводы — как их «решение». В предисловии Набоков проводит прямую аналогию между составлением шахматных задач и сочинением стихов:

Шахматные задачи требуют от сочинителя тех же достоинств, какие необходимы для всякого достойного искусства: оригинальности, изобретательности, сжатости, гармонии, сложности и великолепного притворства. Составление этих загадок из черного дерева и слоновой кости — сравнительно редкий дар и расточительно бесплодное занятие; но ведь и все искусство бесполезно, и при том божественно бесполезно, по сравнению с множеством более популярных человеческих затей (15).

Такого рода заявления лишь усиливали представление о Набокове как о надменном формалисте, погруженном в собственные игры. Набоков, как выразился Константин Базаров в уже цитированной рецензии, это «игрок, чей подход к сочинительству сродни методу автора интеллектуальных головоломок, который создает артефакты, представляющие собой чисто умственные конструкции и стилистические выкрутасы, эстет, который ловит роскошных драгоценных бабочек своим сачком лепидоптериста» [Bazarov 1972: xii]. Разумеется, в силу референтивной функции языка сочинение и перевод поэзии — это более сложное явление, нежели составление шахматных задач, в которых отсутствует значимое содержание.

Вернемся теперь к вопросу о том, насколько Набоков следовал провозглашенной им теории при переводе собственных стихов. В этом вопросе лучше не полагаться на комментарии самого Набокова относительно собственной практики (которые всегда следует воспринимать с некоторой долей скептицизма), а предпринять систематический анализ авторского перевода 39 стихотворений, включенных в сборник «Poems and Problems». Прежде всего необходимо отметить, что в своих авторских переводах Набоков не придерживался последовательно какого-либо общего метода. В отдельных переводах и иногда даже в рамках одного стихотворения он использовал самые разные подходы. Нарушая свои принципы, провозглашенные в издании «Евгения Онегина», Набоков в ряде случаев воспроизводил в переводе размер и схему рифмовки оригинала. В общей сложности в 14 переводах (36 % от общего числа) систематически используется рифма, хотя в некоторых случаях схема рифмовки не всегда полностью соблюдается — иногда в строфе «abab» сохраняется только рифма «b», и изредка Набоков прибегает к диссонансным рифмам и ассонансам вместо точных рифм. Отдельные рифмованные строки встречаются и в целом нерифмованных переводах.

В передаче размера мы видим такую же непоследовательность. В 25 переводах (64 % от общего числа) используется правильный стихотворный размер. Иногда в переводе сохраняется размер, но не такая же длина строки, как в оригинале, например шестистопный ямб заменяется на пятистопный (разумное решение, учитывая, что в английском средняя длина слова меньше, чем в русском) или используются ямбические строки разной длины. Стремление сохранить оригинальный размер особенно заметно в переводах стихотворений «Вечер на пустыре» (68–69) и «Слава» (102–113), которые считаются единственными полиметрическими текстами в набоковском каноне⁶. Английский перевод следует переходом от хорей к ямбу и анапесту, затем обратно к ямбу в первом стихотворении и от смешанных трехдольников к чередованию четырехстопного и трехстопного анапеста во втором. В общей

⁶ См. [Smith 1991: 286].

сложности девять переводов (23 %) имеют правильный стихотворный размер и рифму. Таким образом, очевидно, что в своей переводческой практике в «Poems and Problems» Набоков отходит от принципов, провозглашаемых в связи с переводом «Евгения Онегина», согласно которым в переводе не нужно сохранять формальные особенности оригинала, кроме приблизительного соблюдения пушкинского ямбического метра.

Еще более интересный вопрос — насколько решение сохранить или игнорировать просодию оригинала было произвольным или же в набоковской непоследовательности был какой-то метод. В предисловии к «Poems and Problems» Набоков заявляет, что приветствует рифму (и в какой-то степени метр) в тех случаях, когда их можно воспроизвести, «не жертвуя смыслом». Получается, что сохранение рифмы или размера допустимо, только если оно происходит более или менее «естественно», в качестве побочного результата буквального перевода. На самом же деле относительная частота использования рифмы и размера в авторских переводах Набокова слишком высока, чтобы ее можно было объяснить случайным эффектом. Здесь явно присутствует сознательное стремление автора-переводчика. Вместе с тем в большинстве случаев Набоков отнюдь не стремится полностью воспроизвести формальные особенности оригинала. Возникает некое половинчатое решение, своего рода компромисс между противоположными целями сохранения в переводе семантики и формы оригинала. Безусловно, такой компромисс нарушает принцип абсолютного превосходства смысла над формой, который Набоков сформулировал в связи с переводом «Евгения Онегина».

Примечания к отдельным стихотворениям в сборнике «Poems and Problems» почти никогда не касаются вопросов перевода. Единственное исключение — стихотворение «К России» / «To Russia» (96–97), к которому Набоков дает следующий комментарий:

Оригинальный, отлаженный, быстрый механизм состоит из правильного трехстопного анапеста «задыхающегося» типа, с чередующимися женскими и мужскими рифмами. Оказалось невозможным соединить ритм и буквальность (lilt and

literality), за исключением нескольких отрывков (только третья строфа точно имитирует форму стихотворения); и поскольку стремительность оригинала искупает его словесную неясность, мой правдивый, но тряский вариант не так хорош, как мог бы быть прозаический экипаж (99).

По-видимому, Латтимор свою уничижительную оценку «тряского» анапеста в этом переводе позаимствовал из самокритичного примечания Набокова. При этом Набоков все-таки делает исключения для третьей строфы, в которой, на его взгляд, удачно соединяются «ритм и буквальность». Вот как эта строфа звучит по-русски и по-английски:

Навсегда я готов затаиться
и без имени жить. Я готов,
чтоб с тобой и во снах не сходиться,
отказаться от всяческих снов;

I'm prepared to lie hidden forever
and to live without name. I'm prepared,
lest we only in dreams come together,
all conceivable dreams to foreswear...

Английский перевод действительно довольно точно соответствует семантике и форме оригинала, воспроизводя не только трехстопный анапест, но и синтаксис исходного русского текста. Кроме того, сохраняется схема рифмовки «АbАb» с чередованием женских и мужских рифм, хотя и с незначительными отклонениями. Однако, как верно указывает сам Набоков, это четверостишие является исключением. Остальные шесть строф в переводе также написаны трехсложным размером, но в каждой из них по крайней мере в одной строке для правильного анапеста не хватает одного или нескольких слогов, что делает их больше похожими на русский дольник, чем на трехстопный анапест. Некоторые рифмы в них заменены ассонансами или вообще отсутствуют, хотя чередование женских и мужских окончаний соблюдается.

Вероятно, именно из-за этого формального несовершенства Набоков предположил, что для более удачного переложения этого стихотворения на английский больше подошел бы «прозаический экипаж» в духе его перевода «Евгения Онегина». Можно ли считать поэтические самопереводы Набокова неявным признанием и иллюстрацией теоретической невозможности перевода поэзии, который на практике, за исключением отдельных «удачных моментов», выливается лишь в жалкое подобие оригинала? Почему же тогда он не использовал «прозаический экипаж» для перевода своих стихов на английский?

*«Утрата» как «приобретение»:
набоковская стратегия несовершенства*

Безусловно, в авторских стихотворных переводах Набокова присутствует элемент чистой случайности или компромисса, однако при их пристальном изучении складывается более сложная и интересная картина. В некоторых случаях Набоков использует различия между русским оригиналом и английским переводом, а также формальные отклонения английского стиха, чтобы усилить и подчеркнуть смысл оригинального текста. С этой точки зрения перевод отнюдь не является ухудшенной, бледной копией исходного текста, но становится его творчески переработанным вариантом, который в некотором отношении может быть даже «богаче» по смыслу, чем оригинальное русское стихотворение.

Стихотворение «Неоконченный черновик» / «An Unfinished Draft» (66–67) может служить примером того, как английский перевод воплощает идею оригинала точнее, чем исходный русский текст. Написанный в Берлине в 1931 году, этот текст направлен против литераторов-приспособленцев, движимых жаждой денег и славы. По контрасту с ними лирический герой предстает как истинный поэт, который вправе сказать: «жизнь и честь мою я взвесил / на пушкинских весах, и честь / осмеливаюсь предпочесть». Если русское стихотворение заканчивается рифмованным

двустипием, то английская версия обрывается после первого слова последней строки, тем самым наглядно, хотя и несколько прямолинейно подтверждая «неоконченность» этого черновика, заявленную в его названии. Примечательно, что последнее слово в английском тексте — «honor» (честь). Прервав стихотворение на этом слове, Набоков выделяет это понятие в английской версии сильнее, чем в русском оригинале, который заканчивается рифмой «честь» — «предпочесть».

Аналогичная, более тонкая самореферентность возникает в пейзажной зарисовке «Неправильные ямбы» / «Irregular Iambics» (144–145), написанной в Итаке в штате Нью-Йорк, в которой листья оливы, колеблемые ветром перед грозой, названы «лиственной искусства». Как поясняет Набоков в примечании, неправильность, обозначенная в названии, относится к использованию слова «если» в «стремительной» (scudded) позиции. «Скад» (обычно это явление называется пиррихий) — термин Набокова для обозначения отсутствующего ударения в стихотворной строке в том месте, где, согласно метрической схеме, должен быть ударный слог⁷. Три строки в последнем четверостишии русского стихотворения начинаются со слова «если б не». Поскольку в слове «если» ударение падает на первый слог, ямбическая стопа в начале строки инвертирована. Такая инверсия вполне обычна и в русском, и в английском стихе, однако в русском она допустима, только если ударная позиция приходится на односложное слово⁸. Используя двусложное слово «если», Набоков намеренно нарушает нормы русской просодии. Английский перевод этого стихотворения начинается со строки «For the last time, with leaves that flow» («В последний раз, с листьями, которые текут»). Поскольку в этой строке ударение естественным образом падает на слово «last», ямбический ритм прерывается инверсией во второй стопе. Ямб в английском стихе, как правило, имеет более широкий диапазон ритмических вариаций, чем в русском, и поэтому вопрос о том, можно ли назвать такую строку «неправиль-

⁷ См. [Nabokov 1964: 9].

⁸ Обсуждение этого вопроса см. в [Jakobson 1979: 201–214].

ной», остается открытым⁹. Тем не менее можно вполне обоснованно предположить, что Набоков хотел уже в первой строке английского перевода оправдать название «Неправильные ямбы». Поэтому, прежде чем критиковать автора за огрехи версификации, имеет смысл посмотреть, не является ли эта якобы неуклюжая английская просодия его осознанной стратегией.

Помимо слова «если» в необычной метрической позиции, в стихотворении «Неправильные ямбы» есть и другие неправильности. В двух случаях Набоков сочетает мужские рифмы и дактилические окончания — чисто модернистский прием, который практически был неизвестен до XX века. Хотя английская версия — нерифмованная, Набоков создает примерно такой же эффект, делая последнее ударение иногда на последнем, а иногда на предпоследнем слоге в строке. Кроме того, и в русской, и в английской версиях имеется множество анжамбеманов. В русском стихотворении, которое состоит из трех четверостиший, они создают неожиданное отсутствие разрывов на границах строф. Английская версия напечатана как одна непрерывная строфа из 12 строк (благодаря чему анжамбеманы воспринимаются более естественно), возможно, чтобы передать «текучесть», возникающую в начале стихотворения. Таким образом, печатное оформление английского текста создает своего рода аналогию между упомянутой в стихотворении грозой и потоком слов на странице.

Все эти примеры, возможно, усиливают впечатление о Набокове как мастере тонкой, но в конечном счете чисто формальной словесной игры. Однако не следует забывать, что заявленная Набоковым цель поэтического перевода заключается в сохранении «смысла». Работа над формой выполняет всего лишь вспомогательную функцию. Переведенные Набоковым собственные стихотворения дают множество примеров того, как кажущиеся

⁹ В своих «Заметках о просодии» Набоков пишет, что «в целом судьба четырехстопного ямба в России сложилась благополучнее, чем в Англии», причем, по его мнению, английская версия этого размера — «это неуверенная, неустойчивая и капризная форма» [Nabokov 1964: 52].

технические неправильности или изъязы английского перевода передают семантическое или нарративное содержание русского оригинала.

Английская версия может не только обладать большей самоферентностью, чем русский оригинал, по формальным критериям, но может служить своего рода метакомментарием к положению Набокова как автора-переводчика. В стихотворении «Мы с тобою так верили» / «We So Firmly Believed» (88–89), написанном в Париже в 1938 году, выражено отчуждение текущей личности автора, ставшего совершенно другим человеком, от своего прошлого «я». Это отчуждение, надо полагать, стало еще более ярко выраженным, когда Набоков переводил свое стихотворение спустя 30 лет после его написания. В отличие от русского оригинала, в английской версии идея отсутствия непрерывности передается посредством самой формы стихотворения. Перевод первой строки точно воспроизводит четырехстопный анапест русского оригинала (исходному «Мы с тобою так верили в связь бытия» соответствует «We so firmly believed in the linkage of life»), но уже во второй строке («but now I've looked back — and it is astonishing» / «но теперь оглянулся я — и это удивительно») размер английского стиха распадается посреди строки. Он так и не восстанавливается до конца стихотворения, только в несколько более слабой форме возникает в девятой строке («You've long ceased to be I. You're an outline — the hero» / «Ты давно уж не я, ты набросок, герой»). Исчезающий анапест на уровне формы показывает иллюзорность предполагаемой «связи бытия», то есть идеи о том, что человеческая личность не меняется с течением времени. В русской версии анапест сохраняется на протяжении всего стихотворения, и тем самым подчеркивается постоянство, которое опровергается содержанием стихотворения. Кроме того, демонстрируя отсутствие «связи», английский перевод (в отличие от русского оригинала) написан нерифмованным стихом. При этом в самой фразе «linkage of life» имеется аллитерация, отсутствующая в русской версии, но, что немаловажно, эта звуковая «связь» возникает в начальной строке стихотворения, написанной безупречным анапестом. В контексте авторского перевода это

стихотворение приобретает особую горечь как комментарий к ситуации, когда стареющий Набоков переводит произведение, написанное им самим, только более молодым, и при этом обнаруживает, что он стал другим человеком, отличным от автора оригинального стихотворения, что делает попытку установить «связь» с прошлым делом довольно сомнительным.

Стратегическое использование наличия или отсутствия рифмы, а также металитературное осознание Набоковым ситуации самоперевода можно обнаружить в его стихотворении «Парижская поэма» / «The Paris Poem» (114–125). В английском переводе строки «and I'm flying at last — and 'dissolving' / has no rhyme in my new paradise» («и я лечу наконец, и на “тающих” / рифмы нет в моем новом раю») становятся самореферентными. Слово «dissolving» в паре с «straying» образует слабый ассонанс, тогда как в русском оригинале слово «тающих» в дактилической стопе идеально рифмуется с «плутающих». В лучшем случае можно утверждать, что слова «dissolving» и «paradise» (рай) в английском тексте создают своего рода зрительную рифму¹⁰. Далее в этом стихотворении, говоря об «этой жизни, богатой узорами», Набоков делает вставку, которая, особенно в английском варианте, звучит как еще одна металитературная глосса к его попытке воссоздать смысл и форму написанного в прошлом русского текста:

я почел бы за лучшее счастье
так сложить ее дивный ковер,
чтоб пришелся узор настоящего
на былое, на прежний узор

¹⁰ О. Ронен отмечает схожий прием в набоковском переводе стихотворения Тютчева «Успокоение», в котором звуковой повтор имени славянского бога грозы Перуна в слове «пернатые» анаграмматически представлен распределением двух половин имени бога Тора (германского эквивалента Перуна) на названия птиц «thrush» (дрозд) и «oriole» (иволга). См. [Ronen 2003: 180]. Ронен утверждает, что Набоков в конечном счете «оставил попытки создать на английском языке эквивалентную замену русской лирике». Как показывает приведенный нами пример, это, скорее всего, не совсем так.

no better joy would I choose than to fold
its magnificent carpet in such a fashion
as to make the design of today coincide
with the past, with a former pattern (123).

Заменяя полноценные рифмы оригинала на ассонансы, в которых переносится только последний согласный, Набоков в английском переводе показывает сложность достижения желаемого совпадения между «прежним узором» и «узором настоящего». В русском тексте слово «узор» идеально рифмуется со словом «ковер». Если в русском стихотворении еще возможно воссоздать узор прежней жизни, то воссоздание этого воссоздания в английском оказывается весьма проблематичным. Бедность рифмы в этом месте особенно бросается в глаза еще и потому, что схема рифмовки в основном сохраняется в остальной части этого длинного стихотворения из 136 строк. Набоков привлекает к этому внимание за счет разделения английской версии на четверостишия, которого нет в печатном тексте русского оригинала.

Еще более интересная игра с рифмами возникает в довольно откровенном стихотворении «Лилит» (50–55), которое предвосхищает «Лолиту», написанную спустя несколько десятилетий¹¹. В стихотворении с эротичными подробностями описывается встреча лирического героя с обольстительной девочкой. В русском оригинале рифма сохраняется на протяжении всех 62 строк. В переводе рифма используется лишь изредка, рифмованных строк в нем всего 14 или чуть больше, если считать такие полурифмы, как «wind» — «in» или «eye» — «trice». Однако рифмы в английской версии распределены не случайным образом — они в основном появляются в середине стихотворения, когда описывается момент соития. Это описание дается в трех последовательных четверостишиях с рифмовкой «abcb». Прежде чем герой

¹¹ В ироничном примечании Набоков подтверждает связь этого стихотворения с «Лолитой», отрицая ее наличие в надежде, что «умные читатели воздержатся от поиска в этой безличной фантазии каких-либо намеков на мои более поздние прозаические произведения» [Nabokov 1970: 55].

достигает оргазма, девочка, отпрянув, оставляет его «на полпути / к блаженству» — «at half the distance / to rapture». В этот самый момент прерванного совокупления в английской версии исчезают рифмы. Полная рифма появляется еще только раз ближе к концу стихотворения, красноречиво связывая слова «lust» (похоть) и «dust» (прах). Кроме того, в переводе сцена соития выделяется метрически благодаря последовательному использованию четырехстопного ямба (в отличие от смеси тетраметра и пентаметра в других местах), и тем самым подчеркивается ритмичность и регулярность движений героя. В русской версии, написанной целиком рифмованными тетраметрами, такое выделение отсутствует.

Два стихотворения в сборнике «Poems and Problems» — «К музе» / «To the Muse» (56–57) и «Тихий шум» / «Soft Sound» (58–61) — заслуживают особого внимания из-за саморефлексии, которая проливает свет на эволюцию поэтического творчества Набокова и его статус русскоязычного поэта, пишущего по-английски. Стихотворение «К музе» написано в 1929 году в Берлине. В предисловии к сборнику «Стихотворения: 1929–1951» Набоков указал на особое значение этого стихотворения, поскольку им заканчивается период его юношеского творчества¹². В шести строфах проводится резкий контраст между прошлым и настоящим. В первых трех строфах описывается страстное юношеское влечение героя к очаровательной музе, которая является ему на освещенном луной балконе. Эта встреча выливается в стих, который «улыбался рифмой краснотубой». Самопародийный характер этих избитых образов усиливается тонкой литературной аллюзией: фраза «Я счастлив был» в девятой строке переключается с монологом А. Сальери в пушкинском «Моцарте и Сальери». Во второй половине стихотворения представлен стареющий герой в настоящем времени. Он стал «опытен... скуп и нетерпим», озабочен тщеславием, его «натертый стих блистает чище меди», а с музой он говорит лишь изредка «через забор, как старые соседи». Можно предположить, что обсуждаемый здесь переход

¹² См. [Scherr 1995: 610] и [Morris 2010: 160].

относится не только к эволюции набоковской поэзии от вдохновенного юношеского словоизлияния к «матерому» стилю его зрелых лет, но также и к уходу от поэзии к нарративной прозе.

Английский перевод относительно точно следует русскому оригиналу, что хорошо видно на примере первых двух строф:

Я помню твой приход: растущий звон,
волнение, неведомое миру.
Луна сквозь ветки тронула балкон,
и пала тень, похожая на лиру.

Мне, юному, для неги плеч твоих
казался ямб одеждой слишком грубой.
Но был певуч неправильный мой стих
и улыбался рифмой красногубой.

Your coming I recall: a growing vibrance,
an agitation to the world unknown.
The moon through branches touched the balcony
and there a shadow, lyriform, was thrown.

To me, a youth, the iamb seemed a garb
too rude for the soft languor of your shoulders;
but my imperfect line had tunefulness
and with the red lips of its rhyme it smiled.

Инвертированный синтаксис, который не всегда отражает порядок слов в русском оригинале, и использование страдательного залога в первой строфе придают английской версии некоторую натянутость. С точки зрения формы в переводе сохраняется пятистопный ямб оригинала и по крайней мере в первой строфе воспроизводится рифма «b» русского четверостишия. На самом деле это своего рода отвлекающий маневр, призванный создать ложные ожидания, как и в случае со стихотворением «Мы с тобою так верили» / «We So Firmly Believed». Хотя английская версия, как и русский оригинал, разделяется на четверостишия, в конце второй строфы не возникает ожидаемая читателем рифма: «smiled» не рифмуется с «shoulders». В лучшем случае здесь

есть лишь намек на отсутствующую рифму за счет повтора согласных «s», «l» и «d». Этот эффект оказывается тем более неожиданным или ироничным, что отсутствие ожидаемой рифмы возникает именно в тот момент, когда автор подходит к теме рифмы¹³. Вместо того, чтобы оправдать надежды на рифму, возникшие в предыдущей строфе и дразнящим намеком подтвержденные ассонансом «rhyme» и «smiled», поэт как бы решает задним числом проиллюстрировать «imperfect line» («неправильный стих»)¹⁴. Очевидно, что в английском переводе Набоков на формальном уровне создает самопародию, которая отсутствует в русском оригинале. В связи с этим возникает вопрос, не появилось ли слово «lyriform» («похожая на лиру») — еще один пример эксцентричной склонности Набокова к туманным или несуществующим английским словам — в результате того же намерения выставить подразумеваемого автора стихотворения претенциозным стихоплетом.

В остальных четырех строфах английского перевода рифма полностью исчезает. Размер остается неизменным — пятистопный ямб, за одним примечательным исключением. Важнейшие строки 17 и 18 («Я опытен, я скуп и нетерпим. / Натертый стих блистает чище меди») переведены как «I am expert, frugal, intolerant. / My polished verse cleaner than copper shines». Первая из этих

¹³ Возможно, моделью для стихотворения о рифмах, которые не рифмуются, послужило пушкинское стихотворение «Рифма» (1830), написанное нерифмованными элегическими дистихами.

¹⁴ С точки зрения метрики седьмая строка, конечно же, вполне правильная. Русская версия с опущенным ударением в третьей стопе является примером того, что Набоков в «Заметках о просодии» называет «легкий и одновременно рискованный скад на третьей стопе», который всегда был «самым обычным для русской поэзии размером, отрадой буйного гения и последним прибежищем рифмоплета» [Nabokov 1964: 71]. Как показал Р. Дайк Маллинс, Набоков использует преобладание опущенных ударений на предпоследней стопе, чтобы создать атмосферу «русскости» в стихотворении «An Evening of Russian Poetry» («Вечер русской поэзии») и в поэме в романе «Pale Fire» («Бледный огонь») [Mullins 2016: 58, 69–70]. Ничего подобного он не делает в «Poems and Problems». В данном примере, если следовать терминологии Набокова, седьмая строка — это образец более редкого в английском «скада на четвертой стопе».

строку в английской версии лишена какой-либо различимой метрической структуры. Если бы Набоков намеревался воспроизвести ямбы русского оригинала, он мог бы легко «исправить» эту строку с помощью элизии и дословного перевода («I'm expert, frugal and intolerant»). Отсутствие метрической структуры, очевидно, не обусловлено неумением Набокова писать ямбические стихи по-английски, но, скорее всего, является результатом осознанного решения. По всей видимости, он хотел проиллюстрировать прозаические качества, на которые намекает стихотворение, переключившись на прозу в этой строке. Даже по более широким нормам английской просодии предложение «I am expert, frugal, intolerant» нельзя прочесть как ямбическую строку¹⁵. Вторая строка также выглядит несколько коряво по-английски из-за неестественного синтаксиса и слова «cleaner», которое неуклюже выбивается из ямба. Как и в первой строфе, такой синтаксис нельзя объяснить буквализмом перевода. Неестественный порядок слов, когда глагол оказывается в конечной позиции, не обусловлен структурой оригинала, но выбран осознанно. В результате «polished verse» (буквально «отшлифованный стих»), о котором говорится в стихотворении, оказывается не таким уж отшлифованным. Можно добавить, что, если фраза «polished verse» в английском имеет положительную коннотацию, русское словосочетание «натертый стих» звучит несколько необычно. Слово «натертый» скорее используется применительно к паркетному полу, нежели к стиху, и для русскоязычного читателя звучит похоже на «затертый»¹⁶. Поэтому в русском оригинале эта фраза имеет слегка негативный или иронический оттенок, который Набокову удается передать по-английски, намеренно сделав эту (и предыдущую) строку «unpolished» (неотшлифованной).

¹⁵ В своем тщательном анализе всех 999 строк поэмы «Бледное пламя» Маллинс отмечает «строгую правильность английской просодии Набокова» [Mullins 2016: 15]. Он приходит к выводу, что Набоков может время от времени расширять правила английской версификации, но никогда не нарушает их. Это совершенно не тот случай в данном и некоторых других стихотворениях в сборнике «Poems and Problems».

¹⁶ Этим наблюдением я обязан А. Шапиро.

Это расхождение между содержанием и формой, то есть выражение идеи о формальном совершенстве в несовершенной строке, опровергающей собственный смысл, можно прочесть как еще один тонкий метакомментарий. Перечисление простых предметов в последнем четверостишии стихотворения — «leaf of grapevine, pear, watermelon halved» («лист виноградный, груша, пол-арбуза»), — свидетельствующее, в трактовке П. Морриса, об особом интересе Набокова «к предметной конкретности мира и опыта» [Morris 2010: 163], становится своего рода программным заявлением Набокова о его целях как художника. Романное творчество Набокова в большей степени приближается к его зрелому художественному кредо, чем его поэзия. Возможно, несовершенство английского перевода отражает невозможность для Набокова выразить свой художественный идеал в поэзии. Эта мысль, вероятно, стала более очевидной для него, когда он переводил свое стихотворение «К музе» спустя много лет после его написания и когда именно проза, а не поэзия стала его предпочтительным жанром.

Опыт утраты, связанный с невозможностью создания идеального самоперевода, может служить символом изгнаннической судьбы самого Набокова. Неизъяснимая красота звучания его родного языка становится темой стихотворения «Тихий шум» / «Soft Sound», написанного в 1926 году, которое в сборнике «Poems and Problems» идет сразу после стихотворения «К музе». Лирический герой, вероятно, проводящий отпуск во французском приморском городке, слушает шум ночного моря. Как и «К музе», это стихотворение делится на две симметричные половины. Если в первых четырех четверостишиях довольно традиционно показано романтическое единение человека и моря, то во второй половине стихотворения шум моря вызывает у героя мистические ассоциации с родной страной. Когда в ночной тишине смолкают дневные звуки, герой слышит «тихий шум», в котором звучат оттенки милых голосов «и пенье пушкинских стихов, / и ропот памятного бора». В данном случае особое значение имеет стихотворение Пушкина «К морю» (1824 год), в котором шум моря связан с темой изгнания. «Тишина» звука создает тематическую

связь со стихотворением Набокова 1941 года «Softest of Tongues» («Тишайший из языков»), которое не вошло в сборник «Poems and Problems». В этом стихотворении Набоков сокрушается по поводу вынужденной необходимости отказаться от родного языка и «start anew with clumsy tools of stone» [Nabokov 2012: 158] («начать сначала с корявыми орудиями из камня»). Отсутствие этого стихотворения в «Poems and Problems» само по себе показательно. Возможно, оно объясняется стремлением к самосохранению.

Как показал Моррис, исходное русское стихотворение Набокова «Тихий шум», полное явных аллитераций и ассонансов, создает «узор из шепчущих шипящих звуков», призванных «воспроизвести шум моря и передать тихую, но неослабную горечь переживаний поэта» [Morris 2010: 22]. Разумеется, английский перевод создает лишь слабое эхо этой звукописи. «Шум моря, дышащий на сушу» становится в английском тексте «the sound of seawaves breathing upon land», где аллитерация с «s» служит жалкой заменой богатству звуковой текстуры русского оригинала. Можно предположить, что выраженное в стихотворении ощущение утраты и отчуждения стало еще более острым, когда перед Набоковым встала задача его перевода на язык, который имел так мало общего с благословенным «тихим шумом» его родного языка.

Кроме того, из-за отсутствия рифмы звукопись английской версии кажется беднее. Оригинал написан четверостишиями с рифмовкой аВаВ, как и стихотворение «К музе». В переводе остается только одна пара рифм в пятой строфе. Четырехстопный ямб русской версии в английской заменен на ямбические строки разной длины. Как и в стихотворении «To the Muse», регулярность размера некоторых строк вызывает сомнения. Но опять же распределение «гладких» и «тряских» строк оказывается не случайным, а отражает смысловую логику стихотворения. Следуя романтическому клише¹⁷, Набоков выстраивает строгую дихотомию

¹⁷ Например, в стихотворении Тютчева «День и ночь» (1839) мы видим аналогичный контраст между дневным и ночным мирами, где ночь становится вратами, за которыми таится первозданный хаос.

между «днем», полным отвлекающих звуков и суеты, и «ночью», когда все замирает и восприятие открыто рокоту моря и неизъяснимому шуму, звучащему как отголоски русского прошлого. Строки, в которых описывается дневной мир, метрически «необузданные», что хорошо видно в третьей строфе:

Daylong the murmur of the sea is muted,
but the unbidden day now passes
(tinkling as does an empty
tumbler on a glass shelf);

Весь день невнятен шум морской,
но вот проходит день незванный,
позванивая, как пустой
стакан на полочке стеклянной.

