



**АЛЕКСАНДР  
ЦЫБУЛЕВСКИЙ**

**ВЫСОКИЕ  
УРОКИ**





**АЛЕКСАНДР  
ЦЫБУЛЕВСКИЙ**

**ВЫСОКИЕ  
УРОКИ**

**ПОЭМЫ  
ВАЖА ПШАВЕЛА  
В ПЕРЕВОДАХ  
РУССКИХ  
ПОЭТОВ**

Издательство «Мерани», Тбилиси, 1980

899.962.1.092[Важа Пшавела]  
8Г 1  
Ц 938

**Редактор А. А. ГВАХАРИЯ**

70202—33  
Ц— — — — — 150—79  
М 604(08)—80

© Издательство «Мерани», 1980

## ОТ РЕДАКТОРА

Поэт, прозаик, переводчик и литературовед А. С. Цыбулевский оставил небольшое, но поразительно цельное, оригинальное творческое наследие. Певец Тбилиси и Грузии, исколесивший ее вдоль и поперек, прекрасно знающий и тонко чувствующий все нюансы русской и грузинской поэзии, автор двух замечательных сборников стихов и прозы («Что сторожат ночные сторожа» и «Владелец шарманки») свою последнюю работу посвятил сравнительному анализу русских переводов главных поэм великого грузинского поэта Важа Пшавела (1861 — 1915). Это поэмы «Этери», «Раненый барс», «Гоготур и Апшина» и «Змеед», в разное время переведенные О. Мандельштамом, М. Цветаевой, Б. Пастернаком и Н. Заболоцким.

Таким образом, четыре поэмы, четыре переводчика, девять переводов. Каждому из них в отдельности были посвящены специальные статьи, высказаны отдельные интересные наблюдения. Но все оставалось в разрозненном, фрагментарном состоянии, не шло дальше «точно-неточно», «полно-неполно». А. Цыбулевский подошел к проблеме иначе — не просто сравнительный анализ различных переводов одного и того же произведения, а взаимноисключаемость различных систем перевода. Он принципиально против различия переводов «хуже — лучше» (разумеется, когда речь идет о высоких мастерах перевода), так как для него каждый перевод — это путь потерь и компенсаций. Так он проникает в самую суть проблемы перевода.

Его творческая позиция синхронна с позицией иссле-

двумя им переводчиков. Возникает необычная духовная близость между ними, полное взаимопонимание. Особенно ярко проявляется это при интереснейших рассуждениях о губительной формальной точности и кажущемся нарушении, о роли и значении подстрочника, о необходимой близости для переводчика волшебного мира переводимого поэта, тем более, если таковым являлся Важа Пшавела: «Богатый, но чрезвычайно сложный материал для анализа представляет творчество Важа Пшавела, исполненное истинной поэзии, философской мудрости и идейной глубины. Именно поэтому еще ни одному исследователю не удалось до конца постичь силу его поэтического мышления» (Гр. Кикнадзе).

Книга А. Цыбулевского по-новому освещает не только проблемы перевода. С большой любовью и тонкостью дает он оценку отдельных сторон оригинального творчества самих поэтов-переводчиков. И что особенно важно — на этом фоне глубоко проникает в поэтический мир Важа Пшавела. Достаточно указать на его наблюдения над скрытым смыслом поэмы «Гоготур и Алшина», над финалом «Алуда Кетелаури», над «Змееедом». Так же, как, по словам О. Мандельштама, невольный комментарий переводчика просачивается в книгу сквозь тысячу щелей, наблюдения А. Цыбулевского щедро рассыпаны на каждом шагу. Однако это не сухое, мертвое литературоведение, снабженное лишь сугубо научными сносками и примечаниями, а живой разговор поэта с читателем, высокая проза поэта-ученого.

Это и придает особую прелесть книге А. Цыбулевского. Вся она написана просто и вдохновенно, автор доверительно и непосредственно обращается к читателю, и эта интимность тона рождает ответное чувство сопереживания.

Читатель будет глубоко благодарен автору Александру Цыбулевскому за ту большую радость, которую доставит ему эта книга.

А. ГВАХАРИЯ

## ВВЕДЕНИЕ

Великий грузинский поэт Важа Пшавела уже стал тем явлением мировой поэзии, без которого она немыслима. Имя его звучит наравне с самыми громкими именами, чье влияние и значение далеко переступают границы собственной родины. Отмечавшееся в 1961 году во всех странах по решению Всемирного Совета Мира столетие со дня рождения Важа Пшавела — заслуженная дань его гению. Это широкое признание имеет не менее важный интимный аспект: постепенно, исподволь, входит Важа Пшавела в жизнь отдельного человека и уже не покидает ее; в силу фактического бессмертия он передает ей свою частицу... Тут первостепенно какое-то редчайшее счастливое соотношение, пропорция — биографии, личности, судьбы и творчества...

Исследование посвящено сравнительному анализу переводов четырех центральных и характерных поэм Важа Пшавела, в разное время исполненных такими русскими поэтами как — О. Мандельштамом, М. Цветаевой, Б. Пастернаком, Н. Заболоцким. Это поэмы «Этери» и «Раненый барс» (Цветаева, Заболоцкий), «Гоготур и Апшина» (Мандельштам, Цветаева, Заболоцкий), «Змеед»

(Пастернак, Заболоцкий). Все четыре названных поэта резко отличны друг от друга, собственные их манера и почерк явственны для каждого любящего стихи. Сравнительное рассмотрение переводов этих мастеров становится, как нам кажется, школой для переводчика — это определило тему настоящей работы, ее рамки и основной принцип.

С одной и той же поэмой мы знакомимся чуть ли не в полярных переводах, оправданных и стимулируемых подлинником. Яркая индивидуальность, неповторимость, верность родному языку Важа Пшавела — не помеха «вековому общению культур», средством которого и являются переводы. При всей недостаточности рассматриваемых переводов, в них осуществилось то, что должно осуществляться в идеале: та близость, тот тип близости к подлиннику, который дает о нем максимальное представление. Тут имеет место не бездумное следование перевода за подлинником, а его целостное и концептуальное решение. Перевод сам оказывается в положении подлинника, становится фактом, органической частью собственной национальной литературы. Широта Важа Пшавела, обнаруживаемая даже на уровне подстрочника, его «бесконечная природа» дает возможность проявиться личным особенностям поэтов. Более того, перевод часто оказывается как бы питательной средой, в которой зреют будущие, поздние черты поэта. Нет разрыва между своим и чужим, одно естественно продолжает другое.

— Нами не рассматривались переводы других поэм Важа Пшавела, выполненные поэтами, известными только в качестве переводчиков. Эти переводы, как бы ни были хороши сами по себе, не дают права исследовать, каким образом индивидуаль-

ные черты поэта служат прямой цели перевода. Анализ этого собственно переводческого феномена «десятой музыки» и явился одной из двух основных сторон настоящего исследования. Вторая основная сторона заключается в следующем: переводы поэм В. Пшавела являются целостным, концептуальным прочтением поэм и в этом качестве представляют немаловажный интерес для науки о Важа Пшавела, в которую они тем самым вносят посильный вклад. Такой двухсторонний анализ переводов поэм Важа Пшавела проводится впервые, по необходимости он ограничен имеющимся наличием — четырьмя поэмами в их девяти осуществлениях.

Не затронуты тут другие переводы Заболоцкого поэм Важа Пшавела, даже такие высочайшие достижения переводческого искусства, как «Алуда Кетелаури» и «Копала». Переводы Заболоцкого в их совокупности заслуживают отдельного рассмотрения, отдельной работы, целиком им посвященной. Здесь Заболоцкий представлен четырьмя поэмами Важа Пшавела, которые были переведены и другими поэтами.

Сравнивая разные переводы одной и той же поэмы, мы исходим из того, что каждый перевод — концепция и, значит, отдельная система (концептуальность — один из первостепенных признаков современного перевода). Тут последовательно проводится идея неваимоисключаемости различных систем переводов: различия переводов идут не по принципу: хуже—лучше; тут ни в коем случае не качественные различия, а различия характеров, включающие поспешные и праздные предпочтения одного перевода другому.

Сравнение переводов друг с другом, а затем и сравнение их с оригиналом с особой ощутимостью

Выявляет то, что каждый перевод — это путь потерь и компенсаций (восполнений). Одним из критериев ценности перевода являются не потери — это сторона количественная, легко подмечаемая и регистрируемая и потому ставшая чуть ли не бедствием в переводческой критике; куда интереснее и принципиальнее рассмотрение вопроса, чем именно компенсирует переводчик потери. При переводе может оказаться губительной формальная точность, а кажущееся нарушение точности — искомым адекватом, а не произволом. Можно говорить о нравственности переводческой компенсации. Привнося нечто оригинальное, переводчик не обкрадывает собственное творчество, а возвращает то, чем оно обогатилось за счет проникновения в новый мир. На этом и зиждется взаимосвязь культур в системе отношения: поэт — переводчик.

## ГЛАВА I. «ЭТЕРИ»

Поэму Важа Пшавела «Этери» перевели — М. Цветаева в 1940 году<sup>1</sup> и Н. Заболоцкий в 1949<sup>2</sup>. Заболоцкий писал Симону Чиковани: «Посылаю тебе для ознакомления мой перевод «Этери» Важа Пшавела... Я с большой любовью делал эту вещь, заботясь о том, чтобы по-русски она звучала во весь голос и, признаюсь, доволен ею, особенно некоторыми частями»<sup>3</sup>.

Перевод Цветаевой был издан и, безусловно, Заболоцкий знал его. Однако принципы перевода были столь разительно противоположны, что Заболоцкого перевод Цветаевой не затронул — он не соревнуется, он дает принципиально другой, несравнимый перевод того же произведения.

Заболоцкий стремится переводить, отстраняясь от себя, — он как бы исходит из всего опыта русской поэзии. Цветаевой достаточно собственного, разностильного опыта, переводы ее пестрят тем, что условно можно назвать «цветаизмами», несущими особенности ее стиля, равного характеру. Например, у Заболоцкого есть высокие повторения — гулы, отзвуки, эхо всей литературы. Нужно сказать, что оба поэта переводят так, как пишут сами, у них нет разделения на свое и чужое. Но при этом высоком отношении принципы подхода противоположны. Метод Цветаевой можно назвать строчным, пословным методом — она переводит по строчкам, дробно, по мере течения. Метод Заболоцкого — переводить целостно, исходить из целого, жертвуя при

---

<sup>1</sup> Важа Пшавела. Поэмы. ОГИЗ. 1947, стр. 57.

<sup>2</sup> Важа Пшавела. Поэмы. Тбилиси, 1951.

<sup>3</sup> Н. Заболоцкий. Избранное, т. второй, М. 1972, стр. 253.

необходимости частностями. Это несколько беглых, предварительных замечаний, подробная характеристика предстоит ниже, а пока обратимся к самой поэме. Это сказка на народный, вернее, международный, странствующий сюжет, повествующий о трагической, после гибели героев ставшей легендой, любви царевича Голдердзи и пастушки Этери...

Дикий безлюдный мир окружает затерянную в горах хижину Этери.

**Цветаева:**

То олень осенним ревом  
Потрясет покой дерев,  
Громким голосом обвала  
Вдруг гора проявит гнев.

**Заболоцкий:**

Безмолвна древесная сень.  
Лишь поздней порой урожая  
Ревет там огромный олень,  
Собратьям своим угрожая.

Вместо «осенний» — у Заболоцкого сказано — «поздней порой урожая», «Безмолвна древесная сень» и «покой дерев». Сразу даже и не сообразить, что это об одном и том же, что это из одного источника. Тут нет соответствия, нет совпадений, нет переключки голосов. Нет переключки, но удивительно — нет потерь. Например: «Звякнет горлышком фазан» — Цветаева, а у Заболоцкого: «Да бьет в колокольчик фазан».

У Заболоцкого тон размеренный, эпически повествовательный. У Цветаевой — напор энергии — это не повествование — строки исходят энергией, чья физическая величина почти ощутима. Ударения тут воистину — удары. На передний план выступает не эпическое описание — картина, как у Заболоцкого, а замена картины темпом, скоростью, энергией... И конечно, благодаря хоре, темп этот значительно ускорен и сам по себе, а в сравнении с амфибрахией Заболоцкого — десятикратно. Нужно сказать, что этот размер не был избран Цветаевой добровольно, а был настоятельно рекомендован ей со стороны, в качестве, якобы, единственно соответствующей

щего грузинскому<sup>1</sup>, то же и система рифмовки через строку. Сама Цветаева не всегда подхлестывает и без того быстрый бег хорей; вот пример медленного:

Тихо косами Этери  
Вытирает влажный лоб  
И глаза, с которых слезы —  
Жемчугом в речной песок...

Но далее — темп и ритм берут свое, чему, кстати, способствует монорифма:

Если б их песок не выпил —  
Был бы жемчугом поток!  
Что слезинка — то росинка  
Упадает на цветок,  
Имя нежное Этери  
Взял бы каждый стебелек.

Невозможно произнести это замедленно при всем желании. Тот же отрывок у Заболоцкого начисто лишен «скоростной» характеристики — тут как бы все остановлено, включая даже глагол «хлынул». У Цветаевой действие происходит во времени и время выступает на первый план, у Заболоцкого действие совершается в пространстве, а времени словно нет, есть пространство — эпическая ширь.

Загрустнулось пастушке мрей,  
Наполнились очи слезами  
И хлынул на землю ручей,  
И поле покрылось цветами.  
Здесь каждый цветочек с тех пор  
Зовется Этери влюбленной.  
Блажен ты, цветущий простор,  
Слезами любви окропленный!

Это разные системы и, в случае двух крупных поэ-

---

<sup>1</sup> См. об этом в предисловии Г. Маргвелашвили к книге М. Златкина «Когда книга сближает народы». Изд. «Мерани», Тбилиси, 1972, стр. 23.

тов, конечно же, не может быть решительного и безоговорочного предпочтения одного другому.

**Цветаева:**

Скоро ль небо приоткроет,  
В жажде утренней земной,  
Грудь застегнутую солнца  
Пуговицей огневой?

**Заболоцкий:**

Застегнут небесный кафтан  
Застежкою из перламутра,  
И долго скрывает туман  
Сияние свежего утра.

Что лучше? Нельзя сказать, невозможно выбрать. То одно, то другое. Может быть то, что ближе подлиннику? Но, видимо, в данном случае близость не способна решить дело в пользу одного из поэтов. Оба варианта хороши — независимо от подлинника, главный образ которого в обоих перевоплощениях не утерян.

Мы пока намеренно отодвигаем сравнение поэмы с оригиналом — чтобы показать самостоятельную жизнь переводов. Так всегда случается с переводами, выполненными крупными поэтами, — переводы не вызывают мгновенного соблазна сличения. Сравнение с оригиналом еще предстоит, а пока поделемся мелькнувшим подозрением, что при всем различии, полярности, эти два поэта в отношении подлинника не взаимоисключают друг друга. Источником этой полярности служит, вероятно, и подлинник, который шире переводов и дает повод для разного воплощения...

Разница Цветаевой и Заболоцкого обнаруживается особенно резко, когда оригинал можно истолковать как борьбу за правоту и справедливость — Цветаева сразу активно и автоматически в нее включается. Тут взволнованная речь Цветаевой — на высоте ораторского искусства. Это, кстати, демонстрирует, что персонажи сказок умны, что они выразители сил добра или зла и, в качестве таковых, далеко не бессловесны, напротив, — находчивы, остры, убедительны. У Заболоцкого эта сторона притушена, речь повествовательно нейтральна;

Этери у него милая и робкая жертва — она прекрасна, но не так умна, как у Цветаевой. У Заболоцкого даже советник царя спасалар, которого именуют львом, пасует перед цветаевским, и царь прав в своем царственном гневе после его вялой речи, тогда как после речи цветаевского спасалара — царь неправеден, и тем сильнее звучат трагические трубы рока. Приведем соответствующий отрывок. Спасалар приносит царю весть о самовольной женитьбе сына:

**Цветаева:**

Царь! Не гневайся, могучий,  
Что без зову предстаю.  
Ибо радостью наполню  
Грудь отцовскую твою:  
Царский сын домой с добычей  
Прибыл. Пир на всю страну!  
Взял твой первенец Годердзи  
В жены светлую луну.  
Краше черт ее невинных  
Я не видел ничего.  
Свод покинула небесный  
Ради сына твоего.  
Сам господь ее для отчей  
Гордости твоей сберег.  
Сладким именем Этери  
Он дитя свое нарек.  
Перед ней другие девы —  
Перед жемчугом песок.  
От одной ее улыбки  
Озаряется восток.  
Как луна она и солнце —  
Недоступна похвале.  
Девы не было подобной  
И не будет на земле.  
Если ж сердиться, что сами  
Свадьбу сладили они, —  
Бог сердца соединяет,  
Значит, господа вини!

**Заболоцкий:**

О царь, не сердись на меня  
За то, что пришел я  
незванным,  
Обязан обрадовать я  
Известьем тебя  
долгожданным.  
Твой сын себе выбрал жену,  
Какой не отыщешь на свете.  
Похожа она на луну,  
Пошли ей господь  
долголетье!  
Нам лица красавиц таких  
В одних сновидениях снятся.  
И ты не сердись, что жених  
Решил без тебя обвенчаться.  
Красавицы этой приход  
Послужит нам счастья  
залогом.  
Ведь судьбы людей наперед  
Начертаны господом богом.

Тут даже метр, навязанный Цветаевой, кажется

удачно и добровольно выбранным: он способствует энергии высказанного, служит правому делу. И насколько спасалар Заболоцкого слабее в роли адвоката Годердзи! Как это вяло: «Ведь судьбы людей наперед начертаны господом богом» — за сим точка, не восклицательный знак. Цветаевой даже исходное — «Браки заключаются на небесах» кажется недостаточным, она заряжает это дополнительным пристрастием: вини бога, если не так...