Режущий слух анжамбеман, разделяющий прилагательное и существительное («empty / tumbler») присутствует и в русском тексте («пустой / стакан»), однако ономаопоэтический эффект, создаваемый аллитерацией слов «tinkling» (позвякивающий) и «tumbler» (стакан), который разрывает ямбическую схему ударным слогом в начале строки, возникает только в английском тексте. По контрасту ночной мир изображается ровно текущим ямбом, как, например, в строфе, где мистически возникает русское прошлое. Последовательность женских рифм, которые появляются в конце четных строк, а также внутри четвертой строки («reverberation» — «respiration» — «pulsation»), придает этой строфе ощущение мелодичной «русскости» (хотя, возможно, сами рифмы на слух носителя английского языка не особенно удачные):

Not the sea's sound... In the still night
I hear a different reverberation:
the soft sound of my native land,
her respiration and pulsation.

Не моря шум — в тиши ночной
иное слышно мне гуденье:
шум тихий родины моей,
ее дыханье и биенье.

Однако видение родины оказывается мимолетным. В следующих строфах вновь возникает дневной мир с его назойливым шумом. В результате ритм утрачивает регулярность и опять становится «необузданным»:

Repose and happiness are there,
a blessing upon exile;
yet the soft sound cannot be heard by day
drowned by the scurrying and rattling.

Отдохновенье, счастье в нем,
благословенье над изгнанием.
Но тихий шум не слышен нам
за суетой и дребезжаньем.

Ударения в начале последних двух строк, провозглашающих возвращение дневного шума, воспроизводит ритм, заданный ранее словами «tinkling» и «tumbler», который теперь выливается в похожую какофонию «scurrying and rattling» («суеты и дребезжанья»). В последней строфе вновь возникает ночное виденье родной страны:

But in the compensating night,
in sleepless silence, one keeps listening
to one's own country, to her murmuring,
her deathless deep.

Зато в полночной тишине
внимает долго слух неспящий
стране родной, ее шумящей,
ее бессмертной глубине.

В оригинале в этой строфе меняется схема рифмовки (аВВа вместо аВаВ). Английский перевод намекает на рифмы ВВ словами «listening» и «murmuring». Кроме того, в нем возникают аллитерации, отсутствующие в русском оригинале («sleepless silence», «deathless deep»). Аллитерация с «s» в «sleepless silence» вторит предыдущей аллитерации в «sound of seawaves», а также

английскому названию стихотворения «Soft Sound». Выбор слова «compensating» (компенсирующий) в первой строке представляется довольно странным (в русском оригинале сказано просто «в полночной тишине»). Возможно, оно служит еще одним метакомментарием о статусе английского текста: перевод может компенсировать неизбежную утрату особенностей оригинала, добавляя черты, характерные для переводного текста, такие как аллитерации, которые есть в английской версии, но отсутствуют в русской.

Следует еще раз подчеркнуть, что рассматриваемый здесь эффект возникает *только в английском переводе*. Оригинальные стихотворения, включенные в сборник «Poems and Problems», как и большинство русских стихов Набокова, по большей части написаны в формально традиционном стиле. Набоков не был особо склонен к модернистским экспериментам, возможно, потому, что для него такой подход ассоциировался с левым политическим флангом. Он разве что использовал нетрадиционные стихотворные формы для пародии, как, например, в стихотворении «О правителях» / «On Rulers» (128–133), своего рода пастише на стихи Маяковского. В большинстве русских стихов Набоков следует образцам своих любимых классиков XIX века, используя традиционные размеры, рифмы и строфы и отдавая явное предпочтение четырехстопному ямбу, точным рифмам и четверостишиям с рифмовкой АbАb. Стихотворения, которые он изначально написал по-английски, также тяготели к традиционным формам, с редким и умеренным использованием диссонансных рифм и необычных строф¹⁸. В оригинальной поэзии Набокова формальные эксперименты чрезвычайно редки. Одно из немногих исключений, которое анализирует Б. Шерр, возникает в стихотворении «Вечер на пустыре» / «Evening on a Vacant Lot» (68–73), где Набоков использует приблизительные и разносложные рифмы, чтобы передать свое возбужденное состояние в момент, когда он вспоминает свою юность и смерть отца. Шерр полагает, что «такие редкие отходы от норм XIX века тем более

¹⁸ См. [Scherr 1995: 613–614].

удивительны, что происходят на фоне общей склонности [Набокова] к традиционной версификации» [Sherr 1995: 613]¹⁹.

В своем подробном формальном анализе русской поэзии Набокова Дж. Смит приходит к похожему выводу, отмечая, что «Набоков рассматривал отход от правильности как особый прием, используемый, чтобы маркировать определенные тексты, а не как общедоступный формальный прием, которым он стал в русской поэзии его времени» [Smith 1991: 295]. В оригинальной поэзии Набокова этот стратегический «отход от правильности» встречается нечасто и в основном касается рифмы. Более радикальное использование намеренно неровного, нерегулярного или исчезающего размера не встречается в его оригинальных русских или английских стихах — мы видим этот прием только в его авторских поэтических переводах²⁰.

Дилемма авторского перевода

Чем объясняются расхождения между оригинальными стихотворениями Набокова и их авторскими переводами? Возможно, когда он переводил собственные стихи, он чувствовал, что ему «нечего терять» из-за невозможности воспроизвести одно и то же стихотворение на другом языке. Кажущаяся безнадежность этой задачи, вероятно, давала ему ощущение свободы, возможность экспериментировать. Ю. Трубихина в своей монографии о Набокове и переводе утверждает, что мнение Набокова о переводимости «можно в лучшем случае считать пессимистичным»

¹⁹ В авторском переводе этого стихотворения, написанном в целом без рифм, за исключением необычной рифмовки одинаковых слов в начале, необычная усеченная рифма «сумерки — умер» в концовке передается как «recognize — died».

²⁰ Как заметил С. Швабрин, Набоков, отвергая нетрадиционные метрические формы в своих стихах, тем не менее внимательно относился к просодическим нововведениям, привнесенным в русскую поэзию Тютчевым и символистами. См. [Shvabrin 2014: 460]. В этом смысле переводы собственных стихов на английский давали Набокову возможность по-своему экспериментировать с «неправильными ритмами».

[Trubikhina 2015: 23]. Его буквалистская версия «Евгения Онегина» — это не просто утилитарный подстрочник, а в конечном счете своего рода демонстрация невозможности перевести Пушкина или любого другого поэта. Переводчик в данном случае, по словам Д. Робинсона, играет роль «рассерженного, возмущенного родителя, который использует текст на языке перевода для того, чтобы наказать читателя за то, что тот не прочитал текст в оригинале» [Robinson 1991: xvi]. Происходит странное смещение: вместо намеренно «дурного» перевода на первый план выходит гипертрофированный комментарий, в котором «примечания громоздятся, как небоскребы, взмывая к началу страницы» [Nabokov 1992: 143], и именно в нем Набоков стремится воспроизвести неуловимое очарование, остроумие и металитературную иронию пушкинского оригинала²¹.

Совершенно иное решение Набоков использовал в сборнике «Poems and Problems». Теоретически, следуя модели романа «Бледный огонь», он мог бы сам стать Кинботом, комментатором собственных стихов, снабдив их монументальным (псевдо)научным аппаратом. Хотя Набоков в «Poems and Problems» и прибегает к примечаниям, порой полушутливым, ироничным и уводящим в сторону, их объем гораздо скромнее, чем раблезианский размах комментариев в «Евгении Онегине» и «Бледном огне». Набоков не считал себя вправе относиться к собственным стихам так же, как он относился к пушкинским шедеврам. Он никогда не страдал от ложной скромности, однако включение собственной поэзии в священный канон мировой классики выглядело бы по меньшей мере как нарциссизм и мегаломания²². Стратегия

²¹ Об этом см. главы «Selbstironie im Kommentar» («Самоирония в комментариях») и «Der Kommentar als parodistische Textform» («Комментарий как пародия») в [Eskin 1994: 105–116].

²² Как заметил Латтимор в рецензии на «Poems and Problems», Набоков в какой-то степени представляет свои стихотворения как классические тексты: «Эта книга представлена как собрание “классических” произведений, с указанием номеров строк русских стихотворений, с введением, примечаниями и “библиографией”, в которой на самом деле дан лишь полный перечень предыдущих публикаций» [Lattimore 1971: 506].

«аллегорического» перевода, как его называет Трубихина, в котором «насилие, совершаемое над оригиналом в процессе перевода, устраняется признанием ограниченности языка и созданием аллегорической модели, Другого, Комментария» [Trubikhina 2015: 107], была неприемлема для Набокова, когда дело касалось перевода собственных стихов. Учитывая его скептическое отношение к возможности перевода поэтических текстов, он оказался в весьма затруднительном положении.

Говоря о переводе, Набоков обычно использует метафоры насилия и надругательства. Его программное стихотворение 1955 года «On Translating *Eugene Onegin*» («На перевод “Евгения Онегина”»), включенное в сборник «Poems and Problems», начинается с запоминающегося образа «бледной и вопиющей головы поэта» («poet's pale and glaring head»), которую переводчик предлагает на блюде (175). Если перевод равносителен убийству автора оригинального текста, означает ли это, что самоперевод становится для Набокова формой самоистязания или обезглавливания самого себя? Его высказывания по поводу перевода собственных прозаических произведений действительно передают ощущение физического насилия и причиняемой самому себе боли. В 1930-е годы Набоков сетовал, что для него «ужасная вещь — переводить самого себя, перебирая собственные внутренности и примеривая их, как перчатки» [Шаховская 1991: 22]. Тем не менее вряд ли можно сделать вывод о том, что Набоков относился к самопереводу как к символическому самоубийству. Именно потому, что он имел дело со своими собственными произведениями, «убийство» оригинального текста в переводе, как в случае пушкинского «Евгения Онегина», было недопустимо при переводе Набоковым собственных стихов. Этим, возможно, объясняется то, почему Набоков все-таки не стал стирать «последние следы буржуазного стихоплетства и уступок размеру» в авторских переводах своих стихов столь же радикально, как он проделал это в переводе «Евгения Онегина» [Nabokov 1973a: 243]. Некоторые из английских версий стихотворений в «Poems and Problems» даже выглядят как возвращение к тем давним временам, когда Набоков еще делал «поэтические» переводы. Прекрас-

ный пример — стихотворение «Прованс» / «Provence» (26–27), где в английском переводе точно воспроизводятся размер и схема рифмовки русского оригинала. Неслучайно в этом стихотворении описывается момент абсолютной гармонии и счастья, чувство, которое редко встречается в сборнике «Poems and Problems». Лирический герой выражает «блаженство быть русским поэтом» («bliss to be a Russian poet») на фоне живописного средиземноморского пейзажа, полного радости жизни и пения. Возможно, Набоков чувствовал, что именно традиционный рифмованный, эквиметрический перевод будет наиболее адекватным способом передать довольно традиционный и шаблонный характер русского стихотворения.

Основные эмоциональные переживания, которые находят выражение в «Poems and Problems», это отнюдь не счастье и блаженство, но скорее тревога, тоска, ощущение утраты и изгнаннического отчуждения. Таким образом, можно утверждать, что отсутствие традиционной «поэтичности» в переводе намного лучше передает «смысл» оригинала, чем намеренная «корявость» набоковского «Онегина». Несколько прекрасных моментов, традиционным образом переданных в «Poems and Problems», выделяются особенно наглядно на фоне прозаического однообразия²³. Унылый пейзаж английского перевода служит напоминанием об утраченном рае оригинальных русских стихов с их богатством эвфонии и изысканной законченностью формы. Согласно пессимистическому взгляду Набокова, английский перевод в лучшем случае может лишь намекнуть на утрату, которую неизбежно ощущает читатель, когда вместо невосстановимого великолепного оригинала ему предлагается порочная, грубая имитация.

²³ А. А. Долинин утверждает, что Набоков делал нечто подобное в переводе «Евгения Онегина», где изредка возникают совершенные «ямбические клоны». Такие «отдельные отблески пушкинской гармонии», по словам Долинина, «выбиваются из окружающего неупорядоченного потока, как подлинники фрагменты недостижимого идеального перевода» [Dolinin 1995: 124]. На самом деле такие идеальные клоны в переводе «Евгения Онегина» чрезвычайно редки (см. работу [Trubikhina 2015: 127–128], в которой цитируется исследование Л. Тарви).

Стихотворения, написанные персонажами

Анализ авторских поэтических переводов Набокова был бы неполным без обращения, хотя бы краткого, к стихотворениям, написанным его вымышленными персонажами. Набоков всегда сам переводил стихи в своих романах и рассказах, даже если перевод его прозаических произведений был поручен сторонним переводчикам. Его практика перевода стихотворений вымышленных героев отходит от принципов буквализма в еще большей степени, чем авторские переводы поэтических текстов в сборнике «Poems and Problems». По большей части в переводах стихов в его романах сохраняется оригинальный размер и схема рифмовки, обычно за счет существенных семантических преобразований и изменений.

Единственное значимое исключение возникает в первой главе романа «Дар», где стихотворения протагониста Федора Годунова-Чердынцева переведены на английский прозой (хотя и с разбивкой на стихотворные строки). Дж. Шлегель в статье, посвященной влиянию Андрея Белого на поэтику Набокова, проанализировал форму стихов Годунова-Чердынцева, которые цитируются в романе «Дар». Используя систему Белого (который оказал огромное влияние на понимание просодии Набоковым) для наглядного изображения стихотворных ритмов, возникающих в результате опущенных ударений, Шлегель показывает, что эти стихотворения демонстрируют необычайное богатство ритмического рисунка [Schlegel 2015: 573]. Возможно, Набоков понимал, что любые попытки воспроизвести такой же эффект по-английски будут напрасны или слишком затруднительны. Это не значит, что эквивалентный перевод был невозможен: когда Годунов-Чердынцев сочиняет стихотворение, которое по замыслу должно уложиться в определенную графическую схему, Набоков в своем английском переводе сохраняет не только размер и схему рифмовки, но также распределение ударных слогов в каждой строке. Начиная с последнего стихотворения в первой главе, цитируемые в романе поэтические тексты Годунова-Чердынцева и других поэтов воспроизводятся в эквиметрическом рифмованном переводе. То

же самое относится ко всем другим стихотворениям, которые изредка появляются в прозе Набокова.

Этот принцип формальной точности применим к набоковскому переводу «Лолиты» с английского на русский. Самое длинное вставное стихотворение в романе — хвалебная песня Гумберта Гумберта из 13 строф, адресованная героине. Вот третья и четвертая строфы в английском оригинале и в переводе на русский:

Where are you riding, Dolores Haze?
 What make is the magic carpet?
 Is a Cream Cougar the present craze?
 And where are you parked, my car pet?

Who is your hero, Dolores Haze?
 Still one of those blue-caped star-men?
 Oh the balmy days and the palmy bays,
 And the cars, and the bars, my Carmen!

Где разъезжаешь, Долорес Гейз?
 Твой волшебный ковер какой марки?
 Кагуар ли кремовый в моде здесь?
 Ты в каком запаркована парке?

Кто твой герой, Долорес Гейз?
 Супермен в голубой пелерине?
 О, дальний мираж, о, пальмовый пляж!
 О, Кармен в роскошной машине!
 [Nabokov 1991: 256; Набоков 1989: 292]

В русском переводе воспроизводится трехсложный размер и схема рифмовки аВаВ оригинала. Единственное исключение мы видим в строке, заканчивающейся словом «пляж», в которой внутренняя рифма со словом «мираж» опережает рифму с «Гейз». Набоков прилагает немалые усилия, чтобы воссоздать эксцентричные звуковые эффекты стихотворения Гумберта Гумберта. Почти комично, но при этом мелодично звучащее сочетание «balmy days — palmy bays» («благоуханные дни — пальмовые бухты») в русском переводе передано как «дальний мираж —

пальмовый пляж». Конечно, русской версией этого стихотворения можно наслаждаться как таковой; ей, однако, далеко до английского оригинала как в отношении инструментовки стиха, так и с точки зрения использования рифм, построенных на игре слов. Разбивая слово «carpet» (ковер) на «car pet» (что примерно можно перевести как «авто-любимица») и извлекая слова «car» (автомобиль) и «men» (люди, мужчины) из имени «Carmen» (Кармен), Набоков демонстрирует отстраненный взгляд иностранца на английский язык.

Как мы видим, подходы Набокова к переводу стихов в «Poems and Problems» и стихотворных текстов в его нарративной прозе существенно различаются. Чем же объясняется это различие? Само собой, в некоторых случаях у Набокова не было иного выбора, кроме передачи размера и рифмовки. Это верно в отношении типографически не выделенных «контрабандных» вкраплений стихов в прозаическую ткань «Дара», вроде обращенного к Зине любовного стихотворения Годунова-Чердынцева в третьей главе или онегинской строфы, спрятанной в последнем абзаце романа. Перевод этих стихов без размера и рифмы сделал бы их неотличимыми от их прозаического окружения²⁴. Возникает, однако, вопрос, почему творения посредственного поэта вроде Гумберта Гумберта удостоиваются полноценного «поэтического» перевода, в чем отказано Пушкину или, если на то пошло, Сирину (также известному как Владимир Набоков). Ответ, скорее всего, заключается именно в отсутствии большого таланта у Гумберта. Когда речь идет о переложении стихов посредственных поэтов, вымышленных или реальных (к их числу можно

²⁴ Примечательно, что Набоков включил эти тексты в собрание своих русских стихотворений (вышедшее уже после его смерти), где они напечатаны с разбивкой на строки. См. [Набоков 1979: 314–315, 317]. Анализ онегинской строфы в «Даре» см. в монографии М. Уоктела [Wachtel 1998: 165–168]. Наблюдение Уоктела относительно того, что «самый прославленный русский поборник буквального перевода был вынужден подвергнуть переоценке свою позицию, когда встал вопрос о его собственной поэзии» (168), можно отнести не только к онегинской строфе в «Даре», но и к другим стихам Набокова.

отнести и Н. Г. Чернышевского, чьи поэтические творения цитируются в «Даре»), для этого, согласно набоковской теории, скорее необходим «парафрастический перевод», который как раз и демонстрирует обычно высмеиваемые Набоковым качества «буржуазного стихоплетства». Другими словами, эффективность «поэтического перевода» оказывается обратно пропорциональна поэтической ценности оригинального текста. Такой разнонаправленный подход к переводу свидетельствует о том, что Набоков видел существенное различие между стихами, которые он публиковал под своим именем (или псевдонимом Сирин), и стихами, приписываемыми его вымышленным персонажам. Неудивительно, что на шкале поэтического величия он ощущал себя ближе к Пушкину, чем к Гумберту Гумберту.

«Отсебятинна» и неудовлетворенность двуязычными версиями

Несомненно, при переводе собственных стихотворений Набоков сталкивался с проблемами иного рода, нежели при переводе стихов других поэтов, как реальных, так и вымышленных. Хотя Набоков утверждал, что сочинение стихов сродни созданию шахматных задач, многие его стихотворения носили сугубо личный характер, что неизбежно делало их авторский перевод своего рода диалогом со своим прежним «я». В результате следование принципам точности и верности оригиналу, провозглашенным в его комментариях к «Онегину», становилось проблематичным. Как можно быть «верным» своему прежнему «я», если неизменность личности со временем, как указал сам Набоков в стихотворении «Мы с тобою так верили», не более чем иллюзия? Весьма вероятно, что, возвращаясь к своим старым стихам, он чувствовал некоторую неловкость, поскольку считал, что они нуждаются в улучшении. Однако, коль скоро в соответствии с его собственной теорией любое улучшение или парафрастический перевод означает фальсификацию исходного текста, Набоков, если он хотел соответствовать провозглашенному им идеалу, был вынужден возвращаться к «точности».

В сущности, Набоков уже отошел от «онегинских» принципов, когда в конце 1960-х годов переводил собственные стихи. Тем не менее он продолжал настаивать на своей приверженности буквализму и не прекращал полемических выступлений против сторонников сохранения формы в поэтических переводах. Для выражения своего презрительного отношения к такого рода практике Набоков использует слово «отсебятина» — уничижительное обозначение неоправданных вставок и изменений, которые переводчики вносят в текст. В статье 1964 года «Бренча на клавикордах» Набоков переводит слово «отсебятина» на английский как «come-from-oneselfer» или «fromoneselfity», определяя его как то, «что самонадеянные или отчаянные переводчики (или актеры, которые забыли свою роль) вносят в текст от себя» [Nabokov 1973a: 239]²⁵. Используемое в качестве дубинки, которой Набоков отделяет своих конкурентов в «англизировании» «Евгения Онегина», понятие «отсебятины» приобретает особый смысл в контексте авторского перевода. Можно сказать, что фраза «самонадеянный или отчаянный переводчик», по сути, является вполне подходящей характеристикой самого Набокова как автора самопереводов в «Poems and Problems», поскольку авторский перевод неизбежно предполагает некую долю отсебятины.

Рассматривая творчество Набокова как двуязычного поэта и переводчика собственных текстов, мы сталкиваемся с парадоксом, который можно прояснить, если сравнить его теорию и практику перевода с подходом Марины Цветаевой, о котором речь шла в предыдущей главе. Набоковские переложения на английский собственных стихотворений кардинально отличаются от авторского перевода поэмы «Молодец» Цветаевой на французский, несмотря на некоторые очевидные биографические параллели между двумя поэтами. Они были почти ровесниками (Набоков родился на семь лет позже Цветаевой), и оба воспитывались в трехязычной среде в России, а после большевистской революции были вынуждены эмигрировать. Однако, в отличие

²⁵ Русский, слегка измененный перевод цит. по: [Набоков 2018: 286].

от Цветаевой, которая считается монопольным русским поэтом, Набокову удалось добиться литературного успеха и славы, преодолев границу между двумя языками. В своих теоретических высказываниях Набоков и Цветаева, как мы видели, выражали диаметрально противоположные взгляды. Цветаева приветствовала поэтическое творчество вне родного языка и настаивала на принципиальной переводимости поэзии, тогда как Набоков, хотя его литературное творчество и считается образцом двуязычной виртуозности, скептически относился к этим положениям. Его сомнения по поводу сочинительства вне родного языка нашли выражение в послесловии к американскому изданию «Лолиты» — в его известном сожалении о том, что ему пришлось отказаться от своего «ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка» [Nabokov 1991: 316–317]. Более того, Набоков выражал явный скептицизм в отношении переводимости поэзии. Его буквалистская версия «Евгения Онегина» в конечном счете была призвана продемонстрировать невозможность перевода поэзии Пушкина. Неудивительно, что самоперевод становится для Набокова формой самоистязания.

Однако различия между противоречивыми самопереводами Набокова и виртуозным мастерством Цветаевой в «Le Gars» проистекают не только из несоразмерности их поэтических талантов. У них были совершенно разные стилистические установки. Как русский поэт Набоков был постсимволистом, приверженцем классических форм. Его поэтическое творчество, по сути, было «пикториальным», ориентированным скорее на визуальную образность, поиск *mot juste* — точного слова в строке, нежели на создание завораживающей музыкальности поэтической речи. В отличие от Цветаевой, он не обладал чувством «хорового» движения поэтической строки или строфы. Как переводчик Набоков был зажат в тиски своего теоретизирования и пессимизма, связанного с невозможностью преодолеть языковой барьер в поэтическом творчестве. Его убежденность в невозможности перевода поэзии, особенно укрепившаяся в процессе многотрудной работы над «подстрочником» и комментировани-

ем «Евгения Онегина», обернулась сбывшимся пророчеством в «Стихах и задачах», хотя он порой поддавался искушению и отклонялся от своего буквалистского кредо, протаскивая контрабандой рифмы и размер в английский текст²⁶.

Скептицизм Набокова по поводу двуязычных творений отнюдь не означает, что он был неспособен писать прекрасные стихи по-английски. Его биограф Б. Бойд даже утверждает, что «немного в английской поэзии может сравниться с “Бледным огнем”» [Boyd 1991: 440]. Возможно, самым замечательным английским стихотворением в сборнике «Poems and Problems» является не авторский перевод, а текст, изначально написанный по-английски. Стихотворение «An Evening of Russian Poetry» («Вечер русской поэзии»), написанное в 1945 году в полукомичном духе, как бы пародирующее лекцию набоковского профессора Пнина, оно представляет собой размышление о русской поэзии и трудностях или невозможности передать ее форму и дух по-английски. Стремление Набокова передать на английском языке формы и звуки его родного языка и утрату русского прошлого приобретает элегические и ностальгические ноты:

Beyond the seas where I have lost a scepter,
I hear the neighing of my dappled nouns,
soft participles coming down the steps,
treading on leaves, trailing their rustling gowns,
and liquid verbs in *ahla* and in *ili*,
Aeonian grottoes, nights in the Altai,
black pools of sound with “Is” for water lilies.
The empty glass I touched is tinkling still,
but now 'tis covered by a hand and dies (159–160).

²⁶ Как показывает Швабрин в своей недавно вышедшей монографии об эволюции Набокова-переводчика, Набоков, несмотря на свою показную приверженность буквализму, продолжал время от времени создавать «поэтические» переводы стихов других поэтов. К их числу относятся переложение «Слова о полку Игореве» и рифмованные стихотворные переводы произведений Р. Белло, А. де Ренье, Пушкина, Лермонтова и советского барда Б. Ш. Окуджавы. См. главу «Beyond *Eugene Onegin* (1965–1977)» («После “Евгения Онегина”») в [Shvabrin 2019: 311–338].

В подстрочном переводе:

За морями, где я утратил свой скипетр,
Я слышу ржание моих пегих существительных,
мягкие причастия сходят по ступеням,
ступая по листьям, волоча свои шуршащие мантии,
и текучие глаголы на *ала* и на *или*,
Бесконечные гроты, ночи на Алтае,
черные пруды звука «л» для водяных лилий.
Пустой стакан, которого я коснулся, все еще позвякивает,
но теперь он накрыт рукой и умирает.

В этом своего рода «метасамоперевод» Набоков говорит о непреодолимой пропасти между русским и английским и в то же время отчасти преодолевает ее, насыщая английские строки переливами русских глагольных окончаний прошедшего времени. В какой-то удивительный момент, сродни спиритическому сеансу, два языка как бы сливаются в один, делая «задачу» перевода ненужной, пока сам автор внезапно по своей воле не прекращает этот сеанс.

Глава пятая

Иосиф Бродский на английском

И. А. Бродский (1940–1996), известный в англоязычном мире как Joseph Brodsky, стал наиболее знаменитым и успешным русским писателем-эмигрантом в Соединенных Штатах после Владимира Набокова. Удостоенный Нобелевской премии по литературе в 1987 году и звания американского поэта-лауреата в 1991 году, Бродский добился большего официального признания, чем любой другой русско-американский автор до и после него (хотя, в отличие от Набокова, он не стал состоятельным человеком благодаря своим литературным трудам). На первый взгляд, у Набокова и Бродского довольно много общего. Они оба были двуязычными авторами, склонными высказывать строгие суждения. Оба настаивали на том, что литературное творчество — это не эмоциональная, а скорее интеллектуальная деятельность, и оба отвергали «гладкость» и доместикацию в переводе. Вынужденные покинуть родную страну, они оставили поэтическое наследие на русском и английском языках в сопоставимых объемах, где количество стихов на родном языке примерно в десять раз превышало написанное на втором языке¹. И последнее, но немаловажное — и Набоков, и Бродский занимались переводом собственных

¹ По подсчетам Арины Волгиной, Бродский написал в общей сложности 540 стихотворений по-русски и 46 по-английски. См. [Volgina 2006: 18]. Набоков опубликовал несколько сотен (из нескольких тысяч) стихотворений, написанных по-русски, и сочинил 23 стихотворения по-английски (не считая стихотворения, приписанные его литературным персонажам). Кроме того, он перевел на английский 39 своих русских стихотворений.

стихов. Бродский перевел 53 своих русских стихотворения на английский и, кроме того, работал над переводами своих стихов вместе с другими переводчиками².

Несмотря на эти параллели, между Набоковым и Бродским больше различий, чем сходств в том, что касается их билингвизма и репутации. Статус Набокова как выдающегося англоязычного романиста неоспорим, тогда как его поэтическое творчество (на русском и на английском языках) не привлекло особого внимания и в целом рассматривается как имеющее второстепенное значение. Большинство критиков сходятся во мнении, что талант Набокова как прозаика превосходит его поэтический дар³. Восприятие Бродского совершенное иное — он прежде всего и главным образом рассматривается как поэт. Читающая публика высоко оценила его англоязычные эссе (сборник «Меньше единицы» в 1986 году удостоился Национальной премии книжных критиков), но оценки его англоязычной поэзии были в лучшем случае двойственными. Поскольку для большинства американских читателей русские стихи Бродского доступны только в переводе и поэт сам принимал активное участие в переложении своих русских стихотворений на английский, его авторские переводы вызывают споры и подвергаются язвительным нападкам. Не могло не вызывать удивления то, что человек, для которого английский не родной язык, решил взяться за перевод своих стихов или (что, пожалуй, еще удивительнее) за редактирование и «исправление» переводов, сделанных известными англоязычными поэтами, которые согласились перевести его произведения. Как иммигрант, говоривший по-английски с заметным акцентом, осмеливался учить состоявшихся американских и британских

² Стихотворения Бродского, написанные по-английски или переведенные на английский им самим или совместно другими переводчиками, представлены в сборнике [Brodsky 2000].

³ Поэтическое творчество Набокова и поэзия Бродского сравниваются в статье [Bethea 1995]. Эта статья также включена в монографию [Bethea 1994]. Бродский ценил Набокова как романиста, но был невысокого мнения о его поэзии. Зеркальным к этой позиции было снисходительное отношение Набокова к творчеству Бродского. См. [Bethea 1995] и [Лосев 2008].

поэтов тонкостям английского стиха? В глазах многих критиков такое поведение было в лучшем случае слишком самонадеянным, а в худшем — разрушительным для репутации Бродского. Некоторые основания для такой критики вызывают определенные сомнения, в частности его якобы недостаточно уверенное владение английским языком. В действительности Бродский владел английским языком гораздо лучше, чем можно было судить по его акценту или по оценкам его критиков. Рассмотрение авторских переводов Бродского следует начать с обзора его взаимоотношений с английским языком.

Бродский и английский язык

Далеко не всем критикам, рассуждающим о том, насколько хорошо или плохо владел Бродский английским, известно о необычных обстоятельствах, в которых он освоил этот язык. По своему генезису билингвизм Бродского существенно отличался от билингвизма Набокова или других поэтов, о которых идет речь в этой книге. Бродский, по сути, был билингвом-самоучкой. В отличие от Набокова, у него не было преимуществ многоязычного аристократического воспитания. Бродский рос в Ленинграде как любой «нормальный» моноязычный ребенок в Советском Союзе. Из-за искоренения Сталиным еврейской культурной памяти после Второй мировой войны Бродский, хотя и был этническим евреем, никак не соприкасался с идишем или ивритом. Его мать была родом из Латвии (Двинск, ныне — Даугавпилс. — *Прим. ред.*) и знала немецкий, однако не передала этот язык своему сыну. Обучение английскому в школе было на очень низком уровне и совершенно не подстегивало интерес к языку. По словам Бродского, материалом для чтения на уроках служила «стандартная пропагандистская дребедень, переведенная на английский... Биография Сталина, воспоминания о каких-то партийных сходах, о Ленине, скрывавшемся в Финляндии»⁴. Отвра-

⁴ Joseph Brodsky, «Learning English», неопубликованная рукопись, хранящаяся в: Beinecke Library, Yale University. Цит. по: [Ishov 2008: 61].

щение Бродского к урокам английского было столь велико, что его чуть не оставили на второй год в четвертом классе из-за плохих оценок по этому предмету. Он по собственной воле бросил школу, когда ему было 15. После этого он занимался исключительно самообразованием. Первым языком, который он выучил самостоятельно, был польский, благодаря чему он мог читать в польских переводах произведения западной литературы, которые не издавались в Советском Союзе. За польским последовал английский — возможно, под влиянием Анны Ахматовой, которая покровительствовала Бродскому⁵.

Ключевым моментом на пути Бродского к английскому языку стало открытие поэзии Дж. Донна и других английских поэтов метафизической школы во время ссылки в деревне Норинская Архангельской области, куда он был отправлен по решению суда за «тунеядство». Имея только англо-русский словарь, Бродский взялся переводить поэзию Донна на русский. Донн оказал существенное влияние на поэтическую эволюцию Бродского, причем не только с точки зрения тематики, образности и поэтической техники, но даже ритма и просодии⁶. Помимо Донна, Бродский изучал и переводил стихи некоторых английских и американских поэтов, в частности У. Х. Одена, который стал для него важным источником поэтического вдохновения (а после эмиграции Бродского в 1972 году и его другом).

Между его пассивным и активным владением английским языком неизбежно существовал огромный разрыв, по крайней мере пока он оставался в Советском Союзе, где возможности говорить на языке были крайне ограничены. По словам К. Брауна, когда во время поездки в Ленинград в 1966 году он услышал, как Бродский читает стихотворение Дж. Герберта, ему показалось, что Бродский говорит по-литовски⁷. Даже впоследствии, когда Бродский уже свободно говорил по-английски, у него по-прежнему сохранялся заметный акцент. Особенности его произноше-

⁵ См. [Ishov 2008: 62].

⁶ Об этом см. интересное исследование [Friedberg 2011].

⁷ Цит. по: [Ishov 2008: 61].

ния и интонации очевидно затрудняли понимание того, что Бродский, не будучи носителем языка, обладал обширными знаниями англоязычной поэзии, далеко превосходившими познания образованных британцев или американцев. Он мог декламировать наизусть сотни строк англоязычной поэзии. Не стоит забывать, что пристрастие Бродского к английскому языку возникло еще до начала его жизни в англоязычной среде. Изучение английского, мотивированное скорее литературными и поэтическими соображениями, нежели стечением жизненных обстоятельств, было для Бродского прежде всего работой для души.

В ряде интервью Бродский противопоставлял свое отношение к английскому языку отношению к нему же Набокова. В разговоре с Д. Бетеа он утверждал, что для Набокова перемена языка была «легким делом», поскольку, «как всякий цивилизованный человек, он чувствовал себя как дома в нескольких языках, двух или трех». Бродский считал себя билингом совершенно иного рода: «Английский язык для меня — это ностальгия по мировому порядку. А для него английский был просто одним из языков... При ближайшем рассмотрении у меня довольно сентиментальное отношение к английскому языку. Вот в чем вся разница» [Бродский 2002: 589]⁸. Он развил эту мысль в интервью эстонской газете в 1995 году за несколько месяцев до своей смерти:

Для Набокова английский — практически родной язык, он говорил на нем с детства. Для меня же английский — моя личная позиция. Я испытываю удовольствие от писания по-английски. Дополнительное удовольствие — от чувства несоответствия: поскольку я был рожден не для того, чтобы знать этот язык, но как раз наоборот — чтобы не знать его. Кроме того, я думаю, что я начал писать по-английски по другой причине, нежели Набоков, — просто из восторга перед этим языком. Если бы я был поставлен перед выбором — использовать только один язык — русский или английский, — я бы просто сошел с ума [Бродский 2002: 730].

⁸ Хотя разговор велся на английском, по всей видимости, полная запись этого интервью имеется только в русском переводе.

Очевидно, что Бродский рассматривает свое существование в двух языковых сферах скорее как преимущество, нежели как проклятие. Для него писать по-английски было не просто прагматическим решением, обусловленным обстоятельствами жизни в англоговорящем мире, а реальной творческой потребностью. Иметь в своем распоряжении два языка стало для него экзистенциальной и психологической необходимостью, от которой он не хотел отказываться. В одном из диалогов с С. М. Волковым Бродский говорит про свое двуязычие: «Это, если угодно, совершенно замечательная ситуация психически. Потому что ты сидишь как бы на вершине горы и видишь оба ее склона... Все-таки ты видишь оба склона, и это совершенно особое ощущение. Произойди чудо, и вернись я в Россию на постоянное жительство, я бы чрезвычайно нервничал, не имея возможности пользоваться еще одним языком» [Волков 2000: 198].

Имеется свидетельство того, что Бродский уже пробовал писать стихи по-английски, когда его активное владение языком было еще крайне ограниченным. В письме из заполярной ссылки, написанном в 1965 году, есть такое полусерьезное рифмованное четверостишие:

My window is
immoral kiss
of white
twilichte⁹.

Помимо странного написания слова «twilichte» (возможно, под влиянием английской поэзии XVII века), рифма «is» / «kiss» явно выдает русский акцент, который изредка проявляется и в последующих, более уверенно написанных по-английски стихах Бродского. Четыре года спустя, то есть все еще задолго до эмиграции, Бродский перевел на английский стихотворение своего друга В. И. Уфлянда. Это говорит о том, что уже тогда он предви-

⁹ Цит. по: [Ishov 2008: 67].

дел для себя возможность переводить с русского на английский и обратно¹⁰.

Первые серьезные попытки написания английских стихов были связаны со смертью двух англоязычных поэтов, которые стали друзьями Бродского. Его элегия памяти Одена, написанная в октябре 1973 года, то есть всего лишь спустя полтора года после приезда в США, была опубликована в «New York Review of Books» в декабре 1974 года, а в 1975 году была включена в посвященный Одению том под редакцией С. Спендера. Если верить Бродскому, именно благодаря Одению он начал писать по-английски. В эссе 1983 года «Поклониться тени» Бродский пишет:

Когда писатель прибегает к языку иному, нежели его родной, он делает это либо по необходимости, как Конрад, либо из жгучего честолюбия, как Набоков, либо ради большего отчуждения, как Беккет. Принадлежа к иной лиге, летом 1977 года в Нью-Йорке, прожив в этой стране пять лет, я приобрел в лавке пишущих машинок на Шестой авеню портативную «Lettera-22» и принялся писать (эссе, переводы, порой стихи) по-английски из соображений, имевших мало общего с вышеназванными. Моим единственным стремлением тогда, как и сейчас, было очутиться в большей близости к человеку, которого я считал величайшим умом XX века: К Уистану Хью Одению [Бродский 2017: 372].

К этому высказыванию Бродского, хотя оно, несомненно, было искренним, вероятно, все-таки следует относиться с некоторой долей скептицизма. В любом случае его элегия Одению была довольно слабым стихотворением, которое не включалось в последующие сборники его стихов. Впоследствии Бродский сожалел, что разрешил опубликовать этот текст¹¹. Однако спустя четыре года он написал еще одну элегию, посвященную англоязычному поэту Р. Лоуэллу, которая была напечатана в журнале «The New

¹⁰ Перевод хранится в библиотеке Weinecke в Йельском университете. См. [Ishov 2008: 67].

¹¹ См. [Betha 1995: 174–175].

Yorker» в октябре 1977 года. В этом стихотворении, первом из написанных по-английски и включенном в сборник, чувствуется гораздо более уверенное владение поэтическим английским языком в изображении лоуэлловского Бостона и Новой Англии «с поразительной лаконичностью и яркостью», как выразился Бетеа [Bethea 1995: 176]. В качестве иллюстрации приведем здесь первую строфу:

In the autumnal blue
of your church-hooded New
England, the porcupine
sharpens its golden needles
against Bostonian bricks
to a point of needless
blinding shine
[Brodsky 2000: 147].

В подстрочном переводе:

В осенней синеве
твоей покрытой капюшонами церквей Новой
Англии дикобраз
точит свои золотые иглы
о бостонские кирпичи
до степени ненужного
слепящего сияния.

В этой строфе очевидны характерные особенности поэтического стиля Бродского, такие как смелые анжамбеманы (например, «New / England») и изощренные рифмы. Необычная рифма «needles» — «needless», которая строится не только на созвучии, но и на графическом сходстве слов, вряд ли могла прийти на ум носителю английского. В этом, возможно, проявляется свежий взгляд автора, который смотрит на язык как бы со стороны.

«Элегия Роберту Лоуэллу» явственно свидетельствует о возможностях Бродского как англоязычного поэта. Как бы то ни было, в различных интервью в конце 1970-х Бродский отрицал,

что у него есть какие-то амбиции писать стихи по-английски. Вот что он ответил на вопрос Дж. Глэда о том, хотел бы он стать двуязычным поэтом:

Вы знаете, нет. Эта амбиция у меня совершенно отсутствует, хотя я вполне в состоянии сочинять весьма приличные стихи по-английски. Но для меня, когда я пишу стихи по-английски, — это скорее игра, шахматы, если угодно, такое складывание кубиков. Хотя я часто ловлю себя на том, что процессы психологические, эмоционально-акустические идентичны. Приходят в движение те же самые механизмы, которые действуют, когда я сочиняю стихи по-русски. Но стать Набоковым или Джозефом Конрадом — этих амбиций у меня напрочь нет. Хотя я это вполне представляю себе возможным, у меня просто нет на это ни времени, ни энергии, ни нарциссизма. Однако я вполне допускаю, что кто-то на моем месте мог быть и тем и другим, то есть сочинять стихи и по-английски, и по-русски [Бродский 2007: 123].

Ответ Бродского странно уклончив и внутренне противоречив. Практически каждое предложение начинается с противительного или уступительного союза — «но», «хотя», «однако». В сущности, Бродский говорит, что, хотя у него нет планов становиться двуязычным автором, для него не существует никаких реальных препятствий, чтобы стать великим поэтом не только на родном языке. Единственное, что останавливает его, — это якобы отсутствие амбиций или нежелание становиться вторым Набоковым (сравнение с которым Бродский не считает комплиментом). Сочинение стихов по-английски, на первый взгляд, представляется ему чем-то вроде «игры», лишенной подлинной художественной ценности. Однако, с другой стороны, этот процесс в конечном счете ничем не отличается от сочинения стихов на родном языке. Поэтому неудивительно, что Бродский стал все чаще писать стихи на английском. Как указывает Е. Кельберт, «если в 1970-е годы Бродский опубликовал только одно стихотворение на английском и еще 15 были опубликованы в 1980-е, то за половину десятилетия до смерти поэта в 1996 году это число почти удвои-

лось (28). Эти цифры говорят сами за себя: совершенно ясно, что англоязычная карьера Бродского, оборвавшаяся, когда ему было 55, только начинала развиваться» [Kelbert 2016: 146].

Эволюция Бродского как переводчика собственных стихов

Важно иметь в виду, что «англоязычная карьера» Бродского состояла не только из сочинения стихов непосредственно по-английски. Большое число его англоязычных стихотворений представляют собой авторские переводы текстов, первоначально написанных по-русски. В связи с этим возникают некоторые вопросы. Можно ли считать эти переводы частью общего корпуса англоязычной поэзии Бродского или их следует отнести в отдельную категорию?¹² Существуют ли стилистические и другие различия между авторскими переводами и стихотворениями, написанными сразу по-английски? Следует ли рассматривать переводы как второстепенные имитации исходных русских текстов или как самостоятельные английские стихотворения, которые необходимо оценивать независимо от их русских первоисточников?

Развитие поэзии Бродского на английском движется в сторону активного вмешательства автора в процесс перевода. Если поначалу поэт никак не участвовал в создании английских версий своих русских стихов, то к концу своего творческого пути он полностью контролировал перевод и брал на себя ответственность за него. Первое издание стихов Бродского на английском языке вышло в 1967 году без какого-либо его участия [Brodsky

¹² В издании стихов Бродского 2000 года «Collected Poems in English» («Собрание стихотворений на английском») сделан определенный редакторский выбор — на равных основаниях представлены все стихотворения, как написанные сразу по-английски, так и переведенные самим Бродским или другими переводчиками либо в сотрудничестве с ним, либо при его минимальном участии или без него. Читатели, которых интересуют эти различия, могут выяснить подробности в примечаниях. Тем не менее характер и объем участия Бродского в переводах отдельных стихотворений или их редактировании остаются не проясненными.

1967]. Он играл более активную роль в подготовке сборника «Selected Poems» («Избранные стихотворения») 1973 года в переводе Дж. Клайна, хотя в то время еще оставался в Советском Союзе. В основном Бродский отвечал на различные вопросы переводчика, которые ему передавали через знакомых. Учитывая его все еще ограниченное знание английского, он не брал на себя смелость вмешиваться в поэтическую форму переводного текста. В частности, в то время Бродского, по-видимому, не особо беспокоило то, что Клайн далеко не везде в переводе сохраняет рифмы. В записке, адресованной Клайну, Бродский заявил, что он «в высшей степени доволен» переводом, добавив: «К черту рифмы, если и так получается отлично»¹³.

Такое отношение «невмешательства» существенно изменилось после переезда Бродского в Соединенные Штаты. Его следующий поэтический сборник на английском «A Part of Speech» («Часть речи») был выпущен издательством Farrar, Straus and Giroux в 1980 году. Среди переводчиков, помимо Клайна, были такие известные персоны, как Р. Уилбер, Э. Хект и Д. Уолкотт. Бродский сделал следующее примечание к этой книге:

Я бы хотел поблагодарить каждого из моих переводчиков за долгие часы работы над переложением моих стихов на английский язык. Я взял на себя смелость переработать некоторые переводы, чтобы привести их в большее соответствие оригиналам, хотя, возможно, и сделал это за счет гладкости. Я вдвойне благодарен переводчикам за их снисходительность [Brodsky 2000: 507].

В действительности переводчики были не столь снисходительны, как можно судить по комментарию Бродского. Его вмешательство в процесс перевода уязвило самолюбие некоторых. Переводчиков, среди которых были видные англоязычные поэты, возмущало вторжение Бродского в сферу, в которой они считали себя более компетентными, чем он. Настоятельное желание Бродского в точности сохранить в переводе размер и рифму ка-

¹³ Письмо Клайну, Пасха, 1969 год. Цит. по: [Ishov 2008: 81].

залось им чрезмерным и ничем не обоснованным. Их возмущало и бесцеремонное отношение Бродского к тому, что они считали законченными поэтическими переводами, как к наброскам, которые автор оригинальных стихотворений может изменять, переписывать или отвергать по своей прихоти¹⁴.

Бродский не скрывал своих опасений по поводу качества переводов, сделанных его англоговорящими коллегами. В интервью, которое он дал Г. Кавальери в 1991 году, он описывает свою реакцию на чтение английских переводов своих стихов как смесь удовольствия и ужаса: «С одной стороны, испытываешь огромное удовольствие от того, что какие-то твои работы будут интересны англичанам. Первое чувство — это удовольствие. Когда начинаешь читать, оно быстро сменяется ужасом, и получается чрезвычайно интересная смесь этих двух чувств» [Brodsky 2002: 144]. Интересно, что, по утверждению Бродского, его недовольство английскими переводами проистекало не столько из того, что они были неадекватны оригиналу, сколько из общей обеспокоенности качеством их английского языка. В интервью 1979 года С. Биркертсу Бродский заявил:

Во многих переводах моих стихов меня смущает то, что они неважно звучат по-английски. Может быть, я проявляю здесь чрезмерную требовательность: ведь мой роман с английским языком начался сравнительно недавно, он мне еще в новинку. И неудавшаяся русская строчка беспокоит меня гораздо меньше, чем строчка, которая не получилась по-английски [Brodsky 2002: 74].

В устах иммигранта, которого носители английского упрекали в несовершенном или недостаточно уверенном владении их языком, такое заявление звучало по меньшей мере дерзко. Тем не менее Бродский вполне осознанно демонстрировал такое провокационное и раздражающее отношение к своим переводчикам. Именно недовольство их переводами и, возможно, усталость от

¹⁴ Изложение этого конфликта с точки зрения одного из переводчиков см. в воспоминаниях Д. Уэйссборта [Weissbort 2004].

необходимости постоянно спорить с ними подтолкнули Бродского к решению самому перевести свои стихи. Он полусутоливо предположил, что стал переводчиком собственных стихов, чтобы в недостатках перевода можно было винить только самого себя:

Можно сказать, что причина, по которой я сам перевожу себя, очень проста... дело не в тщеславии или одержимости собственным творчеством. Ровно наоборот. Просто нередко возникают всякого рода трения с переводчиком, особенно если он старше. Можно поправить переводчика, изменить стихотворение раз, другой, в третий, четвертый раз. Потом будут говорить, какой плохой английский, зато оригинал великолепен. Чтобы избежать таких ассоциаций, я решил переводить сам, так что во всем можно будет обвинять только меня. Я сам за все отвечаю. Пусть уж лучше я буду упрекать себя, чем выслушивать, что скажет другой джентльмен [Brodsky 2002: 163].

В этом ироничном высказывании выделяются два момента, важных для понимания подхода Бродского к переводу: необходимость постоянной, неоднократной доработки и взгляд на стихотворный перевод как на самостоятельное произведение, а не как на несовершенное подобие ускользающего оригинала.

В конечном счете Бродский пришел к принятию полной ответственности за создание английских версий своих стихов. В сборниках его поэзии «To Urania» («К Урании», 1988 год) и «So Forth» («И так далее», 1996 год) большинство переводов — 20 в первом и 31 во втором — выполнены самим автором без участия сторонних переводчиков. Даже в тех случаях, когда Бродский сотрудничал с переводчиками, он полностью контролировал процесс перевода. В примечании читатель уведомляется, что все неавторские переводы в сборнике «To Urania» были «сделаны по указанию автора и исправлены им». В примечании к «So Forth» предполагается еще более непосредственное участие Бродского в переводе: «Переводы, если они сделаны не автором, выполнены по его указанию и под его руководством» [Brodsky 2000: 517, 525]. Веро-

ятно, Бродский в тех случаях, когда он решал сохранить чужие переводы, предпочитал полагаться не на «знаменитых» поэтов, как в предыдущем сборнике, а на переводчиков, более склонных уступать его пожеланиям.

Хотя Бродский мог быть жестким и безапелляционным в отношениях с переводчиками его стихов, нельзя сказать, что он полностью отвергал их предложения. В некоторых случаях он был готов прислушиваться к советам носителей английского. По словам Клайна, лишь в «редких случаях... Бродский предлагал неприемлемые варианты изменений из-за того, что неправильно понимал какое-нибудь английское слово» или ошибочно «полагал, что русский порядок слов, в частности инверсию, можно использовать и в английском» [Kline 1989: 96]. В таких случаях он обычно уступал и полагался на мнение Клайна. То же самое относится и к некоторым вопросам просодии: Бродский, например, согласился с утверждением Клайна, что слова «here» и «near» нельзя рассматривать как двусложные [Kline 1989: 104]. В целом Клайн достаточно дипломатично описывал свои переводческие отношения с Бродским, суммировав их следующим образом:

Тесное сотрудничество с русским поэтом, который имеет глубокие и тонкие, хотя и не исключающие ошибок познания в твоём языке, на который ты с помощью поэта стараешься перенести его творения, — это ни с чем не сравнимый опыт, неизменно вдохновляющий, иногда поучительный, порой уничижительный и обескураживающий [Kline 1989: 106].

Другие переводчики, сотрудничавшие с Бродским, были менее сдержанными в выражении своего чувства безысходности от вмешательства поэта в их работу. Уэйсборт пишет, что «основная проблема... заключалась в том, что Бродский с трудом соглашался или полагал невозможным принять мнение переводчика о том, что допустимо в английском языке. Он все время, как мне казалось, пытался как бы трансформировать английский в русский, колонизировать его и заставить его вытворять такие вещи, на которые, по моему мнению, английский язык был неспособен» [Weissbort 1989: 221].

Способствовало ли вмешательство Бродского улучшению или ухудшению качества переводов? Чтобы дать обоснованный ответ на этот вопрос, необходимо сравнить первоначальные варианты переводов с внесенными Бродским правками. Именно это сделал З. Ишов; используя архив Бродского в библиотеке Бейнеке в Йельском университете, он тщательно сопоставил черновики сделанного Клайном перевода стихотворения «Второе Рождество на берегу» с изменениями, предложенными Бродским. Анализ текста свидетельствует в пользу утверждения Ишова, что вмешательство Бродского способствовало улучшению перевода. Ишов показывает, что, в отличие от вариантов Клайна, версия Бродского в большей степени соответствует оригиналу как по содержанию, так и по форме, при этом делая английский текст более поэтически убедительным¹⁵. Уэйссборт пришел к похожему выводу относительно существенной переработки Бродским его перевода цикла «Часть речи». Этот факт заслуживает упоминания, поскольку первоначально Уэйссборт был настолько уязвлен пренебрежительным отношением Бродского к его совершенному, как ему казалось, переводу, что он попросил не упоминать его имя при публикации, так как не хотел брать на себя ответственность в качестве со-переводчика. Однако, вернувшись к этому тексту после смерти Бродского, Уэйссборт признал, что «при всех ее несовершенствах» версия Бродского все-таки «явно превосходила» его собственную. И он допустил, что Бродский в конечном счете, вероятно, был «прав в отношении перевода» [Weissbort 2004: 226, 36]. В чем же тогда заключалась «правота» Бродского?

Теория перевода по Бродскому

Настойчивое требование Бродского сохранить размер и рифму (что было обычным делом в переводе с английского на русский) шло вразрез с переводческой практикой, сложившей-

¹⁵ См. главу «A Second Christmas by the Shore» в [Ishov 2008: 136–180].

ся к тому времени в Соединенных Штатах. Такое отношение не могло не привести его к конфронтации с ведущими американскими переводчиками русской поэзии. Еще в 1973 году, задолго до перехода к авторскому переводу своих стихов, Бродский начал атаковать американскую переводческую индустрию. В рецензии на сборник переводов русской поэзии он не преминул жестко высказаться о том, что ему представлялось поправлением эстетических и даже этических основ труда переводчика. Вот как он отозвался о переводе стихотворений Анны Ахматовой С. Куницом:

...для того, чтобы переводить, он должен... иметь хоть какое-то представление не только о комплексе идей автора, его образовании, деталях биографии, но также о его этикете, точнее — этикете поэзии, в которой тот работает...

...для того, чтобы не было соблазна исключать из перевода некоторые вещи, выделять другие, использовать свободный стих там, где оригинал предполагает шестистишие, и так далее. То есть переводчик должен иметь не только технический, но и духовный опыт оригинала... При переводе ряд потерь неизбежен, но большая часть может быть сохранена. Кто может воспринимать метр, кто может воспринимать рифмы (неважно, насколько трудным это может казаться каждый раз), тот может и должен сохранять значение. Не одну из этих трех вещей, но всех их вместе. Образы существуют, и необходимо следовать им, а не предлагать модные теории в предисловиях [Brodsky 1973]¹⁶.

Бродский избрал еще более резкий тон в своей рецензии на переводы стихов Осипа Мандельштама, сделанные У. С. Мервином, Б. Раффелом и Д. Макдаффом, которые он охарактеризовал как «продукт глубочайшего морального и культурного невежества», выливающегося в переводы, которые «несут на себе отпечаток самоуверенного, невыносимого стилистического провинциализма». Далее он развивает свою мысль:

¹⁶ Русский перевод цит. по: <http://www.riasar.ru/news/item/45846-iosif-brodskij-perevodya-akhmatovu>).

Перевод есть поиск эквивалента, а не суррогата. Мандельштам — поэт формы в высшем смысле этого слова. Для него стихотворение начинается звуком, «звучащим слепком формы», как он сам называл его. По логике вещей переводчик должен начинать свою работу с поиска по крайней мере метрического эквивалента формы оригинала... Стихотворение есть результат некоей необходимости: оно неизбежно, как и его форма... Форма также благородна... Это сосуд, в который вливается содержание; они взаимно освящают друг друга и связаны как тело и душа. Если разбить сосуд, содержимое прольется [Brodsky 1974].

Интересно сопоставить подходы Бродского и Набокова к поэтическому переводу, поскольку они оба бескомпромиссно критиковали американских переводчиков русской поэзии. И Набоков, и Бродский были абсолютистами и одинаково презрительно относились к тому, что называли «гладкими» переводами. В то же время абсолютизм формы у Бродского является полной противоположностью семантического абсолютизма, на котором настаивал Набоков, особенно в более поздние годы. В предисловии к «Евгению Онегину» Набоков пишет:

Перекладывая «Евгения Онегина» с пушкинского русского языка на мой английский, я пожертвовал ради полноты смысла всеми элементами формы, включая ямбический размер, когда его сохранение препятствовало переводческой точности. Во имя моего идеального представления о буквализме я отказался от всего (изящества, благозвучия, ясности, хорошего вкуса, современного словоупотребления и даже грамматики), что изощенный подражатель ценит выше истины [Pushkin 1975: x].

Такая же неизменно «задиристая» позиция, согласно которой перевод бросает вызов обывательским вкусам и предрассудкам предполагаемой читательской аудитории, характерна и для Бродского. Как и Набоков, Бродский не желал идти на уступки общепринятым предпочтениям и сложившейся практике, следуя своему переводческому методу, который считал единственно

допустимым и «верным». Предлагаемое В. П. Полухиной описание подхода Бродского к (само)переводу как череде поразительных «жертв» во имя упорного следования идеалу звучит похоже на заявления Набокова, если заменить форму на семантику: «Он готов был принести в жертву рифме — риторические фигуры, в жертву просодии — синтаксис, в жертву форме — все, включая смысл. И приносил» [Полухина 1998: 52].

Из всех поэтов, о которых мы говорили до сих пор, Бродский исповедовал метод самоперевода, наиболее близкий цветаевскому. И это, вероятно, неслучайно: он считал ее величайшим поэтом XX века не только на русском, но и на любом языке¹⁷. Ни Цветаева, ни Бродский не признавали использование свободного стиха при переводе формальной поэзии. Как и Цветаева во французской версии «Молодца», Бродский вносит существенные смысловые изменения в перевод своих стихов ради сохранения формальной энергетике оригинала. Более того, и Цветаева, и Бродский готовы были нарушать нормы языка перевода, если это соответствовало их цели, создавая «русифицированный» вариант на французском и английском, что зачастую озадачивало или возмущало их читателей.

Многие самопереводы Бродского можно назвать смелыми экспериментами, призванными доказать, что эквивалентность формы русского и английского стиха вполне достижима. Вместо того чтобы выбрать «легкие» тексты, он взялся перевести стихотворения, представляющие особую формальную сложность. Так, первое собственное стихотворение, которое он перевел в 1980 году, «Декабрь во Флоренции», написано терцетами с тройной рифмой, и эта особенность сохранена в английской версии [Brodsky 2000: 130–132]¹⁸. Впервые опубликованное на английском в 1996 году стихотворение «Портрет трагедии», состоящее из 12 строф с рифмой АААВВВВ, переведено еще более виртуозно

¹⁷ См. свидетельство И. В. Кудровой в [Кудрова 1998: 154]. Разумеется, Бродский не мог оценить (само)переводы Цветаевой на французский, поскольку не знал французского языка.

¹⁸ Подробный анализ этого авторского перевода см. в [Berlina 2014: 9–45].

[Brodsky 2000: 414–416]. В английском тексте сохраняется не только схема рифмовки русского оригинала, но даже все женские рифмы — сделать это по-английски весьма непросто. Приведенный ниже список рифмующихся слов в английском переводе этого стихотворения прекрасно подтверждает поэтическое мастерство и изобретательность Бродского (выделенные курсивом слова — это лексемы, которые также рифмуются в русском тексте):

Строфа 1: «*creases* — rhesus — rises — wheezes», «lately — lazy — lady»

Строфа 2: «senseless — lenses — else's — pretenses», «heroes — eras — chorus»

Строфа 3: «gnashes — flashes — ashes — blushes», «*surprise us* — devices — crisis»

Строфа 4: «*Gorgon* — golden — burden — broaden», «fashion — ashen — crush on»

Строфа 5: «ardor — under — fodder — founder», «cartridge — courage — garbage»

Строфа 6: «feces — faces — save this — laces», «cheer up — *cherub* — stirrup»

Строфа 7: «hidden — heathen — mitten — smitten», «decent — distant — *instant*»

Строфа 8: «statues — much as — catch is — matchless», «martyrs — starters — tatters»

Строфа 9: «evening — beginning — being — grieving», «vowels — bowels — ovals»

Строфа 10: «gargle — ogle — ogre — goggle», «of us — sofas — surface»

Строфа 11: «stir it — Spirit — serried — buried», «badly — buggy — ugly»

Строфа 12: «torrent — warrant — weren't — worried», «oven — cloven — open»

За исключением нескольких неточных рифм, постоянная женская рифмовка в ряде случаев создается за счет словосочетаний. В английском языке такие рифмы обычно звучат комично, хотя и в русском оригинале имеется несколько составных рифм, также имеющих комический оттенок. Скандирование формы «weren't» как двусложного слова, возможно, объясняется особен-

ностями устной английской речи Бродского. Потенциально комичное звучание составных рифм необязательно должно восприниматься здесь как отвлекающий фактор — они нужны Бродскому, чтобы подчеркнуть комичность трагедии, представленной в гротескном образе женщины. Фонетически некоторые из английских рифм отчасти воспроизводят шипящие звуки русского оригинала («creases — rhesus — rises — wheezes» соответствует «морщины — мужчины — чертовщины — причины»). Воспроизведение в переводе формы оригинала, особенно в таком непростом случае, как строфа с четверными и тройными женскими рифмами, неизбежно влечет за собой семантические сдвиги. Н. Рулева, подробно сравнивая русскую и английскую версии этого стихотворения, отмечает, что в переводе автобиографические отсылки на советское прошлое Бродского приглушены, трагедия в большей степени представлена в абстрактных, а не конкретно-исторических аспектах, и безысходность трагедии выражена менее явно, чем в оригинале [Rulyova 2002: 112–117]¹⁹.