Хоть мы и зареклись не прибегать на этом этапе к сличению переводов с подлинником — тут его трудно избежать ввиду явного количественного несовпадения строк. Ограничимся количественной справкой: строк в подлиннике ровно столько, сколько у Цветаевой. Заболоцкий не нашел в этом отрывке ничего для себя и поспешил его сократить.

Заболоцкому чужда ораторская речь, он тяготеет к внутреннему, повествовательному монологу — то есть речи не спорящей, не убеждающей в чем-то кого-то, речь эта не обязательно предполагает собеседника, слушателя, а тем более противника. Собеседник может отсутствовать. Цветаевой близко искусство ораторской речи. Речь ее не может звучать в пустоте — она адресована, перед нею аудитория, друг, противник. Заболоцкому близко состояние — отсюда — монолог; Цветаевой — действие, отсюда — речь. Цветаева любит скрестить оружие — фразы становятся фазами фехтования, имеющими целью выпад.

Вот пример: царица упрекает сына, который самовольной женитьбой вынудил отца нарушить данное им слово царю Левану. Царевич ей отвечает:

**Цветаева:**

Ежечасно, безвозвратно  
Вырастаем из пелен!  
Вы Годердзи сотворили,  
Но живет и дышит он!  
Не сыновнею любовью  
Вечен человеческий род!  
Вы Годердзи сотворили,  
Не пеняйте, что живет!

**Заболоцкий:**

Неужто такая беда —  
Жениться по собственной воле  
И счастье увидеть, когда  
Противится царь на престоле?  
Ребенка вы вправе родить,  
Но, ставши наследником края,  
Могу я по-своему жить,  
Сыновние чувства питаю.

У Заболоцкого — «могу я по-своему жить» — не убедительно. И какой напор у Цветаевой! Как все эмоционально и логически сплетено и подтверждено. Но этого мало. Обратим внимание — «Вы Годердзи сотворили» — повторено дважды. Что это? Вслушаемся: «Ежечасно, безвозвратно вырастаем из пелен». Речь цветаевского Годердзи приобретает характер партии, арии, она подспудно связана с музыкальным решением поэмы. Речь звучит и приобретает другое, не речевое качество; становится важна не только сказанным, она и отзвучав, канув, остается в ушах мотивом, мелодией, способна возрождаться; представлять вновь. Вот, например, из начала поэмы: сирота Этери горюет по матери, которой не помнит:

Хоть бы образ свой сиротке  
Мать оставила в помин!  
Им как солнышком бы грелась  
В хладном сумраке долин.  
Хоть бы голос свой голубке  
Завещала, сироте!  
Не плутала бы сиротка  
В мокроте и черноте.  
Хоть бы уст своих улыбку  
Позабыла уходя!  
Не промокла бы подушка  
От соленого дождя.

Эмоция тут народна, напоминает плач, причитание. Все это явно музыкально, речь композиционно похожа

на песню с ее повторами, каденцией, рефреном — тема как бы развивается в музыкальном ключе, и потому-то приходят на ум эти понятия, смежные с поэтическими, — партия, ария, оркестр, оркестровка, мелодия, мотив, напев. Конечно, тут мелодия не тождественная мелодике стиха, — имеется в виду конструктивный принцип, последовательность семантических величин, и если мы говорим — ария, это не значит, что у Цветаевой речь тяготеет к пению, что она поется. Напротив — речь эта лишена напевности, она ей противопоказана. Стих Цветаевой не напевен, он слишком энергичен и не может быть безразличным наполнителем мелодии. Спеть стихи Цветаевой — совершить насилие, всем своим естеством они будут противиться этому. Но в общем звучании поэмы можно представить уместным речитатив — родственный отзвук монологов, диалогов, строф, антистроф, эпода древнегреческой трагедии, где происходит резкое столкновение героической личности с непреодолимыми, противостоящими силами.

### **Годердзи**

Осчастливь меня хоть взглядом, —  
Отними от глаз ладонь.  
Молнию опережая,  
Понесет нас черный конь...  
Как прекрасна ты, Этери!  
Ослеплен твоей красотой!  
Знай, что царства мне дороже  
След ноги твоей босой.

### **Этери**

Если девушка в лохмотьях —  
Не спасет ее краса!  
Смиляются ли колючки,  
Коль красавица боса?

### **Годердзи**

Милая! Одно лишь слово!  
Оживи увядший куст!

Или слова недостойна  
Искренняя просьба уст?

### Этери

Царь! Сама я недостойна  
Глуки мыть тебе и в зной  
Заслонить тебя от солнца.  
Мне ли быть твоей женой?

При всей песенной тенденции, все это качественно слишком стихи, чтобы стать песней, в которой неизбежно пропадут риторические, ораторские, смысловые акценты.

Заболоцкому мелодические задачи чужды, хотя сам по себе стих его более напевен. Вместо конструктивной мелодики у него — пластика; гибкая, грациозная, животворная, физиологическая прелесть стиха, строфы, четверостишья:

На низенькой кровле цветы  
Лиловы, желты, синеваты.  
Поет соловей с высоты,  
Вдыхая цветов ароматы...  
Чуть глянет рассвет из окна  
На сонные очи Этери,  
Старуха, как уголь черна,  
Кричит и бранится у двери...

Обратим внимание, как естественно оперены рифмами четверостишья, как рифмы не подбираются, а возникают сразу и становятся на все четыре «лапы»:

...Для Заболоцкого визирь Шере — персонаж, чье назначение быть носителем зла. Цветаевой этого недостаточно — за действием ей открывается музыкальная тема, и само имя — Шерэ — начинает звучать магически, создает вокруг себя фонетическую среду, хоть не назойливо, но достаточно отчетливо инструментированную на Ш и Ч (Шерэ вышел, в черном сердце нежа черную мечту). У Цветаевой это имя пишется Шерэ — э, а у Заболоцкого: Шере — е. Уже этим э как-то подчерк-

нута незаурядность, редкостность, тогда как Заболоцкий чужд звукописи, а тем более, начертания.

**Цветаева:**

Но царевичеву счастью.  
Есть завистник, есть шакал,  
Чуть завидел визирь Шерэ  
Девушку — затрепетал.

**Заболоцкий:**

Один только Шере молчал,  
Советник и визирь угрюмый.  
И взоры на деву метал,  
Любовной охваченный думой.

«Любовной охваченный думой». Почему — «думой»? Из-за рифмы «угрюмый». Это, конечно, подрифмовка, но у большого мастера она, в общем-то, малоприметна и даже будто способствует спокойному эпическому течению, пренебрегающему малыми величинами. Она, незаметная, демонстративно при деле. И нужно подчеркнуть и иметь в виду, что в данном случае это — характер, а не недостаток.

У Цветаевой с появлением Шере определяется четкий рисунок музыкальной темы: «Ликом темен, взором дик», — это музыкальная доминанта, которая к концу поэмы найдет высшее воплощение:

День и ночь он, ночь и день он  
На пороге точит нож.

Плачем плачет, ножик точит  
Ночь и день он, день и ночь.

Волком рыщет, смерти ищет  
День и ночь он, ночь и день.

То как пес он, то как лис он,  
То как бес он, то как сын.

Для чего же ножик точит  
Ночь и день он, день и ночь?

— Очи выколоть он хочет, —  
Ночи хочет, Об кремень

Оттого и ножик точит  
День и ночь он, ночь и день:

В переводе на метрический язык — это четырёхстопный хорей с ударением на каждой стопе. Ни одного пиррихия, потому, в основном, все слова в строке двухсложные.

Обратим внимание на анафору:

— Очи выколоть он хочет, —  
Ночи хочет...

Обычно анафора (единоначатие) — ну что ж — обогащает стих одним только звуком, но у Цветаевой и смыслом.

Музыкальная тема Шерэ проходит через всю поэму: «Едет Шерэ по ущелью, едет шагом, тупит взгляд». При чем не он один ведет партию, ему вторит и нечисть, олицетворяющая зло.

Эта тема, ритмико-интонационный ход ее пробивается и до появления Шерэ. Так Годердзи, встретив Этери, спрашивает ее: чем он ей не мил, разве он —

Платьем — беден? Родом — скуден?  
Ликом — бледен? Телом — хил?

Но и в устах положительного персонажа этот метр характеризует нечто с отрицательной стороны. (Обратим внимание на тенденцию к внутренней рифме — беден, бледен — как она естественна и как компенсирует отсутствие рифмы в нечетных строках). Кроме того, у Цветаевой в начале поэмы на самого Годердзи ложится какой-то отсвет зла или демонизма. Очень уж контрастирует его эффектное появление с обликом пастушки. Но если Цветаевой нужно выявить контраст: царевич — пастушка, то Заболоцкого интересует тут не контраст, а гармоничная картина, не диссонанс, не разлад, а согласие и соответствие:

## Цветаева:

Бродят овцы и коровы,  
Щиплют свежие ростки,  
Под чинарою Этери  
Внемлет голосу реки.  
Но другой ему на смену  
Звук: охота; своры плач;  
Мчит олень, круша орешник,  
За оленем — конный вскаль,  
Словно дождь лежачий —

стрелы  
С напряженной тетивы.  
Не сносить тому оленю  
Венценосной головы!  
На голову пав, с откоса  
Покатился кувырком.  
Не отдышится Этери,  
Спрятавшись за тростником.

## Заболоцкий:

Спасаясь в полуденный жар  
В лесу, где река протекала,  
Этери под сенью чинар  
В глубоком раздумье стояла.  
Вдруг слышит: в густом

лозняке  
Залаяла гончая свора,  
Рожок затрубил вдалеке,  
Послышались крики, и скоро  
Мелькнул на опушке олень,  
Предсмертным охвачен  
томленьем,

И юноша светлый, как день,  
Промчался верхом за оленем.  
Метнулась из лука стрела,  
Олень повалился убитый...  
Пастушка моя замерла,  
Кустарником тощим укрыта.

Между прочим, Цветаева не простит этого оленя охотнику. Олень не появляется больше у Важа Пшавела, но Цветаева не может его забыть; в главе XII, через семь глав, Этери скажет Годердзи:

О, зачем, взамен оленя,  
В грудь меня не поразил?

Как видим, пословный метод не следует понимать слишком буквально: Цветаева также отступает от буквы, жертвуя ею ради эмоции и музыкального принципа с его повторениями, нарастаниями, каденцией.

Но если Цветаева, не в пример Заболоцкому, решает музыкальные задачи, то она пренебрегает задачами живописными, изобразительными, которые в центре творческих устремлений Заболоцкого.

Для Заболоцкого естествен метод сменяющихся картин; недаром мы говорим — эпическое полотно — слово полотно тут определяет особую задачу словесного материала — живописать, рисовать, складываться в

картину, причем, если говорить о Заболоцком, то, в какой-то мере, картину даже знакомую, кисти известного художника. Напротив, у Цветаевой картина ни на что не похожа — по существу там и нет картины. Это наглядно в пятой главе, где сбываются дурные предчувствия Этери — недаром лила она слезы, и в самом деле, стадо ее, как только она его покинула, погибло. У Цветаевой этот эпизод — в разнонаправленном движении, место исчеркано разноустремленными глаголами, буквально кишит действием: встает солнце, спускаются птицы, разбегается волчий сброд, мчатся вороны, их встречает клекотом гриф, за барсом следуют два медведя, мачеха гонит их, «по ветру пустивши космы» — «Хриплым зовом, черным словом оглашая даль и близь» — ритмическая завязка. Картины нет, есть движение и соединение импульсов...

У Заболоцкого количество глаголов минимально. Ворон не спускается, а «спуститься готов». Воронье парит кругами — таким образом — почти неподвижно, его движением можно пренебречь. Стервятник шипит, гриф озирается. Слышно лишь эхо, повторяющее старушечий вопль и самим повторением закрепляющее общую статичность. Волки не убегают, а сказано, что стадо ими зарезано. Возникает живописная картина:

Стряслась над старухой беда,  
Все поле завалено мясом,  
И коршун, слетая туда,  
Теряет от радости разум.  
Большие крыла опустив,  
Стервятник шипит на соседа;  
На них озирается гриф,  
Кромсая остатки обеда.

Есть в поэме «Этери» персонаж, на котором особенно наглядно сказалось различие творческих принципов Цветаевой и Заболоцкого. Это колдун, к которому за приворотным зельем отправляется Шерэ. Заранее,

еще не заглянув в текст, можно предположить, что его портрет окажется чужд Цветаевой и близок Заболоцкому. С одной стороны — никак не определения, ни живописание, с другой стороны — именно определения, именно живописание.

И действительно, у Цветаевой о колдуне сказано: «Приказует он воде, ветру, солнцу, стуже, зною, граду, ливню и грозе. Чернотою превосходит уголь, деготь и смолу». Тут перечисление призвано заменить картину, темп главенствует над всем. Цветаева не рисует, это мнимый портрет, он лишен зримых черт. Это слуховой, музыкальный образ — «уши—рыси, когти—грифа» — увидеть его нельзя, но его можно почувствовать. Заболоцкий, напротив, дает образ зримый, где есть даже такие определения высокого сходства, как «точь-в-точь» — «С виду проклятый точь-в-точь как хриstopродавец Иуда». Трудно представить нечто более портретное:

Торчат под усами клыки,  
Огонь шевелится над рожей,  
И кости его широки,  
Железной обтянуты кожей,  
На ноги посмотришь — мужик,  
А коготь на пальце — собачий,  
И весь почернел он, старик,  
И гривой порос жеребьей.

Это же место в переводе Цветаевой в общем литературно. Причем ей настолько не по нутру живописание, что не обошлось без некоторой нелепости и абсурда: у колдуна Заболоцкого «кости железной обтянуты кожей», у Цветаевой «кости голые железо листовое облегло».

Да, воистину, Заболоцкий имел право обратиться к своим коллегам: «Любите живопись, поэты!» в стихотворении «Портрет».

Любите живопись, поэты!  
Лишь ей, единственной, дано

.. Души изменчивой приметы  
Переносить на полотно.

И он показывает себя мастером портрета, притом еще и гротескного, — тут идут на ум гоголевские портретные характеристики нечистой силы. Заболоцкому не достало только назвать это слово, он называет его — чародей и эмоционально определяет: «паскуда». Паскуда и чародей не уместаются в один словесный ряд. Цветаева же для пшавеловского колдуна нашла удивительно точное название, которого, кстати, нет в русском языке. Она говорит: ведьмак. Украинский мужской эквивалент «ведьмы», слово удивительно точное и понятное.

Интересно отметить, что при всей высоте лексики Заболоцкий не гнушается слов типа «с панталыку» или бранных, вроде «паскуда». Но они у него не вовлечены в действие — чем низводятся до уровня вялых заполнителей строки. Напротив, когда, казалось, едкое словцо было бы уместно, Заболоцкий его не произносит. Произнося же, нейтрализует, обрекает на безразличную роль.

Когда Заболоцкий снижает свою лексику, у него бывают непопадания. Наиболее уязвимые места в переводе — это обращения: «красотка», «девица», «моя дорогая», «милая». Их нет в подлиннике, они слабы сами по себе, что особенно ощутимо в артистическом контексте, где они выглядят чужеродно<sup>1</sup>.

Цветаева в тех же обстоятельствах строга, даже аскетична, что согласуется с суровостью подлинника. Но есть и явная неудача — руссизм, лубок. Годердзи, впервые увидев Этери:

К лбу прикладывает руку:  
«Здравствуй, девушка-краса!»

---

<sup>1</sup> См. об этом подробно в статье Нино Контридзе «Этери» Важа в переводе Заболоцкого. Сб. «Важа Пшавела». Изд-во Тбилисского университета, Тбилиси, 1970 (на грузинском языке).

Раздобыв колдовское зелье, Шере возвращается на родину и тут его потрясает зрелище движущегося войска Гургена. Шере, запятнавший совесть, не смеет смешаться с войском, нет ему в нем места. Важа Пшавела остро интересовала психология отщепенца вот в такие именно минуты. Для Цветаевой же эта главка — проходная: бойкий хорей — один звук — ничего для души и глаза:

Входит Шерэ в край родимый,  
Видит: движется война.  
Войско грозное рекою  
Катится за рядом ряд.  
Бьются яркие знамена,  
Трубы звонкие трубят.

Все это слишком словесно (и, кстати, отсутствует в подлиннике):

Пыль от конницы несется,  
Долетает до небес,  
С небом вздумали сразиться  
Копья частые, как лес.

Подлинно ярко:

За обозом вереница  
Красноглазых палачей.  
Разукрашены зубами  
Рукоятки их мечей.

У Заболоцкого виденье войска, которое проходит как бы отраженным в глазах Шере, напоминает гравюру:

И вот он — родной небосклон!  
Но что это? Строем старинным,  
Вздымая полотна знамен,  
Отряды идут по долинам.  
Рога боевые трубят,  
Колышутся длинные стяги,  
И кони, волнуясь, храпят,  
И воины полны отваги.

На каждом мерцает, светясь,  
Доспех, облегающий тело.  
И черная кровь застыла,  
И грязь на телах затвердела.  
У каждого щит на плече,  
У каждого палица битвы,  
На каждом тяжелом мече  
Иссечено слово молитвы.  
В стальной рукавице рука  
Колелет копьём многогранным,  
Броня на груди нелегка  
С нашитым на ней талисманом.

Тут все сошлось — большое и малое, филигранная отделка частных и не заслоненное ими целое. Но это экспозиция, главное впереди. Заболоцкий ухватил самую суть, и ему не потребуется, как Цветаевой, морализующая сентенция:

Тот, кто душу продал бесам,  
В правой битве не боец!

Эта истина сама собой последует из того, что даст Заболоцкий, ее незачем провозглашать:

И чоха намокла от слез,  
И гложет тоска святотатца.  
Хотел он пробраться в обоз  
И с войском Гургена смешаться —  
Да поздно! **Душа залилась  
Прощальным отчаянным свистом.**  
И с правдой последняя связь  
Нарушилась в сердце нечистом.  
Как бешеный Шере взглянул  
На эти знакомые лица,  
И войск торжествующий гул  
Ударил в лицо нечестивца.  
Отпрянул несчастный назад  
И, втайне себя проклиная,  
Помчался в кустах наугад,  
Коня второпях погоняя.