От «Октябрьской песни» к «October Tune»

Как эмиграция Бродского в Соединенные Штаты повлияла на его отношение к своей ранней поэзии? Чтобы ответить на этот вопрос, я предлагаю проанализировать авторский перевод его стихотворения «Октябрьская песня». В этом стихотворении, написанном в 1971 году, за год до отъезда Бродского из Советского Союза, изображен вечер в доме у моря, где поэт живет со своей спутницей. Первоначальная атмосфера безжизненной статики, переданная с помощью «объективного коррелята» — чучело на каминной полке, тиканье старых часов и мрачный позднеосенний пейзаж за окном, — сменяется своего рода домашней идиллией. Обращенная к спутнице просьба отложить

¹⁹ Анализу авторского перевода «Портрета трагедии» также посвящена статья А. В. Нестерова «Автоперевод как автокомментарий» ([Нестеров 2001: 251–253]).

книгу ведет не к эротической сцене, как можно было бы предположить (вспомнив слова Франчески из «Ада» Данте: «Никто из нас не дочитал листа»), но к вполне бытовому занятию — штопанью белья. Стихотворение заканчивается на возвышенно-романтической ноте — образом сияющих золотом женских волос, от которых в темной комнате становится светло. Хотя в стихотворении присутствуют приметы, характерные для поэзии Бродского (близость моря, мрачная погода, упоминание времени и неодушевленных предметов), оно кажется необычно простым и прямолинейным — в нем нет смелых анжамбеманов, изощренных рифм или иных формальных изысков.

Октябрьская песня

Чучело перепелки
стоит на каминной полке.
Старые часы, правильно стрекоча,
радуют ввечеру смятые перепонки.
Дерево за окном — пасмурная свеча.

Море четвертый день глухо гудит у дамбы.
Отложи свою книгу, возьми иглу;
штопай мое белье, не зажигая лампы:
от золота волос
светло в углу
[Бродский 1992, 2: 275].

Авторский английский перевод этого стихотворения под названием «October Tune» был впервые опубликован в журнале «The New Yorker» 5 октября 1987 года:

October Tune

A stuffed quail
on the mantelpiece minds its tail.
The regular chirr of the old clock's healing
in the twilight the rumpled helix.
Through the window, birch candles fail.

For the fourth day the sea hits the dike with its hard horizon.
 Put aside the book, take your sewing kit;
 patch my clothes without turning the light on;
 golden hair
 keeps the corner lit
 [Brodsky 2000: 213].

Как и во всех своих авторских переводах, Бродский стремится максимально сохранить форму оригинала. В случае «Октябрьской песни» сделать это намного проще с размером, чем с рифмами. Две пятистрочные строфы написаны относительно свободным дольником; причем строки в первой строфе удлиняются, а во второй постепенно укорачиваются. Эта особенность дополнительно подчеркивается в графическом оформлении английского текста, где строки выровнены по центру, а не по левому краю. Учитывая, что среднее число слогов в английских словах меньше, чем в русских, английские строки, как правило, получаются короче²⁰. Однако есть одно значимое исключение: строка 6 выделяется в английском тексте своей длиной, которая больше, чем в русском. «Море четвертый день глухо гудит у дамбы» в переводе становится «For the fourth day the sea hits the dike with its hard horizon» («Четвертый день море бьет дамбу твердым горизонтом»). Увеличение длины строки в английском происходит в результате семантического расширения.

При переводе этого стихотворения одной из важных задач для Бродского было воссоздание рифм. Русская схема рифмовки ААbAb CdCEd в «Октябрьской песне» слегка изменена в английской версии. Кроме того, Бродский меняет женские окончания на мужские и наоборот, используя схему aaBVa CdCed. Одна особенность, которая переходит из русского в английский, заключается в том, что строка 9 о золоте волос ни с чем не рифмуется. Выделение этой строки таким способом подчеркивает ее смысловую значимость: точно так же, как золотые волосы спутницы поэта способны осветить комнату без какого-либо

²⁰ В прозе средняя длина слова составляет 1,4 слога в английском и 3 слога в русском. См. [Levy 2011: 196].

другого источника света, так и слову «волос» / «hair» не нужна рифма, чтобы «сиять» в тексте. Поэтому и в русском оригинале, и в английском переводе в этой (не)рифмованной позиции стоит одна и та же лексема.

Помимо слова в конце строки 9, только еще одна одинаковая лексема представлена в рифмующейся позиции в русской и английской версиях: «перепелки» / «quail» в строке 1. Кроме того, схожий эффект создают рифмующиеся слова «иглу» и «sewing kit» (строка 7), «лампы» и «light on» (строка 8), а также «в углу» и «keeps the corner lit» (строка 10). При этом Бродский, сохраняя рифмы, прибегает к существенным семантическим трансформациям. В какой степени они меняют смысл стихотворения? Первые две строки выглядят как довольно натужная попытка введения рифмы любой ценой. «Чучело перепелки / стоит на каминной полке» становится «A stuffed quail / on the mantelpiece minds its tail» («Чучело перепелки / на каминной полке следит за своим хвостом»). Похоже, исключительно ради рифмы в английской версии действие живого существа приписывается тому, что в русском оригинале является неодушевленным предметом. Остальные рифмы в английском более искусны. В строках 3 и 4 слово «healing» («исцеляющий») рифмуется с «helix» («завиток ушной раковины»). Эти слова в большей или меньшей степени передают семантику русского текста, где стрекот старых часов радует «смятые перепонки» автора. Конечно, «helix» означает другую часть уха, нежели «перепонки» в русском, однако оба образа относятся к слуховому восприятию. Слово «healing» звучит более определенно, чем русское «радует», учитывая, по всей видимости, неважное состояние слуха автора, однако вполне можно предположить, что звук старых часов действует на него успокаивающе.

Парадоксальным образом английская версия оказывается более эксплицитной и в то же время более сложной для понимания. Строка «Дерево за окном — пасмурная свеча» переведена как «Through the window, birch candles fail» («За окном гаснут березовые свечи»). В русском оригинале мы видим необычное использование прилагательного «пасмурный». Обычно это слово

относится к погоде со значением «унылый», «мрачный» или «облачный». Использование его для описания свечи явно неидиоматично. В данном случае унылая погода семантически «заражает» дерево за окном и переносится на относящуюся к нему метафору свечи, в результате чего и получается квазиоксюморонное сочетание «пасмурная свеча». Иначе говоря, то, что должно быть источником света, становится в стихотворении средоточием тьмы²¹. Темная свеча играет особую роль в лаконичной структуре стихотворения: она нужна для контраста с волосами женщины во второй строфе, сияние которых способно осветить комнату лучше лампы. В английской версии дерево за окном конкретизировано как береза. Белизна, с которой ассоциируется береза, способствует метафорическому представлению этого дерева как свечи. Однако в английском тексте нет прямого указания на то, что «свеча» используется именно как метафорическая замена дерева (сочетание «birch candles» скорее предполагает свечи, сделанные из березы, или свечи, размещенные на березе). Применительно к этим свечам используется глагол «fail» (гаснуть), очевидно для рифмы с «quail» (перепелка) и «tail» (хвост), из-за чего исчезает оксюморонная энергия образности оригинала, и у читателя, незнакомого с русским оригиналом, создается впечатление какой-то загадочности.

Наиболее значительное отклонение от оригинала возникает в уже упомянутой строке 6: предложение «Море четвертый день глухо гудит у дамбы» переведено как «For the fourth day the sea hits the dike with its hard horizon» («Четвертый день море бьет дамбу твердым горизонтом»). В русском оригинале нет ничего, что отсылало бы к выражению «hard horizon», использованному в переводе. Может быть, Бродский добавил эти слова просто потому, что ему была нужна рифма для «light on» (как и в случае использования «tail» для рифмы с «quail»)? Он имел склонность вносить в свои авторские переводы дополнительные смыслы ради рифмы. Если бы это сделал не сам автор, а любой переводчик, то его наверняка обвинили бы в неправомерной «отсебяти-

²¹ Анализ этой строки см. в [Зубова 2015: 154].

не». Однако необходимость рифмы в данном случае не является достаточным объяснением такого словоупотребления. А. Берлина сделала интересное наблюдение, указав, что «горизонт как источник боли, как нечто твердое или острое, является одним из любимых образов Бродского» [Berlina 2014a: 192]. Этот образ в английских переводах реализован ярче, чем в русских оригиналах. Образ четкой линии горизонта присутствует в девяти опубликованных переводах Бродского на английский, но только в трех из соответствующих русских оригиналов (еще в трех исходных стихотворениях используется слово «горизонт», но без каких-либо эпитетов). «Октябрьская песня» / «October Tune» — это одно из тех трех стихотворений, где слово «горизонт» отсутствует в русской версии, но добавлено в английской. Интересно, что все эти три авторских перевода датированы 1987 годом, когда Бродский получил Нобелевскую премию. Берлина утверждает, что образ «твердого горизонта» представляет океан, разделяющий Соединенные Штаты и Россию, и в то же время указывает на непреодолимую временную пропасть, разделяющую американское настоящее Бродского и его русское прошлое. Неслучайно именно авторский перевод «Октябрьской песни» служит своего рода связующим звеном между русской поэзией Бродского до эмиграции и его английской поэзией после эмиграции. В 1987 году, после политических изменений в Советском Союзе, Бродский мог бы на какое-то время вернуться на родину. Включив образ «твердого горизонта» в авторский перевод своего стихотворения, сделанный в 1987 году, Бродский, по словам Берлиной, «как бы напоминал себе, что он не может вернуться: даже проделав этот путь в пространстве, он не мог пройти его во времени» [Berlina 2014a: 197].

Таким образом, «October Tune» — это нечто большее, чем простая реконструкция русского оригинала на английском языке. Этот перевод в какой-то степени является автокомментарием, выражающим изменившееся отношение Бродского к стихотворению, которое он написал еще в Советском Союзе и к которому теперь вернулся в Америке спустя 16 лет. В этом смысле английский автоперевод становится «американским» стихотво-

рением. Слегка измененное название — замена «песни» в русском на «tune» (мотив, мелодия) — включает этот перевод в диалог с другими стихотворениями Бродского американского периода, написанными сразу по-английски, такими как «The Berlin Wall Tune» («Мотив Берлинской стены», 1980 год), «Belfast Tune» («Белфастский мотив», 1986 год) и «Bosnia Tune» («Боснийский мотив», 1992 год)²². Для всех этих стихотворений характерно напряженное противоречие между умиротворяющей музыкальностью, задаваемой названием, и возникающей в тексте картиной жестокого мира войны и этнического конфликта. Точно так же кажущаяся идиллия «October Tune» намекает на подспудную мрачную реальность. Так нехарактерно простое для Бродского русское стихотворение приобретает дополнительную сложность в результате его переноса на английский язык. Парадоксальным образом такая трансформация, как утверждает Берлина, может сделать «авторский перевод более характерным самовыражением поэта, чем оригинал» [Berlina 2014a: 194].

Англоязычное творчество Бродского и его критика

Бродский, несомненно, самый признанный русский поэт второй половины XX века, однако ценность его англоязычного творчества остается предметом незатихающих споров. В рецензии, опубликованной в блоге «The Book Haven» в 2015 году, С. Хейвен, бывшая студентка Бродского и редактор сборника его

²² Как заметила Кельберт, многие написанные по-английски стихотворения Бродского имеют в названиях такие слова, как «Song» (песня), «Blues» (блюз) или «Tune» (мотив), либо написаны в песенном стиле. Кельберт интерпретирует склонность Бродского к такого рода названиям и песенности как следствие его стремления использовать рифму. Зная о том, что в современном английском рифма ассоциируется с комедией и популярными песнями, Бродский, возможно, сознательно избрал такую стратегию: «Действительно, если читатели воспринимают естественную для тебя форму как устаревшую или песенную, почему бы тогда не использовать это восприятие с выгодой для себя и даже с преувеличением некоторых аспектов?» [Kelbert 2016: 148].

интервью на английском языке, высказала мнение, что репутация Бродского в англоговорящем мире «подпорчена амбициозными, опрометчивыми авторскими переводами, которые подорвали бы авторитет любого не столь гениального поэта» [Haven 2015]. Ответом на замечание Хейвен стало высказывание Э. Кьеллберг, распорядительницы литературного наследия и редактора собрания английских стихов Бродского, заявившей, что «попытки Бродского оживить и расширить формальный репертуар английской поэзии, в то время вызывавшие значительное неприятие, сейчас, безусловно, могут быть признаны успешными» [Kjellberg 2015]. Это расхождение во мнениях Хейвен и Кьеллберг отражает спор, который уже несколько десятилетий ведется по этому поводу. Наиболее яростным нападкам англоязычные стихотворения Бродского подверглись со стороны двух известных британских поэтов и критиков К. Рейда и К. Рейна в 1980-е и 1990-е годы. Названия их рецензий — «Great American Disaster» («Великая американская катастрофа») и «A Reputation Subject to Inflation» («Инфляция репутации») — говорят сами за себя [Reid 1988; Raine 1996]. Сетования Рейда по поводу «в целом “неанглийской” специфики стиха Бродского» были усилены утверждением Рейна, по мнению которого, Бродский, «посредственность мирового класса», был «неспособен овладеть выбранным языком на уровне выше базового». Если уничижительная оценка Рейном английского языка Бродского явно неверна, то Рейд несколько более обоснованно указывает на «неанглийскую» специфику стиха Бродского. Однако в эпоху, когда ценится прежде всего «форенизация», неизбежно возникает сомнение в том, можно ли считать неидиоматичность целевого языка достаточным основанием для того, чтобы отвергнуть перевод. Кроме того, восприятие традиционного метра и рифмы как проявления консерватизма (что привело некоторых американских критиков левого толка к нападкам на Бродского по политическим мотивам²³) сменилось

²³ См. гневное обличение Бродского со стороны Д. Левертгов в ее письме редакторам «American Poetry Review» в 1973 году, которое обсуждается в [Ishov 2008: 88–90].

в последние годы более толерантным и плюралистическим отношением. Сейчас вновь считается допустимым использовать в английской поэзии иные формы, помимо свободного стиха, не считаясь при этом реакционером.

Даже среди симпатизирующих Бродскому критиков, признававших его умение писать сильные стихи по-английски, мы видим определенную настороженность в отношении его авторских переводов. В своей монографии «Joseph Brodsky and the Creation of Exile» («Иосиф Бродский и сотворение изгнания») Бетеа придерживается мнения, что Бродский, безусловно, был способен творить великую поэзию на английском языке²⁴. Тем не менее, анализируя один из самых известных текстов Бродского, стихотворение «Я входил вместо дикого зверя в клетку» (в английском переводе «May 24, 1980»), Бетеа так характеризует оригинал и перевод: «Это стихотворение звучит исключительно мощно на русском, особенно если вы слышали, как его читает сам Бродский. К сожалению, значительная часть этой мощи утрачена в переводе (сделанном самим автором)» [Bethea 1994: 13]. Бетеа далее не разъясняет, почему он считает этот перевод неудачным. За него такие разъяснения дали другие критики. В своих саркастических нападках на Бродского Рейд и Рейн (которые не знали русского) сосредоточились именно на этом тексте как особо наглядном примере неправильного обращения Бродского с английским языком. Скептической оценки этот самоперевод Бродского удостоился и со стороны более взвешенных критиков — например, Ч. Симича и Полухиной, — которые могли сравнить английскую версию с русским оригиналом [Simic 2000; Полухина 2007].

Наиболее подробно стихотворение «May 24, 1980» сравнивается с его русским первоисточником в работах Уэйссборта и Берлиной²⁵. Берлина не выносит какого-либо окончательного суждения о качестве авторских переводов Бродского. Ее основная

²⁴ См. проведенный Бетеа анализ англоязычного стихотворения Бродского «To my Daughter» («Моей дочери») в [Bethea 1999: 240–257].

²⁵ См. [Weissbort 2004: 41–53, 60–62, 67–73, 85–86, 107–110, 210–223, 233–234] и [Berlina 1980: 35–48].

мысль, которая соответствует общей идее ее монографии «Brodsky Translating Brodsky» («Бродский в переводах Бродского»), заключается в том, что английская версия делает это стихотворение более «бродскианским». Она отмечает, что в переводе добавляются фирменные особенности стиля Бродского, которые отсутствуют в русском оригинале, такие как анжамбеманы, смены регистров, обыгрывание идиом и составные рифмы. Еще более подробный анализ стихотворения «May 24, 1980», проведенный Уэйссбортом, занимает в общей сложности 38 страниц в его книге «From Russian with Love» («С русского языка с любовью»). Уэйссборт с какой-то одержимостью вновь и вновь возвращается к этому стихотворению. Оно становится для него краеугольным камнем в его стремлении примириться с переводческим методом Бродского, несогласие с которым в какой-то момент привело к серьезным разногласиям с поэтом. В своей книге, написанной в форме дневника, Уэйссборт прослеживает эволюцию собственных меняющихся взглядов, которые колеблются между неприятием и осторожным уважением к переводческой практике Бродского. Он так и не приходит к окончательному выводу, но допускает возможность того, что Бродский в конечном счете чаще был прав, чем ошибался.

Ответ на вопрос, можно ли считать идиолект авторских переводов Бродского действенной или привлекательной формой английского поэтического дискурса, по большому счету, остается делом личного вкуса. Интересно отметить, что наиболее высокой оценки его англоязычная поэзия и авторские переводы удостоиваются со стороны родившихся в России исследователей (таких как Ишов, Берлина, Кельберт), а не со стороны носителей английского языка²⁶. В этом смысле возникает еще одна параллель с французской версией цветаевского «Мóлодца», которая была более высоко оценена русскоязычными читателями, а не носите-

²⁶ Впрочем, не все русско-английские билингвы высоко оценивали самопереводы Бродского. См., например, высказывание русско-американского поэта А. П. Цветкова, который заявляет, что Бродский «просто вошел к зверю в клетку и стал этому зверю навязывать свои правила» [Клоц 2016, 113].

лями французского. В своей диссертации, посвященной самопереводам Бродского, Рулева (для которой русский язык тоже родной) приходит к выводу, что английские тексты Бродского следует читать не так, будто это изначально написанные на английском произведения, но «осознавая ценность их иностранности» [Rulyova 2002: 144]. Это, пожалуй, хороший совет, но нужно заметить, что Бродский необязательно намеревался или надеялся достичь такого прочтения. Скорее, он хотел, чтобы его переводы воспринимались и ценились как самодостаточные английские стихотворения. Именно поэтому он публиковал свои авторские переводы в моноязычных сборниках вместе со своими англоязычными стихами, а не в двуязычных изданиях, что могло бы облегчить сравнение исходных и целевых текстов. К вопросу о том, насколько он был прав или ошибался, нам предстоит еще вернуться²⁷.

Двойственное отношение к достижениям Бродского как переводчика собственных стихов, вероятно, лучше всего выражено в комментарии другого нобелевского лауреата и его друга Ш. Хини, чьи слова уместно привести в заключение этой главы:

Так, несмотря на его несомненную любовь к английскому стиху, которая почти равносильна страстному желанию владеть им, энергию генерирует русский язык, метрика оригинала не отвергается, и в английское ухо вторгается фонетическая стихия, одновременно одушевленная и перекаленная. Иногда английское ухо инстинктивно протестует против обманутых ожиданий как в синтаксисе, так и в предвкушении ударения. Или оно впадает в панику — уж не стало ли оно жертвой розыгрыша, пока ожидало ритма. Но временами оно уступает безудержному натиску, колдовству, на которое способно только над всем торжествующее искусство [Heaney 1987: 65]²⁸.

²⁷ См. обсуждение эффекта «соразвода» («interlotion») и сравнение двуязычных и моноязычных изданий в заключении к этой книге.

²⁸ Русский перевод цит. по: [Лосев 2008: 246].

Глава шестая

Авторский перевод в творчестве современных русско-американских поэтов

Набоков и Бродский — наиболее известные авторы XX века, переводившие свои тексты с русского на английский, но, разумеется, они были далеко не единственными. В последние десятилетия мы стали свидетелями существенного притока в США русскоязычных эмигрантов и возникновения новой волны так называемой русско-американской литературы. Новые авторы стали частью большой группы транслингвальных писателей в глобальной русской диаспоре, многие из которых имеют еврейские корни¹. Некоторые из них продолжают писать стихи на своем родном русском языке, даже если прекрасно владеют английским, другие пишут исключительно по-английски, подчеркивая при этом свое русское происхождение, некоторые пишут стихи по-русски и по-английски или даже на трех языках². Разумеется, не

¹ Это явление рассматривается в моей книге [Wanner 2011], в которой представлены русские романисты-эмигранты, живущие во Франции, Германии, Израиле и Соединенных Штатах.

² Полезный обзор англоязычного творчества русско-американских поэтов в первом десятилетии XXI века дан в статье М. Янкевича «The Russians Are Coming! The Russians Are Coming! Field Notes on Russian-American Poets» («Русские идут! Русские идут! Полевые заметки о русско-американских поэтах»). См. [Yankelevich]. Примером трехязычного поэта является А. М. Стесин. В его книге «Point of Reference / Точка отсчета / Le Point de la référence» ([Stessin 2002]) собраны стихи, написанные по-русски, по-английски и по-французски (но не авторские переводы).

все они сами переводят свои произведения. На самом деле среди русских иммигрантов, ставших англофонными романистами в США с начала XXI столетия, лишь немногие занимаются авторским переводом. Если воспользоваться терминологией, предложенной С. Келлманом, большинство из них можно отнести к категории «моноязычных транслингвов», а не «амбилингвов» [Kellman 2000: 12]. Единственным заметным исключением стал романист, журналист и сценарист М. Идов, который перевел свой роман «Ground Up» и опубликовал его в России под названием «Кофемолка»³.

Оставаясь крайне редким явлением среди русско-американских прозаиков, авторский перевод чаще практикуется среди поэтов. В этой главе я намерен проанализировать творчество двух современных двуязычных русско-американских поэтов А. Ю. Грицмана и К. Капович, которые имеют опыт самоперевода⁴. Они представляют два разных подхода к вопросу о том, как или зачем поэт должен переводить свои стихи. Если Грицман предлагает читателям сравнить исходные и целевые тексты (а также очевидные при таком сравнении лакуны) в билингвальном издании, то Капович маскирует авторские переводы собственных стихов под английские оригиналы. Для обоих авторов смена географической и культурной среды в результате переезда на другой континент и перехода на новый язык становится важ-

³ См. [Wanner 2013].

⁴ К числу других современных русско-американских поэтов, которые занимаются авторским переводом (по крайней мере, изредка), можно отнести И. В. Машинскую, А. П. Цветкова и А. Гальберштадт. Авторские переводы стихотворений Машинской на английском и русском языках можно найти на сайте: <http://www.radiuslit.org/2011/03/21/poem-english-translation-russian-by-irina-mashinski/>. В сборнике Цветкова «Edem» («Эдем») представлен эквиметрический и рифмованный авторский перевод на английский стихотворения «Оскудевает времени руда». См. [Tsvetkov 1985: 79]. Русский оригинал перепечатан в его сборнике «Все это, или Это все: Собрание стихотворений в двух томах» ([Цветков 2015: 400]). В сборнике Гальберштадт «Транзит» есть несколько авторских переводов на русский стихотворений, изначально опубликованных по-английски в ее книге «Vilnius Diary» («Вильнюсский дневник»). См. [Гальберштадт 2016] и [Halberstadt 2014].

ным фактором, влияющим на их переводческую практику. В своих авторских переводах, подчеркивая не сходства, а различия текстов, они показывают и исследуют раздвоение собственной идентичности.

«Вид с моста / View from the Bridge» Грицмана

В нынешнем поколении русско-американских поэтов Грицман — самый плодовитый переводчик собственных текстов. Грицман родился в 1947 году в Москве; он врач по образованию и по профессии, с 1981 года живет в Соединенных Штатах. В 1998 году Грицман получил степень магистра искусств по литературному творчеству в Вермонтском колледже Норвичского университета. Продолжая работать врачом, Грицман проводит русско-американские билингвальные поэтические чтения в Нью-Йорке и является главным редактором журнала «Интерпоэзия». Кроме того, он был соредактором антологии американской поэзии под названием «Stranger at Home: American Poetry with an Accent» («Чужак дома: американская поэзия с акцентом»), в которую вошли стихотворения, написанные по-английски неанглофонными иммигрантами [Gritsman et al. 2008]. С 1995 года вышло несколько сборников его стихов (примерно половина по-русски и половина по-английски). Названия многих из них отражают ощущение промежуточности и перемещения между двумя культурами: «Ничейная земля», «Вид с моста / View from the Bridge», «Двойник», «Пересадка» и «In Transit» («В пути»).

С точки зрения авторского перевода особый интерес представляет сборник «Вид с моста / View from the Bridge». Это билингвальное издание, в котором русские и английские версии каждого стихотворения размещены параллельно. Большинство переводов на английский сделаны самим автором, и лишь несколько стихотворений переведены другими переводчиками — А. Сигалом (также русским иммигрантом) и Дж. Кейтсом. В сборнике имеется обширное предисловие, в котором Грицман рассуждает о своем статусе бикультурного поэта и о своем мето-

де перевода. Интересно, что предисловие также написано на двух языках. Строго говоря, эти два текста не эквивалентны, поскольку в русском варианте есть предложения и абзацы, которые опущены в английском. При этом английский текст написан, так сказать, «с акцентом» — пропущенные артикли и другие особенности указывают на то, что родной язык автора — русский.

Это раздвоенное предисловие становится своего рода иллюстрацией содержания сборника и подчеркивает больше различия, чем сходства в переводе. По словам Грицмана, русские и английские версии его стихов следует рассматривать не как «взаимный перевод», а как «параллельные стихи», написанные на разных языках на одну и ту же тему и на «волне одной эмоции». Грицман подчеркивает важность звучания и ритма стиха и критикует «американскую переводческую машину» за то, что ее продукция — «интеллектуально-словарная, а не фонически-эмоциональная и историко-культурная» [Gritsman 1998: 7]. Вместе с тем он проводит различие между собой и Иосифом Бродским. Бродский, по мнению Грицмана, «был очень крупным и оригинальным англоязычным поэтом», но не американским, поскольку его интересы находились вне американского ландшафта [Gritsman 1998: 9]. Грицман утверждает, что, в отличие от Бродского, он настроился на «поле языка новой реальной жизни», когда «язык становится не просто способом выживания, а и «вторым “я”, удивительным образом отличным от своего же “я” на родном языке» [Gritsman 1998: 15]. Далее он развивает свою мысль: «В голове гудит далекий мощный прибор русского стиха, подходящий “к изголовью” с детства... В моем случае стихи по-английски от американского ландшафта, разносчика хот-догов, бара, офиса, хайвэя, нью-йоркской улицы, саксофониста на углу Лексингтон авеню, нефтеочистительных вышек Хьюстона» [Gritsman 1998: 15–16].

Какое значение имеет это признание для понимания автопереводческой практики Грицмана? Чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим конкретный пример — стихотворение «Шереметьево» / «Moscow International Airport». В нем представлены транскультурные темы Грицмана: выезд за рубеж, пересечение границ и прощание с Россией на пути в Америку.

Шереметьево

Так широка страна моя родная,
что залегла тревога в сердце мгlistом,
транзитна, многолика и легка.
Тверская вспыхивает и погасает,
такая разная: военная, морская, —
и истекает в мерзлые поля.
Там, где скелет немецкого мотоциклиста
лежит, как экспонат ВДНХ.

За ним молчит ничейная земля,
в аэродромной гари светят бары,
печальных сел огни, Камазов фары,
плывущие по грани февраля
туда, где нас уж нет.
И слава Богу. Пройдя рентген,
я выпью на дорогу
с британским бизнесменом молодым.
В последний раз взгляну на вечный дым
нагого пограничного пейзажа,
где к черно-белой утренней гуаши
рассвет уже подмешивает синь
[Gritsman 1998: 50].

Английская версия стихотворения Грицмана существенно
отходит от русского первоисточника:

Moscow International Airport

This country of mine is beautiful indeed.
So be it, my heart is untroubled.
My sadness is so light
so transient, fluid.

And as we drive along
Tverskaya street is flickering with lights,
all changing, variable, flowing,
streaming as if a military parade
was winding down to the frozen fields
on the outskirts of Moscow.

There lies the carcass of the Nazi motorcycle ranger
 like an exhibit from
 the All-Union Fair of the Socialist Labor.
 And further is a no-man's-land
 where the lights of the airport bars
 float over the airfield's trembling haze.
 The lights of the sad villages
 and the headlights of heavy trucks
 flow along February's frozen border

to the life that goes on without us.
 Well, then, thank God!
 I pass the X-ray control
 and have a drink for the road
 at the Irish Bar
 with an Englishman from Kent —
 O, such a Russian custom!

For the last time
 I look at the eternal bitter smoke
 over the bare landscape
 of the invisible state border zone,
 gently drawn in a black-and-white gouache
 as the late dawn
 adds some light,
 a touch of wind
 and a tint of blue
 [Gritsman 1998: 51].

Буквальный перевод на русский:

Московский международный аэропорт

Эта страна моя действительно прекрасна.
 Пусть будет так, мое сердце безмятежно.
 Моя печаль так светла,
 так преходяща и текуча.

И когда мы едем по
 Тверской, она сверкает огнями,
 меняющимися, изменчивыми, струящимися,

текущими, как будто военный парад,
уходящий к замершим полям
на окраинах Москвы.

Там лежит труп нацистского мотоциклиста-разведчика,
как экспонат со
Всесоюзной выставки социалистического труда.
А далее ничейная земля,
где огни аэропортных баров
плывут над дрожащей дымкой аэродрома.
Огни печальных сел
и фары тяжелых грузовиков
плывут вдоль замерзшей границы февраля

к той жизни, что идет без нас.
Что ж, слава Богу!
Я прохожу рентгеновский контроль
и выпиваю на дорогу
в ирландском баре
с англичанином из Кента —
Ох уж этот русский обычай!

В последний раз
Я гляжу на вечный горький дым
над убогим пейзажем
невидимой зоны государственной границы,
аккуратно прочерченной черно-белой гуашью,
когда поздний рассвет
добавляет немного света,
немного ветра
и оттенок синевы.

Можно сразу заметить формальные различия русской и английской версий стихотворения. Русский текст состоит из 20 ямбических, в основном рифмованных строк разной длины, которые разделены на две строфы. Авторский перевод на английский значительно длиннее. В нем 35 строк, поделенных на пять строф, написанных нерифмованным свободным стихом (правда при этом некоторые строки звучат похоже на ямб). Сразу становится понятно, что Грицман не Бродский: несмотря на свою

критику американской «переводческой машины», он отказывается от размера и рифмы в пользу свободного стиха. Это общепринятый среди американских переводчиков подход к переводу поэзии, который Бродский жестко критиковал и отвергал в отношении перевода своих стихов. В английском варианте Грицман, избегая ограничений размера и рифмы, переходит на более свободную «американскую» форму.

Помимо размера и рифмы, в русской версии стихотворения имеется еще одна особенность, представляющая сложность для переводчика. Это то, что можно назвать цитатностью. Русский текст представляет собой своего рода мозаику из цитат. В первой строке воспроизводится начало известной советской патриотической песни на музыку И. О. Дунаевского и слова В. И. Лебедева-Кумача «Широка страна моя родная», впервые прозвучавшей в советском фильме «Цирк» (1936 год). В тексте имеется множество аллюзий и на русскую классическую поэзию. Вторая строка — «залегла тревога в сердце мгlistом» — почти дословная цитата из стихотворения С. А. Есенина «Я обманывать себя не стану» (1922 год), только слово «забота» заменено на «тревогу». Грицман как бы предлагает эмоционально усиленный вариант есенинской строки. Фраза «печальных сел огни» в строке 11 — это парафраз строки из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Родина» (1841 год), где мы находим «огни печальных деревень». Грицман лишь слегка меняет синтаксис и использует синоним слова «деревня». Строка 13 («где нас уж нет») перекликается с известной строчкой из пьесы А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1823 год): «Где ж лучше? Где нас нет», — а также со знаменитой строкой из последней строфы пушкинского «Евгения Онегина» «Иных уж нет, а те далече». Слово «дым» в строке 17 вновь вызывает в памяти ставшую крылатой фразу из «Горя от ума»: «И дым отечества нам сладок и приятен». Интересно, что в английском переводе Грицман как бы «исправляет» Грибоедова, называя дым не сладким, а горьким, тем самым принижая патриотизм, выраженный в русском первоисточнике.

Какова же цель насыщения русского стихотворения цитатами? Покидая родную страну, поэт в московском аэропорту как бы не

только бросает последний взгляд на русский пейзаж, но и еще раз с наслаждением озирает вербальный ландшафт русской поэзии в переплетении ее интертекстов. Эту особенность русского стихотворения, разумеется, невозможно сохранить в переводе на английский. Возможным (экспериментальным) решением было бы использование цитат из американской поэзии и патриотических песен. Однако Грицман делает нечто другое. Первая строка «This country of mine is beautiful indeed» («Эта моя страна действительно прекрасна») звучит скорее как комментарий американского «я» Грицмана на текст русской песни, процитированной в русском оригинале. Печальное настроение строки из Есенина, усиленное заменой «заботы» на «тревогу», превращается в свою противоположность в английской версии: сердце теперь «untroubled» («безмятежно»). Означает ли это, что американский оптимизм сменяет русскую тоску и безысходность?

Интересно, что следующая строка в английском тексте — «my sadness is so light» — это цитата из хрестоматийного стихотворения А. С. Пушкина «На холмах Грузии» (1829 год): «печаль моя светла». Эта аллюзия, однако, есть только в английском переводе и отсутствует в русском варианте. Можно предположить, что Грицман в процессе работы над английским текстом переносит в него цитатность оригинала, добавляя еще одну цитату из Пушкина. Или же пушкинская строка с ее особым сочетанием печали и радости была источником вдохновения автора при написании русского стихотворения, которое теперь вспоминает его американское «я»? Конечно, цитата из Пушкина хорошо спрятана в английском тексте стихотворения. Только двуязычный читатель, хорошо знакомый с классической русской поэзией, может уловить эту аллюзию.

В таком случае возникает вопрос: кому адресован английский текст стихотворения? Некоторые особенности текста указывают на то, что подразумеваемый адресат стихотворения — это читатель, который не знаком с русской жизнью и который нуждается в пояснениях (то есть тот, кого принято считать типичным читателем переводов). Название «Шереметьево», ничего не говорящее тем, кто никогда не был в Москве, заменяется в английской версии на более общее «Moscow International Airport». Сокращение «ВДНХ»

расшифровывается (не совсем верно) как «All-Union Fair of the Socialist Labor» («Всесоюзная выставка достижений социалистического труда»). Ненужный артикль перед «Socialist Labor» придает английскому тексту своего рода «русский акцент». Что более важно, само словосочетание «Socialist Labor», которое отсутствует в русском оригинале, по всей видимости, призвано вызвать у американского читателя ассоциации со стереотипной советской риторикой. Именно так видят Россию американцы, а не русские.

Некоторые различия русского и английского текстов на первый взгляд кажутся случайными. Например, молодой британский бизнесмен из русского стихотворения превращается в переводе в «Englishman from Kent» («англичанин из Кента»), человека неопределенной профессии, встреченного в каком-то «Irish bar» («ирландском баре»). Вероятно, на «русского» Грицмана впечатление произвел именно род занятий британца, тогда как для англоязычного автора более важными оказываются региональные особенности Англии и специализация питейного заведения. Другим объяснением может быть прочтение слова «Кент» как двуязычного каламбура. В русском языке «кент» имеет жаргонное значение «приятель». В английском тексте это слово по созвучию превращается в название английского графства (это значение отсутствует, но, возможно, подразумевается в русском тексте). В этом случае также только читатель, знакомый с русским жаргоном, может уловить эту игру слов, в результате которой английская версия приобретает оттенок двойного кодирования⁵.

Особого внимания заслуживает строка «O, such a Russian custom!» («Ох уж этот русский обычай!»), которая присутствует в английской версии и отсутствует в русском оригинале. Это единственный случай использования восклицательного знака в английской (и в русской) версии стихотворения. Такое восклицание отражает мысль, которая могла возникнуть только в момент, когда автор смотрит на Россию уже с точки зрения своего американского alter ego. То, что воспринимается как общепринятая норма в рамках русской культуры, становится «экзотикой»

⁵ Этим наблюдением я обязан Г. Ч. Гусейнову.

в глазах «американца». В этом смысле стихотворение «Moscow International Airport» предстает как комментарий автора-переводчика по поводу своих чувств при возвращении к русскому оригиналу в процессе его переложения на английский язык.

При обсуждении авторского перевода неизбежно возникает не только вопрос «как», но и «зачем». На мой взгляд, Грицманом вряд ли двигало только желание сделать свои стихи доступными для моноязычных американских читателей. Для него процесс самоперевода — это скорее способ познания своей «гибридной» русско-американской идентичности. Публикация русских и английских версий стихотворений на соседних страницах становится пространственным выражением двойственной идентичности поэта, мятущейся между разными языковыми и культурными кодами. Идеальный читатель такой книги должен владеть двумя языками; он не полагается на предполагаемую точность перевода, но постоянно обращается к обоим текстам, открывая их различия наряду с заявленными сходствами. С этой точки зрения подход Грицмана к авторскому переводу сопоставим с постмодернистским пониманием перевода как возможности ниспровержения диктата исходного текста. В то же время создание такого двуязычного корпуса параллельных текстов можно рассматривать как способ соединения раздвоенной «бикультурной» идентичности, возможность пережить опыт транснационального перемещения посредством формирования пространства, в котором две стороны языковой личности автора могут сосуществовать и вступать в диалог. На смену традиционному соотношению «оригинала» и «перевода» приходит своего рода «созвездие», в котором оба текста сосуществуют на равных правах и взаимодополняют друг друга.

Скрытые авторские переводы в сборнике «Gogol in Rome»

Далее мы сравним подходы к авторскому переводу Грицмана и Капович, билингвальной поэтессы с русско-еврейскими корнями, пишущей на русском и английском языках. Катя Капович

родилась в 1960 году в Кишиневе; в 1990 году уехала из Советского Союза в Израиль, откуда в 1992 году эмигрировала в Соединенные Штаты. Она живет в Кембридже, штат Массачусетс, и вместе со своим мужем Ф. Николаевым издает литературный журнал «Fulcrum». Если в творчестве Грицмана русский и английский присутствуют в более или менее равной степени, Капович в основном пишет стихи на родном русском языке. Из десяти сборников ее стихов, опубликованных на момент написания этой книги, восемь на русском и лишь два на английском. По сравнению с поэзией Грицмана, творчество Капович привлекло заметно большее внимание, если судить по количеству откликов на ее книги и по тому, что ее стихи публикуются ведущими издательствами и в престижных журналах. Ее русскоязычные книги издаются в Израиле, США и России, в том числе в престижном московском издательстве «Новое литературное обозрение» [Капович 2005]. Ее стихи на английском печатались в таких журналах, как «London Review of Books», «The New Republic», «The Independent», «Harvard Review» и «Ploughshares». Два ее англоязычных сборника — «Gogol in Rome» («Гоголь в Риме») и «Cossacks and Bandits» («Казачьи разбойники»), — выпущенные издательством Salt Publishing в Великобритании, получили высокую оценку известных поэтов и критиков. Например, отзыв американского поэта-лауреата Б. Коллинза, напечатанный на обложке обоих англоязычных сборников, гласит: «Катя Капович обладает одним из самых свежих, захватывающих поэтических голосов, каких я давно не слышал».

В отличие от Грицмана, Капович не акцентирует внимание на своих самопереводах. Лишь несколько ее англоязычных стихотворений являются авторским переводом русских оригиналов. В интервью 2010 года Капович довольно категорично заявила: «Меня не интересует перевод. Великая поэзия непереводаема» [Vincenz 2010]. Недавно она в еще более сильных выражениях подтвердила эту позицию, которая отчасти напоминает сравнение Набоковым самоперевода с нанесением себе телесных повреждений: «...переводить я не умею, совершенно не способна этого делать (не только саму себя, но и других). Мне кажется,

скучно и страшно делать операцию на сердце самому себе» [Клоц 2016: 306].

Учитывая такое отношение, может показаться странным, что Капович вообще занимается авторским переводом. Тем не менее четыре стихотворения в сборнике «Gogol in Rome» являются англоязычными версиями написанных по-русски стихов из вышедшего двумя годами ранее сборника «Перекур», изданного в Санкт-Петербурге. Что же подвигло Капович вернуться к этим четырем текстам и перевести их на английский? Как и многие ее стихи, они представляют собой автобиографические виньетки, посвященные событиям из ее советского прошлого или американского настоящего. Ни в одном из них прямо не затрагиваются темы эмиграции, двуязычия или транскультурной идентичности, но можно утверждать, что эти вопросы представлены на глубинном уровне. В одном из стихотворений Капович описывает свой опыт преподавания в советской школе для глухонемых детей («At the Kishinev School for Deaf and Mute Children») [Karpovich 2004: 14]. Звуки, издаваемые учениками, напоминают неизвестный учителю «иностраннный язык», и темой этого стихотворения становится преодоление трудностей в установлении коммуникации поверх языкового барьера, что оказывается возможным, когда учитель начинает писать буквы алфавита на школьной доске. В другом стихотворении, «Apartment 75» (в русском оригинале «Квартира номер 7-А»), представлена противоположная ситуация — сбой в коммуникации [Karpovich 2004: 27]. Лирическая героиня заходит в квартиру соседки-американки, покончившей с собой. Надежда понять по мертвому лицу, какой была эта женщина, так и остается напрасной.

В двух других стихотворениях, переведенных Капович на английский, которые мы рассмотрим более подробно, поднимаются темы изгнания, перемещения и меняющейся идентичности. Стихотворение «Prague» (в русском оригинале «Замок») посвящено Цветкову, двуязычному русско-американскому поэту, который долгое время жил в столице Чехии. В этом стихотворении Капович представляет себя живущей в Праге, в городе со славянской душой и потому более понятном русской эмигрантке, чем

Америка. Оно может быть прочитано как размышление автора о собственной изгнаннической судьбе:

ЗАМОК

А. Цветкову

Начинается день: от восточной стены
отделяется тень старика.
Я приду в этот город с другой стороны,
чем однажды пришел в него К.

Ветер рвет разноцветный туман на куски,
отпираются двери кафе,
и бросают на лавочки зеленщики
огурцы в огородной ботве.

Здесь бы жить, на простом языке говоря
«добри дэн» и «декуи» — и ключ
отмыкал бы певучий замок на дверях,
когда солнце выходит из туч,

когда свет шелушится меж грабель дождя
и, ногой оттолкнувшись от плит,
над рекой, над каштановой пеною дня
прямо к Пражскому замку летит
[Капович 2002].

В переводе Капович:

Prague

For Alexei Tsvetkov

The day starts as an old man's shadow splits away
from the eastern wall. I have entered the city
on the opposite side from Kafka's K.
Locks gnash their teeth behind my back,
low-lintel doors of cafés spring open, street vendors
lay out the first radishes and scallions

on newspapers by their feet. I can see myself
being from around here, speaking their easy language,
eyeing the same chestnut trees in the humpbacked
lane as I leave my house in the morning,
shutting a low-lintel door and bearing uphill
toward the dark castle all the way at the top
[Kapovich 2004: 15].

В буквальном переводе на русский:

Прага

Алексею Цветкову

День начинается, когда тень старика отрывается
от восточной стены. Я вошла в этот город
с противоположной стороны, чем К. у Кафки.
Замки скрежещут зубами за моей спиной,
распахиваются двери с низкими перемычками
в кафе, уличные торговцы
раскладывают первый редис и зеленый лук
на газеты у своих ног. Я представляю себя
кем-то отсюда, говорящей на их простом языке,
глядящей на те же каштаны в горбатом
переулке, когда я покидаю свой дом утром,
закрываю дверь с низкими перемычками и бреду
к темному замку вверх по склону холма.

Название русского оригинала стихотворения «Замок» представляет неразрешимую проблему для переводчика на английский, поскольку значение этого слова зависит от ударения: «за́мок» означает «castle», а «замо́к» — «lock». Только по контексту или по поэтическому размеру (в данном случае анапесту) можно определить, какое значение имеет это слово. В этом стихотворении используются оба значения: в третьей строфе речь идет о ключе, отпирающем «a melodious lock» («мелодичный замо́к»), а последняя строфа заканчивается упоминанием Пражского за́мка. Таким образом, название стихотворения двояко: это и «Lock», и «Castle». В английском языке нельзя передать эту

игру слов, но это возможно в чешском («Zámek») или в немецком («Das Schloss»). Не случайно «Das Schloss» — это также название романа Ф. Кафки, который фигурирует в стихотворении Капович как ее alter ego. Буква «K» (рифмующаяся со словом «старика») — это отсылка к персонажу романа Кафки землемеру К. и одновременно инициалы Кати Капович.

Капович делает весьма вольный перевод своего стихотворения. Шестнадцать строк оригинала, поделенных на четыре четверостишия с рифмовкой abab, в переводе трансформируются в 12-строчное стихотворение без разделения на строфы. В английском варианте, хотя он и написан свободным стихом, сохранена одна ключевая рифма: слово «away» в первой строке рифмуется с «Kafka's K» в третьей, тем самым прямо называя пражского писателя, чье имя не упоминается в русском оригинале. Сочетание рифмованных и нерифмованных строк вообще характерно для англоязычной поэзии Капович (в отличие от ее русских стихов, которые всегда строго рифмованы). Антропоморфные метафоры, включенные в английский текст, придают ему более тревожный и мрачный тон: строка «и ключ отмыкал бы певучий замок на дверях» становится «Locks gnash their teeth behind my back» («Замки скрежещут зубами за моей спиной»). Кроме того, «humpbacked lane» («горбатый переулочек») появляется только в английском тексте. В авторском переводе имеются и другие детали, отсутствующие в русском оригинале, например «low-lintel doors» («двери с низкими перемычками»), которые упоминаются дважды.

Зеленщики, продающие огурцы (в русском тексте), в английском переводе заменяются на уличных торговцев, предлагающих редис и зеленый лук. Вероятно, огурцы намеренно опущены в английском тексте, поскольку было бы невозможно сохранить звуковой ряд фразы «огурцы в огородной ботве»; к тому же у слова «ботва», выражающего идею первой свежей зелени, нет английского эквивалента. Добавляя «редис и зеленый лук», поэтесса создает картину свежих весенних овощей и привносит в стихотворение новые краски. Заметим, что любой сторонний переводчик, в отличие от автора, скорее всего, не осмелился бы сделать такие изменения.

Кроме того, в русской и английской версиях по-разному представлен чешский язык. Фраза «Здесь бы жить, на простом языке говоря / “добри дэн” и “декуи”», заменяется в переводе на «I can see myself / being from around here, speaking their easy language» («Я представляю себя / кем-то отсюда, говорящей на их простом языке»). В русском тексте «простота» чешского языка показана путем написания кириллицей приветствия «dobrý den» («добри дэн»), которое похоже на чуть укороченный и немного забавный вариант русского «добрый день», произнесенного с иностранным акцентом. В то же время в английской версии присутствие лирической героини дано более явственно, чем в безличном русском сослагательном наклонении с инфинитивом и деепричастным оборотом. Усиление роли лирической героини в английском тексте становится особенно заметным в конце стихотворения. В русском тексте солнечный свет, пробиваясь сквозь тучи, устремляется к Пражскому замку. В английском переводе отсутствуют любые упоминания погоды (ветра, тумана, солнца, туч, дождя). Не солнечные лучи, а сама героиня покидает свой дом, чтобы подняться на холм к Замку.

Примечательно, что лирическая героиня играет более активную роль в авторском переводе на английский. Возможность жизни в Праге представляется вполне реальной, в отличие от русского оригинала, где это скорее стремление, что подчеркивается сослагательным наклонением («Здесь бы жить...»). В переводе происходит также и изменение времени. В первой строфе русской версии говорится «Я приду в этот город», а в английской — «I have entered the city» («Я пришла в [этот] город»). То, что в оригинале представлено как намерение и возможность, выраженная глаголом совершенного вида в будущем времени, в переводе — уже свершившийся факт. Это можно трактовать как метакомментарий, напоминающий глоссы, встроенные в авторские переводы Грицмана («O, such a Russian custom!»). Как автор-повествователь в английской версии, Капович в процессе перевода своего раннего стихотворения как бы вновь возвращается к тексту и в город, в который она уже вошла.

В целом по-английски стихотворение звучит более сдержанно. Особенно стоит отметить, что опущено последнее четверостишие

с его удивительно живописным антропоморфным описанием пражского ландшафта. Эмоциональная насыщенность русского текста как будто уступает место более спокойному, сдержанному дискурсу с несколько более мрачными обертонами. Интересно, что Замок в конце английского стихотворения характеризуется как «dark» («темный»).

Подобную мрачность в сочетании с большей саморефлексией мы видим и в английском переводе Капович ее стихотворения «Автонатюрморт в пижаме».

Автонатюрморт в пижаме

Кто это, заспанный, хмурый, лохматый,
утром на кухне сидит без еды,
и на обоях в листе виноградной —
тень от воды...

Это я с вечера кран не закрыла,
льется вода в оцинкованный таз.
Соевое растворяется мыло,
нить виноградная разорвалась
[Капович 2002].

В переводе Капович:

Self-Portrait in Pajamas

Who is this sleepy, gloomy scarecrow
in morning knots of her own red hair,
who sits at the kitchen table
without breakfast?
Water shadows dance on the wall
among grape leaves.

Is she the same me
that forgot to shut the faucet off
before going to bed last night?
Water drips into the kitchen sink,
a vine breaks in the wallpaper vineyard,
soy soap melts on zinc
[Капович 2004: 18].

В буквальном переводе на русский:

Автопортрет в пижаме

Кто это сонное, мрачное пугало
с утренними спутанными прядями собственных
рыжих волос,
что сидит за кухонным столом
без завтрака?
Водяные тени пляшут на стене
среди виноградных листьев.

Есть ли она та же самая я,
забывшая закрыть кран
прежде чем отправиться спать прошлой ночью?
Вода капает в кухонную раковину,
лоза разрывается в винограднике на обоях,
соевое мыло плавится на цинке.

Здесь строгая форма оригинала (правильные дактилические четверостишия с рифмой AbAb и с усеченной четвертой строкой, усиленной многоточием, в первой строфе) вновь заменяется в английском переводе неупорядоченной структурой свободного стиха с единственной рифмой («sink» — «zinc»). Изменение порядка строк во второй строфе указывает на то, что эта конечная рифма была нужна автору для достижения определенного эффекта. Английская версия, которая несколько длиннее оригинала, содержит информацию, отсутствующую в русском оригинале, например упоминание спутанных прядей рыжих волос (поскольку это авторский перевод, Капович, надо полагать, ничто не мешало привнести в текст «свои рыжие волосы»).

Английское название «Self-Portrait in Pajamas» несколько ослабляет эффект русского неологизма «Автонатюрморт», который придает лирической героине застывшую неподвижность натюрморта. В переводе пропадает еще один значимый эффект — в первой строке русского текста использованы прилагательные мужского рода, тогда как глагольные окончания в конце пятой строки указывают на то, что стихотворение написано от лица

женщины. Таким образом, ответ на вопрос, заданный в первой строфе, заключается в том, что загадочным лицом оказывается женщина, а не мужчина, как можно было бы предположить по окончаниям прилагательных в начале стихотворения. В английской версии возникает еще одно важное отличие от исходного русского текста. Русское стихотворение построено в виде загадки с вопросом в первой строфе и разгадкой во второй. Однако в английском тексте сама разгадка предстает как вопрос: «*Is she the same me...?*» Это изменение дополнительно ставит под сомнение и усложняет идентичность автора. Аналогичный вопрос можно задать и применительно к ситуации, когда Капович создает авторский перевод своего более раннего русского стихотворения. Является ли автор английского текста действительно той же личностью («*the same me*»), что и автор русского оригинала? Образы дезинтеграции и разрыва подрывают идею неизменности личности, сохраняющей свою целостность с течением времени и при смене языка. Если для русского текста характерно непостоянство грамматического рода, то в английском переводе наблюдается еще более неожиданное смешение первого и третьего лица. Вопрос «*Is she the same me?*» («Есть ли *она* та же самая *я*»), напоминая знаменитое изречение Артюра Рембо «*je est un autre*» («я есть некто другой»), отражает тот странный процесс, когда в результате авторского перевода поэт становится одновременно и субъектом, и объектом перемещения. Как показывает стихотворение Капович, возникающее в этом процессе отчуждение может привести к мистической встрече со своим прежним «я» в виде «хмурого пугала».

Самоперевод как самопознание

И для Грицмана, и для Капович самоперевод становится способом самопознания. Учитывая автобиографический, исповедальный характер поэзии Капович, ее возвращение к изначальным текстам своих стихотворений и их перевод на английский язык дают ей возможность заново оценить случаи успешной

и неудачной коммуникации, изгнаннического отчуждения и мультиязычной идентичности, тогда как «параллельные стихотворения» Грицмана повествуют о встрече и диалоге между его прежним русским и нынешним американским «я».

Кроме того, между текстами Грицмана и Капович имеются важные различия. Как мы видели, Грицман в своем предисловии к «View from the Bridge» утверждает, что в его американской поэзии английский язык стал для него «родным». Капович ничего подобного не утверждает. Отсутствие разных (русского и американского) «я» делает ненужным постоянный диалог между ними посредством авторского перевода. Лирический герой Капович — непокорный чужак, сродни диссидентам в СССР или русским иммигрантам в Соединенных Штатах. Последнее стихотворение в ее сборнике «Gogol in Rome» — «Generation K» («Поколение К») — выражает ее позицию «stranger at home» («чужака дома») в следующих строках: «We mumble in English with a heavy accent, / dropping the articles like cigarette ashes» («Мы бормочем по-английски с сильным акцентом, стряхивая артикли как сигаретный пепел») [Karovich 2004: 96]. Как ни странно, несмотря на встречающиеся у Капович неидиоматические и даже грамматически неправильные выражения, в ее поэтическом английском языке русский акцент чувствуется в меньшей степени, чем у Грицмана. Именно он, а не Капович иногда опускает или неправильно употребляет артикли в своих англоязычных текстах.

Для Капович сочинение стихов по-английски (как и авторский перевод на английский), по всей видимости, не требует переключения между двумя «я», в отличие от написания стихотворений на родном русском языке. Если внутри нее и сосуществуют разные личности, то их различие связано с временными слоями и уровнями поэтической зрелости. В одном из интервью в 2010 году она сама указала на это:

...все идет более спокойно, когда я пишу по-английски. Мне кажется, это естественно, потому что английский — язык моей зрелости. Но только русское стихотворение способно прорезать все слои моего «я» и показать, какой я удивитель-

ный комок грязи. Я надеюсь делать это до самого конца, но, если я перестану писать по-русски, я, наверное, вообще перестану писать стихи» [Vincenz 2010].

В двух версиях пражского стихотворения Капович мы видим разные эмоциональные регистры, связанные с русским и английским языками. По словам Капович, творчество на английском языке открыло для нее новые возможности поэтического самовыражения. В том же интервью она сказала: «Есть вещи, которые я не способна писать по-русски. Например, я не могу писать свободным стихом, как-то не получается». Отход от формальных ограничений рифмованного стиха при переходе на новый язык, возможно, и дает Капович ощущение свободы, однако она принимает свободный стих с большей осторожностью, чем Грицман. Многие из ее английских стихотворений хотя бы частично рифмованы или содержат метрически правильные строки, и, как мы видели, рифма иногда появляется и в ее авторских переводах.

Существенное различие между Капович и Грицманом заключается в том, как они представляют читателям свои стихи. Самопереводы Капович «замаскированы» под англоязычные оригиналы. В сборнике «Gogol in Rome» нигде не указано, что эти стихотворения — переводы ее русских текстов. Даже на странице, где перечисляются предыдущие публикации всех вошедших в сборник стихотворений, не упоминается, что четыре из них первоначально были опубликованы в России. Как показала Е. Гентес, выдавать авторские переводы за оригинальные тексты — общепринятая практика большинства издательств, которые стремятся убедить читателя, что перед ним оригинальные тексты, написанные монопольным автором [Gentes 2013: 267]. Привлечение внимания к процессу перевода в билингвальных изданиях с размещением текстов на двух языках на соседних страницах, когда читатель может сравнивать и осознавать различия между ними, — скорее исключение, чем правило. Если Грицман в сборнике «Вид с моста» прямо декларирует и обращает внимание читателей на практику поэтического авторского перевода, то Капович в «Gogol in Rome» делает нечто противо-

положное, стараясь скрыть свои переводы, словно это какой-то постыдный секрет. То, что у Грицмана выставлено напоказ, как на сцене, у Капович остается личным делом автора, скрытым от публики за кулисами.

Столь разные способы реализации и подачи авторских переводов Капович и Грицмана свидетельствуют не только о различных путях самопознания и творчества в билингвальном и бикультурном контексте, но также о различном понимании поэзии и поэтической формы. Мы видим, что они имеют весьма разные представления о передаче в переводе формы, аллюзий и поэтической образности оригинальных текстов. Капович в своих англоязычных стихах неохотно отказывается от использования метра и рифмы. У Грицмана совершенно другой подход: даже в своих русских стихах он использует более свободную форму, чем Капович, а его англоязычные стихотворения отражают то, что в предисловии к «View from the Bridge» он называет американским «движением на свободу» [Грицман 1998: 11]. Для Капович, которая более укоренена в родном языке, авторский перевод является не столько легким и освобождающим занятием, сколько делом, сопряженным с определенными сложностями, — попыткой сохранить на новом языке поэтическую сущность формы и звучания русского оригинала.

Как для Капович, так и для Грицмана опыт изменения идентичности, обусловленный процессом авторского перевода, находит выражение в поэтике перемещения, когда пересозданная на другом языке версия становится своего рода метакомментарием к оригинальному тексту и к собственной жизни. Разумеется, перевод поэтического текста всегда отличается от оригинала, но, вопреки ожиданиям большей точности благодаря соединению в одном лице автора и переводчика, в авторских переводах Капович и Грицмана это различие лишь усиливается.