Этот души «прощальный свист» — блистательное достижение переводчика, истинный пример вдохновенной

передачи того, что именуют выражением «духа оригинала». Образу веришь, его нет в подлиннике, но можно с уверенностью утверждать: этот образ есть в оригинале в другой ипостаси, это — высшая точность.

И какая психологическая достоверность! Как скупое, лаконичное, но как много сказано: «И, втайне себя проклиная», какое естественно мотивированное движение — «отпрынул» — «и войск торжествующий гул ударил в лицо нечестивца». Между прочим, рядом с нечестивцем почти вплотную поставлено и «несчастный» — знаменательное сближение. Воистину на полотно перенесены «Души изменчивой приметы» — в данном случае — «тоска святотатца».

Почему эта главка не удалась Цветаевой? Может быть потому, что она батальная? А Цветаева все же выразитель женского начала и женской стихии в поэзии, батальное не для нее.

Вот еще одно противопоставление — мужское и женское — в этих переводах. Женское начало освещает (и освящает) Цветаеву не со слабой (женский пол), а с сильной стороны, причем она всегда сознавала в себе эту силу. Недаром ее царь-девица сильнее, активнее своего мужского партнера. Образ слабой, пассивной пастушки не был, по существу, цветаевским. По мере возможности, она его усиливает. Философское обоснование этой силы — в слиянии с природной стихией. Пастушка говорит Годердзи, что она не так уж незащитна. У Заболоцкого этого нет — его устраивает слабость.

#### **Цветаева:**

Не гляди, что я сиротка,  
Немала моя родня:  
Лес ветвями, как руками,  
Обнимающий меня;  
Месяц, мне растящий косы;  
Чаша, прячущая в зной;  
Ветер, мне свежащий щеки;

#### **Заболоцкий:**

Бродить по долинам вокруг,  
Пасти это бедное стадо...  
Мне ветер — единственный  
друг,  
Цветы полевые — отрада.  
Вдали от людского жилья  
Я выросла, словно растенье;



И вышел я на берег, словно воин,  
Холодный, чистый, сильный и земной,  
И гордый пес, как божество спокоен,  
Узнав меня, улегся предо мной.  
И в эту ночь в садах Пасанаури,  
Изведав холод первобытных струй,  
Я принял в сердце первый звук пандури,  
Как в отрочестве первый поцелуй.

Стихотворение написано в 1947 году, за два года до того, как Заболоцкий стал переводить «Этери», значит, переводил, уже приняв в сердце не только звук пандури, но и пшавеловские места, лежащие на двух Арагвах, неподалеку от Пасанаури...

Цветаева дорожит фольклорным началом Важа Пшавела и потому она слегка, но все-таки — стилизует, практически не видя другого пути. Тут определенные синтаксис и морфология, кстати, умеренно используемые, где слова типа: кабы, матушка, доколе; где «мнут траву» — с ударением на «а»; где есть строки такого звучания: «на всю дальнюю долину», или фразы вроде: «Обнял девушку царевич — что орел ширококрыл», «Молодым желают счастья, ладу, веку и судьбы», или такой привычно-песенный лад: «Над лазурною пучиной, на скалистом берегу». Сознательно стилизуя, она преодолевает лубок врожденным тактом и чувством меры, а впрочем, скорее безмерностью своего дара, обезличенность стилизации — яркостью собственной личности. И все-таки народной эту поэму в цветаевском переводе делала не тень стилизации под народное, пробежавшая по поэме, а свободно проявленная стихия цветаевского лиризма.

Преодоление стилизации становится у Цветаевой дополнительным источником эстетического воздействия. только подумай — стилизация, а она уже — жизнь:

Бедной девушке Этери  
Любо слушать соловья.  
«Хорошо поешь ты, — молвит, —

Как бубенчиком звенишь!  
В горле жемчугом играешь!  
Хоть бы знать — что говоришь!  
Только этим и страшна мне  
Смерть, глубокая земля,  
Что под камнем не слышна мне  
Будет песня соловья...

Стоит обратить внимание, как недостаточность рифмы земля — соловья, тонкий мастер Цветаева подкрепляет тавтологической рифмой типа редифа: слышна мне — страшна мне. Или другой пример:

Как луна одна на небе —  
Так она в лесу одна.

Одна — она, да еще луна — это один из случаев, когда Цветаева внутренней рифмой восполняет недостаток ее в нечетных клаузулах.

Заболоцкий к той задаче подошел с противоположной позиции — он начисто отказался от стилизации. Именно в эпичности, как текстовой, он усматривал источник народности. Но, стремясь к вящей эпичности, Заболоцкий зачастую чрезмерно возвышает свой стих, отстраняется, охлаждает температуру оригинала, запрещает себе лирическое изъявление собственной личности, от народности неотъемлемой — не отсюда ли сказочное «и я там был...»?

До сих пор мы рассматривали переводы «Этери» в их существовании, независимом от оригинала. Перед нами были два своеобразных, высоких образца русской поэтической культуры. Такой подход допустим, но недостаточен. Хотя перевод в русле родного языка объективно ведет жизнь, независимую от породившего ее подлинника, однако в любом переводе имеет место не только такой отделившийся абсолют. Как бы ни был хорош перевод, рано или поздно обнаружится, что его достоинства



щем времени, что даже описательному отрывку, повествующему о свершившемся, придает характер происходящего действия. Заболоцкий предпочитает прошедшее время — оно объективированной и потому ближе к живописи, к чему-то, что уже изменить невозможно.

Цветаева избегает всего, что носит характер сообщения, информации, пояснения. Большая сжатость дает большую энергию. Сравнение с кротом не зрительно, тут — внутреннее состояние горя, поэтому естественно, что царь льет слезы. Заболоцкий слезы убрал, считая, что они портят картину, и, конечно, оставил слуг — потому что слуги — расположены в пространстве. Им нет места у Цветаевой, тогда как Заболоцкий всегда дает площадку.

Как видим, оба переводчика довольно свободно распоряжаются авторским материалом. Купюры и вставки — обычное явление. Ради чего? Бывает и ради рифмы... Но важнее не технические, формальные причины. Заболоцкий считал: «Успех перевода зависит от того, насколько удачно переводчик сочетал меру точности с мерой естественности. Удачно сочетать эти условия может только тот, кто правильно отличает большое от малого и сознательно жертвует малым для достижения большего». Большое и малое; целое и частное — вот оно, выражение, терминология и суть метода целостного перевода. При переводе мера точности и мера естественности могут прийти в конфликтное взаимоотношение. И ясно, в чью пользу должен решиться вопрос — тут это предreshено — конечно, в пользу естественности. Напротив, представители пословного метода никогда не сознаются, что жертвуют мерой точности ради чего бы то ни было, — однако на поверку поступают с материалом столь же свободно.

Рассмотрим с этой точки зрения один отрывок. Перед нами могилы Этери и Годердзи:



мира туманных превращений». Припомним из его «Прощания с друзьями»:

Там на ином, невнятном языке  
Поет синклит беззвучных насекомых,  
Там с маленьким фонариком в руке  
Жук-человек приветствует знакомых.

Конечно, Заболоцкому родственно отношение к природе Важа Пшавела, но он не воспользуется случаем обнаружить родство, если это может помешать «мере естественности». Поэтому иногда этот принцип приводит к обеднению; например, у Заболоцкого: «И рвется с вершины обвал» — может быть, более естественно, чем цветаевское — «Громким голосом обвала вдруг гора проявит гнев» — однако у нее тут больше пшавеловского одушевления природы, представления всего — живым. У Важа Пшавела же сказано: «Обвал с горы сорвется, сдвинется и захрипит». Одно слово «захрипит», а на какую высоту возводит оригинал по сравнению с переводами!

Но упрекать поэтов, почему не взято ими и не использовано такое явно сильное и выигрышное слово — преждевременно. При всей его локальности оно непереводаемо, вернее, непереносимо из одной системы в другую. Почему Цветаева исключила слово «захрипит»? Органически существуя в оригинале, оно не укладывалось в ее текст, ему бы не нашлось соседства... И Цветаевой двигала в данном случае «мера естественности». Впрочем, этот термин, хотя и обладает, кажется, качеством всеобщности, все же более согласуется с принципами перевода Заболоцкого, чем Цветаевой. Его «мере естественности», пожалуй, противостоит ее «мера исключительности». И тут одна пшавеловская исключительность не укладывалась в другую, цветаевскую. Заболоцкий писал Тициану Табидзе: «Я очень страшусь пунктуальной

передачи смысла в том случае, если это звучит в русском стихе нарочито и неестественно. Я стремлюсь к тому, чтобы перевод звучал как оригинальное стихотворение. Это не значит, конечно, что я допускаю искажение смысла. Я стараюсь только интерпретировать смысл в том случае, когда это требуется для легкости и ясности стиха»<sup>1</sup>.

Цветаева тоже за свободную интерпретацию текста ради стиха — в конечном счете — ради самого текста. Переводя Пушкина на французский язык, она писала: «Главное, что хотелось, — возможно ближе следовать Пушкину, но следовать не рабски, что неминуемо заставило бы меня остаться позади, отстать от текста и поэта. Каждый раз, что я продавалась в рабство, теряли на этом стихи...» Заболоцкий интерпретирует во имя русского классического стиха («мера естественности»), Цветаева же имеет в виду не вообще стихи, а свои («мера исключительности»). Итак, оба поэта исходят из одинаковой переводческой задачи и побуждения: дать настоящий стих, но какая разница в методе! В одном случае во главу угла ставится «легкость и ясность» стиха вообще, в другом — сложность и многозначность данного.

Исследователь В. Н. Орлов писал о Цветаевой: «Самая резкая, самая глубокая черта ее человеческого характера — своеволие, постоянное стремление быть «противу всех», оставаться «самой по себе». К этой характеристике Цветаевой со стороны нужно добавить — антитезу «изнутри»: «И всю жизнь я только этого хотела — потеряться, раствориться — в чем бы то ни было». Цветаевское «я» — не эгоистично, оно утверждается в страстном самоотречении: «Все в мире меня затрагивает

---

<sup>1</sup> Н. Заболоцкий. Избранное, т. II, М., 1972, стр. 240.

больше, чем моя личная жизнь» — (Из письма 1923 года). Из понятия «выразить себя» — в случае Цветаевой следует исключить даже тень себялюбия. Она избирает пословный метод, он более отвечает отношению к переводимому тексту, как святыне. Для Цветаевой важно преодолеть логически непреодолимое противоречие: не изменить себе и раствориться в авторе полностью. Задача Заболоцкого не столь мучительна: для него главным было дать настоящие русские стихи, перед этой задачей отступали остальные, он растворяется не столько в авторе оригинала, сколько в совокупном образе русской классической поэзии — это весьма конкретное понятие.

Апробированная классичность не притягивала Цветаеву (ей родственен — «Пир во время чумы», чужд — «Евгений Онегин», — ответ на анкету). Если она пишет в классическом стиле — это значит, она намеренно стилизует, напускает дополнительное очарование, это — не главная тональность, а обертон, как, например, в ее стихотворении «Любви старинные туманы». В переводах она охотнее откликается на непере译имое, идиоматическое, специфическое. Что касается Заболоцкого, то найти соответствие идиоме, каламбуру — никогда не становилось его задачей... Так, в начале поэмы Важа Пшавела говорит, что край, в котором живет Этери, «голосом человеческим не голосит» (то есть по смыслу — там не слышно человеческого голоса), что край «съеден голосом зверей и голосами гор». Это горская, пшавская идиома или поэтический оборот, характерный для Важа Пшавела, — нечто отличное от обычной грузинской речи и потому впечатляющее. Дословно это непере译имо, и Заболоцкий это опускает. Цветаева все-таки находит какое-то соответствие, — вместо местность «съедена голосом гор», у нее — «песней гор оглашена». Точнее было бы — оглушена (а может быть, то опечатка?)... Цве-

таева дословней, но и она не дотягивает до своеобразия и высоты подлинника, который и проще и сложнее.

То же произошло и с именем «Этери». В грузинском языке оно может входить составной частью с приставками «ღ», «წ», «ა»<sup>1</sup> в бранные выражения, которые можно перевести как: «убирайся», «выметайся». Этим воспользовалась Этери в ответе царевичу на вопрос, как ее зовут. Прозвучал почти каламбур, характеризующий горькую долю падчерицы. Приведем дословный перевод: «Зовут меня Этери... Для чего тебе мое проклятое имя? Из всех известных имен оно выделяется, ведь ты знаешь, что такое «убирайся!», ведь это тебе ясно. Кто же мне скажет «пожалуйста»? Скажут «проваливай!». По-разному, на тысячу ладов: «убирайся, выметайся!» Этот момент как-то выявлен Цветаевой и не дан Заболоцким.

**Цветаева:**

«День, Этери!» «Дров, Этери!»  
«Выгоняй, Этери, скот!» —  
Имя горькое — Этери —  
Сладкого не принесет.

**Заболоцкий:**

Что имя мое для людей?  
Зовусь я с рожденья Этери,  
У мачехи старой моей  
Я редко бываю в доверьи.  
Лишь ругань одну и пинки  
Доселе я в жизни видала,  
Желаньям своим вопреки  
Красы в моем имени мало.

Из переводов исчез тот заметный даже в подстрочнике доверительный тон. Как много значит тут это «ты»! Цветаева все сконденсировала, а та жалящая жалобная нотка может лишь подразумеваться. Заболоцкий все утопил в общем элегическом тоне, тут слова приближительные и общие: «редко бываю в доверьи» — нет ощущения, что это единственные слова из всех возможных, как это чувствуется и в подстрочном переводе. Сама

---

<sup>1</sup> «га», «ца», «а» (ред.).

Этери говорит о своей доле настолько описательно и повествовательно, словно эта доля не пережита ею.

Приведем другой пример. У Важа Пшавела: «Утро все еще предрасветное, роса сплошь лежит на росе... Цвета угля старуха бушует в дверях хижины».

**Цветаева:**

Света первая победа,  
Мира первая краса.  
Хрустальями, жемчугами  
На траве лежит роса,  
Только старая старуха —  
Что печная головня:  
И черна-то, и страшна-то —  
Омрачает чудо дня.

**Заболоцкий:**

Чуть глянет рассвет из окна  
На сонные очи Этери,  
Старуха, как уголь черна,  
Кричит и бранится у двери.

Заболоцкому оказалось достаточно четырех (как и в оригинале) строк — и как прекрасно в них оказалось сказанное: «Старуха, как уголь черна...» — и хотя у Важа Пшавела только — предрасветное утро и роса на росе — а у Заболоцкого вместо этого «сонные очи Этери» — это так сошлось, как в русле и русской поэзии и оригинала, что, право, не может быть названо своеволием. Цветаева тут буквальной и ближе к подстрочнику (роса), чем Заболоцкий, и тем не менее отрывок производит впечатление придуманного ею. А вот у Заболоцкого — «сонные очи Этери» производит впечатление подлинности.

Во второй главе у Цветаевой много строк, которых нет в оригинале. Например, у Важа Пшавела нет четверостишия:

Знать, под красною луною  
В час недобрый родилась!  
Заглянул к малютке в люльку  
Лунный глаз в недобрый час!

Тут цветаевская символика лунной активности. Сравните из Царь-Девы: «Видно, месяц, плакамши, слезой

обронил». Такие вставки не всегда достигают цели. Умозрительно мотивированные тем, что дополняют систему, они на самом деле — ни перевод, ни свое. Встречаются, однако, вставки, точно согласующиеся с образом переводимого произведения. Например, Этери у Цветаевой говорит: «Месяц мне растивший косы...», — этого нет в оригинале, но образ как бы компенсирует вынужденные купюры. Можно представить, что в процессе перевода купюры накапливаются в памяти поэта и не дают покоя, и вот — выход: такое, чего нет в оригинале, но что по силе подлинности является слепком оригинала, представляет и замещает подлинник. Нечто подобное мы отмечали с «прощальным свистом души» у Заболоцкого.

Мы показали разницу методов Заболоцкого и Цветаевой. Нельзя отдать предпочтение одному или другому, тут нельзя сказать, что лучше, что хуже. Не лучше, не хуже — каждый метод органичен для данного автора. И когда свойства совпадают с оригиналом, достоинства укрупняются, как в увеличительном стекле, и, естественно, вырываются на первый план главные свойства поэта-переводчика. Это, когда по душе перевод.

Противопоставление: Заболоцкий—Цветаева последовательно проявляется во всем: он — она; традиция — новация, эпик — лирик; и так далее. Но все это не плюс — минус, а все со знаком плюс, потому что: поэт — поэт. Кто же ближе к подлиннику, чей перевод вернее? Есть основания для предложения: переводы «Этери» ни взаимодополняют, ни взаимоисключают друг друга — у них нет точек соприкосновения, — это разные, самостоятельные, изолированные, отдельные, отдаленные системы, разность и противоположность которых обоснована и оправдана подлинником. Причем дело не в противоречивости подлинника (кстати, оба перевода

тоже не противоречат и не противостоят друг другу), а в его особенностях, равноправно в нем совмещенных. Каждый переводчик находит в оригинале близкое себе, оригинал дает ему повод и почву для его поэтических качеств и пристрастий. К примеру: Заболоцкий — живописание: Цветаева — «звукописание». Да что переводчик — читатель читает избирательно. Больше того: поколения чтят, ищут и находят то одно, то другое. И сам текст «не стоит на месте» — зависит, например, от уровня современной науки о Важа Пшавела.

Поэма дает возможность по-разному ее инструментировать и интерпретировать. Но кое-что всегда остается недоступным для перевода. Сосуд перевода менее емок, в него не может перелиться весь подлинник без остатка. Причем как раз «остаток», так уж случается, характеризует произведение целиком. В переводах «Этери» нет достигнутой Важа Пшавела естественной высокой простоты, составляющей примечательную особенность и прелесть именно этой поэмы. Там простота равно далека и от эмоционального переизбытка цветаевской экспрессии и от классического самоустранения Заболоцкого — это нечто такое, что присуще стиху Важа Пшавела на грузинском языке...