Заключение

Если оценивать успех литературного произведения по его резонансу среди критиков и широкой читательской аудитории, то мы, скорее всего, придем к печальному выводу, что стихотворные авторские переводы, рассмотренные в этой книге, можно по большей части признать неудачами. Даже таким высоко оцененным авторам, как Цветаева, Набоков и Бродский, было нелегко найти восприимчивую аудиторию для авторских переводов своих стихов. Сложнее всего было Цветаевой. К сожалению, она так и не смогла опубликовать французский перевод «Молодца» при жизни, а когда, спустя полвека после ее смерти, этот перевод был напечатан, он практически не привлек внимания исследователей и читателей. В отличие от Цветаевой, Набокову и Бродскому, которые стали знамениты при жизни, было нетрудно найти издателей для авторских переводов своих стихов, однако их авторские переводы удостоились в лучшем случае довольно прохладного приема. Несмотря на то, что творчество Цветаевой, Набокова и Бродского стало объектом международного культа, а их произведения подробно изучаются ведущими литературоведами, их поэтические авторские переводы по большей части остаются в тени. Только авторские переводы Бродского начали привлекать внимание исследователей в последние годы, однако общее мнение о его достижениях как транслингвального поэта не претерпело существенных изменений. В своей в целом хвалебной рецензии на монографию А. Берлиной об авторских переводах Бродского М. Эскин утверждает, что, несмотря на очевидные достоинства этой книги, автору не удастся включить Бродского в сферу исследований американской поэзии в силу «того простого факта, что английские стихи Бродского просто не вписываются в поня-

тие *автохтонной поэзии на английском языке*» [Eskin 2015: 313] (курсив автора). Использование в одном предложении прилагательного «простой» и наречия «просто», вероятно, должно придать высказыванию Эскина статус самоочевидной истины.

Это явное непризнание успеха, вероятно, призвано подтвердить мнение, что поэтический авторский перевод изначально обречен на неудачу, учитывая вдвойне сложную задачу сочинения стихов на неродном языке и реконструкции текста с особыми формальными и эстетическими качествами в иной языковой среде. Я не считаю такое объяснение убедительным. Несмотря на определенную сложность поэтического самоперевода, при более внимательном взгляде мы видим, что эта практика распространена в большей степени, чем можно было бы подумать. Предубеждение в отношении стихов, переведенных самим автором, по-видимому, проистекает не столько из сущностной слабости переводов, сколько из склонности моноязычных читателей полагать, будто любой стихотворный перевод, особенно сделанный не носителем целевого языка, неизбежно оказывается «хуже» оригинала, даже если он освящен авторским намерением.

Интересно, что из русских поэтов, переводящих свои стихи на английский, наиболее благосклонных откликов со стороны англофонных критиков удостоилась Капович. Как это ни парадоксально, она одна из немногих, кто вообще отрицает возможность перевода поэзии. Поскольку Капович выдает свои авторские переводы за оригинальные английские стихи, американские критики, высоко оценившие ее сборник «Gogol in Rome», не предполагали, что некоторые стихотворения в этой книге являются авторскими переводами оригинальных русских текстов. Похвала критиков основывалась на предположении, что все стихотворения в сборнике были изначально написаны по-английски автором, для которого английский не является родным языком.

Предубеждение в отношении стихов, написанных на неродном языке, вероятно, не столь сильное, как в отношении стихотворных авторских переводов. Это становится очевидным, если судить по восприятию критиками англоязычной поэзии Набокова

и Бродского. Р. Латтимор, отвергая «неуклюжие» авторские переводы Набокова, утверждал, что «в большинстве написанных по-английски стихов... эта неуклюжесть исчезает» [Lattimore 1971: 507]. Схожее мнение выразил и Дж. Скоу, считавший, что переведенные Набоковым собственные стихи «в целом не лишены изъяснов», но «несколько его английских стихотворений великолепны и написаны на высочайшем уровне поэтического мастерства в “Бледном огне”» [Skow 1971: 68]. Как мы видели, написанные прямо по-английски стихотворения Бродского (по крайней мере некоторые из них) были высоко оценены как оригинальный творческий вклад в англоязычную поэзию, тогда как его авторские переводы снискали гораздо меньше положительных отзывов.

В основе такого подхода, вероятно, лежит романтическое представление о ценности оригинального текста и родного языка, в результате которого перевод — даже сделанный автором — оказывается сомнительным предприятием. Разумеется, представления о переводимости с годами существенно менялись. Из-за романтического культа оригинальности, укорененной в неповторимости родного языка, авторский перевод оставался маргинальной деятельностью на протяжении большей части XIX века. С другой стороны, модернистские и формалистские теории вновь актуализировали мультилингвальные подходы к поэзии, но при этом усилилось скептическое отношение к достижению «эквивалентности» исходного и целевого текста в свете постмодернистского и деконструктивистского понимания перевода.

У представленных в этой книге поэтов мы видим широкий спектр мнений относительно переводимости поэзии. Наиболее оптимистичную позицию выражала Цветаева, которая считала саму поэзию формой перевода и, следовательно, переводимой по определению. Сходного взгляда придерживался и Бродский. Как и Цветаева, он утверждал, что «в конечном счете поэзия сама по себе — перевод; или, говоря иначе, поэзия — одна из сторон души, выраженная языком» [Бродский 2017: 111]. Если придерживаться позиции, согласно которой любой поэтический текст уже является переводом, то нет никаких оснований отрицать

теоретическую возможность бесконечного числа последующих новых переводов. Е. Б. Кульман также полагала, что «дух» стихотворения сохраняется при его воплощении в иной языковой среде. На другом конце спектра находится Капович, которая полностью отрицает переводимость поэзии. Примерно к такой же позиции сводится и строгая теория буквализма Набокова. Набоковская характеристика перевода как своего рода физического насилия перекликается с предложенным Капович сравнением (авторского) перевода с операцией на сердце самому себе. Тем не менее и Набоков, и Капович на практике не всегда действовали в соответствии со своими взглядами — Набоков не раз отклонялся от своего буквалистского кредо, а Капович (предположительно в редких случаях) занималась самопереводом, который считала невозможным.

В действительности оппозиция переводимости и непереводаемости — это в каком-то смысле ложная дихотомия. Утверждение, что перевод невозможен, и утверждение, что нет непереводаемых текстов, в равной степени банальны и бессмысленны. Л. Венути полагает, что гипотезы переводимости и непереводаемости — это, по сути, две стороны одной медали или, как он их называет, «инструментальная модель» перевода. В рамках этой модели, по его мнению, перевод понимается как «воспроизведение или перенос инварианта, заключенного в исходном тексте или обусловленного им, будь то его форма, содержание или воздействие». Вместо инструментальной парадигмы Венути предлагает ориентироваться на «герменевтическую модель» перевода. Согласно его определению «перевод есть интерпретативный акт, посредством которого переведенный текст выражает смыслы, ценности и функции, характерные для принимающей ситуации» [Venuti 2017: 6–7].

В связи с этим определением неизбежно возникает вопрос о целевой аудитории. Для кого предназначены авторские переводы? В. Беньямин начинает свое знаменитое эссе о задаче переводчика с парадоксального утверждения о том, что «ни одно стихотворение не создается для читателя, ни одна картина — для зрителя, ни одна симфония — для слушателя» [Беньямин 2000: 46]. По всей видимости, Беньямин имеет в виду, что ни один

перевод не предназначен для несчастного читателя, который не знает языка оригинала. Негативная реакция на авторские переводы Цветаевой, Набокова и Бродского, вероятно, отчасти объясняется тем, что они не ставили перед собой цели угодить и приспособиться к своей читательской аудитории. Другими словами, они не придерживались того, что Венути называл стратегией «доместикации». Если Цветаева и Бродский настаивали на сохранении размера и рифмы в переводе, которые не могли не восприниматься публикой, привыкшей к свободному стиху, как нечто чужеродное, то буквализм Набокова явно противоречил сложившимся представлениям о «поэтичности». Их переводы не вписываются в некую неопределимую национальную традицию, но существуют в транснациональном гибридном пространстве. В этом случае, однако, есть риск оказаться неудобочитаемым для монокультурной аудитории. По словам Д. Бетеа:

Для кого в *этом мире* пишет Цветаева, когда на склоне лет переводит свою поэму-сказку «Молодец», создавая столь странно вывернутое по сравнению с оригиналом произведение на французском языке, который — пусть и грамматически правильный — синтаксически напоминает русский? Исчерпав семантические, просодические и жанровые ресурсы родного языка, она стремилась удовлетворить свой ненасытный аппетит, вступив на ничейную языковую территорию. Аналогично, для кого пишет Бродский, когда протаскивает контрабандой в свой русский стих обширные схоластические аргументы и причудливые образы английской метафизической школы, которые не могут не восприниматься как совершенно чуждые русской традиции? [Bethea 1994: 290–291] (курсив автора)⁶.

Примечательно, что немногочисленные положительные отзывы об авторских переводах Цветаевой и Бродского по большей части принадлежали русскоязычным читателям, то есть тем,

⁶ Цветаева перевела «Молодца» отнюдь не «на склоне лет», тем не менее аргумент Бетеа можно, пожалуй, отнести к ее переводам на французский стихотворений Лермонтова, сделанным в 1941 году незадолго до ее смерти.

кому перевод *не нужен*. Возможно, авторские переводы выполняют иную функцию, нежели ту, которую традиционно приписывают переводу. Как мы видели, они могут стать формой самопознания, самотолкования или метакомментария. Авторский перевод — это не имитация оригинала для читателей, не знающих исходного языка, а скорее то, что можно описать, используя понятие «соразвод» («interlation»), предложенное М. Н. Эпштейном в русле теории диалогизма М. М. Бахтина. По словам Эпштейна:

С распространением знания нескольких языков перевод будет служить не заменой, но диалогическим дополнением исходного текста. Оригинал и перевод вместе образуют многомерный, многоязычный, «культурно нелинейный» дискурс. Двужычным читателям не нужен перевод, но они могут насладиться «соразводом» — контрастным сопоставлением двух на первый взгляд идентичных текстов, развертывающихся одновременно на двух разных языках, например стихотворение Иосифа Бродского на русском и в английском автопереводе. Соразвод (interlating) — это мультязычная вариация одной темы, где роли «исходного» и «целевого» языков жестко не определены либо являются взаимозаменяемыми и один из языков позволяет читателю воспринять то, что другой язык упускает или скрывает [Epstein 2004: 50].

С типографской точки зрения идеальным форматом для демонстрации «соразвода» можно считать билингвальное издание, в котором две версии текста представлены на соседних страницах. Это решение выбрал Грицман для публикации своих «параллельных стихотворений» в сборнике «View from the Bridge». Из остальных русских поэтов, переведивших свои стихи, только Набоков использовал такой формат в «Poems and Problems». Однако намерение Набокова было иным, чем у Грицмана. Несмотря на то, что Набоков опубликовал свои переводы собственных стихов в двужычном сборнике, его замысел вряд ли состоял в достижении эпштейновского «соразвода» (interlating). Скорее сопоставление исходного и переводного текстов было призвано подчеркнуть непреодолимую пропасть между двумя версиями,

поскольку, согласно набоковской теории перевода, русский оригинал невозможно верно воссоздать в английском переложении. Обреченный на несостоятельность «руинированный» английский текст лишь подтверждает первородство и каноническую святость русского оригинала. Грицман, напротив, не отдает предпочтения тому или иному варианту. Русские и английские версии существуют как равноправные «параллельные стихотворения». Билингвальное издание Набокова отражает тщетные поиски эквивалентности, тогда как в случае Грицмана различия оригинала и перевода представлены осознанно как искомое воплощение транснациональной текучести.

Помимо «View from the Bridge» Грицмана и «Poems and Problems» Набокова, существует билингвальное издание поэмы Цветаевой «Молодец / Le Gars» ([Цветаева 2005]). В изданном Российской Академией трехязычном собрании стихов Кульман версии на разных языках не представлены на соседних страницах (что было бы затруднительно), но по крайней мере ее русские, немецкие и итальянские тексты собраны под одной обложкой. Чрезвычайно сложной задачей является поиск параллельных русских и немецких версий автопереводов Кандинского. На сегодняшний день нет билингвального издания с параллельными текстами стихов Бродского на русском и английском. Но в свете рассуждений Эпштейна такое издание было бы весьма полезно.

В современном интеллектуальном климате самоперевод «в чистом виде» становится проблематичным точно так же, как понятие эквивалентности все больше подвергается сомнению со стороны теоретиков перевода. Набоковский скептицизм по поводу переводимости стал общепринятым постулатом переводоведения, хотя и без мрачных выводов Набокова. На смену представлению о невозможности создания транспарентного симулякра исходного текста приходит понимание перевода как творческого переписывания оригинала и приумножения его потенциальных значений. В этом смысле автор-переводчик вынужден управляться со своими разными идентичностями, которые далеко не всегда могут быть приведены к общему знаменателю. Эпштейн так объясняет это кардинальное изменение

в отношении к языку и переводу: «Перевод как поиск эквивалентности преобладал в эпоху национальных культур и моноязычных сообществ, которые нуждались в мостах понимания больше, чем в радугах со-творчества <...> С глобализацией культуры и автоматизацией дословного перевода с одного языка на другой на первый план выходит именно непереводаемость (и неэквивалентность языков — подлинная полигlossия по Бахтину)» [Epstein 2004: 51].

Существует ли сегодня читательская аудитория для такого рода текстов? За последние 30 лет мы стали свидетелями беспрецедентного глобального рассеяния русскоязычных выходцев из бывшего Советского Союза по трем континентам, которое привело к появлению нового поколения двуязычных и мультязычных «русских» в диаспорах, сложившихся в «ближнем зарубежье», а также в Израиле, Германии, Соединенных Штатах и в других странах. «Состояние постмонолингвизма», в котором оказывается все большее число людей и писателей во всем мире, знаменует начало эпохи транснациональной мобильности и смешения языков. В 1979 году в интервью Дж. Глэду Бродский рассуждал о том, что «вполне возможно, что через 20–30 лет просто появятся люди, для которых это [сочинять стихи на нескольких языках] будет вполне естественным» [Бродский 2007: 123]. Мы уже вошли в эпоху, о которой говорил Бродский в своем предвидении. Приведет ли появление еще большего числа внетерриториальных сообществ к расцвету билингвального творчества? Если это так, то предвестниками этого, возможно, не столь отдаленного будущего можно назвать поэтов, чьи авторские переводы мы рассмотрели в этой книге.

Библиография

Абаева-Майерс 1998 — Абаева-Майерс Д. В. Мы гуляли с ним по небесам... (Беседа с Исайей Берлиным) // Иосиф Бродский. Труды и дни / ред. Л. В. Лосев и П. Л. Вайль. М.: Независимая газета, 1998. С. 90–110.

Азарова 2016 — Азарова Н. М. Многоязычие Айги и языки-посредники // Russian Literature. 2016. № 79–80. P. 29–44.

Белинский 1954 — Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 томах. Том 4. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954.

Беньямин 2000 — Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000.

Богатырева 2006 — Богатырева Е. Д. Перевод или переложение? (А. С. Пушкин в переводе Марины Цветаевой) // Лики Марины Цветаевой: XII Международная конференция (9–12 октября 2005 года): Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. С. 77–85.

Бродский 1992 — Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского: В 4-х томах. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1992.

Бродский 2007 — Бродский И. А. Книга интервью / ред. В. Полухина. 4-е изд. М.: Захаров, 2007.

Бродский 2017 — Бродский И. А. Меньше единицы: Избранные эссе. СПб.: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2017.

Волгина 2005 — Волгина А. С. Автопереводы Иосифа Бродского и их восприятие в США и Великобритании. Дис. канд. филол. наук. Московский государственный ун-т, 2005.

Волков 2000 — Волков С. М. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство «Независимая газета», 2000.

Гальберштадт 2016 — Гальберштадт А. Транзит: Стихотворения. М.: Вест-Консалтинг, 2016.

Ганзбург 1990 — Ганзбург Г. И. К истории издания и восприятия сочинений Елизаветы Кульман // Русская литература. 1990. № 1. С. 148–155.

Гаспаров 1997 — Гаспаров М. Л. Русский «Молодец» и французский «Молодец»: два стиховых эксперимента М. Цветаевой // Гаспаров М.

Избранные труды: В 3-х т. Т. 3. О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 267–278.

Герасимова 1995 — Герасимова Н. М. Энергетика цвета в цветаевском «Молодце» // Имя — сюжет — миф: Проблемы русского реализма. Межвуз. сб. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1995. С. 159–178.

Грицман 1995 — Грицман А. Ю. Ничейная земля. СПб.: Альманах Петрополь, 1995.

Грицман 1998 — Грицман А. Ю. Вид с моста / View from the Bridge. New York: Slovo-Word, 1998.

Грицман 2002 — Грицман А. Ю. Двойник: Стихи. Tenafly, N.J.: Hermitage, 2002.

Грицман 2003 — Грицман А. Ю. Пересадка. М.: Арион, 2003.

Гросгейнрих 1849 — Гросгейнрих К. Елизавета Кульман и ее стихотворения / перевод с немецкого М. П. и Е. П. Бурнашевых. СПб.: Типография Карла Крайя, 1849.

Дадажанова 1984 — Дадажанова М. Обе — ведущие: «Перевод автора» — творческое пересоздание // Дружба народов. 1984. № 3. С. 243–248. (Английский перевод: Soviet Studies in Literature. 1984. Vol. 20. № 4. P. 67–79.)

Данилевский 1981 — Данилевский Р. Ю. Немецкие стихотворения русских поэтов // Многоязычие и литературное творчество / ред. М. П. Алексеев. Л.: Наука, 1981. С. 18–65.

Дурылин 1937 — Дурылин С. Н. Пушкин и Елизавета Кульман // 30 дней. 1937. № 2. С. 87–91.

Заполь 2011 — Латышская/русская поэзия. Стихи латышских поэтов, написанные на русском языке / Сост., вступ. ст., примеч. А. Заполя. Рига: Neputns, 2011.

Зубова 1988 — Зубова Л. Художественный билингвизм в поэзии М. Цветаевой // Вестник Ленинградского университета. Сер. 2. Языкознание. 1988. № 4. С. 40–45.

Зубова 1999 — Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой (фонетика, словообразование, фразеология). СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1999.

Зубова 2015 — Зубова Л. В. Прилагательные Бродского // Поэтический язык Иосифа Бродского. Статьи. СПб.: ЛЕМА, 2015. С. 141–161.

Иванов 2000 — Иванов В. В. О цветаевских переводах песни из «Пира во время чумы» и «Бесов» Пушкина (1968) // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 2: Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 664–684.

Кандинский 1993 — Кандинский В. В. Желтый звук: композиция для сцены / ред. В. Турчин // Декоративное искусство. 1993. № 1. С. 24–27.

Кандинский 1994 — Кандинский В. В. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время / ред. Д. В. Сарабьянов и Н. Б. Автономова. М.: Галарт, 1994.

Кандинский 1996 — Кандинский В. В. Куда идет новое искусство: Тексты 1910–1915 годов / ред. Б. М. Соколов // Наше наследие. 1996. № 37. С. 81–96.

Кандинский 1999 — Кандинский В. В. О понимании искусства. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов / ред. Борис Соколов // Знамя. 1999. № 2. <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/kandin.html>.

Кандинский 2016 — Кандинский В. В. Звуки: [альбом стихов и гравюр: пер. с нем.] — М.: Кучково поле, 2016.

Кандинский 2018 — Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / Василий Кандинский; пер. с нем. Н. И. Дружковой. М.: Издательство АСТ, 2018.

Капович 2002 — Капович К. Перекур. СПб.: Пушкинский фонд, 2002. <http://www.vavilon.ru/texts/kapovich1.html>.

Капович 2005 — Капович К. Веселый дисциплинарный. М.: НЛО, 2005.
Клоц 2016 — Клоц Я. Поэты в Нью-Йорке: О городе, языке, диаспоре. М.: НЛО, 2016.

Клюкин 1986 — Клюкин Ю. П. Иноязычные произведения Марины Цветаевой // Научные доклады высшей школы. «Филологические науки». 1986. № 4. С. 66–73.

Клюкин 1992 — Клюкин Ю. П. Пушкин по-французски в переводе Марины Цветаевой (к истории создания) // Wiener Slawistischer Almanach. 1992. Special vol. 32. S. 63–84.

Кудрова 1998 — Кудрова И. В. «Это ошеломляет...» Иосиф Бродский о Марине Цветаевой // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций // СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 154–160.

Кульман 1839 — Кульман Е. Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений Елизаветы Кульман. СПб.: Типография Императорской Российской Академии, 1839.

Кюхельбекер 1967 — Кюхельбекер В. К. Избранные произведения в двух томах / ред. Н. В. Королева. М., Л.: Советский писатель, 1967.

Лёве 1915 — Лёве Е. А. Первая в России неофилологичка // Записки неофилологического общества. 1915. № 8. С. 211–257.

Лосев 2008 — Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008.

Маркадэ 2009 — Маркадэ Ж.-К. В. В. Кандинский — русский писатель // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова / ред. В. Е. Багно и др. М.: НЛО, 2009. С. 388–398.

Набоков 1979 — Набоков В. В. Стихи. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1979.

Набоков 1989 — Набоков В. В. Лолита / Перевод с английского автора. М.: Известия, 1989.

Набоков 2018 — Набоков В. В. Строгие суждения. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2018.

Нестеров 2001 — Нестеров А. В. Автоперевод как автокомментарий // Иностранная литература. 2001. № 7. С. 249–255.

Никитенко 1839 — Никитенко А. В. Жизнеописание девицы Елизаветы Кульман // Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений Елизаветы Кульман. СПб.: Типография Императорской Российской Академии, 1839. С. I–XXV.

Полухина 1998 — Полухина В. П. Английский Бродский // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 49–59.

Полухина 2007 — Полухина В. П. Литературное восприятие Бродского в Англии // Стороны Света. 2007. № 9. <http://www.stosvet.net/9/polukhina/>

Сарабьянов 1994 — Сарабьянов Д. В. Кандинский и русский символизм // Известия Академии Наук. Серия литературы и языка. 1994. Т. 53. № 4. С. 16–26.

Соколов 1996 — Соколов Б. М. Кандинский: «Звуки». Издание Салона Издебского. 1911. История и замысел неосуществленного поэтического альбома // Литературное обозрение. 1996. № 4. С. 3–41.

Соколов 2000 — Соколов Б. М. Поэтический альбом В. В. Кандинского «Звуки» / «Klänge» и проблема культурного двуязычия // Россия — Германия: Культурные связи в первой половине XX века. (Випперовские чтения 1996 года). Москва: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 2000. С. 208–242.

Соколов 2011 — Соколов Б. М. «Отделить цвета от вещей»: Поиск беспредметности в поэтическом цикле В. В. Кандинского «Цветы без запаха» // Беспредметность и абстракция / ред. Г. Ф. Коваленко и др. М.: Наука, 2011. С. 166–182.

Турчин 1998 — Турчин В. С. «Klänge» В. В. Кандинского и поэтическая культура начала XX века // Искусствознание. 1998. № 2. С. 414–454.

Файнштейн 1989 — Файнштейн М. «Ее поэзия любила...» (Е. Б. Кульман) // Писательницы пушкинской поры: Историко-литературные очерки. Л.: Наука, 1989. С. 6–24.

Фет 1959 — Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1959.

Фещенко 2015 — Фещенко В. В. Автоперевод поэтического текста как разновидность автокоммуникации // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 199–218.

Фризман 1970 — Фризман Л. Г. Прозаические автопереводы Баратынского // Мастерство перевода (Сборник шестой. 1969). М.: Советский писатель, 1970. С. 201–216.

Халь-Кох 1998 — Халь-Кох Е. Заметки о поэзии и драматургии Кандинского // Многогранный мир Кандинского / ред. Н. В. Автономова. М.: Наука, 1998. С. 124–130.

Хворостьянова 1996 — Хворостьянова Е. В. «Жест смысла» (инвариантные структуры ритма как семантический принцип поэмы М. Цветаевой «Молодец») // Wiener Slawistischer Almanach. 1996. Vol. 37. S. 27–65.

Ходасевич 1981 — Ходасевич В. Ф. Заметки о стихах: М. Цветаева: «Молодец» (Последние новости, 11 июня 1925) // Marina Cvetaeva: Studien und Materialien / ed. Horst Lampl and Aage Hansen-Löve. Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Vol. 3. S. 262–266.

Цветаева 1994–1995 — Цветаева М. И. Собрание сочинений в семи томах. М.: Эллис Лак, 1994–1995.

Цветаева 2003 — Цветаева М. И. Молодец / Под ред. Н. К. Телетовой. СПб.: Дорн, 2003.

Цветаева 2005 — Цветаева М. И. Молодец / Le Gars / Иллюстрации Н. С. Гончаровой. М.: Эллис Лак, 2005.

Цветаева 2014 — Цветаева М. И. «И звезда с звездой говорит»: Стихотворения Михаила Лермонтова во французских переводах Марины Цветаевой. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2014.

Цветаева 2020 — Цветаева М. И. В лучах рабочей лампы. Собрание поэтических переводов / Сост. Е. В. Коркина. М.: Бослен, 2020. С. 96–125.

Цветков 1985 — Цветков А. П. Эдем. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1985.

Цветков 2015 — Цветков А. П. Все это, или Это все: Собрание стихотворений в двух томах. Том 2. New York: Ailuros, 2015.

Шаховская 1991 — Шаховская З. А. В поисках Набокова: Отражения. М.: Книга, 1991.

Шлейермахер 2000 — Шлейермахер Ф. О разных методах перевода: Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. 2000. № 2. С. 127–145. URL: www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/Schleiermacher.doc.

Шуман 1969 — Шуман Р. Собрание вокальных сочинений. Том 5. Песни для голоса и фортепиано. М.: Музыка, 1969.

Эткинд 1992 — Эткинд Е. Г. «Молодец» Цветаевой: Оригинал и авторперевод // *Slavia*. 1992. № 61. P. 265–284. (Перепечатано в сборнике «Там, внутри: Статьи о русской поэзии XX века. Очерки». СПб.: Максима, 1997. С. 422–445).

Anokhina 2012 — Anokhina O. Avant-propos: Le Multilinguisme et le processus de création // *Multilinguisme et créativité littéraire* / ed. Olga Anokhina. Louvain-la-Neuve: Harmattan, 2012. P. 5–11.

Anselmi 2012 — Anselmi S. On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Telo and Strategies. Milan: LED, 2012.

Asadowski 1992 — Rainer Maria Rilke und Marina Zwetajewa: Ein Gespräch in Briefen / ed. Konstantin Asadowski. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1992.

Baer 2016 — Baer B. Translation and the Making of Modern Russian Literature. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

Bassnett 2013 — Bassnett S. Rejoinder // *Orbis Litterarum*. 2013. Vol. 68. № 3. P. 282–289.

Bazarov 1972 — Bazarov K. Poet's Problems // *Books and Bookmen*. 1972. October. P. xi–xii.

Beaujour 1989 — Beaujour K. Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.

Beaujour 1995 — Beaujour K. Translation and Self-Translation // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / ed. Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995. P. 714–724.

Beckett, Schneider 1998 — Beckett S., Schneider A. No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider / ed. Maurice Harmon. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

Benjamin 1992 — Benjamin W. The Task of the Translator (1923) / Trans. Harry Zohn. // *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* / ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. P. 71–82.

Bérenger 2012 — Bérenger C. Écrits français de Marina Tsvetaeva // *Multilinguisme et créativité littéraire* / ed. Olga Anokhina. Louvain-la-Neuve: Harmattan, 2012. P. 27–39.

Berlina 2014a — Berlina A. Brodsky Translating Brodsky: Poetry in Self-Translation. New York: Bloomsbury, 2014.

Berlina 20146 — Berlina A. Self-Creation in Self-Translation: Joseph Brodsky's «May 24, 1980» // Translation Review. 2014. Vol. 89. № 1. P. 35–48.

Berlina 2016 — Berlina A. The American Brodsky: A Research Overview // Resources for American Literary Study. 2016. Vol. 28. P. 195–211.

Besemeres 2002 — Besemeres M. Translating One's Self: Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography. Oxford: Peter Lang, 2002.

Bethea 1994 — Bethea D. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1994.

Bethea 1995 — Bethea D. Brodsky's and Nabokov's Bilingualism(s): Translation, American Poetry, and the Muttersprache // Russian Literature. 1995. Vol 37. № 2–3. P. 157–184.

Bethea 1999 — Bethea D. To My Daughter // Joseph Brodsky: The Art of a Poem / ed. Lev Loseff and Valentina Polukhina. Houndmills: Macmillan, 1999. P. 240–257.

Bill 1951 — Kandinsky / ed. Max Bill. Париж: Maeght, 1951.

Bowlt 1980 — Bowlt J. Vasilii Kandinsky: The Russian Connection // The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of “On the Spiritual in Art” / ed. John Bowlt and Rose-Carol Washton Long. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1980. P. 1–41.

Boyd 1991 — Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991.

Brodsky 1967 — Brodsky J. Elegy for John Donne and Other Poems / selected, trans., and intro. Nicholas William Bethell. London: Longman, 1967.

Brodsky 1973 — Brodsky J. Translating Akhmatova // New York Review of Books. 1973. Vol. 20. № 13 (August 9). <http://www.nybooks.com/articles/9770>.

Brodsky 1974 — Brodsky J. Beyond Consolation // New York Review of Books. 1974. Vol. 21. № 1 (February 7). <http://www.nybooks.com/articles/9613>.

Brodsky 1986 — Brodsky J. Less than One: Selected Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

Brodsky 2000 — Brodsky J. Collected Poems in English / ed. Ann Kjellberg. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

Brodsky 2002 — Brodsky J. Joseph Brodsky: Conversations / ed. Cynthia L. Haven. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.

Bruppacher 1991 — Bruppacher H. Erinnerung an Elisabeth Kulmann: Eine russische Dichterin aus dem frühen 19 Jahrhundert // Neue Zürcher Zeitung. 1991. № 201. S. 65–66.

Cordingley 2013a — Cordingley A. The Passion of Self-Translation: A Masocritical Perspective // Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture / ed. Anthony Cordingley. London: Bloomsbury, 2013. P. 81–94.

Cordingley 20136 — Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture / ed. Anthony Cordingley. London: Bloomsbury, 2013.

Coudenys 1994 — Coudenys W. «Те последние вы можете исправить с точки зрения стилистики»: Четыре забытых французских перевода Марины Цветаевой // *Revue des Études Slaves*. 1994. Vol. 66. № 2. P. 401–411.

Cvetaeva 2004 — Cvetaeva M. *Молодец. Сказка / Mólodec. Ein Märchen* / ed. and trans. Christiane Hauschild. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004.

Dolinin 1995 — Dolinin A. «Eugene Onegin» // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / ed. Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995. P. 117–129.