Простота эта не скудости, а богатства. Предельно простое подчеркнуто у Важа Пшавела артистически изощренным обрамлением, напоминает драгоценный камень в оправе. Так, например, монолог Шере, обращенный к колдуну, построен на постоянном повторе: нет мочи, нет мочи — повторено четыре раза. Имеется в виду невыносимость его любви к Этери. То сильное, но по структуре не сложное место, к нему, однако, примыкают такие омонимы, как «ис ари» (она есть) и «исари» (стрела), такие звуковые перекаты — приведем в русской транскрипции:

და სუიц ასულეбули  
სასულეს ამაშეჩარა<sup>1</sup>.

Еще пример предельно простого — всего четыре строки — разберем каждую в отдельности — Этери говорит Годердзи:

1. ბევრს ნუ მაუბნებ, თუ ძმა ხარ, дословно: «Не заставляй меня много говорить, если ты мне брат». Дословно это непереводимо, по-грузински тут и «ради бога», «будь братом» — одновременно обращение, мольба, заклинание. «Будь братом» у Цветаевой и Заболоцкого выглядит конструктивным предложением.

2. ნუ დამაღონებ ძხელო — приблизительно: «Не заставляй меня скорбеть ужасно». В грузинском оригинале взволнованность, растерянность переданы необычайно просто и естественно двумя словами.

3. ვაჰმე, რა ძალიან დამცხა. «Важа» — восклицание — причем русское «ох» и «ах» его не передает — «как мне жарко» — тут непереводима особенная направленность целеустремительная — жары — грамматически к первому лицу, заостренно подчеркнуто, что именно «мне жарко». Далее в четвертой строке вроде бы тавтология, повторение третьей:

4. როგორ ძალიან ცხელო<sup>2</sup> дословно: «Как очень жарко!»... Тут играет именно то, что в предыдущей строке упор был на том, что жарко ей, а тут жарко безлично, вообще жарко — ცხელო, что в этом? — оправдание, растерянность... извинение, недоумение — что это со мной?

---

<sup>1</sup> И душа протухшая  
застряла в глотке (ред.).

<sup>2</sup> Грузинская цитата в русской транскрипции читается так:  
Беврс ну маубнеб, თუ ძმა ხარ,  
Нუ დამაგონებ ძხელო,  
Вахმე, რა ძალიან დამცხა,  
როგორ ძალიან ცხელო (ред.).



Мачеха — злое начало в жизни Этери — ей нет места в этом раю. То, что Этери подневольна у мачехи — это механическая накладка на суть образа, — несуразность. Непонятно, откуда взялась мачеха — отец и мать Этери, можно предположить по поэме, погибли од новременно. Почему Важа Пшавела дал мачеху? Потому что мачеха была в другом, народном сказании об Этери. Тут двойственность: Этери жалуется на худое житье у мачехи, подчеркнуты тяжелые условия жизни, но в то же время это ее добровольная участь — «горькая она или сладкая» — безразлично. Она — дитя природы и родилась для этой жизни, все, помимо такой жизни, суета, и напрасны богатство и другие блага. Это вне добра и зла, ни хорошо, ни плохо. Важа Пшавела не дает оценки, это единственно возможная для нее жизнь. У нее даже человеческого знания нет: «Я ничего не знаю так же, как скала», питается она той же, что и овцы, пищей — мотив вегетарианства, как и у Миндии. И тут же следует реплика Этери, не относящаяся к делу: «И мачеха у меня злая»... Почему? Неизвестно. Впрочем, то может быть мотив страдающего божества.

За простой сказкой с мачехой пульсирует миф более древний, восходящий, кто знает в какие дебри. Так, в сказании о Гильгамеше заболевает Энкиду, когда его берут в город, в цивилизованный мир. Заболевает и Этери — царские чертоги не для нее. Самому Важа Пшавела более близко древнее наслоение. Бытовая сторона: мачеха — падчерица, для него не основа, из которой может произрасти поэма. Одной стороной, более поверхностной, маскируется другая, глубинная. Она прячется и тем сильнее ее смутное воздействие, равное забытому воспоминанию — даже не личному, Важа Пшавела эпик, а воспоминанию общечеловеческому.

Куда может привести этимология имени Этери? Этери — Иштар (вавилонская богиня утренней зари и любви) — Афродита, Астарта — что-то слишком много для бедной Этери. И, тем не менее, в образе маленькой пастушки есть отголоски тех мощных мифов, некогда пронесшихся по земле.

И все-таки Этери нельзя оторвать от мачехи: не будь мачехи — поэма стала бы однолинейней, объяснимей, проще, что-то важное исчезло бы неповторимо, ибо «...произведение искусства спаяно не логикой, а иной спайкой» — А. Блок<sup>1</sup>. Позволим себе еще раз сослаться на его авторитет. Рецензируя «Фауста» в переводе Холодковского, Блок возражал против однозначности одного места перевода: «...этому месту надо дать ту же двойственность, которая свойственна всем великим произведениям искусства»<sup>2</sup>. (Там должен был слышаться крик не одного страдания, но и освобождения от него. Сравните у самого Блока такие «антицонии», как «радость — страдание — одно», «Любовь — вражда»). Двойственность — не недостаток, а высокое достоинство. В собрании сочинений Блока есть еще одно упоминание этого просящегося в термины понятия: «...настоящее, то есть двойственное» (анкета на Некрасова)<sup>3</sup>. Такое по-настоящему великое есть в поэме Важа Пшавела «Этери».

Переводы «Этери» не искажают подлинник, дают цельную концепцию прочтения. Цветаева и Заболоцкий и их переводы представляют немаловажный интерес и для исследователя Важа Пшавела. Нас заинтересовала тут более другая, так сказать, обратная задача — про-

---

<sup>1</sup> А. Блок. Собрание сочинений, ГИХЛ, 1962, т. шестой, стр. 152.

<sup>2</sup> Там же, стр. 467.

<sup>3</sup> Там же, стр. 484.

следить, как последовательно обнаруживается в переводе переводчик, перевод вводит в его собственную поэзию, и это не мешает непосредственной цели перевода.

## ГЛАВА II. «РАНЕНый БАРС»

«Раненый барс» — еще одна поэма Важа Пшавела, которую переводили и Цветаева и Заболоцкий.

В сюжете этой небольшой поэмы легко обнаружить распространенный сказочный мотив: спасли зверя и зверь за это сослужил службу. Этот мотив не всегда был обыденно сказочным, легко и механически осуществимым — в свое время бытовала соответствующая ему реальность — реальность представления и верования. Важа Пшавела дает его крупным планом, на всю ширину эпического повествования, возвращает нас в седые времена досказочной мотивировки. Тут скорее легенда, момент ее сотворения, миф. Важа Пшавела показывает горнило мифа, его колыбель, реальность, на которой он происходит. На нас накатываются усиленные шумы, шорохи, грохот первозданного мира. Это еще не сказка, недаром в подзаголовке — случай, сказ, быть.

С первых же строк поэмы мы сталкиваемся с неожиданной аномалией — кажется, что переводчики поменя-

лись местами: по смыслу скорее Цветаевой могли бы принадлежать строки, переведенные Заболоцким.

**Цветаева:**

Шел за турами вожак их  
С тихим криком: берегись!  
Вволю налилавшись соли,  
Стадо возвращалось ввысь.

**Заболоцкий:**

И шла за ними всеблагая  
Адгилис-деда, мать земли,  
Поочередно окликаая  
Зверей, мелькающих вдали.

Заболоцкий естественной мотивировке — вожак туров, предпочел легендарную, исключительную — Адгилис-деда. И дальше в третьей строфе у Заболоцкого уже как бы дана легенда: «Есть за стеною скал отвесных благословенные луга. Там горный волк не страшен турам, там можно тихо отдохнуть...» У Цветаевой то же место трезво толкуется, как обычное пристанище: «Вот и крепости достигли. Здесь, за каменным щитом, круторогому не страшен тот с ружьем и волк с клыком». Реальный волк и легендарная мать места — в чем же дело? Приведем дословный перевод подлинника: «За ними следовал их хозяин. Время от времени окликаая. Быстро достигли крепости (укрытия), прикрылись щитом скал. Туда не доходит охотник и не достигает коготь волка. Там они со спокойным сердцем не боятся врага». Цветаева перевела ближе к тексту подлинника, Заболоцкий от него отступил, тут очередное проявление разницы в методе перевода: Цветаева начинает с нуля, идет от ничего к чему-то — она словно сама не знает, чем все окончится. Заболоцкий знает все заранее; и потому он может свободнее распоряжаться частностями, он уже «прочел» ниже молитву охотника, обращенную к Адгилис-деда, чем и было для него оправдано ее преждевременное проявление.

Заболоцкий всматривается: «Внизу проносятся олени, мелькнут — и нету беглеца». Цветаева вслушивается: «И скрылось. Сном сокрылось! Как бы не сокрыла

даль...» — о том же стаде. Он — весь зрение; она — вся слух. Заболоцкому как бы не нужны слова — все вокруг не словесно, не словесное. У Цветаевой же образуется мощная фонетическая тяга слова.

Звери вскачь, охотник следом,  
Крупный пот кропит песок.  
Трижды обходил в обход их  
И обскакивал в обскок.

В «Раненом барсе» Цветаева применила особый конструктивный принцип, усиливающий сказанное повторением.

Голоден качает усталь,  
Кости поскрипом скрипят.  
Когтевидные цриапи  
Ногу до крови когтят.

Поскрипом-скрипят; когтевидные когтят. Или же: «Холм с холмом, тьма с тьмою смесятся: с горной мглой — долины мгла», «...уж скоро в долах волк с волком заговорит». (Сравнение у Лермонтова и от него у Мандельштама: «Звезда с звездой — могучий стык»). Этот принцип особенно ощутим рядом с классическими интонациями Заболоцкого:

Но все напрасно... и бандули  
Уже с его спадают ног,  
Цриапи набок соскользнули,  
Вливаясь в тело сквозь чулок.

Тут даже непривычные слова — цриапи, бандули приглушены знакомой интонационной размеренностью: «бандули уже с его спадают ног».

**Цветаева:**

С горы на гору и снова  
Под гору и снова ввысь.

**Заболоцкий:**

В тот день гонялся  
он немало  
По горным тропам  
вверх и вниз.

Заболоцкий повествует — у него слова в потоке ничем не прегражденном. У Цветаевой явственна тенденция повторения — точно зеркало ставится перед словом. слово обнаруживает свойство, обратное текучести, — цепкость.

Цветаевский метод не гарантирует желанной точности: ее корнелюбие не может не потянуть от текста, не увести в сторону. Картина рождается как бы из недр самого слова — словно бы заложена в его корне...

Неудачи преследуют охотника, он молится Адгилис-деда. Это ярко-характерное для Важа Пшавела место поэмы. Приведем дословный перевод: «...Помоги мне, Адгилис-деда, направь мою руку, да не окажется ложным, будь милостива, вчерашний мой сон. Если он раньше исполнялся, почему он сейчас не исполнится? Я ведь охочусь, следуя сну. Убиваю зверей этим путем».

Вот как это звучит у Заболоцкого:

Услышь меня, Адгилис-деда,  
И руку так мою направь,  
Чтобы за мной была победа  
И превратился сон мой в явь.  
Он мне приснился прошлой ночью,  
Он предвещал удачу мне, —  
Позволь увидеть мне воочью  
Все то, что видел я во сне.

Это прекрасные стихи и все-таки здесь скорее описанная эмоция, чем заклинание, мольба.

Сны — важное звено в поэтическом мире Цветаевой, гносеологически тут некий поэтический идеализм — сны первичной реальности, они являются вещими, по-своему управляют действительностью, не реальность толкует и объясняет сновидение, а, наоборот, сновидение — реальность. В снах для Цветаевой символизируется и демонстрируется то, что рациональное имеет иррациональное

происхождение. В стихотворении 1918 года «Стихи растут; как звезды и как розы» есть такая строфа:

Мы спим, и вот, сквозь каменные плиты,  
Небесный гость в четыре лепестка.  
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты  
Закон звезды и формула цветка.

Молитва охотника не могла не затронуть Цветаеву, мотив сна был для нее весьма родственным, а будучи затронутой, она благодарно откликнулась на него со свойственной ей безудержностью, — она прежде всего значительно превысила количество строк по сравнению с оригиналом. В начале она дала как бы комментарий, предваряющий собственно молитву-мольбу:

Мать мощная! Царица  
Векового рубежа,  
Горной живности хозяйка,  
Всей охоты госпожа,  
Все охотники — сновидцы.  
Род наш, покоен села,  
Жив охотой был, охота ж  
Вещим сном жива была:  
Барс ли, страшен, орл ли, хищен,  
Тур ли, спешен, хорь ли, мал, —  
Что приснилось в сонной грезе —  
То стрелок в руках держал.

И, наконец, следует собственно молитва — мощнейший всплеск накопленной, сконденсированной поэтической энергии, словно оправдывающий то, что было нагромождено и накручено в комментарии и информации о той, кто ни в какой информации и комментарии не нуждается:

Мать вещая! Оленя  
Мне явившая в крови,  
Оживи того оленя,  
Въяве, вживе мне яви!

Чтобы вырос мне воочью  
Исполн с ветвистым лбом!  
Чтобы снившееся ночью  
Стало сбывшееся днем.

Обратим внимание, что чрезвычайность эмоции вызвала отступление от принятой системы рифмовки—стихийно оказались зарифмованными все четыре строки.

И тут охотника потрясает вой попавшего в беду барса. Конечно, Цветаева для зверя немедленно найдет слово сочувственное, родное: «Раздирающий, сердечный стон идет». У Заболоцкого — «сердце охватила жуть». Различие характерное.

Охотник решает помочь барсу, признает в нем брата: «Он, как я, живет охотой»—Цветаева, «Он, как и я, живет охотой» — Заболоцкий, — единственный случай дословного совпадения, за вычетом одного слога. Зверь приближается к охотнику — у Заболоцкого это естественно и вместе с тем легендарно, у Цветаевой тут чрезвычайно плотная словесная ткань, движение проистекает за словом, в слове — оно зависит от слова, оно не самостоятельно. У Заболоцкого слово следует за движением, регистрирует его.

**Цветаева:**

Но и зверь узнал Мтварели.  
На трех лапах, кое-как,  
Где вприхромку,  
      где вприпрыжку,  
Вот и снизился, земляк.

**Заболоцкий:**

Теперь и зверь признал  
                                  Тварели  
И, словно к брату своему,  
Приковылял он еле-еле  
И лапу протянул ему.

Следующее четверостишие у Цветаевой живописно ярко, психологически естественно и элегантно:

Смотрит в око человеку  
Оком желтым, как смола,  
И уж лапа на колено  
Пострадавшая легла.

Так это накрепко зарифмовано: смола — легла. Четверостишие по добротности можно сравнить с такими же четверостишиями Заболоцкого, например:

Когда на небе звезды меркнут  
И месяц катится, сверкнув,  
Заночевавший в скалах беркут  
Точил об этот камень клюв.

У Цветаевой по поводу этого камня следует каскад строк, звучащих столь по-цветаевски, что возникает сомнение — а есть ли такое в оригинале. Речь идет о камне, который занозил барсу лапу:

С той поры осколок злостный  
Барса ждал да поджидал.  
Пестрый неся, — злостный въелся.  
Берегися, быстрогон!  
Где пята земли не чуёт, —  
Там и камень положен!

Слишком цветаевское, как правило, все-таки сказывается отступлением от подлинника. Этих строк нет в оригинале.

Охотник очищает и перевязывает рану, — барс, благодарный за излечение, пригонит под пулю охотника оленя и тура. Затем барс исчезает.

**Цветаева:**

Не успел охотник молвить:  
«Бог тебя благослови!» —  
Нету барса. Только глыбы  
Позади да впереди.

**Заболоцкий:**

И вырвалось из уст  
Тварели:  
«Благослови тебя, творец!»  
А небеса уж потемнели,  
И барс умчался наконец.

Вот и весь сказ. У Важа Пшавела он заканчивается так: «Стемнело. Барса не видно, мрак опустился вокруг. Как рассеять темноту, что сможет луна? Несчастливая в сиротстве, внизу брешет лиса, наверно, ей трудно, какая-

то беда у нее. В подарок преподнес для вас Старый сказ».

У Заболоцкого — «И барс умчался наконец» — не только формальная концовка, но и эпически эмоциональная. У Цветаевой дано прощание — в последний раз те же слова, тот же материал, из которого все произошло:

Тьма ложится, мрак крадется,  
Путь далек и враг незрим.

И наконец:

**Цветаева:**

Где-то пачается лисица, —  
Худо ей — недобр ей час!  
Други, милые, примите  
Времени седого сказ.

**Заболоцкий:**

Одна лиса во мраке брешет,  
Судьбу несчастную кляня...  
Мой друг! Рассказ  
старинный этот  
Прими в подарок от меня.

Лиса у Заболоцкого — окончательная точка, последний штрих повествования. У Цветаевой лиса — уже что-то другое, из другого. Кстати, это примечательный и конструктивно перспективный оборот: «Худо ей — недобр ей час!»

Переводы этой небольшой поэмы — еще одно свидетельство противоположности Цветаевой и Заболоцкого. И все-таки есть основания говорить об их более полной, существенной общности, единении перед лицом, так сказать, вечности, а не только об этом относительном, «бренном» разлучении у «места происшествия». Они соединены в перспективе, посмертно в нашем читательском сознании. Ибо поэзия всегда — одна... Приведем любопытное свидетельство их единства. Пусть нигде Заболоцкий ничем «не выдает», что читал переводы Цветаевой — «Этери», «Раненый барс». Но под конец жизни подсознательно что-то из ее переводов невольно сказалось в его творчестве. Так, строки из «Этери» — «День и ночь он.

Ночь и день» — их магия всё-таки запали ему в память, и вот результат в его последнем стихотворении:

Не позволяй душе лениться!  
Чтоб в ступе воду не толочь,  
Душа обязана трудиться  
И день и ночь, и день и ночь.  
. . . . .

Она рабыня и царица,  
Она работница и дочь,  
Она обязана трудиться  
И день и ночь, и день и ночь!

Видимо, в подлинной поэзии, как в неевклидовой геометрии, не может быть параллельных, не пересекающихся в итоге.

### ГЛАВА III. «ГОГОТУР И АПШИНА»

Поэму Важа Пшавела «Гоготур и Апшина» — одну из ранних — относят к вершинным достижениям его гения. Существуют три ее перевода на русский язык. Перевод О. Мандельштама, опубликованный в книге третьей журнала «Восток» 1923 года, — вообще одна из первых попыток перевода поэм Важа Пшавела. «Гоготура и Апшину» перевели в 1940 году М. Цветаева и через десять лет — Н. Заболоцкий.

Несколько предварительных замечаний.

Мандельштам, Цветаева и Заболоцкий не знали гру-

финского языка и переводили по подстрочнику. Перевод по подстрочнику... подстрочник — отношение тут пренебрежительное. И в самом деле, как иначе относиться к тому, что не может иметь самостоятельной ценности. Однако подстрочник это не только прозаическая копия стихотворения, но и его внутренний образ, или точнее — его прообраз. Можно утверждать, что любое стихотворение и в подлиннике существовало и существует на уровне подстрочника, что оно неминуемо, прежде чем осуществиться, проходит стадию подстрочника. Подстрочник — своего рода общее состояние и подлинника и перевода.

Будучи прозаической копией, дословным прозаическим переводом того, что было стихом на родном языке, подстрочник сохраняет, ему передаются некоторые стиховые качества и достоинства. Подстрочник — проза, отличная от прозы. Если взглядеться и преодолеть впечатление некоторой неестественности, которое он производит, можно признать, что подстрочник — экономное и насыщенное средство выражения, близкое стиху. Поэтов узнают по подстрочнику! В этом и заключается на практике «возня с подстрочником». «Бьются с подстрочником» потому, что одна из задач перевода — сохранение подстрочника, именно его стиховых данных. Что же это за данные? Казалось бы, соблюдение определенных версификационных правил, метр, ритм, строфика, наконец, рифма — какой ущерб и помеха прямому смыслу высказывания! — однако все это в итоге приводит к недоступной прозе особой ясности, четкости, насыщенности, оправданной непомерности и прочим несомненным и признанным достоинствам стихотворной речи. В какой-то мере эти достоинства передаются по наследству подстрочнику. Поэтому название языка оригинала поэтом-переводчиком может и не препятствовать переводу, в иных случаях — благоприятствовать. Практически это

нашло блистательное подтверждение в русских переводах с грузинского. Дело в том, что человек, знающий язык, прежде всего сталкивается с фактором непереводаемости. Непереводаемость — понятие из непосредственного ощущения поэтической вещи. И действительно, поэзия непереводаема прежде всего и только на родной же язык, непереводаема на собственный и переводаема на чужой. Когда говорят о «непереводаемости» и, тем не менее, состоявшемся чуде перевода, смешивают разные понятия: непереводаемость — внутриязыковое свойство, качество, присущее оригиналу, переводаемость — явление, очевидность переводческой практики.

Подлинник на определенном этапе своего создания не может быть ничем иным, как подстрочником, очень обедненно определяемом, как скелет, план, абрис будущего. Но это особый план и чертеж, так как в определенном смысле этому чертежу и плану не следуют и не подчиняются. Подстрочник не только то, что нужно сохранить, но и то, что необходимо преодолеть. В противном случае задача перевода ограничивалась бы стихотворным механическим переложением, пересказом подстрочника той или иной степени искусства и неизбежно — искусственности. Подстрочник, так же как и саму действительность, не одолеть средствами стихотворного переложения. Его берут, преодолевают озарением, вдохновением — можно как угодно называть этот неподдающийся точному анализу поэтический феномен. Однако направление озарения может быть прослежено: перевод обретает самостоятельную ценность, поскольку он становится не механическим стихотворным пересказом, а целостной концепцией оригинала. Именно концепцией, а не интерпретацией даже — в интерпретации есть момент мотивированного отступления, отхода, искажения. Интер-

претируя, что-то привносят. Источник же концепций — един.

Для концептуального решения задачи перевода поэмы «Гоготур и Апшина» Заболоцкий оказался в более выгодном, сравнительно с Мандельштамом и Цветаевой, положении. К взятию действительности подстрочника он подошел более оснащенным. Прежде всего, у него преимущество формальное: преимущество рифмованного стиха над белым стихом Мандельштама и наполовину зарифмованным Цветаевой. И дело не только в том, что рифмованный стих, так сказать, лучше звучит. Парадокс в том, что он обеспечивает преимущества со стороны содержания. Формальный признак оказывается по существу содержательным. Конечно, тут подразумевается рифма, а не подрифмовка.

Рассмотрим с этой позиции переводы одного эпизода поэмы. После того, как честный Гоготур — безоружный одержал победу над вооруженным разбойником — богатырем Апшиной, — он великодушно дарит ему жизнь и даже возвращает добытое в бою оружие и коня; однако ставит одно, психологически довольно жесткое, условие — Апшина должен рассказать всем о случившемся. Вот что говорит Гоготур Апшине у Заболоцкого:

Вставай, Апшина, бог с тобою,  
Бери оружие и коня!  
Но помни: хвастаясь собою,  
Не забывай и про меня.  
Будь мне свидетелем, Копала,  
Ты в честь хахматского Креста  
Все то, что здесь с тобою стало,  
Откроешь людям дочиста.

Нельзя то же самое, даже в прозе или именно прозой, а также другими стихами сказать лапидарнее, прямее, естественнее. И мгновенный вывод: лучше. На этом

примере видно, как рифма не помеха, а подспорье — будь менее скованно, не получилось бы так легко и свободно.

То же место у Мандельштама и Цветаевой:

**Мандельштам:**

Вот, бери коня, бери доспех,  
Иди с миром, по-хорошему,  
Да прошу — коль будешь

хвастаться

Своей удалью военною —  
Мое имя вставить в очередь.  
Да поручится хахматский

крест!

И Копала, драгоценная,  
В том, что ты не скроешь

истины

О своем ярме и выкупе.

**Цветаева:**

И коня возьми обратно!  
Будешь, муж непобедим,  
Мужеством своим

хвалиться —

Похвалися и моим.

Но тебя крестом хахматским

И Копала — камнем свят! —

Заклинаю: все, как было,

Говори, хевсурский брат!

Как видим, преимущество рифмованного стиха Заболоцкого перед стихом Мандельштама и Цветаевой — разительно. Но не следует спешить с окончательной оценкой. Не так все просто: у Заболоцкого — лучше, у Мандельштама и Цветаевой — хуже. Ибо в этом худшем есть лучшие стороны. В косноязычной неповоротливости Гоготура у Мандельштама и Цветаевой есть, пользуясь терминологией Мандельштама, стилистическая мысль. Кстати, она отсутствует у Заболоцкого: он выразил только то, что говорит Гоготур, — речь исчерпана содержанием сказанного — нет естественного противодействия, сопротивления слов их произнесению, речь отфильтрована, из нее ушел говорящий.

В речи Гоготура у Мандельштама и Цветаевой при всей неизбежной обезличенности стилизации — все-таки больше индивидуальности, личности, авторства и единичности, чем у Заболоцкого. Речь его Гоготура — остается, запоминается как качественный стих и только; в этом плане она образцова, эталонна; вот это настоящий

ямб, настоящий перевод! Осуществлена та «легкость и ясность стиха», о которой писал Заболоцкий. Цель Заболоцкого — перевести данный текст наилучшим образом. Средство осуществления — русская классическая поэзия — перевод акустически заполняют ее гулы, отзвуки, эхо. Роль читателя — пассивна, его поэтическая подготовка может быть невысока, в уши ему не вливается ничего такого, что бы он не слышал, ничего режущего или настораживающего. Это же делает его стих подражательным и безликим — тут есть своя статья, свои милые вольные и невольные приметы и повадки. Перевод Заболоцкого узнаешь из сотен — он звучит как оригинальное стихотворение, — в этом сказывается установка, не знающая разделения на свое и чужое.

В речи Гоготура у Мандельштама и Цветаевой — все не эталонно, не образцово, все как бы не по правилам, все не так, как надо. Они не дают послабления читателю, «Легкость» соответственно заменена «затрудненностью». Предполагается читательская подготовленность и активность. Результат творчества словно еще хранит следы процесса — подан не остывшим и еще дымится. Речь слышна не отзвучавшая, дано само говоренье, — явствен «исполнительский порыв» — термин Мандельштама. Поэтому тут иные критерии оценки. Переводы Мандельштама и Цветаевой не могут быть судимы по тем же законам, что и перевод Заболоцкого. Это сразу же после его перевода переводы Мандельштама и Цветаевой кажутся «хуже» — в них нужно войти, вчитаться, — они подчинены другим законам, ими над собой признанным. Не всегда то «лучше», что «легче».

Как видим, говорить о «методологической ошибке» Цветаевой и Мандельштама затруднительно потому, что неблагоприятные обстоятельства перевода предстают в «снятом», преодоленном виде — Цветаевой и

Мандельштаму удалось привить стиху даже нечто противорифменное — создается потому обманчивое впечатление, словно в этом плане все в порядке, раз налицо замечательные строки и строфы — мы должны быть им благодарны — а следовательно, и всем сопутствующим обстоятельствам.

Всего Цветаева перевела три очень разные по характеру поэмы Важа Пшавела: «Гоготур и Апшина», «Этери» и «Рапёный барс». И все — одним размером: четырёхстопным хореем. Поэтому с самого начала имело место не столько свободное, изнутри идущее проявление и растворение в нем, сколько преодоление его механичности, бойкости, скоростности: в целом нет ощущения единственности, счастливого совпадения, напротив, не покидает чувство, что поэт во власти чужой подхлестывающей стихии («Сколько их, куда их гонят»). Кстати сказать, по сравнению с двумя другими ею переведенными поэмами, в этой бег хорея значительно замедлен, что, видимо, стоило немалых усилий.

Цветаевой была рекомендована и система рифмовки — через строку, оставляя две строки — первую и третью — не зарифмованными. Формальное тому обоснование вроде бы дает подлинник: там действительно преобладает такой принцип рифмовки. А раз так, то для Цветаевой это уже не директивное предписание — она мгновенно восстала бы против, — а святая святых — «богоданное», бог, которого замещает в случае перевода оригинал, подстрочник<sup>1</sup>.

Неполная рифмовка не столько облегчила труд, сколько сковала Цветаеву. Ведь рифма — конструктив-

---

<sup>1</sup> См. ее запись, сделанную во время работы над переводом поэм Важа Пшавела в 1940 году, опубликованную в книге «Просто сердце». Стихи зарубежных поэтов в переводе М. Цветаевой. Изд. «Прогресс», М., 1967, стр. 87.

на. Цветаева писала в одном письме: «...Этого (без рифмы) просто не было бы; а вот есть. Вот почему я рифмую стихи»<sup>1</sup>. И там же: «Белые стихи, за редчайшими исключениями, кажутся мне черновиками, тем, что еще требует написания, одним лишь намерением, не более»<sup>2</sup>.

«Мой инстинкт всегда ищет и создает преграды. т. е. я инстинктивно их создаю — в жизни, как и в стихах»<sup>3</sup>.

Из письма к дочери: «Я никогда не просила «свьше» — рифмы (это мое дело!) — я просила (требовала!) — силы найти ее, силы на это мучение. И это мне давалось; подавалось»<sup>4</sup>.

Скованным в переводе «Гоготура и Апшины» оказался и Мандельштам — стилевое решение переводить поэму без рифм и на былинный лад не давало полностью проявиться замечательным качествам этого поэта.

Речь идет не о слабости переводов Цветаевой и Мандельштама — мы имеем в виду не переводы во плоти, а методологическую ошибку, в них сказавшуюся, которую они преодолевают прирожденным поэтическим даром. С другой стороны, говорить о правильной методологии Заболоцкого можно лишь со следующей оговоркой: правильная методология сама по себе не гарантия наилучшего исполнения.

Удивительна самоустраненность Мандельштама от собственного стиля, от сущего и присущего ему. Где она, эта специфическая магия Мандельштама? Что может этот перевод сказать о Мандельштаме? Ничего, почти ничего — так, только отдельные вкрапления — в целом же все — чужое. Прежде всего на пути к самовыраже-

---

<sup>1</sup> «Новый мир», № 4, 1969, стр. 203.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 204.

<sup>4</sup> Там же, стр. 213.

нию стало добросовестное стилистическое заблуждение, тут трудно упрекнуть Мандельштама: ведь перед ним был типичный сюжет былины: встреча и единоборство двух богатырей — поэтому решение переводить на былинный лад было вполне логично. Мандельштам подошел к переводу честно и для своего времени — «современно». Это сегодня его установка — передать народность Важа Пшавела русским народным нерифмованным стихом — справедливо может представляться неперспективной, изжитой и неплодотворной — искусственной. Даже Заболоцкий в 1936 году переводит белым стихом «Алуду Кетелаури» — где-то читает перевод, его выслушивают и одобряют — и это через несколько лет после перевода «Змееда» Б. Пастернака, который можно считать основополагающим, родоначальным! Такова инерция. Стилизация представляется еще слушателю органичной, как и самим авторам. В письме Тициану Табидзе от 14 декабря 1936 года Заболоцкий писал: «Посылаю Вам перевод «Алуды Кетелаури» Важа Пшавела... Белый стих, которым написан перевод, по моему мнению, в наибольшей степени соответствует поэтике Важа Пшавела, столь близкой к народному творчеству. О качестве перевода сам судить не берусь. На всякий случай проверял его здесь, в Ленинграде, на довольно многочисленной аудитории, и отзывы получил самые благоприятные»<sup>1</sup>.

Через 13 лет, в 1949 г. Заболоцкий напишет Симону Чиковани: «Теперь я заново делаю «Алуду Кетелаури» сплошь рифмованным ямбом»<sup>2</sup>.

Конечно, перевод «Гоготура и Апшины» для Мандель-

---

<sup>1</sup> Н. Заболоцкий. Избранные произведения, том второй, М., 1972, стр. 241.

<sup>2</sup> Там же, стр. 253.

штама не был кровно и активно связан с его собственными эстетическими исканиями. Это бесспорно. Но был ли он только случайным эпизодом? Тут много загадочного. Хотя эта загадочность полностью не может быть рассеяна, можно все же выявить ряд знаменательных соответствий, обстоятельств и соображений, оказавших определенное давление на стиль и дух этого перевода. Не надо забывать, что перевод был, по существу, первым опытом перевода поэмы Важа Пшавела на русский язык. Это был перевод, отвечающий гражданскому пафосу статей Мандельштама о переводах, которые он пишет через несколько лет: «Потоки халтуры», напечатано в газете «Известия»<sup>1</sup>, и «О переводах»<sup>2</sup>.

Перевод, по мнению Мандельштама, должен делаться в расчете «на культурный голод, а не на коллекционерство и пресыщенность». Мандельштам призывал: «...не позволим обслуживать молодежь домашним хозяйкам, дамам с гусиными лапками и представительным мужчинам неопределенных занятий». Основание для озабоченности давала следующая аксиома: «Переводчик — могучий толкователь автора; по существу, он — бесконтролен. Его невольный комментарий просачивается в книгу сквозь тысячу щелей».

Все это дает некоторое объяснение — почему перевод Мандельштама оказался в стороне от его собственных личностных художественных пристрастий — прежде всего он должен был ответить культурным запросам, культурному голоду.

Но, кроме того, тому есть и более глубокое основание: не только требования культуры, но и «ветер эпохи». В

---

<sup>1</sup> Газ. «Известия» от 7 апреля 1929 г.

<sup>2</sup> Журн. «На литературном посту», № 13 (июль), 1929 г., стр. 42—45.

статье «О природе слова», написанной в том же, что и перевод «Гоготур и Апшины», 1923 году, Мандельштам писал:

«Не раз русское общество переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы. Так Пушкин, и с ним все его поколение, прочитал Шенье... Ныне ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи...»<sup>1</sup>.

Можно утверждать, что Важа Пшавела Мандельштамом раскрыт не случайно и не случайно раскрыт на этой поэме. Внешне случайная цепь обстоятельств оказалась на поверку глубинной, и нижеприводимые строки из статьи «О природе слова» или продиктованы уже раскрытым, то есть уже им переведенным Важа Пшавела, или, написанные по другому поводу, являются глубинным обстоятельством, объясняющим удивительное «случайное» совпадение — почему Важа Пшавела открылся на этой странице: «Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее. Гиератический характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире»<sup>2</sup>. Это может быть отнесено и к поэме «Гоготур и Апшина». И, конечно, Гоготур — «идеал совершенной мужественности» у Мандельштама, так же как и у Важа Пшавела.

Народная стилистика в общем чужда Мандельштаму. Правда, отдельные грамматические формы народного характера, такие, как, например, «машучи»,

---

<sup>1</sup> О. М а н д е л ь ш т а м. О поэзии. «Academia», 1928, стр. 44.

<sup>2</sup> Т а м же.

использовались Мандельштамом, но были настолько им усвоены, что воспринимаются как индивидуальные особенности его стиля. Мандельштам утверждал:

Слаще пенья итальянской речи  
Для меня родной язык,

Далее логически несвязанно, но поэтически убедительно:

Ибо в нем таинственно лепечет  
Чужеземных арф родник<sup>1</sup>.

Мандельштам — итальянист по приетрастию — дал заболеть стиху перевода «варварской славянщиной», как некогда, по его суждению, Дант в тридцать второй песне ада. Точнее же, не «заболеть», а «чтобы речь была здорова».