Eekman 1991 — Eekman Th. Vladimir Nabokov's Poetry // *The Language and Verse of Russia. In Honor of Dean S. Worth on His Sixty-Fifth Birthday* / ed. Henrik Birnbaum and Michael S. Flier. M.: Vostochnaia literatura, 1995. P. 88–100.

Eliot 1975 — Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent (1919) // *Selected Prose of T. S. Eliot* / ed. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975. P. 37–44.

Eller-Rüter 1990 — Eller-Rüter U.-M. Kandinsky: Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese- Konzepts. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1990.

Emmert 1998 — Emmert C. Bühnenkompositionen und Gedichte von Wassily Kandinsky im Kontext eschatologischer Lehren seiner Zeit 1896–1914. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.

Epstein 2004 — Epstein M. The Unasked Question: What Would Bakhtin Say? // *Common Knowledge*. 2004. Vol. 10. № 1. P. 42–60.

Eskin 1994 — Eskin M. Zwischen Version und Fiktion: Nabokovs Version von Puškins Evgenij Onegin: Eine Übersetzungs- und fiktionstheoretische Untersuchung. Munich: Otto Sagner, 1994.

Eskin 2015 — Eskin M. Review of *Brodsky Translating Brodsky: Poetry in Self-Translation*, by Alexandra Berlina. // *Translation Review*. 2015. Vol. 74. № 2. P. 313–314.

Etkind 1981 — Etkind E. Marina Cvetaeva: Französische Texte // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1981. Special vol. 3. S. 195–205.

Etkind 1996 — Etkind E. Marina Tsvétaeva, poète français // *Un chant de vie: Marina Tsvétaeva. Actes du Colloque International de l'Université Paris IV*. Paris: YMCA, 1996. P. 237–262.

Ferraro, Grutman 2016 — *L'Autotraduction littéraire: Perspectives théoriques* / ed. Alessandra Ferraro and Rainier Grutman. Paris: Classiques Garnier, 2016.

Finkelstein 2016 — Finkelstein M. Die hässlichen Entlein: Russisch-amerikanische Gegenwartslyrik // Lyrik transkulturell / ed. Eva Binder, Sieglinde Klettenhammer, and Birgit Mertz-Baumgartner. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2016. S. 251–270.

Forrester 2017 — Forrester S. Marina Cvetaeva and Folklore // A Companion to Marina Cvetaeva: Approaches to a Major Russian Poet / ed. Sibelan E. S. Forrester. Leiden: Brill, 2017. P. 66–91.

Forster 1970 — Forster L. The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature. London: Cambridge University Press, 1970.

Fricke 1995 — Fricke A. Anakreon ljubeznyj — zu Elizaveta Kul'man's Beschäftigung mit Anakreon // Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag / ed. Klaus Harer. Munich: Otto Sagner, 1995. S. 93–113.

Friedberg 2011 — Friedberg N. English Rhythms in Russian Verse: On the Experiment of Joseph Brodsky. Berlin: De Gruyter Mouton, 2011.

Frost 1966 — Frost R. Interviews with Robert Frost / ed. Edward Connery Lathem. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.

García de la Puente 2015 — García de la Puente I. Bilingual Nabokov: Memories and Memoirs in Self-Translation // Slavic and East European Journal. 2015. Vol. 59. № 4. P. 585–608.

Geffers 2007 — Geffers A. Stimmen im Fluss: Wasserfrau-Entwürfe von Autorinnen. Literarische Beiträge zum Geschlechterdiskurs von 1800–2000. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.

Gentes 2013 — Gentes E. Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions // Orbis Litterarum. 2013. Vol. 68. № 3. P. 266–281.

Gentes 2019 — Bibliography Autotraduzione / Autotraducciy / Self-Translation: XXXVII Edition. July 2019 / ed. Eva Gentes. www.self-translation.blogspot.com.

Gerhardt 1970 — Gerhardt D. Eigene und übersetzte deutsche Gedichte Žukovskijs // Gorski Vijenac: A Garland of Essays Offered to Professor E. M. Hill. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. P. 118–154.

Glanc 2016 — Glanc T. (Ино)странный язык поэзии Айги — проблемы и последствия транснационализма // Russian Literature. 2016. № 79–80. P. 13–27.

Göricke 1987 — Göricke J. Kandinsky's Lautmalerei *Der gelbe Klang*: Ein Interpretationsversuch // Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion: Aspekte und Perspektiven / ed. Hans Holländer and Christian W. Thomsen. Cologne: DuMont Buchverlag, 1987. S. 121–131.

Grayson 1977 — Grayson J. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Gritsman 2004 — Gritsman A. In Transit. Craiova, Romania: Scrisul Romanesc, 2004.

Gritsman et al. 2008 — Stranger at Home: American Poetry with an Accent: An Anthology of Contemporary Poetry by American Poets of Foreign Origin / ed. Andrey Gritsman, Roger Weingarten, Kurt Brown, and Carmen Firan. New York: Interpoezia, 2008.

Großheinrich 1847 — Großheinrich K. Vorrede // Sämtliche Gedichte von Elisabeth Kulmann. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1847. S. 3–132.

Grutman 1998 — Grutman R. Auto-Translation // Routledge Encyclopedia of Translation Studies / ed. Mona Baker. P. 17–20. London: Routledge, 1998.

Grutman 2007a — Grutman R. L'Autotraduction: Dilemme social et entre-deux textuel // Atelier de Traduction. 2007. № 7. P. 219–229.

Grutman 2007b — Grutman R. L'Écrivain bilingue et ses publics: Une perspective comparatiste // Écrivains multilingues et écritures métisses: L'Hospitalité des langues / ed. Axel Gasquet and Modesta Suárez. Clermont-Ferrand, Fr.: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007. P. 31–50.

Grutman 2013 — Grutman R. A Sociological Glance at Self-Translation and Self-Translators // Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture / ed. Anthony Cordingly. London: Bloomsbury, 2013. P. 63–80.

Grutman 2009 — Grutman R. Self-Translation // Routledge Encyclopedia of Translation Studies / 2nd ed., ed. Mona Baker and Gabriela Saldanha. London: Routledge, 2009. P. 257–220.

Grutman, Van Bolderen 2014 — Grutman R., Van Bolderen T. Self-Translation // A Companion to Translation Studies / ed. Sandra Berman and Catherine Porter. Chichester, Eng.: Wiley Blackwell, 2014. P. 323–332.

Hahl-Koch 1993 — Hahl-Koch J. Kandinsky. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1993.

Halberstadt 2014 — Halberstadt A. Vilnius Diary. New York: Box Turtle, 2014.

Hanauer 2010 — Hanauer D. Poetry as Research: Exploring Second Language Poetry Writing. Amsterdam: John Benjamins, 2010.

Hauschild 2004 — Hauschild C. Häretische Transgressionen: Das Märchenpoem «Molodec» von Marina Cvetaeva. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004.

Haven 2015 — Haven C. The Book That's Rocking Russia: Ellendea Proffer's *Brodsky Among Us* Is a Bestseller // The Book Haven, April 20, 2015. <http://>

bookhaven.stanford.edu/2015/04/to-russia-with-love-ellendea-proffers-brodsky-among-us-is-a-russian-bestseller/.

Heaney 1987 — Heaney S. Brodsky's Nobel: What the Applause Was About // *New York Times Book Review*. 1987. November 8. P. 65.

Hoberg 1994 — Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914: Briefe und Erinnerungen / ed. Annegret Hoberg. Munich: Prestel Verlag, 1994.

Hokenson, Munson 2007 — Hokenson J., Munson M. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome, 2007.

Hoogenboom 2001 — Hoogenboom H. Biographies of Elizaveta Kul'man and Representations of Female Poetic Genius // *Models of Self* / ed. Marianne Liljeström, Arja Rosenholm, and Irina Savkina. Helsinki: Kikimora, 2001. P. 17–32.

Ishov 2008 — Ishov Z. «Post-Horse of Civilisation»: Joseph Brodsky Translating Joseph Brodsky: Towards a New Theory of Russian-English Poetry Translation. Ph. D. diss. Free University of Berlin, 2008.

Jakobson 1979 — Jakobson R. Об односложных словах в русском стихе // *Selected Writings*. Vol. 5: On Verse, Its Masters and Explorers / ed. Stephen Rudy and Martha Taylor. The Hague: Mouton, 1979. P. 201–214.

Kandinsky 1945 — Kandinsky W. 11 Tableaux et 7 Poèmes. Amsterdam: Editions Duwaer, 1945.

Kandinsky 1980 — Kandinsky W. Die gesammelten Schriften / ed. Hans K. Roethel and Jelena Hahl-Koch. Vol. 1. Bern: Benteli Verlag, 1980.

Kandinsky 1981 — Kandinsky W. *Sounds* / trans. Elizabeth R. Napier. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1981.

Kandinsky 1982 — Kandinsky W. *Complete Writings on Art* / ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. Boston: G. K. Hall, 1982.

Kandinsky 1998 — Kandinsky W. Wassily Kandinsky, Über das Theater / Du théâtre / O teatro / ed. Jessica Boissel. Paris: Éditions Adam Biro, 1998.

Kandinsky 2007 — Kandinsky W. *Gesammelte Schriften 1889–1916: Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte* / ed. Helmut Friedel. Munich: Prestel, 2007.

Kandinsky 2016 — Kandinsky W. *Vergessenes Oval: Gedichte aus dem Nachlass* / ed. Alexander Graeff and Alexander Filyuta. Berlin: Verlagshaus Berlin, 2016.

Kapovich 2004 — Kapovich K. *Gogol in Rome*. Cambridge, Eng.: Salt, 2004.

Kapovich 2007 — Kapovich K. *Cossacks and Bandits: Poems 2003–2006*. Cambridge, Eng.: Salt, 2007.

Karlinsky 1985 — Karlinsky S. Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World and Her Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Kelbert 2016 — Kelbert E. Joseph Brodsky's Supralingual Evolution // Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit: Methodische Erkundungen / ed. Till Dembeck and Anne Uhrmacher. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. S. 143–163.

Kellman 2000 — Kellman S. The Translingual Imagination. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.

Kemball 1991 — Kemball R. Puškin en français: Les Poèmes traduits par Marina Tsvétaeva: Essai d'analyse métrique // Cahiers du Monde Russe et Soviétique 1991. Vol. 32. № 2. P. 217–235.

Kippur 2015 — Kippur S. Writing It Twice: Self-Translation and the Making of a World Literature in French. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2015.

Kjellberg 2015 — Kjellberg A. His English: Ann Kjellberg on Brodsky's Self-Translations // The Book Haven, April 29, 2015. <http://bookhaven.stanford.edu/2015/04/his-english-ann-kjellberg-on-brodskys-self-translations/>.

Kleine 1990 — Kleine G. Gabriele Münter und Wassily Kandinsky: Biographie eines Paares. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1990.

Klimkiewicz 2013 — Klimkiewicz A. Self-Translation as Broken Narrativity: Towards an Understanding of the Self's Multilingual Dialogue // Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture / ed. Anthony Cordingley. London: Bloomsbury, 2013. P. 189–201.

Kline 1989 — Kline G. Revising Brodsky // Translating Poetry: The Double Labyrinth / ed. Daniel Weissbort. Iowa City: University of Iowa Press, 1989. P. 95–106.

Kobayashi-Bredenstein 2012 — Kobayashi-Bredenstein N. Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen: Über Körperlichkeit und Bewegung. Berlin: De Gruyter, 2012.

Kulmann 1847 — Kulmann E. Sämtliche Gedichte von Elisabeth Kulmann. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1847.

Kulmann 1981 — Kulmann E. Mond, meiner Seele Liebling: Eine Auswahl ihrer Gedichte / ed. Hansotto Hatzig. Heidelberg: Meichsner & Schmidt, 1981.

Kumakhova 2006 — Kumakhova Z. Joseph Brodsky as Self-Translator: Analysis of Lexical Changes in His Self-Translations. Ph. D. diss., Michigan State University, 2006.

Lane 2009 — Lane T. Rendering the Sublime: A Reading of Marina Tsvetaeva's Fairy-Tale Poem «The Swain». Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2009.

Lanne 1991 — Lanne J.-C. M. Tsvétaeva traductrice de Puškin // Марина Цветаева: Труды 1-го международного симпозиума, Lausanne, 1982. Bern: Peter Lang, 1991. P. 436–444.

Lattimore 1971 — Lattimore R. Poetry Chronicle Hudson Review. 1971. Vol. 24. № 3. P. 499–510.

Letters 2001 — Letters: Summer 1926: Boris Pasternak, Marina Tsvetaeva, Rainer Maria Rilke / ed. Yevgeny Pasternak, Yelena Pasternak and Konstantin M. Azadovsky, trans. Margaret Wettlin, Walter Arndt, and Jamey Gambrell. New York: New York Review of Books, 2001.

Levy 2011 — Levy J. The Art of Translation / trans. Patrick Corness. Amsterdam: John Benjamins, 2011.

Loseff, Polukhina 1999 — Joseph Brodsky: The Art of a Poem / ed. Lev and Valentina Polukhina. New York: St. Martin's, 1999.

Lossewa 1993 — Lossewa O. Neues über Elisabeth Kulmann // Schumann und seine Dichter / ed. Matthias Wendt. Mainz: Schott, 1993. S. 77–86.

Lushenkova Foscolo 2019 — Lushenkova Foscolo A. L'Autotraduction dans la poésie de Marina Tsvétaeva // Plurilinguisme et autotraduction / ed. Anna Lushenkova Foscolo and Malgorzata Smorag-Goldberg. Paris: Éditions EURORBEM, 2019. P. 137–158.

Mahlert 1993 — Mahlert U. ... die Spuren einer himmlischen Erscheinung zurücklassend: Zu Schumanns Liedern nach Elisabeth Kulmann op. 104 // Schumann in Düsseldorf: Werke, Texte, Interpretationen / ed. Bernhard R. Appel. Mainz: Schott, 1993. S. 119–126.

Makin 1989 — Makin M. Text and Violence in Tsvetaeva's *Molodets* // Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature / ed. Catriona Kelly, Michael Makin, and David Shepherd. London: Macmillan, 1989. P. 115–135.

Makin 1993 — Makin M. Marina Tsvetaeva: Poetic of Appropriation. Oxford: Clarendon, 1993.

Marcadé 1998 — Marcadé J.-C. L'Écriture de Kandinsky // Kandinsky: Collections du Centre Georges Pompidou. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1998. P. 148–160.

Marcadé 2015 — Marcadé J.-C. Kandinsky, citoyen du monde: L'Écrivain russe et allemand et ses liaisons avec l'Italie et la France. April 30, 2015. <http://www.vania-marcade.com/kandinsky-citoyen-du-monde-lecrivain-russe-et-allemand-et-ses-liaisons-avec-litalie-et-la-france/>.

Mashinski 2011 — Mashinski I. «The Letter. It's Just...» / «Otvét». // Radius, March 21, 2011. <http://www.radiuslit.org/2011/03/21/poem-english-translation-russian-by-irina-mashinski/>.

McGrady 1989 — McGrady P. An Interpretation of Wassily Kandinsky's *Klänge*. Ph. D. diss., State University of New York at Binghamton, 1989.

Morris 2010 — Morris P. Vladimir Nabokov: Poetry and the Lyric Voice. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

Mullins 2016 — Mullins R. Conjuring in Two Tongues: The Russian and English Prosodies of Nabokov's «Pale Fire» // Nabokov Online Journal. 2016/2017. № 10–11. P. 1–85.

Nabokov 1964 — Nabokov V. Notes on Prosody. New York: Pantheon Books, 1964.

Nabokov 1970 — Nabokov V. Poems and Problems. New York: McGraw-Hill, 1970.

Nabokov 1973a — Nabokov V. Pounding the Clavichord (New York Review of Books, 1964) // Strong Opinions. New York: McGraw-Hill, 1973. P. 231–240.

Nabokov 1973b — Nabokov V. Reply to My Critics (Encounter, 1966) // Strong Opinions. New York: McGraw-Hill, 1973. P. 231–240.

Nabokov 1991 — Nabokov V. The Annotated Lolita / edited by Alfred Appel, Jr. New York: Vintage Books, 1991.

Nabokov 1992 — Nabokov V. Problems of Translation: *Onegin* in English (Partisan Review, 1955) // Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida / ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. P. 127–143.

Nabokov 2012 — Nabokov V. Selected Poems. New York: Alfred A. Knopf, 2012.

Nikonova, Tikhomirova 2018 — Nikonova N., Tikhomirova Yu. The Father of Russian Romanticism's Literary Translingualism: Vasilii Zhukovskii's German Compositions and Self-Translations // Translation Studies. 2018. Vol. 11. № 2. P. 139–157.

Noonan 2013 — Noonan W. Self-Translation, Self-Reflection, Self-Derision: Samuel Beckett's Bilingual Humor // Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture / ed. Anthony Cordingley. London: Bloomsbury, 2013. P. 159–176.

Pavlenko 2006 — Pavlenko A. Bilingual Selves // Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression and Representation / ed. Aneta Pavlenko. Clevedon, Eng.: Multilingual Matters, 2006. P. 1–33.

Pavlenko 2014 — Pavlenko A. The Bilingual Mind and What It Tells Us about Language and Thought. New York: Cambridge University Press, 2014.

Pérez Firmat 2003 — Pérez Firmat G. Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Perry 1981 — Perry M. Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers: The Case of Mendele Mokher Sforim // *Poetics Today*. 1981. Vol. 2. № 4. P. 181–192.

Pilshchikov 1992 — Pilshchikov I. Baratynsky's Russian-French Self-Translations (On the Problem of Invariant Reconstruction) // *Essays in Poetics*. 1992. Vol. 17. № 2. P. 15–22.

Podzemskaia 1997 — Podzemskaia N. Note sur la genèse et l'histoire de l'édition de *Du Spirituel dans l'art* de V. Kandinsky // *Histoire de l'Art*. 1997. № 39. P. 107–116.

Podzemskaia 2012 — Podzemskaia N. L'Écriture théorique de Vassily Kandinsky et le problème du multilinguisme // *Multilinguisme et créativité littéraire* / ed. Olga Anokhina. Louvain-la-Neuve: Harmattan, 2012. P. 157–174.

Popescu 2007 — Popescu C. Jocul de-a societatea / Jouer à la société // *Atelier de Traduction* (Suceava, Romania) 2007. № 7. P. 27–40.

Pushkin 1975 — Pushkin A. Eugene Onegin: A Novel in Verse / Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. Revised edition. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1975.

Raine 1996 — Raine C. A Reputation Subject to Inflation // *Financial Times*. 1996. November 16. P. 19.

Reid 1988 — Reid C. Great American Disaster (review of *To Urania*, by Joseph Brodsky) // *London Review of Books*. 1988. December 8. P. 17–18.

Robinson 1991 — Robinson D. *The Translator's Turn*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1991.

Ronen 2003 — Ronen O. The Triple Anniversary of World Literature: Goethe, Pushkin, Nabokov // *Nabokov at Cornell* / ed. Gabriel Shapiro. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2003. P. 172–181.

Rosslyn 2000 — Rosslyn W. *Feats of Agreeable Usefulness: Translations by Russian Women 1763–1825*. Fichtenwalde: Verlag F. K. Göpfert, 2000.

Rulyova 2002 — Rulyova N. *Joseph Brodsky: Translating Oneself*. Ph. D. diss., Cambridge University, 2002.

Scherr 1995 — Scherr B. *Poetry* // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / ed. Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995. P. 608–625.

Schlegel 2015 — Schlegel J. The Shapes of Poetry: Andrey Bely's Poetics in Vladimir Nabokov's *The Gift* // *Slavic and East European Journal*. 2015. Vol. 59. № 4. P. 565–584.

Schleiermacher 2004 — Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating (1813) / trans. Susan Bernofsky. // *The Translation Studies Reader* / ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2004. P. 43–63.

Sers 1992 — Sers P. Le Clocher d'Ivan Veliky: Poésie, théâtre et peinture chez Wassily Kandinsky // *Courier du Centre International d'Études Poétiques*. 1992. Vol. 193–194. P. 31–70.

Sheppard 1980 — Sheppard R. Kandinsky's *Klänge*: An Interpretation // *German Life and Letters*. 1980. Vol. 33. № 2. P. 135–146.

Shklovsky 1990 — Shklovsky V. *Theory of Prose* / trans. Benjamin Sher. Elmwood Park, Ill.: Dalkey Archive, 1990.

Short 2006 — Short C. Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: A Consideration of the Album *Sounds* // *Tate Papers*. 2006. № 6 (autumn). <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/between-text-and-image-in-kandinskys-oeuvre-a-consideration-of-the-album-sounds>.

Shvabrin 2014 — Shvabrin S. «...A Sob That Alters the Entire History of Russian Letters...»: Cincinnatus's Plight, Tyutchev's 'Last Love,' and Nabokov's Metaphysics of Poetic Form // *Slavic and East European Journal*. 2014. Vol. 58. № 3. P. 437–464.

Shvabrin 2019 — Shvabrin S. *Between Rhyme and Reason. Vladimir Nabokov, Translation, and Dialogue*. Toronto: University of Toronto Press, 2019.

Simic 2000 — Simic C. Working for the Dictionary // *New York Review of Books*. 2000. October 19. <http://www.nybooks.com/articles/2000/10/19/working-for-the-dictionary/>.

Simon 1996 — Simon S. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London: Routledge, 1996.

Skow 1971 — Skow J. Drinker of Words // *Time*. 1971. June 14. P. 66–68.

Smith 1991 — Smith G. Nabokov and Russian Verse Form // *Russian Literature Tri-Quarterly*. 1991. № 24. P. 271–306.

Smith 1994 — Smith A. *The Song of the Mocking Bird: Puškin in the Works of Marina Tsvetaeva*. Bern: Peter Lang, 1994.

Stavans 2016 — Stavans I. On Self-Translation // *LA Review of Books*. 2016. August 23. <https://lareviewofbooks.org/article/on-self-translation/>.

Stein 1983 — Stein S. Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909–1912 // *Art Journal*. 1983. Vol. 43. № 1. P. 61–66.

Steiner 1998 — Steiner G. *After Babel: Aspects of Language and Translation* / 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Stessin 2002 — Stessin A. *Point of Reference / Точка отсчета / Le Point de la référence*. New York: Slovo-Word, 2002.

Toury 2012 — Toury G. *Descriptive Translation Studies— and Beyond* / Rev. ed. Amsterdam: John Benjamins, 2012.

Trubikhina 2015 — Trubikhina J. *The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation*. Boston: Academic Studies, 2015.

Tsvetaeva 1986 — Tsvétaeva M. *Tentative de jalousie et autres poèmes*. Paris: La Découverte, 1986.

Tsvetaeva 1991 — Tsvétaeva M. *Le Gars. Sauve: Clémence Hiver*, 1991.

Tsvetaeva 1992 — Tsvétaeva M. *Le Gars / Préface de Efim Etkind*. Paris: Des Femmes, 1992.

Tsvetaeva 1996 — Tsvétaeva M. *Trois poèmes écrits en français / Publication, presentation, and commentary by H. B. Korkina and V. Lossky. // Un chant de vie: Marina Tsvétaeva. Actes du Colloque International de l'Université Paris IV*. Paris: YMCA, 1996. P. 388–396.

Venuti 2017 — Venuti L. *Introduction: Translation, Interpretation, and the Humanities // Teaching Translation: Programs, Courses, Pedagogies / ed. Lawrence Venuti*. London: Routledge, 2017. P. 1–14.

Vincenz 2010 — Vincenz M. *A Cloud of Voices: A Conversation and Twenty Cigarettes with Katia Kapovich // Open Letters Monthly*. 2010. July 1. <http://www.openlettersmonthly.com/voices-before-and-after-the-storm/>.

Volgina 2006 — Volgina A. *Iosif Brodskii and Joseph Brodsky // Russian Studies in Literature*. 2006. Vol. 42. № 3. P. 7–20.

Volkov 1998 — Volkov S. *Conversations with Joseph Brodsky: A Poet's Journey through the Twentieth Century / trans. Marian Schwartz*. New York: Free Press, 1998.

Wachtel 1998 — Wachtel M. *The Development of Russian Verse: Meter and Its Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Walkowitz 2015 — Walkowitz R. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press, 2015.

Wanner 2003 — Wanner A. *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2003.

Wanner 2011 — Wanner A. *Out of Russia: Fictions of a New Translingual Diaspora*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2011.

Wanner 2013 — Wanner A. *Lolita and Kofemolka: Vladimir Nabokov's and Michael Idov's Self-Translations from English into Russian // Slavic and East European Journal*. 2013. Vol. 57. № 3. P. 450–464.

Wanner 2021 — Wanner A. *Marina Tsvetaeva and Vladimir Nabokov as French Translators of Pushkin // Slavic and East European Journal*. 2021. Vol. 65. № 1. P. 79–99.

Weiss 1979 — Weiss P. *Kandinsky, Wolfskehl und Stefan George // Castrum Peregrini*. 1979. № 138. P. 26–51.

Weissbort 1989 — Weissbort D. *Translating Brodsky: A Postscript // Translating Poetry: The Double Labyrinth* / ed. Daniel Weissbort. Iowa City: University of Iowa Press, 1989. P. 221–227.

Weissbort 2004 — Weissbort D. *From Russian with Love: Joseph Brodsky in English: Pages from a Journal 1996–97*. London: Anvil Press Poetry, 2004.

Whyte 2002 — Whyte C. *Against Self-Translation // Translation and Literature*. 2002. Vol. 11. № 1 (spring). P. 64–71.

Wytrzens 1969 — Wytrzens G. *Das Deutsche als Kunstmittel bei Marina Cvetaeva // Wiener Slawistisches Jahrbuch*. 1969. № 15. S. 59–70.

Yankelevich — Yankelevich M. *The Russians Are Coming! The Russians Are Coming! Field Notes on Russian-American Poets // Octopus Magazine* 5. http://www.octopusmagazine.com/Issue05/essays/Matvei_Yankelevich.htm; *Octopus Magazine* 7. http://octopusmagazine.com/Issue07/html/matvei_yankelevich.htm.

Yau 2014 — Yau W.-P. *Translation and Film: Dubbing, Subtitling, Adaptation, and Remaking // A Companion to Translation Studies* / ed. Sandra Berman and Catherine Porter. Chichester, Eng.: Wiley Blackwell, 2014. P. 492–503.

Yildiz 2012 — Yildiz Y. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012.