Но оздоравливая, «утяжеляя» стих, Мандельштам лишил его «чужеземной легкости». Чего в целом не достает переводу? Самого Мандельштама, его там «слишком мало». Ведь вот три сонета Петрарки вышли из-под его пера даже не окрашенными им, а им изнутри преобразженными. Как назвать основное магическое качество Мандельштама? Артистизм? Близко, но тут много оттенков уводящих. Есть у Мандельштама стихотворение сб Ариосто, пожалуй, именно там сформулирован его, Мандельштама, поэтический принцип, который можно назвать от Ариосто — ариостоизмом. «Рассказывай еще, тебя нам слишком мало» — вот это кредо и «имя».

И море говорит: — Шуми без всяких дум.  
И деве на скале: — Лежи без покрывала...  
Рассказывай еще — тебя нам слишком мало,  
Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум...  
(), город ящериц, в котором нет души!  
Когда бы чаще ты таких мужей рожала,

---

<sup>1</sup> О. М а н д е л ь ш т а м. Стихотворения, 1928, стр. 138.

Феррара черствая... который раз сначала,  
Покуда в жилах кровь, рассказывай, спеш...<sup>1</sup>.

Такого завораживающего начала, ярко выраженного в этих заклинательных строфах — не хватает «Гоготуру и Апшине» в переводе Мандельштама. «Блаженное бессмысленное слово», «Эолийский высокий строй» тут отставлены. Причина—и стилистическое заблуждение, и чрезмерная, не свойственная Мандельштаму эпичность среды, в которой он оказался, если под ней иметь в виду пересказуемую, могущую быть пересказанной сторону происходящего. Ему никуда от этого не было деться. Возможность пересказа сопровождает его, как наваждение. Но, по-видимому, это неизбежное свойство самого эпоса вообще.

И все-таки при всей чуждости этой среде, поддающейся пересказу, Мандельштам начинает на нее наплывать. Нет-нет — проглянет что-то очень родное Мандельштаму:

И прозрачны козьи пастбища,  
Из гранитной крепости выбиты.

Это «прозрачны» — его: «В полупрозрачный лес... И лес безлиственный прозрачных голосов... Душа не узнает прозрачные дубравы... Слепая ласточка... с прозрачными играть... Все не о том прозрачная твердит...» Вообще это частый для Мандельштама эпитет: «прозрачная весна», «Они шуршат в прозрачных дебрях ночи», «Прозрачной слезой на стенах проступила слеза». И еще: «Прозрачная звезда, блуждающий огонь».

А слово «крепь» — разве не из его «Грифельной оды», созданной в том же, что и перевод, 1923 году:

---

<sup>1</sup> День поэзии, 1962, стр. 285.

Обратно в крепь родник журчит  
Цепочкой, пеночкой и речью.

И позже о Тбилиси: «А город так горазд и так уходит в крепь и в моложавое стареющее лето».

Так Мандельштам оказывается в своем кругу, вернее; очерчивает свой круг, среди вещей, готовых обнаружить «его дыханье и его тепло».

Исподволь, скрыто, крадучись, Мандельштам дает себе волю, однако эта «воля» не становится «вольностью», вольным обращением с текстом, она подчинена переводческой задаче. На поверку Мандельштам оказывается точным, буквальным. Приведем пример: в поэме жена, упрекая Гоготура в бездеятельности, говорит ему о мече, который давно не был в деле — дословный перевод: «Посмотри внимательно, плачет он (меч). Слезы на лице (на лезвии), как роса». Характерно, как перевели этот отрывок все трое. Цветаева, конечно же, не может ограничиться чисто бытовым характером реплики, корнелюб, она старается приоткрыть завесу самих слов, обнажить их корни так, чтобы ситуация оказалась заключенной как бы в них самих. В данном случае обыграно не прямое значение глагола «точит» в непосредственной близости от «меч». Фонетически стих инструментован на «ч»:

И опять героя точит:  
«Муж, на что тебе твой меч?  
Погляди: слезами плачет!  
Хочет голову отсечь!»

У Заболоцкого превалирует пластика стиха, прежде всего физиологическая грация четверостишия — именно четверостишия. Заболоцкий редкий пример поэта, мыслящего четверостишиями, а не отдельными строками:

Смотри, он рвется на раздолье,  
Чтоб головы летели с плеч,  
А ты ни с места. Поневоле  
Слезами должен он истечь.

Это же место у Мандельштама может вызвать законное недоумение:

Посмотри, слеза обидная  
Каплет с губ суровых лезвия.

Кажется, что это чрезмерная реализация метафоры. У всех сказано, что меч льет слезы, плачет, но чтобы у меча появились губы: слеза каплет с губ — это слишком! И все-таки тут не анекдотическая нелепость, курьез. Это особая поэтика и система. Прорыв к ней. Вспомним, что через десять лет восхищенно писал Мандельштам о Данте: «Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова... Данте, когда ему нужно, называет веки **глазными губами**... создает гибриды, приводит к губастому глазу»<sup>1</sup>. Это когда нужно. Так нужно было и Мандельштаму — тут не прихоть, не курьез, а воля — невольность.

В этом плане интересно одно место перевода Мандельштама. Трудно решить, что там произошло — опечатка, вкравшаяся в подстрочник, от которой потом трудно было отказаться, превратившая джейрана в жирафа, а затем соответственно повлекшая превращение гиены в тигра, или тут намеренное отступление от текста:

Я врага приветил издали,  
Как жирафа тигр приветливо.

---

<sup>1</sup> О. М а н д е л ь ш т а м. Разговор о Данте, изд. «Искусство», М., 1967, стр. 18.



есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает»<sup>1</sup>.

Слово тянется к слову:

Древо клонится к оленю,  
К древу тянется олень.

Цветаева и предмет с предметом соединяет, как слово — по законам слова. Гоготур у нее «Говорит: одной породы меч с косой — что брат с сестрой».

Цветаева примеряет одно слово к другому, заимствует значение одного для другого — «разбойничает» со словом. Тут она скорее Апшина, чем Гоготур...

Для Мандельштама слово не обладает такой, как для Цветаевой, самостоятельной, отдельной, задерживающей, не отпускающей от себя силой. Позиции Мандельштама и Цветаевой, правда, близки, не противоположны, и все-таки тут всю «погоду» делает различие.

Для Цветаевой слово первопричинно: уже в корне слова заложено, предсказано, закодировано все, что с ним случится в качестве предмета. Для Мандельштама литература, искусство, их смысл вне слова, вне словесности — «Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись»...<sup>2</sup>. «Поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами»<sup>3</sup>.

У Цветаевой все стремится стать словом, не столько слово — предметно, сколько предмет — словесен, и тем самым он в какой-то мере дематериализуется, распредмечивается — вернее, предмет — грамматически — имя существительное остается и крепнет, но ослабляется

<sup>1</sup> О. Мандельштам. Разговор о Данте, стр. 11.

<sup>2</sup> О. Мандельштам. Стихотворения, М., 1928, стр. 17.

<sup>3</sup> О. Мандельштам. Разговор о Данте, стр. 57.

его функциональная потенция — глагол, прилагательное.

У Мандельштама предмет остается предметом, он не дематериализуется, но он ослаблен, как бы покинут словом: «Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела»<sup>1</sup>.

У Мандельштама предмет не словесен, он нуждается не столько в слове, сколько в имени, ибо мир у него недоназван, неокликнут: «Отчего душа так певуча, и так мало милых имен», «Нам остается только имя — чудесный звук, на долгий срок». «Не забывай меня, казни меня, но дай мне имя, дай мне имя!» и т. д.

Ослабляя, но не дематериализуя предмет, Мандельштам грамматически усиливает его функции — возникают сильный глагол, сильное прилагательное. Стих Мандельштама как бы припадает именно на эти части речи. Существительное произносится невнятно, скороговоркой, они же отчетливо выделены: Апшина — «За народ и мир **предстательствует**», «**Сильными** устами **молится**», «по земле **ходите радостно**» и так далее — любая в его переводе строка. Яркостью функция оказывается сильнее субъекта: «сердце **геройское**». — какой упор на подчеркнутом! Подлежащим по существу оказывается определение и действие. Прилагательное не прилагается. Определение не служебно, не подчинено.

А вот у Цветаевой — наоборот — определения и глаголы явно подчинены субъекту, им пронизаны, овеществлены, осуществительны. Весь упор на существительном:

---

<sup>1</sup> О. Мандельштам. О поэзии, «Academia», 1928.

Говорят, в последнем доме  
Горного селенья Бло  
Полнолунными ночами  
Кто-то стонет тяжело.  
Бесконечный, заунывный  
Стон, пугающий зарю:  
«Горе, горе мне! Увы мне,  
Мертвому богатырю».

У Заболоцкого части речи — равноправны, равно-  
сильны — с нормальным усилением тяги к концу стро-  
ки, к рифме:

И в огорчении великом  
Поднялся витязь, полный сил,  
И, подпоясав чоху лыком,  
Свой меч на пояс прицепил,  
Огромный, тяжкий, словно древо,  
С женой он спорить перестал,  
На спину щит закинул слева,  
Кремневый справа самопал.

Очень обытовили, по сравнению с подлинником, свои переводы и Мандельштам и Заболоцкий. Цветаева — в значительно меньшей мере. Особенно наглядно это сказало в перебранке мужа и жены. У Мандельштама: «...Чтобы вечно раскорякою дома дрыхнуть... — Что ты мелешь, баба глупая... Ты не суй свой нос, безродная, в дело честное... — я скажу тебе, бессовестный... ну и лопай свои подвиги». У Заболоцкого: «На черта силища тебе, когда, бездельничая сдуру... О чем ты мне толкуешь, баба? ...Мозги ворочаются слабо, иль от безделья мелешь чушь?.. И не твое, болтунья, дело...» Грубость не только в диалогах, но и в комментирующей ее авторской речи: «говорит слова бесстыжие, одурелая и шалая» — Мандельштам, «Что не приспичит бабе сдуру» — Заболоцкий. Причем это просчет серьезный. Нет и не могло быть этой грубости в подлиннике — но вина тут не

целиком переводчиков, — видимо, так, по-боевому, читался подлинник Важа Пшавела поколением — таков был комментирующий уровень, акцентирующий более этнографическую, чем мифологическую сторону, принимающий во внимание более действие, чем происходящее действие.

Перевод Цветаевой выгодно отличается в этом отношении — тут тоньше бытовые характеристики. Например, начало второй главы; у Заболоцкого: «Известно, женскую натуру не ставят издавна ни в грош»; у Мандельштама: «Есть старинная пословица, коль дерзка бывает женщина... говорит слова бесстыжие...» — оценка явно отрицательная — у Мандельштама, правда, мелькнула тень любующегося оправдания: «И на ветер сердце бросила, ум от страсти улётучился» — сравните из его собственного стихотворения: «Ты как нарочно создана для комедийной перебранки». Цветаева же дает образ, который над прямолинейной оценкой — хорошо, плохо — ее человек — женщина — в ней своя прелесть — судите сами:

Три у женщины приметы:  
Говорок быстрей воды.  
Пол-ума (и тот с безумьем  
Схож) и страсти без узды.

«Говорок быстрей воды» — упоительно, поэтому рядом можно и «мелет, мелет языком». У самого Важа Пшавела все это мельче, что-то пушкинское, что ли, проступает: «Послушна зову сердца женщина...».

И опять-таки Цветаева сильнее в ответах, в диалоге, где сила предполагает контрсилу, в афористичности и логичности — нет ей равных; у Мандельштама и Заболоцкого — бранятся, у Цветаевой — скрещивают оружие слова. Он: «Ты с воителем венчалась, не с грабителем ночным». Она: «Слава — слабая одежда, варе-

во — пустое — честь». Он: «Женщина, коль ты не демон». Прекрасно и словесно — такое у Цветаевой со-  
вмещение. Заболоцкий и Мандельштам ищут искомое вне  
такой подчеркнутой словесности. Например, вот как  
Цветаева справилась с «синим цветом» коня — Лур-  
джа, что по-грузински значит «синий». Она сказала, что  
конь синей (мало того что синий — так еще и синей —  
чего же?) синей тучи — и поставила восклицательный  
знак:

А навстречу, глянь, на Лурдже  
Стройном: на коне синей —  
Синей тучи!

И далее на словесной инерции:

(всадник Лурджи,  
Лурджа — всадника стройней).

И как это же место вне «словесности» у Заболоц-  
кого — какой у него готовый, дышащий легкостью и ар-  
тистичностью стих:

Навстречу доблестному мужу,  
Веселой песнею звеня,  
Какой-то всадник гонит Лурджу  
Голубоватого коня.

У Мандельштама—о Лурдже—ничего. Может быть,  
ему его «не перевели» в подстрочнике. Имя коня —  
обойдено. Но эту невольную купюру Мандельштам воз-  
местит строкой о нем чрезвычайной образности: Гого-  
тур по-настоящему разозлился только тогда, когда Ап-  
шина стал подбираться к его коню. Мандельштам за-  
метил о коне, и это дано как удар током:

Конь глотнул, как птица воздуха,  
Гоготур герой не выдержал...

У Цветаевой происходящее как бы подчинено слову,

служебно и зависимо. У Заболоцкого, напротив, слово служебно и информационно, ведущая роль отведена эпическому действию, причем налицо старание, чтобы и то и другое выглядели естественно. Пример: Гоготур победил зазнавшегося Апшину, и вот Апшина, избитый, связанный, обезвреженный, лежит на земле. У Бажа Пшавела: «Что делать мне», — выдохнул Апшина языком с обломанным кончиком. Тает он весь то сине, то черно от укулов злого в сердце».

**Цветаева:**

«Пощади!» — ему Апшина,  
От расправы побелев  
Дозелена, а от гнева  
Дочерна позеленев...

**Заболоцкий:**

Весь почернев, лежит  
Апшина,  
Горит от злобы и стыда,  
Бормочет: «Что  
за чертовщина,  
Откуда эта мне беда?»

У Мандельштама как всегда слово и действие сбалаansirованы, равноправны, но по сравнению с подлинником усилены оба компонента — и слово и действие:

«Пощади!» — взмолился Апшина,  
Выплюнул язык расщепленный,  
Весь истаял черным-иссиня,  
Сохраняя злость дремучую.

У Цветаевой все происходящее освещено словом. В этом какая-то прекрасная и сильная сторона словесности. Ее главное свойство — первичность: вначале было слово. Обнаруживается близость происходящего и слова — подчеркивается их связь, их кровное родство: Апшина не в состоянии пережить свое поражение, слег в постель: «Чем война была мне, хвату, стала хворому — постель». Теперь постель — вот его поле брани — это можно было не сказать, об этом не так сказано в оригинале — но Цветаева не была бы Цветаевой, не сказав так — причем сказано не для красного словца; тут слу-

чившееся и слово объединились. Слово — почти мистическое, магическое замещение повествуемого, происходящего. Замещение — вплоть до исчезновения самого действия. Слово вытесняет и предмет и действие, оно шире. И само действие становится возможным воспринимать в его словесном расширительном смысле. В этом плане возможно, что все происшедшее — не происходило: никогда Гоготур не избивал Апшину, никогда Апшина не грабил... и т. д. Действие становится действием, обладающим метафизическим значением, что согласуется с подлинником — ведь и в нем есть эта скрытая сторона. Важа Пшавела указывал на символический, за повествованием подразумеваемый характер поэмы, на его «тайну».

«Я заставил моего Апшину раскаяться после этого — от сильного потрясения он слег в постель, а потом постригся в монахи и навсегда отказался от воровства...

Вопрос же о том, какие личные переживания вызвали во мне желание написать эту поэму, кого я подразумеваю под образом Гоготура и Апшины, это моя личная тайна, которую я унесу с собой в могилу и не выдам ее, так как сама поэма от этого не выиграет и не проиграет»<sup>1</sup>. •

Не выиграет и не проиграет. Но эта тайна, настаивающая на тайне, не бездеятельна; создается символический план, лишаящий повествование собственно повествовательности, — это план вечности, план углубления, план мифа... Позволим привести пример из другой поэмы Важа Пшавела — «Алуда Кетелаури» (которую перевел Заболоцкий).

Невозможно забыть, это остается навсегда в глазах:

---

<sup>1</sup> Важа Пшавела, т. II, изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1961, стр. 532.

изгнание Алуды с семьей из родного села. Кажется, то, что они идут, и как они идут — будет продолжаться всегда — создано не прекращающееся, постоянное трагическое видение. Ничто не способно предотвратить, изменить это тягостнейшее, не знающее, может быть, равного во всей мировой литературе, скорбное шествие. Идти им трудно — снег и некуда... Но на самом деле, возможно, они никуда не идут — это метафизическое пребывание...

Три перевода, каждый на свой лад. Что если их перемешать и представить как один перевод? Пожалуй, тогда поэма все-таки скажется, будет сказываться, заговорит словами Мандельштама... Вот Апшина приходит домой, ночью, после поражения — так и слышишь: «Ведет тяжбу ядовитую чей-то голос, желчью вскармленный» — слова Мандельштама — единственны. Конечно же. Гоготур и Апшина соскоблили с рукояток в чашу братства не серебро, как у Цветаевой и Заболоцкого, а пыль (серебряную)... Но психология, тонкость психологического рисунка принадлежит Цветаевой. Например — терзание Апшины: как ему рассказать о своем поражении:

Утаить — обет нарушить,  
Рассказать — живым зарыть.  
Вот и мается, не в силах —  
Рассказать, не в силах — скрыть.

Но и тут при всей виртуозности проявленного ею триединства: смысл — звук — слово, последнее — слово остается за Мандельштамом:

А молчать ему не терпится,  
Язык сохнет, слово просится!

Тут какой-то обратный смыслу порядок слов. Чудо. У Заболоцкого:

Во всем признался он общине,  
Он ничего не утаил.