Предметно-именной указатель

- абстракция 100, 103, 107, 114
абсурдизм 95, 104
авторский замысел 124, 169, 201, 267
авторский перевод 5, 7, 10, 16–20, 23–26, 28, 30–32, 34, 70, 71, 74, 78, 84, 89, 98–100, 117, 122, 123, 142, 143, 146, 162, 163, 165, 170, 172, 173, 179, 180, 185, 197, 199, 201, 204, 205, 207, 210, 211, 218, 221, 224, 226, 228, 230, 232–241, 249–251, 254, 255, 257–267, 269; см. также перевод и колониальный подход 24, 25 и отчуждение/утрата 160, 169, 185, 192, 193, 200, 215, 258 и пересмотр 101
исследования 17–21, 24–26 как замена 267; как метакомментарий 30, 35, 162, 185, 192, 196, 255, 261, 267 как самоистязание 199, 206 как самопознание 258–261 как средство интерпретации 33, 143–156 как творческая переработка 175, 182–185, 219, 223
- мотивация 34, 213
распространенность в России 10, 23–28
синхронный/асинхронный 32, 56, 57, 98, 120
трудности 16–23
читательская аудитория 169–171, 225, 262, 265, 266, 269
- Аделунг Иоганн Кристоф 111
Адорно Теодор 16
Айги Геннадий 25
Айтматов Чингиз Торекулович 24
- аллитерация 90, 93, 110, 125, 134, 137, 140, 147, 148, 161, 185, 193–196
у Кандинского 90, 91, 93, 110
у Набокова 185, 193–196
у Цветаевой 125, 134, 137, 140, 147, 148, 161
- Альфьери Витторио 46
Саул 46
- амбилингвы 22, 240
Анакреонт 37, 43, 44, 46, 53, 55–57; см. также Кульман Елизавета

- анжамбеман 184, 194, 216,
229, 237
- Анохина Ольга 169
- Ансельми Симона 18
- Арден Майкл 22
- асимметричный перевод 25
- асинхронный авторский пере-
вод 32
- ассонанс 125, 167, 179, 181, 186,
187, 190, 193
у Набокова 179, 181, 186, 187,
190, 193
у Цветаевой 125, 167
- Афанасьев Александр Николае-
вич 124, 125, 145; см. также
Le Gars; Мблodeц
Упырь 124
- Ахматова Анна Андреевна
212, 224
- Базаров Константин 177, 178
- Бальмонт Константин Дмитрие-
вич 87
- Баль Хуго 105
Караван / Karawane 105
- Баратынский Евгений Абрамо-
вич 70
- Басснетт Сьюзан 19
- Баумгартен Александр Готлиб 40
Живописный мир 40
- Баухауз 86, 107–109
- Бахтин Михаил Михайлович
267, 269
- Беккет Сэмюэль 10, 21, 22, 26, 30,
32, 56, 57, 215
- Белинский Виссарион Григорье-
вич 46, 47
- Белло Реми 207
- Белый Андрей 201
- Беньямин Вальтер 265
- Берлин Исая 11, 13
- Берлина Александра 6, 28, 233,
234, 236, 237, 262
- Бесемерес Мэри 23
- Бетеа Дэвид 6, 132, 176, 213, 216,
236, 266
- Библейские стихи 149
- билингвальные издания 240, 241,
260, 267, 268
- билингвизм 17, 26, 27, 40, 70, 75,
99, 118, 210, 211
амбилингвальные и монолин-
гвальные транслингвы
22, 240
эндогенный и экзогенный 27
состояние постмонолингвиз-
ма 269
транслингвизм 5, 10, 22, 171,
239, 240
- Билл Макс 108
- Биркертс Свен 220
- Бодлер Шарль 96
- Божур Элизабет 127, 168, 169
- Бойд Брайан 207
- Браун Алек 126
- Браун Кларенс 212
- Бретон Андре 109
- Бродский Иосиф Александрович
7, 9, 11–14, 20, 28, 29, 34, 122,
123, 209–239, 242, 245, 246, 262,
264, 266–269
Декабрь во Флоренции 226
Меньше единицы 210
Октябрьская песня / October
Tune 228–234
Поклониться тени 215
Портрет трагедии 226, 228
Элегия Роберту Лоуэллу 216

- Я входил вместо дикого зверя в клетку / May 24, 1980* 236
A Part of Speech / Часть речи, сборник 219, 223
A Second Christmas by the Shore 223
Belfast Tune / Белфастский мотив 234
Bosnia Tune / Боснийский мотив 234
Collected Poems in English / Собрание стихотворений на английском 7, 218
My window is 214
Selected Poems / Избранные стихотворения 219
So Forth / И так далее 221
The Berlin Wall Tune / Мотив Берлинской стены 234
To Urania / К Урании 221
 взгляды на перевод 218–228
 владение английским языком 211–218
 восприятие 210,
 изгнание 209
 как лауреат Нобелевской премии 9, 28, 209, 233, 238
 отношение к Цветаевой 34,
 отношения с переводчиками 34, 218–223
 размер и рифма в его стихах 20, 34, 214, 216, 219, 223, 224, 226–235, 237
 сравнение с Набоковым 28, 34, 209, 210, 213
 Брукс Клит 8
 буквализм 19, 33, 34, 174, 175, 191, 201, 205, 207, 225, 265, 266
 Бэр Брайан 10, 23
 Вагнер Рихард 11, 85
 Валери Поль 132
 Валковитц Ребекка 24
 Ван Болдерен Триш 20
 Вейдле Владимир 170
 Венути Лоренс 265, 266
 Верго Питер 110
 верность 17, 19, 20, 33, 34, 57, 69, 174, 175, 177, 204; см. точность
 Вивье Робер 136
 Вийон Франсуа 134
 Волгина Арина 28, 209
 Волков Соломон 214
 восприятие 13, 14, 19, 28, 29, 44, 46–54, 119, 120, 123, 142, 143, 194, 210, 231, 234, 235, 263
 второй язык 12, 14, 209
 Галлер Альбрехт фон 43
 Гальберштадт Анна 240
 Гаспаров Михаил Леонович 129, 139, 170
 Геллерт Христиан Фюрхтеготт 41
 гендер 49, 55, 65, 66, 158
 Гентес Ева 18, 260
 Георге Стефан 15
 Герасимова Наталья Михайловна 155
 Герберт Джордж 212
 Гердер Иоганн Готтфрид 15, 51, 69
 герменевтика 10
 Гесснер Соломон 41, 43, 51
 Гёте Иоганн Вольфганг фон 47, 48, 51–54, 78, 131
Торквато Тассо 78
Фауст 52
 Гефферс Андреа 56
 Глейм Иоганн Вильгельм Людвиг 43, 51

- Глэд Джон 217, 269
 Гоголь Николай Васильевич 22
 Гомер 47, 64, 177
 Гончарова Наталья Сергеевна
 126, 127, 129
 Готтер Фридрих Вильгельм 43
 Грибоедов Александр Сергее-
 вич 246
Горе от ума 246
 Грицман Андрей Юрьевич 7, 29,
 34, 240–250, 255, 258–261,
 267, 268
*Вид с моста / View from the
 Bridge*, сборник 241–249, 260
Двойник 241
Ничейная земля 241
Пересадка 241
*Шереметьево / Moscow
 International Airport* 242,
 243, 247
In Transit / В пути 241
 биография 241
 подход к переводу 34, 35,
 240–249, 260, 261
 Гросгейнрих Карл Фридрих фон
 37–53, 55–57, 59–61, 64, 67
 и заметки о Кульман 37, 39,
 46–48, 56, 57, 59, 64
 и наследие Кульман 37, 46,
 48–50
 обучение Кульман 38, 40–45,
 51–53, 60, 67
 Грютман Ренье 9, 17, 19, 20, 26,
 27, 32
 Геллеруп Карл 9
 дадаизм 95, 100, 105, 110
 Данилевский Ростислав Юрьевич
 45, 52, 58
 Данте Алигьери 67, 95, 229
Ад 95, 229
 двойное кодирование 107,
 135, 248
 декабристы 47
 Джолас Юджин 107
 диглоссия 23
 Дикинсон Эмили 12
 Долинин Александр Алексе-
 вич 200
 дольник 181, 230
 Донн Джон 14, 212
 дружба народов 24, 25
 Дунаевский Исаак Осипович 246
*Широка страна моя род-
 ная* 246
 Дурылин Сергей Николаевич 49,
 50, 53
 Евгений Онегин, перевод
 Набокова В.В. 33, 168, 169,
 173–177, 179, 180, 182,
 198–200, 204–207, 225; см.
 также Пушкин Александр
 Сергеевич
 и «убийство» оригинала 33,
 174, 199
 буквалистский метод 33,
 173–177, 198
 восприятие 177
 Европа в начале Нового време-
 ни 15
 евхаристия 154–156
 Елизавета Алексеевна, импера-
 трица 44
 Есенин Сергей Александрович
 246, 247
*Я обманывать себя не ста-
 ну* 246

- Жан Поль 47, 48
женщины и перевод 54
Жуковский Василий Андреевич 70
- заумь 105, 106, 125
звуковая поэзия 105
- Зубова Людмила Владимировна
32, 140, 141, 148, 232
- Иваск Юрий 164
идеограммы 116
Идов Михаил 240
Ground Up/Кофемолка 240
- Извольская Елена Александровна 128
изгнание 27, 123, 161, 192, 251;
см. также эмиграция
- Издебский Владимир 97
Икман Томас 173
Имерманис Анатолий 25
Ириарте Томас де 46
Исигуро Кадзуо 22
Искандер Фазиль 22
Ишов Захар 6, 223, 237
- Йилдиз Ясимин 9
- Кабаре Вольтер*, Цюрих 105
Кавальери Грейс 220
Камознс Луиш де 46
Кандинский Василий Васильевич
7, 13, 27–29, 31, 32, 57, 71–121,
130, 268
Весна / Frühling 73, 101, 104
Возвращение / Rückkehr 73, 101
Доминирующая кривая,
картина 111
Колокол / Glocke 99
- О духовном в искусстве* 75, 83,
90, 96, 99, 104, 114, 117, 120
Пестрый луг / Bunte Wiese 98
Поэзия 76, 77
Сонет / Sonett 103, 104, 107
Точка и линия на плоскости 106
Фагот / Fagott 99, 112
Холмы / Hügel 99
Цветы без запаха, альбом 100
Abend / Вечер, пьеса 81
Auch so 83, 84
Der gelbe Klang / Зеленый звук
77, 85, 86
Der Wind / Ветер 81
*Die weisse Wolke / Белое
облако* 81
Grüner Klang / Зеленый звук 86
Hoboe / Гобой 99
Hymnus / Гимн 91, 92, 95
Klänge / Звуки, альбом 73, 91,
92, 96, 97, 99–103, 108, 112, 114,
116, 119, 120
Le Fond 108, 112
*Le Sourd qui entend / Глухой,
который слышит* 108,
115, 117
Les Promenades 108, 112
Lied / Песня 91, 92
Lyrique / Лирическое 108, 112,
114, 115, 119
Lyrisches, картина 114, 119
*Mes gravures sur bois / Мои
гравюры на дереве* 72, 96
Midi / Полдень 108, 112
Riesen / Гиганты 77, 78, 85–87
Rückblicke / Ступени 75, 76, 84
*Schwarz und Weiss / Черное
и белое* 86

- Schwarze Figur* / Черная фигура 86
- Violett* / Фиолетовый занавес 86
- VonZu* / ОтК 108, 110, 111
- Weisse Wolke* / Белое облако, картина 80
- Zwielicht* / Сумерки 107
- владение языками 13, 81, 27, 28, 75, 81–84
- гравюры на дереве 32, 96, 97, 99, 100, 103, 113, 114, 119
- и пересечение границ 72, 73 117–121
- издания 73, 74, 96, 97;
- как художник 13, 29, 72, 118, 121
- личная жизнь 76, 78, 80, 82
- немецкие композиции 78, 81, 83–85, 100
- о *Zweiklang* (двузвучии) 106, 117, 120
- о цвете 94, 99, 114, 117, 118
- поздние стихотворения 107–117
- ранние стихи 76–81
- синхронные авторские переводы 97, 106, 120
- стихотворения в прозе 96–106
- сценические композиции 75, 77, 78, 85–91, 95
- французские композиции 112, 113
- Канетти Элиас 22
- Капович Катя 7, 29, 34, 240, 249–261, 263, 265
- Автонатюрморт в пижаме* / *SelfPortrait in Pajamas* 256, 267
- Замок* / *Prague* 251, 253, 256
- Квартира номер 7А* / *Apartment 75* 251
- Перекуп* 251
- At the Kishinev School for Deaf and Mute Children* 251
- Cossacks and Bandits* 250
- Generation K* / *Поколение K* 259
- Gogol in Rome* 249–251, 259, 260, 263
- биография 250
- эмиграция 250
- подход к переводу 34, 35, 240, 250–252, 254–261
- Карлински Саймон 125, 127, 159
- Кафка Франц 253, 254
- Замок* 254
- Кейтс Джим 241
- Келлман Стивен 5, 22, 240
- Кельберт Евгения 6, 217, 234, 237
- Кембалл Робин 166, 170
- Киппур Сара 17–19
- Клайн Джордж 219, 222, 223
- Клейст Эвальд Христиан фон 43
- Климкевич Аурелия 32
- Клюкин Ю. П. 128, 164
- Кляйне Гизела 80
- КобаяшиБреденштейн Наоко 77, 78, 86
- Коллинз Билли 250
- колониализм 24, 26
- конкретная поэзия 100
- Конрад Джозеф 10, 22, 215, 217
- концептуалистская поэзия 15
- Кордигли Энтони 21
- Коринна 55, 56
- Крэг Эдвард Гордон 85
- Кульман Елизавета Борисовна 6, 27–32, 36–71, 265, 268

- Геликон / Der Helikon / L'Elicon* 59
Гомер и его дочь 59
Исполнились мои желания 57
К луне 61–67
Наверно б исцелилась я 45
Памятник Беренике 55, 61
Пиитические опыты / Poetische Versuche / Saggi poetici 55
Italia, Italia mia! 68, 69
Meine Lebensart 39
 биография 37, 38, 46, 50
 взгляды на перевод 32, 54–58, 265
 владение языками 27, 28, 31, 37, 41–45
 ее немецкие стихи 48, 50, 52, 55
 ее переводы Анакреонта 37, 44, 46, 53, 55, 57
 жизнь и смерть 39–45
 любовь к Италии 42, 66–69
 поэтические формы 44, 59, 64
 пристальное чтение 61–68
 реакция на ее творчество 36–38, 46–50, 54
 трехязычное издание ее стихотворений 68, 268;
- Куниц Стэнли 224
 Кьеллберг Анна 235
 Кюхельбекер Вильгельм Карлович 47
- Ланн ЖанКлод 170
 ЛаскерШюлер Эльзы 107
 Латтимор Ричмонд 177, 181, 198, 264
- ЛебедевКумач Василий Иванович 246
Широка страна моя родная 246
 Ленин Владимир Ильич 211
 Лермонтов Михаил Юрьевич 123, 165–170, 207, 246, 266
Родина 246
Выхожу один я на дорогу 166
 Линдсей Кеннет 110
 Лоуэлл Роберт 166, 215, 216
 ЛушенковаФосколо Анна Викторовна 6, 129, 161
- Макдафф Дэвид 224
 Макин Майкл 125, 169
 Маковский Сергей Константинович 83
 Макферсон Джеймс 55
 Маллинс Р. Дайк 190, 191
 Мандельштам Осип Эмильевич 122, 166, 224, 225
 Мансон Марселла 18
 Марк Франц 104
 Маркаде ЖанКлод 74, 83, 98
 Машинская Ирина Викторовна 240
 Маяковский Владимир Владимирович 107, 122, 196
 Медер Петр Владимирович 43
 Мейер Стефани 125
 Мейн Александр Данилович 130
 Мервин У. С. 224
 метафизическая школа 212, 266
 Метерлинк Морис 85
 Меццофанти Джузеппе 45
 миграция 27; см. эмиграция; изгнание
 Милош Чеслав 9, 12
 Милтнер Франц 53

- Мильтон Джон 15, 43, 46
Потерянный рай 43, 46
Обретенный рай 46
- Мистраль Фредерик 9
- модернизм 9, 15, 31, 71, 100, 125, 184, 196, 264
- Молодец*, поэма Цветаевой
 Марины Ивановны 29, 32, 122–171, 205, 226, 237, 262, 266, 268; см. также *Le Gars*, Marina Tsvetaeva
- названия глав 141, 157, 158
- общая характеристика 32, 33, 122, 123
- языковые особенности 125, 126, 134–143
- отсутствие внимание к переводу 137
- сюжет и персонажи 124, 125, 143, 144, 158, 159
- история публикации 28, 123, 126, 128, 129, 262
- символические связи 154, 155
- моноязычная парадигма 9, 10
- моноязычные транслингвы 22, 240
- монументальное искусство 85, 97, 120; см. синтетическое искусство
- Моррис Пол Д. 173, 192, 193
- музыкальность 93, 164, 206, 234
- мультилингвизм 27, 31; см. билингвизм
- Мюнтер Габриэла 73, 78–85, 95, 109, 117
- Набоков Владимир Владимирович 10, 19–22, 26–29, 33, 34, 122, 123, 130, 172–211, 213, 215, 217, 225, 226, 239, 250, 262–268; см. также *Евгений Онегин* в переводе Набокова В. В.; *Poems and Problems / Стихи и задачи*
- Бренча на клавикогдах* 205
- Вечер на пустыре / Evening on a Vacant Lot* 179, 196
- Дар* 201, 203, 204
- Заметки о просодии* 184, 190
- К музе / To the Muse* 188, 192, 193
- К России / To Russia* 177, 180
- Лилиит* 187
- Лолита* 173, 187, 202, 206
- Мы с тобою так верили / We So Firmly Believed* 185, 189, 204
- Неоконченный черновик / An Unfinished Draft* 182
- Неправильные ямбы / Irregular Iambics* 183, 184
- О правителях / On Rulers* 196
- Парижская поэма / The Paris Poem* 186
- Прованс / Provence* 200
- Слава / Fame* 179
- Тихий шум / Soft Sound* 188, 192, 193
- An Evening of Russian Poetry / Вечер русской поэзии* 190, 207
- On Translating Eugene Onegin / На перевод “Евгения Онегина”* 199
- Pale Fire / Бледный огонь* 190
- Softest of Tongues / Тишайший из языков* 193
- владение языками 27, 213
- использование примечаний 180, 181, 183, 198

- как эмигрант 192
недооценка его поэтического творчества 29, 172
о переводах других переводчиков 176
об авторском переводе 21, 173–175, 250
о переводе “Евгения Онегина” 198
писательская судьба 189
псевдоним «Сириус» 173, 203, 204
репутация как поэта 123, 264
сравнение с Бродским 20, 34, 213, 217, 225, 226
стихи вымышленных персонажей 201–204
теория перевода 173–175, 197–200, 204–208
- наполеоновские войны 39
Насименто Франсиско Мануэль де 46
национальная душа 10, 70
Некрасова Екатерина Степановна 50
немецкий романтизм 10, 15, 31, 47, 118, 133; см. романтизм
немецкий язык 10, 13, 26, 27, 29, 31, 32, 36–39, 66, 67, 70, 73, 75, 79, 81–86, 90, 94, 97, 103, 107, 109, 110, 129–131, 168
в России 26;
синтаксис 83, 84
как непоэтический язык 133
неологизмы 32, 90, 98, 105, 106, 110, 111, 125, 134, 135, 143, 148, 153, 257
Никитенко Александр Васильевич 37, 46
Николаев Филипп 250
Нобелевская премия по литературе 9, 209, 233
Ноонан Уил 30
Оден Уинстон Хью 14, 212, 215
Озеров Владислав Александрович 46, 52
Октябрьская революция 49
Окуджаву Булат Шалвович 207
ономатопозитический эффект 194
Оссиан 55
Осташевский Евгений 22, 23
остранение 15, 114
отсебятина 204–208
- Павленко Анета 12, 16, 21
параллельные оригиналы 55
парафраз 65, 246
пародия 105, 112, 114, 119, 188, 190, 196, 198, 207
Пастернак Борис Леонидович 126, 130, 154, 166, 168
перевод 5, *passim*; см. также авторский перевод
автором самого себя 20–22
женский 54
и ниспровержение диктата 249
исследования 17–21, 24–26
как повторение 120, 121
как транспозиция 127
как убийство 199
симметричный 26
цель 11, 120, 184
переводимость 10, 58, 132, 134, 197, 206, 264, 265, 268
Перес Фирмат Густаво 20, 22
пересечение границы 13, 71, 119, 242

- Петрарка Франческо 43, 67
 Пильщиков Игорь Алексеевич 70
 Пиндар 55
 Пипер Рейнхард 96
 повтор (как прием) 93, 104, 140,
 155, 162, 163, 167, 186, 190
 полисемия 111
 Полухина Валентина Платоновна
 226, 236
 Понятовска Элена 22
 Попеску Костин 22
 поэзия, ее определения 8, 10,
 11, 13; см. также родной
 язык
 поэзия/искусство авангарда 12,
 13, 15
 поэтика замещения 34
 поэтика простоты 115
 поэтический универсализм 118
 пристальное чтение 29
 Бродского 228–234
 Грицмана 241–249
 Кандинского 86–91, 92–95
 Капович 250–258
 Кульман 61–68
 Набокова 188–196
 просодия 33, 34, 127, 139, 170,
 171, 176, 180, 183, 184, 191, 197,
 201, 212, 222, 226, 266; см.
 также стихосложение
 псевдоперевод 55, 56, 61, 66, 128
 Птолемей I 55
 путешествие 45, 68
 Пушкин Александр Сергеевич
 11, 31, 33, 47, 52, 53, 70, 123,
 132, 164–166, 168–170, 173,
 174, 177, 180, 188, 190, 192,
 198–200, 203, 204, 206, 207,
 246, 247
Евгений Онегин 33, 52, 169,
 173–176, 179, 180, 182, 198–200,
 205–207, 225, 246
К морю 192
Моцарт и Сальери 188
На холмах Грузии 247
Рифма 190
 в переводах Цветаевой 76, 82,
 107–108, 110–111, 198n66,
 199n67
 упоминание 25, 42, 118,
 204n48; см. также «Евгений
 Онегин» (в переводе Набо-
 кова)
 Рабле Франсуа 134, 198
 размер 20, 44, 62, 64, 84, 88, 90, 91,
 139, 170, 174, 176, 179–181, 184,
 185, 190, 193, 196, 197, 199–203,
 206, 207, 219, 223, 225, 230, 246,
 253, 266
 его сохранение 20, 34, 78, 84,
 88, 91, 174, 177, 179–181, 185,
 189, 201, 219, 223, 266
 Раффел Бертон 224
 Рейд Кристофер 235, 236
 Рейн Крейг 235, 236
 религиозные образы 142, 154
 Рембо Артюр 258
 Ренье Анри де 207
 Риви Джордж 128
 Рильке Райнер Мария 15,
 131–133, 168
 рифма 20, 30, 32, 34, 53, 59, 70, 78,
 79, 86, 88, 89, 93, 95, 99, 108,
 125, 134, 137, 138, 140, 144, 148,
 149, 151, 161, 163–165, 167, 168,
 170, 173, 174, 176, 179–190,
 193–197, 200–203, 207, 214, 216,

- 219, 223, 224, 226–235, 237, 240, 245, 246, 254, 257, 260, 261, 266
не сохраненная 184
сохраненная 20, 59, 88, 174, 179–181, 187, 189, 201, 219, 223, 226, 227, 230, 231, 254, 266
стратегическое использование 186
нерифмованные стихи 59, 86, 185
- Робинсон Дуглас 198
родной язык 9–16, 25, 27, 29, 38, 39, 51, 60, 68, 71, 76, 81, 82, 108, 109, 118, 123, 131, 132, 169–171, 192, 193, 206, 207, 209, 210, 213, 217, 242, 261, 263, 264, 266
- романтизм 8, 31, 41, 69, 118, 133
и антифранцузские настроения 133
и культ оригинальности 264;
и верность родному языку 15, 31, 69
и национальная душа 8–10, 118
- Ронен Омри 186
- Россия, авторский перевод 23–28
- Росслин Венди 54
- Рулёва Наталия 228, 238
- русская литературная культура 23
- русские формалисты 14
- русский синтаксис 94
- русскоамериканские поэты 5, 22, 34, 209, 237, 239–261; см. также Грицман Андрей Юрьевич; Капович Катя; Осташевский Евгений
- Руссо ЖанЖак 38
- Рушди Салман 22
- Саймон Шерри 54
- самоперевод 8, 9, 16–35, 54–61, 70, 71, 117, 143–156, 163, 171, 173, 175, 176, 182, 186, 192, 199, 205, 206, 208, 226, 236–238, 240, 249, 250, 258–261, 263, 265, 268;
см. авторский перевод
- Сандрар Блез 107
- Святое причастие 154
- СвятополкМирский Дмитрий Петрович 136
- Сенгор Леопольд 22
- Сигал Алекс 241
- символизм 99, 133, 161
- символизм цвета 114, 155, 161
у Кандинского 48–49, 52, 56–58, 61, 62–64, 69–70, 73, 192n76
у Цветаевой 98–99, 100–101, 105
- Симич Чарльз 236
- симметричный перевод 26
- синестезия 87
- синтаксис 83, 84, 94, 100, 103, 112, 135, 141, 181, 189, 191, 226, 238, 246
французский 112, 135, 141
немецкий 83, 84
русский 94, 181
неправильный 100, 103, 141, 191
- синтетическое искусство 77, 96, 119
- синхронный авторский перевод 32, 56, 57, 98, 120
- Скоу Джон 177, 264
- Слово о полку Игореве* 207
- Слоним Марк 128
- Смит Джеральд 197

- Советский Союз 24, 25, 75, 108, 123, 165, 166, 211, 212, 219, 228, 233, 250, 269
- Соколов Борис Михайлович 73, 75, 83, 84, 97, 98, 100–103
- созавод 238, 267
- состояние постмонолингвизма 269
- Спендер Стивен 215
- спунеризмы 137
- средневековая Европа 15, 118
- СССР 259; см. Советский Союз
- Ставанс Илан 5, 21, 22
- Сталин Иосиф Виссарионович 211
- стереотекстуальность 30
- Стегин Александр 239
- стихосложение (силлабическое и силлаботоническое) 31, 78, 95, 139, 140, 164, 166, 170
- стихотворения в прозе 32, 73, 74, 83, 92, 96–101, 103, 105, 108, 119
- столбик 152
- Стоппард Том 22
- Стравинский Игорь Федорович 125
- странность (намеренная) 83, 90, 177
- Тагор Рабиндранат 9
- Тассо Торквато 42, 67
Освобожденный Иерусалим 42, 52
- ТойберАрп Софи 108
- Тихеева Елизавета Ивановна 81
- Тодоров Цветан 12
- точность 98, 137–139, 145, 174–182, 202, 204, 219, 225, 249, 261
- формы 138, 139, строгая и шероховатая 174–182
- транслингвизм 5, 10, 22
- Трубикина Юлия 197, 199
- Тургенев Иван Сергеевич 96
- Тцара Тристан 22
- Тютчев Федор Иванович 77, 186, 193, 197
День и ночь 193
Успокоение 186
Silentium 77
- Уайт Кристофер 25
- Уилбер Ричард 219
- универсальный поэтический язык 25, 107
- Уоктел Майкл 203
- Уолкотт Дерек 219
- Уоррен Роберт Пенн 8
- упреждающий перевод 24, 25
- Уфлянд Владимир Иосифович 214
- Уэйссборт Дэниел 220, 222, 223, 236, 237
- Фет Афанасий Афанасьевич 70, 71, 87
- Фещенко Владимир Валентинович 9, 92, 119
- Филемон 61
- фольклорные источники 123–126, 134, 145, 156, 161; см. также «Молодец» (Цветаева)
- формализм 14, 178, 264
- Форрестер Сибелан 162
- Форстер Леонард 15, 118, 119
- Фосс Иоганн Генрих 47, 48

- французский язык 6, 10, 12, 13,
 22, 23, 25–27, 29, 32, 36, 40–42,
 44, 59, 60, 68, 70, 72, 76,
 107–110, 114, 118, 122–171, 205,
 226, 238, 239, 266
 в России 23, 24, 27
 версификация 127
 как непоэтический язык 133
 синтаксис 112, 135, 141
- Фрост Роберт 8
- футуристы 100, 105, 125
- Халь-Кох Елена 72, 73, 81, 84
- Ханauer Дэвид Иэн 12, 14
- Хармс Даниил Иванович 104
- Хаушильд Христиана 126, 137,
 154, 157, 158
- Хворостьянова Елена Викторов-
 на 145
- Хейвен Синтия 234, 235
- Хект Энтони 219
- Хини Шеймус 238
- Хогенбом Хильде 6, 37
- Ходасевич Владислав Фелициа-
 нович 126
- Хокенсон Йан 18
- Цветаева Марина Ивановна
 27–29, 32–34, 58, 122–171, 205,
 206, 226, 262, 264, 266, 268; см.
 также *Le Gars*, *Молодец*
Ce noir et blanc / *Черно-бе-*
лое 164
Durch alle Welten / *Через все*
миры 168
La Neige / *Снег* 128
Le Gars 123, 127–130, 133, 135,
 139, 142, 143, 156–158, 164, 171,
 206, 268
- Lettre a l'Amazone* / *Письмо*
к Амазонке 159
- Каменногрудый* 122
- Молодец* 29, 32, 122–171, 205,
 226, 237, 262, 266, 268
- Несколько писем Райнер*
Мария Рильке 131
- Поэт о критике*, статья
 128, 146
- биография 130
- Бродский и Цветаева 123,
 226, 266
- взгляды на перевод / транс-
 лингвальная поэзия 58,
 129–133, 264, 266
- владение языками 27, 28,
 129, 130
- ее переводы 29, 32–34,
 как мать 169
- поэтика 137, 153, 166
- самоосознание через стихи 33,
 126, 143–156
- стихи на французском языке
 122, 123, 163–171
- Цветков Алексей Петрович 237,
 240, 251, 252, 253
- Цирк*, фильм 246
- цитатность 246, 247
- Чернышевский Николай Гаври-
 лович 204
- Шагал Марк Захарович 12, 13, 76
- Шамиссо Адельберт фон 22
- Шардт Алоис 81
- Швабрин Станислав Алексан-
 дрович 197, 207
- Шекспир Уильям 52
- Шеппард Ричард 97

- Шерр Барри 173, 196
 Шиллер Фридрих 51
 Шишков Александр Семенович
 39, 50, 52
 Шкловский Виктор Борисович 15
 Шлегель Джозеф 201
 Шлейермахер Фридрих 10, 11, 30
 Шойинка Воле 22
 Шорт Кристофер 106
 Шуман Роберт 37, 48, 49
- Элиот Т. С. 13
 эмиграция 27, 71, 81, 107, 126,
 168, 170, 212, 214, 228, 233, 251;
 см. также изгнание
 Эмерт Клаудия 85, 88
 Эпштейн Михаил Наумович 30,
 267, 268
 Эренбург Илья Григорьевич 122
 Эскин Майкл 262, 263
 Эткинд Ефим Григорьевич 122,
 123, 128, 129, 136, 146, 161
- югендстиль 100
- Якоби Иоганн Георг 43
 Яу ВайПин17
- «EuropaAlmanach» 107
Le Gars, Marina Tsvetaeva 123,
 127–130, 133, 135, 139, 142, 143,
 156–158, 164, 171, 206, 268
 изменения по сравнению
 с *Молодцем* 157–163
 актуализация гендера 33,
 157–160
 актуализация русских элемен-
 тов 134–143
 как метатекст 156–163
 как средство интерпретации
 143–145
 названия глав 128, 157, 158
 процесс написания 126–128
 символические связи 154, 155
 сравнение с *Молодцем* 127,
 134–143
 сравнение с авторскими
 переводами Набокова 205,
 206, 266
 сюжет и персонажи 144–147,
 153, 154, 158
*Poems and Problems / Стихи
 и задачи* (Набоков) 33, 172,
 174–182, 188, 190–193, 196,
 198–201, 203, 205, 207,
 267, 268
 восприятие 177, 178
 общее описание 33, 172
 теория перевода / подход
 к переводу 173–175, 197–200,
 204–208
 формальные характеристики
 переводов 174, 182–196
 шахматные задачи 175, 178
Gesamtkunstwerk 85
nachdichten 129, 131
Zweiklang (двузвучие) 106,
 117, 120

Оглавление

Благодарности	5
Введение. «Трюк с удвоением личности»	8
Глава первая. Елизавета Кульман: непревзойденный полиглот среди русских поэтов	36
Глава вторая. Трехязычная поэзия Василия Кандинского	72
Глава третья. Авторский перевод «Мóлодца» Марины Цветаевой на французский	122
Глава четвертая. Дилемма авторского перевода в творчестве Владимира Набокова	172
Глава пятая. Иосиф Бродский на английском	209
Глава шестая. Авторский перевод в творчестве русско-американских поэтов	239
Заключение	262
Библиография	270
Предметно-именной указатель	288

Научное издание

Адриан Ваннер
ДВУЯЗЫКАЯ МУЗА
Авторский перевод в русской поэзии

Директор издательства *И. В. Немировский*
Ответственный редактор *И. Белецкий*
Куратор серии *О. Споуэт*
Заведующая редакцией *О. Петрова*

Дизайн *И. Граве*
Редактор *М. Нестеренко*
Корректоры *И. Манлыбаева, И. Садыгова*
Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 20.10.2022.
Формат издания 60 × 90 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 19,0.
Тираж 300 экз.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «Библиороссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:
ООО «Караван»
ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»
<http://www.club366.ru>
Тел./факс: 8(495)9264544
e-mail: club366@club366.ru

Книги издательства можно купить
в интернет-магазине: www.bibliorossicapress.com
e-mail: sales@bibliorossicapress.ru

12+

*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*