Видимо, нужно было сказать об этом и так. И только так. И не только... Общее звучание поэмы в этом смещении достанется Заболоцкому. В нем душа утолит жажду консерватизма формы. Формы содержательной:

Еще далеко до рассвета,  
Хоть глаз коли от темноты.  
Могильным саваном одеты,  
Томятся горные хребты.

Сила Заболоцкого в беспримесной, неузавимой эпичности. Например, самое начало поэмы:

Во всем роду Миндодаури.  
Как говорят в селенье Бло,  
Один Апшина полон дури,  
Худое выбрал ремесло.  
Он губит недруга и друга,  
И, словно ханская казна,  
Его разбойничья лачуга  
Добром захваченным полна.

Это эпос, освобожденный от примесей — «химически чистый». Однако, добиваясь вящей эпичности, Заболоцкий зачастую намеренно понижает температуру подлинника. И, конечно, он больше захватывает, когда позволяет дать живое движение, нарушающее равновесие общей статики. Например, Гоготур говорит царю:

Когда меня не овевает  
Прохладный горный ветерок,  
Моя душа изнемогает,  
И не могу я, видит бог,  
Ни пить, ни есть...

Это прежде всего стихи. И все-таки предпочтитель-

нее тут вспомнятся слова мандельштамовского Гоготура — именно, подчеркиваем, слова, а не стих как таковой.

Царь, в долине мне не дышится,  
(Предпочтительнее, несмотря на эти три: не, не, не.)

Горный ветер мне лицо свежит.  
Сердце плачет, словно женщина.

Как видим, преимущества, достоинства и недостатки идут в переводах совсем не по линии близости или дальности к оригиналу.

«Гоготур и Апшина» не лучший из трех переводов Цветаевой — пусть она нашла в поэме свою тональность, отличную от тональности и «Этери» и «Раненого барса» — ее дар не развернулся тут полностью. Она не могла поднять поэму на одной дидактической волне, чего-то ей не хватало. В противоборстве, в борьбе двух богатырей ей не хватало... борьбы, противоборства. Ведь при всем противостоянии Гоготура и Апшины — это не резко выраженное противостояние злого и доброго, как, например, в поэме «Этери». Тут, в определенном смысле, борьба равных, поэтому Цветаева обезоружена, ей некуда израсходовать свою яростно проявляемую силу сочувственного вмешательства — как это было в «Этери». Не могла она проявить и ту сердечность и восхищенность, какую она проявит к зверю в «Раненом барсе». Не было и повода и для чисто музыкальных решений, которые она нашла в «Этери», где, например, тему визиря Шерэ — тему зла — она повела как музыкальную партию с четким ритмическим рисунком: «ликот темен, взором дик»:

День и ночь он, ночь и день он  
На пороге точит нож.

Таких решений не нашлось для поэмы «Гоготур и Апшина».

То же и Заболоцкий — в этой поэме как-то урезано самое для него отличительное — не стало пищи его чисто живописной, пластической стороне — в других поэмах она достигает высшего мыслимого совершенства. В этой же поэме многое оказалось у него сработанным на холостой тяге ремесла и мастерства. Но это только в сравнении с такими его переводами поэм Важа Пшавела, как «Алуда Кетелаури» или, например, «Копала». Правда, и этот перевод не стал переводом «академическим», переводом «академического толка», это был все-таки его перевод, неотделимый от всей проделанной им работы, которую справедливо следует именовать — Подвиг и Школа, о чем нужен отдельный и особый разговор. Теперь, когда в переводческой школе этого направления произошло чрезвычайное накопление сил, этот разговор о Заболоцком, как об одном из основателей школы, насущен, как никогда. Настало время дать объективную оценку проделанной им работы в качестве переводчика.

Перевод «Гоготура и Апшины» Заболоцкого, так же как и переводы этой поэмы Цветаевой и Мандельштама, не достигают высоты и глубины подлинника. «Мифологическая концепция» в этих переводах не «играет» — спит — она еще на уровне подстрочника, не ожившего, воспрянувшего стихотворения. Так, сила Гоготура, который взваливает дерево на плечо и идет себе, похихивая трубкой, в переводах — вопрос количественный, у него этой силы больше, тогда как у Важа Пшавела тут нечто качественное, незаурядное, даже нечеловеческое, мифологическое.

Тут принципиально другая система, другой быт, другое общество, другая мораль, другой пейзаж. Что ни

шаг — другое. И в то же время нечто не постороннее тут, а человеческое, трепещущее. Существующие переводы, конечно, являются целостными концепциями прочтения поэмы — и поэма дает повод такому прочтению; все же мифологическая концепция не была в достаточной степени внутренне прояснена. «Гоготур и Аппина» принадлежит к тем полностью не разгаданным созданиям человеческого гения, чья окончательная, если она возможна, концепция — которой является перевод — впереди.

Как справедливо писал Заболоцкий: «Успех перевода — дело времени; он не может быть столь же долговечен, как успех оригинала». Неудовлетворительность существующих переводов... Ныне «культурный голод» утолен, и неизвестно, когда еще вновь ветер эпохи открывает книгу на этой странице... Гадать не нам. И кто открывает, кто посягнет?

...Будем благодарны имеющемуся. Каждый перевод — прекрасен в своем роде: он дает, даже изолированно от всего, понятие о многом, очень о многом...

Вот едет Гоготур:

**Важа Пшавела:**

Весна была тогда...

**Мандельштам:**

О ту пору о весеннюю...

В одной строке — наглядна — вся «стилистическая» мысль, при сохранении буквальности. Правда, по-грузински «тогда» — бесконечно — оно и сейчас и миллионы лет назад — «абсолютное прошлое» — по-русски это не ощутимо... Но тут же, в следующей строке — во искупление недостаточности предыдущей, Мандельштам дает такое:

**Мандельштам:**  
Заново зацвели фиалки.

**Важа Пшавела:**  
Как фиалка заневестилась.

Цветаева в этом же месте дает синтетический образ  
чрезвычайной силы:

По фиалковым глазочкам  
Едет, едет богатырь.

Читатель — оцени!

А у Заболоцкого — тоже прекрасно в своем эпическом плане:

Была весна. Цвели фиалки.  
Надев весенний свой убор,  
Цветами покрывались балки,  
И зеленели склоны гор.  
Последний стаял снег в лощинах,  
Расселись птицы по кустам.  
Самец олень, рога раскинув,  
К зеленым тянется листам.

И далее, далее, нельзя остановиться — такова тяга!

Мир под весенним покрывалом  
Глядит спросонок в глубь реки,  
Где мчит Арагва вал за валом,  
Ломая камни на куски.  
Сочится влага вниз по скалам,  
В верховьях тают ледники.

Это видел, «как сочится влага вниз по скалам» — не только Важа Пшавела, но и Заболоцкий. Стихи пропизаны силой, присущей только очевидцу; и в то же время то как бы голос всей русской классической поэзии: «Цветами покрывались балки», «В верховьях тают ледники» — казалось бы — ничего особенного, а ведь вот сколько тут для русского читателя! Невозможно это было бы «перевести» обратно — таков феномен непереваемости. А сколько такого предельно простого, говорящего

грузинскому сердцу, увы, недоступно — потому что это осталось в подлиннике и присуще стиху Важа Пшавела на родном языке и только...

Эта поэма чем-то отлична от других поэм — есть в ней какая-то тайна, о тайне ее писал и сам Важа Пшавела. Обыкновенное былинное сказание, но тон какой-то другой, щемящий. Осужден ли в поэме Апшина последним приговором, проклят ли? Конечно — нет. Скрытое, затаенное сочувствие к Апшине можно признать конструктивным двигателем поэмы... Это сочувствие уловлено и соответственно скрытно выражено всеми тремя переводчиками. Заболоцкий: «И, развязав Апшине руки, беднягу поднял Гоготур»; Цветаева: «...Апшина — синий, весь заплаканный стоит»; Мандельштам: «Приподнялся бедный Апшина, посиневший, весь в слезах». Почему же скрытое сочувствие, когда оно тут явно? И все-таки скрытое, потому что на фоне осуждения Апшины и явное сочувствие — суть скрытое. На этом фоне — выигрышней и благородство Гоготура, прощающего Апшину и даже братающегося с ним. Если рассматривать поэму под каким-то одним определенным углом, есть в этом поступке Гоготура нечто неожиданное. Что же происходит? Как обычно у Важа Пшавела, непосредственная фабула маскирует план углубления. Тут план углубления дан за странствующим, бродячим сюжетом о единоборстве двух богатырей, из которых один сильнее, а тот, что послабее, этого не знал — трагедия открытия. истина горькая, которую надо проглотить, и, ничего не поделаешь, смириться. Что-то за этим сюжетом скрывается. Сам по себе он не причина для вдохновения. Так же как мораль, нотация, которую читает Гоготур над поверженным Апшиной, — не главная идея поэмы, не в дидактике ее пафос. Прежде всего — кого-то под кем-то подразумевают, но ничего определенного — все зыб-

ко и текуче в этом плане — плане тайны. «Я унесу ее с собой в могилу», — скажет Важа Пшавела.

Кто знает, какие личные, возможно, сугубо литературные события послужили тут поводом углубления и трансформации образов. Сам Важа Пшавела — Гоготур? Безусловно, ведь образ этот, по его свидетельству, с детства был его идеалом. Но, возможно, Важа Пшавела в каком-то неизвестном нам повороте подразумевал себя и под Апшиной... Происходят как бы логически несвязные преобразования, метаморфозы. Разбойник перестает быть разбойником. В конце концов на какой-то миг поэма поворачивается под таким углом, где Апшина — начало артистическое — он артист — почти певец. Гоготур же начало грубое, неартистическое: пандури у него «бренчит», он не поет, а «бубнит» — в исполнении его подчеркивается не музыкальность, а громкость: дрожит потолок — трясется окрестность от его притоптывания... Напротив, Апшина — изящен и конь у него Лурджа — сказочный — почти Мерани, может быть, крылатый — во всяком случае, он готов «взлететь». Поражение Апшины — результат недоразумения — трагического «неузнавания»: он не узнал в этой туше, напоминающей горный оползень, героя-богатыря. Возможно, Апшина никогда и не был разбойником — это своего рода «священное ремесло». Он не грабит ради наживы, тут замешано и что-то мифологическое из древних пшавских сказаний — он вроде дэвов, «копящих серебро». Поэтому и жена Гоготура, ничтоже сумняшеся, «точит» мужа, чтобы он занялся тем же делом. Время у Важа Пшавела — сложно, многовременно. В конце концов — грабеж не позорное дело, скажем, во времена Гомера, грабеж осужден христианской моралью — а в поэме и то давнее время и это позднее. Это где-то на границе, посередине между языческим капи-

щем и христианским храмом. Лашарский и Хяхматский крест, Копала — и головы жертвенных баранов вокруг. Это время и определенное и вневременное — мифологическое.

Ни Гоготур, ни Апшина не люди в полном смысле — есть тут демоническое или назовем это, согласуясь с грузинской мифологической терминологией, дэвье. Братство Гоготура и Апшины — не человеческое братство. Таков один из обращающихся, не застывших аспектов текста, который многомерен, а не однолинеен, как заповедь или устав.

Нога затаенного сочувствия в концовке поэмы уже открыта и звучит, не скрываясь, как эпитафия мужеству, «погребенному еще при жизни» — тоже какая многосмысленность в этом!

До сих пор округа Блойская  
По ночам слышит стон жалобный,  
Добровольно сердце геройское  
Схоронило себя заживо.

(Мандельштам.)

Бесконечный, заунывный  
Стон, пугающий зарю:  
«Горе, горе мне! Увы мне,  
Мертвому богатырю».

(Цветаева.)

Но есть в народе слух упорный<sup>1</sup>,  
Что на краю селенья Бло,  
Едва лишь полог ночи черной  
Покроет сонное село, —  
Не раз слышали над рекою  
Хватающий за сердце стон:  
«Увы мне, мертвому герою!  
Не я ль при жизни погребен?»

(Заболоцкий.)

---

<sup>1</sup> Ср. с пушкинским: «Есть в народе слух ужасный...» («Утопленник»).

Каждый найдет и прочтет в этих стихах не только непосредственный повод, по которому они тут приведены в качестве доказательства, но и важапшавеловское, и что-то уже совсем «свое».

#### ГЛАВА IV «ЗМЕЕЕД»

Поэма «Змееед» — одна из центральных, знаменательных и глубоких поэм Важа Пшавела; касаясь ее истоков, Важа Пшавела пишет: «Фабула «Змеееда» в том виде, в каком я слышал ее и на чем построил свою поэму, следующая: хевсур Миндия попадает в плен к каджам — злым духам. Жизнь среди них так опостылела Миндии, что он решил покончить с собой. С этой целью он съел змеиное мясо, которым питались каджи. Но это привело к совершенно иному результату — Миндия превратился в мудреца. Мудрость его, по народному преданию, проявилась в том, что он стал лечить болезни, так как каждая трава сама говорила ему об этом. В результате этого Миндия стал врачевать, и его лекарства были несравненны. Народное сказание не идет дальше этого. Следовательно, женитьба Миндии, его разговор с женой и то, что он не ест мяса, и его открывшийся полководческий талант, и знание языка птиц — все это уже не принадлежит народному сказанию. История Миндии, по народному сказанию, не представлялась столь драматической»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Важа Пшавела, т. второй, изд. «Заря Востока», Тбилиси, 1961; стр. 526—527.

В поэме улавливается библейский мотив «древа познания» и «бродячий» сюжет. Так, в ночь пятьсот тридцать пятую Шехерезада рассказывает о некоем Хасибе, который, отведав змеиного мяса, обнаружил в себе источник мудрости: «...и подняв голову к небу, он увидел семь небес и все, что есть там, вплоть до лотоса крайнего предела, и увидел он, как вращаются небосводы... а затем он посмотрел на землю и узнал, какие там есть металлы, растения и деревья, и узнал, какие у них всех особенности и полезные свойства, и вывел отсюда науку врачевания...»<sup>1</sup>. Нечто подобное произошло и с Миндией. С ним заговорил дотолем молчавший мир. Именно заговорил! Он слышит все время голоса, с ним разговаривают. В этом существенное отличие — смысловое и музыкальное.

В 1934 году Борис Пастернак перевел эту поэму, его перевод можно считать основополагающим и родоначальным для поэмы Важа Пшавела на русском языке. (Перевод Мандельштама не носил такого основополагающего характера). В переводе осуществились современные принципы реалистического перевода, другие уже могли пройти «по живому следу». Пастернак установил не близость к подлиннику вообще, а близость особого рода, исследовать которую представляется насущной задачей.

В 1934 году Пастернак писал С. Спасскому: «Это настоящая близость к тексту, та пережитая и точная близость, тот тип близости, то ее понимание, которое, не сговариваясь, мы, в количестве 3-х — 4-х человек (Вы, я, Тихонов, отчасти Антокольский), невольно и естественно установили. А сколько горячее, драматической, взаимороднящей правды в том, что четыре поэта, не ус-

---

<sup>1</sup> 1001 ночь, кн. 5, «Academia», 1933, стр. 365.

лавливаясь, под действием одного и того же закона, формировавшего их жизнь этих лет, так хватаются за эту возможность и так пишут русские стихи, получая от Грузии побуждение и оправдание! И опять — близость!»<sup>1</sup>.

Присовокупим еще одно высказывание Пастернака, которое проясняет, на что именно ориентирован этот «тип близости»: «Переводы либо не имеют никакого смысла, либо их связь с оригиналом должна быть более тесною, чем принято. Соответствие текста — связь слишком слабая, чтобы обеспечить переводу целесообразность. Такие переводы не оправдывают обещания. Их бледные пересказы не дают понятия о главной стороне предмета, который они берутся отражать, — о его силе»<sup>2</sup>. Итак, цель — сила. Средство же ее осуществления — неременная оригинальность самого перевода. «Переводы мыслимы, потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становятся вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью... переводы не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов»<sup>3</sup>.

Так и принял перевод «Змеееда» Валериан Гаприндашвили, выступивший на Первом Всесоюзном совещании переводчиков (январь 1936 г.): «...Первое чувство, которое испытали грузинские читатели, было чувство благодарности к русскому поэту, воплотившему на своем языке один из шедевров грузинской поэзии... Нигде не устает он быть оригинальным. Оригинальность — это его свойство, глубоко присущая ему черта. Перевод

---

<sup>1</sup> Вопросы литературы, № 9, стр. 177.

<sup>2</sup> «Литературная Россия» от 19 марта 1965 г., стр. 18.

<sup>3</sup> Там же.

«Змеееда» глубоко музыкален, и музыка эта, созданная Пастернаком, еще раз убеждает нас в том, какого великого поэта мы имеем в лице Важа Пшавела».

Через полтора десятилетия после Пастернака поэму «Змееед» перевел Заболоцкий. Почему? Он не мог не перевести эту центральную поэму в ряду всех переведенных им поэм. Причем он не соревнуется, не собирается превзойти Пастернака, как и в случае с Цветаевой, он дает другой перевод, другую систему. Кроме того, кое-что в переводе Пастернака и в его поэзии, вероятно, не принималось Заболоцким тех лет.

Какую-то память, отголосок этого давнего неприятия некоторых сторон Пастернака можно вычитать в одном позднем (1956 г.) письме Заболоцкого. Правда, отношение в целом к Пастернаку у Заболоцкого было всегда благоговейным, о чем он и поведал в стихотворении «Поэт» (1958 г.), где Пастернак назван «Выкованный грозами России, собеседник сердца и поэт» и «То, что было раньше незнакомым, близким сердцу делается тут». В письме Пастернак упомянут из педагогических соображений, но тем не менее: «Советую Вам сравнить старые книги Пастернака с его военными стихами и послевоенными: «На ранних поездах», «Земной простор». Последние стихи — это, конечно, лучшее из всего, что он написал; пропала нарочитость, а ведь Пастернак остался, подумайте об этом, это пример поучительный». И далее такая обмолвка: «...ведь даже «Марбург» Пастернака понятнее Вашего стихотворения!» Все это не умаляет основополагающего значения перевода Пастернака — определенное давление этого перевода на перевод Заболоцкого проявилось в свободном осуществлении той близости к подлиннику, о которой говорилось выше, принципиальном отказе от стилизации, на решении не считать единственным размером при переводе с

грузинского хорей и кроме того — применить перекрестную систему рифмовки.

Пастернак перевел поэму амфибрахией, а не хореем, и это было по-своему героическое решение. Вот характернейший отзыв на перевод Пастернака в «Литературной газете», прямо противоположный отзыву Валериана Гаприндашвили: «...народная напевность поэмы В. Пшавела не нашла в переводе Б. Пастернака достаточно чистого и музыкально верного отклика... Б. Пастернак заключил специфический ритм Важа Пшавела в размер трехстопного, спокойного амфибрахия со смежными и перекрестными рифмами, не имеющими ничего общего с оригиналом»<sup>1</sup>.

Рецидивы такого отношения сохранились и имели рьяных приверженцев и позже, когда переводил Заболоцкий. В его черновиках есть следующая запись: «...один критик негодовал по поводу того, что кто-то из переводчиков грузинский шаири перевел ямбами. Критик рекомендовал вменить переводчикам в обязанность переводить шаири только хорейским размером. Этот маленький Аракчеев, видимо, полагал, что переводами стихов у нас занимаются отставные унтер-офицеры и фельдфебели»<sup>2</sup>.

В «Заметках переводчика» Заболоцкий писал: «Переводчик, калькирующий грузинские размеры, гонится за малым и теряет при этом большее»<sup>3</sup>.

Не следует думать, что выбор поэтом размера, который представляется отличающимся резко от транскрипции оригинала, результат ничем не стесненного произ-

---

«Пшавела и Пастернак», подпись В. Н. «Литературная газета» от 30/III—1935 г.

<sup>2</sup> Заболоцкий, том второй, стр. 311.

<sup>3</sup> Там же, стр. 285.

вола. Каждый выбор диктуется особыми тончайшими художественными соображениями соответствия. Воспроизвести всю цепь умозаключений и дать отчет в каждом отдельном случае не представляется возможным. Чаще всего решение приходит как мгновенное озарение. Некоторые подробности и соображения, почему был выбран Пастернаком амфибрахий, можно прочесть в стенограмме выступления Пастернака на Первом Всесоюзном совещании переводчиков<sup>1</sup>.

Поразительно и характерно для профессионального мышления: Пастернаку в данном случае слышался амфибрахий, и не приходится сомневаться в истинности его внутреннего ощущения. Ямб—амфибрахий!

«Может быть, то, что я говорю, покажется вам чепухой, но мне кажется, что трехдольник идет именно ямбом, что это похоже на «Кавказского пленника», а может быть, — и на трехстопный ямб»<sup>2</sup>. Вот какие тут неожиданные соображения, а не произвол. Что касается ямба, то Пастернак сказал: «Слабые поэты, как только пользовались четырехстопным ямбом, сходили на нет. Это их губило. Это очень рискованное дело — писать пушкинской формой»<sup>3</sup>.

Заболоцкий пошел на этот риск. Для осуществления своей концепции перевода «Змеееда» он выбирает классический русский стих в этой его самой примелькавшейся форме. Но в четырехстопном ямбе содержалась возможность взлета и особая единственность. Пастернак выбирает трехсложный размер — амфибрахий — в рамках классических размеров не самый энергичный, подвижный и наиболее перспективный размер, каковым

---

<sup>1</sup> См. «Литературная Грузия», № 8, 1968, стр. 38. Опубликовано и сохранено литературоведом Г. В. Бебутовым.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

осмелился считать анапест. Но амфибрахий под пером Пастернака приобретает анапестические качества, как бы преодолевает свои исконные напевность, размеренность, лад — и, право, на слух придется прибегнуть к счету на пальцах, чтобы определить, каким размером написана поэма. Только полным отсутствием стихотворного слуха можно объяснить определение «спокойный амфибрахий» применительно к Пастернаку в цитированном выше отзыве.

Так или иначе, и у того и другого попеременно по восемь и девять слогов на каждую строку. Это малое пространство, эта суженность сулила каждому и давала, реализуясь, разные разности. «Пшеницы золотоловой», «раскраивающей кольчугу» (Пастернак) — ипостаси метра — синкопы.

У Заболоцкого «флейты подногласье»:

Когда из нашего селенья  
Я выйду на поле с серпом,  
Они, бедняги, без сомненья,  
Меня считают божеством.

То же четверостишие у Пастернака:

Душ в тысячу эта толпа  
Бушует о разном и многом.  
Сдается — при блеске серпа  
Кажусь я каким-то им богом.

Что касается решения не оставлять ни одной строки незарифмованной, вопреки оригиналу, где, в основном — рифма только через строку, то тут Пастернаком и Заболоцким руководило одно и то же соображение. Приведем высказывание Пастернака: «...Я понял, что в диапазоне русских возможностей рифма через строчку будет звучать иначе, чем по-грузински, что в русском диапазоне это попадет в дурную традицию, — у нас дурная



«Сквозь чувства слушателей смело, мосты прокладывая к Рим» — Заболоцкий.

Это честный принцип перевода, это черты школы. Уже только количественная равнозначность материи переводов вызывает радостное и редкостное чувство доверия к ним: два совпадения — значит, то же и в подлиннике:

**Пастернак:**

Ущелья пролетом в пролет  
Раскашляются, как в чахотке.

**Заболоцкий:**

Закашляются ли теснины,  
Как бы чахоточный больной.

И тем интереснее, с тем большим любопытством воспринимаются переводы—их живое воздействие отмечает праздные предпочтения одного крупного поэта другому. В этом плане объективный сравнительный анализ совпадает с непосредственной эстетической эмоцией, которая дорожит (буквально — дрожит над) каждым проявлением, если оно истинно поэтическое проявление.

Один перевод не исключает другой, «Змеед» уже немислим без двух переводов.

Сходство, совпадения этих переводов несомненны. Например, из второй главы: «Едва вернется к нам весна» — Заболоцкий. «Когда наступает весна» — Пастернак. «Обнявшись с зеленью листов, бутоны лопаются с треском» — Заболоцкий и «Являются почки. Цветы, обнявшись, вплетаются в зелень» — Пастернак. Или: «Природы восторг беспределен» — Пастернак и «Поет, звенит и веселится» — Заболоцкий. Или из первой главы: у Миндии «душа рвалась из тела вон» — Заболоцкий, «Душа запросилась из тела» — Пастернак. И все же эти сходства внешние, совпадения — случайны. Вот всего одна строка, где разность этих поэтов проявляется с особенной наглядностью, при «сохранении материи подлинника». Речь идет о весне: у Заболоцкого — «Весь

мир, очнувшись ото сна...» У Пастернака — «Как бы пробуждается спящий».

При количественном равенстве элементов отношение к реалиям у обоих поэтов существенно разное. Заболоцкий к реальной конкретности, к вещной предметности мира относится, как к чему-то само собой разумеющемуся. Проза жизни, бытовая аура для него не предмет упоения. Заболоцкий начинал с реалий, и эти реалии он доводил в определенном аспекте до физиологической простоты («Столбцы»). Пастернак шел в «немыслимую простоту», смыкался с миром, любил жизнь, поклонялся «всесильному богу деталей».

Для Заболоцкого высота лексики стала критерием поэзии. Он поэт высокой лексики, возвышенной эпичности. Он не дорожит конкретностью ради нее самой, он может и не сохранить предмет. Он пережил любовь к реалиям...

Заболоцкий писал в 1957 году: «...истинный художник снимает с вещей и явлений пленку повседневности...»<sup>1</sup>. Заболоцкий шел к высокой классической простоте, особой гармонической уравниженности «материи» и «духа».

Цветаева тоже не дорожила предметом ради него самого, она сохраняла его ради буквального метода, исповедуемого ею из святого и благоговейного отношения к тексту подлинника, как к чему-то продиктованному свыше. Сохранить предмет — иначе не выразить верности подлиннику, не сохраняя его из соображений высокой буквальности, она часто превращает его в букву — распредмечивает, дематериализует.

Пастернак оставляет предмет из соображений противоположных — из любви к реалиям самих к себе, про-

---

Заболоцкий, том второй, М., 1972, стр. 286.

исходит как бы материализация материи, возведение ее в степень — переконкретизация.

Вот самое начало поэмы, ее первые четыре строки:

**Пастернак:**

Хевсуры гуляли в гостях.  
У Цыки варилося пиво,  
С ковшами у полных корчаг  
На крыше сидели шумливо.

**Заболоцкий:**

На кровле дома, там, где Цыка  
Сегодня потчевал гостей,  
Хевсуры с мала до велика  
Деревней бражничали всей.

У Пастернака — «крыша», у Заболоцкого более соответствующая высокой лексике — «кровля», у Пастернака — имя существительное — «пиво». У Заболоцкого глагол «бражничали», значит, там следует догадаться. пили хмельное — конкретностью пренебрегли. В повествовательном потоке для сохранения особого повествовательного тона, возможно, и необходимо, чтобы предмет не был чересчур уж предметом. Поэтому Заболоцкий дает конкретность не слишком конкретной, она у него проходная; проходит, не задерживаясь на себе самой. «С ковшами у полных корчаг» — противоположано повествовательности, сказовости, тут «некий «магнит», не дающий повествованию «литься».

И все-таки «корчаги» Заболоцкий запомнил, хотя он нигде не выдает себя, что читал перевод Пастернака. У Заболоцкого немало строк, словно взывающих к припоминанию о чем-то знакомом. Например, строка: «Пу-ста, бесплодна жизнь моя...» Заболоцкий как бы призвал всю историю русской поэзии от Пушкина до... Пастернака и Заболоцкого к переводу такого титана, как Важа Пшавела. «Корчаги» вошли в поэтическую систему Заболоцкого и были даны им в поэме «Этери»:

Здесь глотки пещерных владык  
Подобны корчагам для пива,

Невозможно оборвать четверостишие Заболоцкого на середине, прервать цитату:

Огромный, как шоти, язык  
Ворочает снедь торопливо.

Каждая строка тут «пришита» к соседней, строки неразрывны, стихи Заболоцкого не эклектичны, их отличает прежде всего удивительная целостность, которой не противопоставлена такая широта диапазона. Тут не заимствование и присвоение, а свободное и законное владение наследством.

Особенности перевода Пастернака и Заболоцкого можно соотнести с определенным этапом в их творчестве. Одно естественно продолжает другое, тут взаимодействие, взаимовлияние, причем перевод часто катализатор процесса. Так, в переводе «Змея» можно уловить черты Пастернака позднего. Для новых черт в переводах создается благоприятствующая и способствующая питательная среда. Процесс этот всегда обострен отказом от прошлого этапа. Представим, как трудно было полностью отречься от «Столбцов» Заболоцкому, какие тут нужны были усилия и воля! Ведь «Столбцы» — не проходящее, как много может прочувствоваться под углом их зрения — достаточно выйти на улицу и оглядеться. В «Столбцах» есть «вечное» и жизни и поэзии — это скорее наименование не цикла, книги или периода творчества, а целого направления, как «символизм» или «акмеизм». (Есть «вечные» черты в акмеизме — «вечный акмеизм» и в символизме, — Блок утверждал, толкуя символизм в расширительном смысле, что он есть всюду, где есть образ.)

Уходил от своего кровного, от того, что он сам называл «посторонней остротой», к «самой сути» и Пастернак. «Я мог быть сочтен вторично родившимся» — это

характерная строка для Пастернака из стихотворения «Марбург». «Второе рождение» — знаменательное название книги Пастернака, кстати, тематически во многом связанной с Грузией. Пастернак писал к М. Морозову: «Я радостно и без малейших колебаний отдаю себя силам, которые упрощают мою мысль и язык, углубляют мою судьбу и резко и быстро раскрывают мои задачи»<sup>1</sup>.

У Заболоцкого «второе рождение» тоже связалось с Грузией, с его приездом в Грузию, вернее, прилетом, и может быть, строки стихотворения «Воздушное путешествие» с их явно выраженным «счастьем бытия» — и были первым тому свидетельством:

Я к музыке винтов прислушивался, я  
Согласный хор винтов распределял на части,  
Я изучал их песнь, я понимал их страсти,  
Я сам изнемогал от счастья бытия.

И вскрикнула душа, узнав тебя, Кавказ!

И Грузия моя встречает нас вдали.

С понятием «второго рождения» совпал сюжет и замысел поэмы Важа Пшавела «Змееед». В образ главного героя Миндии при всей его эпико-героической отстраненности Пастернак и Заболоцкий могли внести много личного — вплоть до полного с ним отождествления.

А. М. Турков в вступительной статье к Заболоцкому в Большой серии Библиотеки поэта пишет: «Герой поэмы Пшавела «Змееед» Миндия испытывает едва ли не те же чувства, которые передал Заболоцкий в одном из своих довоенных стихотворений «Вчера о смерти размышляя»:

<sup>1</sup> Мастерство перевода, 1969, стр. 363.

...И в этот миг  
Все, все услышал я — и трав вечерних пенье,  
И речь воды, и камня мертвый крик<sup>1</sup>.

Обратим внимание, что тут речь идет именно о речи — «речь воды», «крик камня», «пенье трав». Родственность Заболоцкого теме «Змееда» бесспорна. Причем в его творчестве выражены оба ее полюса: и ужас духовной слепоты и глухоты и мучительное счастье прозрения. Так, в его стихотворении «Слепой» есть строки:

И боюсь я подумать,  
Что где-то у края природы  
Я такой же слепец  
С опрокинутым в небо лицом,  
Лишь во мраке души  
Наблюдаю я вешние воды.

Закрыта книга природы, но есть в ней задаток:

Живой язык проснувшейся природы  
Здесь учит нас основам языка,  
И своды слов стоят, как башен своды,  
И мысль течет, как горная река.

Характерно, что прозренье, «второе рождение» — как то естественно связываются с Грузией и проступают ее черты: «башен своды», «горная река».

Сравним эти строки стихотворения Заболоцкого с четверостишием из «Змееда» в его переводе:

Все, что он знал одушевленным,  
Все, что он мертвым знать привык, —  
Росло по собственным законам,  
Имело разум и язык.

Сходство мысли разительное, качественно же стихи конгеннальны. Важа Пшавела давал тому повод, пре-

---

<sup>1</sup> Н. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. 1965, стр. 39—40, ср. с «Пророком» Пушкина («И внял я...»!).

доставлял обоим переводчикам материал для истолкования в духе переводчиков. Пантеистическое восприятие природы Важа Пшавела было близко Заболоцкому. Кажется, не поэт-переводчик вживался в образ, напротив, как бы сам образ становился образом по образу и подобию исполнителя.

Приведем выдержку из письма Заболоцкого: «Вы говорите, что в этой книге присутствую я, — правда Ваша, но правда и то, что у меня с этим поэтом много точек соприкосновения: та часть, которой я присутствую в этой книге, входит в поэзию Важа Пшавела не по моему произволу, но потому что она — и его часть».

То же мог бы сказать и Пастернак.

Несмотря на подчеркнутую родственность Заболоцкому мотива ясновиденья и тайновиденья героя поэмы, самый момент прозрения, «второго рождения», его драматизм, уступает соответствующему моменту в переводе Пастернака, у Заболоцкого он особенно не выделен, превалирует поэзия мысли, которая совсем иначе передает чрезвычайность случившегося. Пастернак же дает «состояние» в самый миг происшествия: не «небеса с благовоеньем вдруг посмотрели на него» (Заболоцкий):

И небо окинуло дол  
Глазами в живом повороте,  
Он новую душу обрел,  
Очнулся под новою плотью.

И дальше — близко к Заболоцкому, но иначе — набирающее силу в поступательном движении перечисление, а оно же, но сохранившее живой беспорядок нахлынувшего.

**Пастернак:**

Прозрел он, и точно замок  
С очей и ушей его взломан.  
Все слышно ему и вдомак:

**Заболоцкий:**

Сознание новое вселилось  
В него и некий новый дух.  
И зренья сердца прояснилось,

И птичий напев, и о чем' он,  
Крик счастья и лепет истом,  
Зверей и растений усилъя,  
Все созданное творцом,  
С душой ли оно, без души ли,  
У всех есть особый язык,  
Особые установленья.  
И пленник, попав в их  
тайник,  
Дивится своей перемене.

И отворился к миру слух.  
И понял он пернатых пенье,  
И рев зверей, и шепот трав,  
И в думы каждого растенья  
Проник, душой затрепетав.

Предпочесть тот или другой отрывок трудно, — они превосходны, каждый в своем роде.

Далее Пастернаку следовало по тексту сказать нечто предельно простое, информированное, о чем соответственно просто и информационно с завидной легкостью поведаль Заболоцкий:

Он в этот миг притворство каджей  
Постиг вполне, вкушая змей,  
Перенимал их мудрость каждый',  
Сокрытую от всех людей.

Имея знанья в изобильи,  
Они скрывали их исток,  
Хоть лицемерно говорили:  
«Ты съел бы, Миндия, кусок!»

Приведем это же место в переводе Пастернака в первой и второй редакциях:

---

Каджей — каждый — прекрасная и уместная рифма, хотя теоретически по Заболоцкому она недопустима — он писал:

«Сочиняя шуточный стишок в доме отдыха, я сказал:

— Как жаль, что нет рифмы к слову «начисто».

— Есть, — сказал деятель эстрады, — «качество».

Мы вступаём в мир новых рифм, но для перевода классиков они не годятся: печать времени лежит и на рифме».

**Первый вариант**  
издания 1934 г.:

Смекает, что в образе змей  
Клад мудрости прятали дивы  
В расчете, чтоб, брезгуя ей,  
Он не соблазнился поживой.  
Хоть правда, что «Миндия,  
ешь»

Просили они для отвода,  
Как понял, ступив за рубеж,  
Он сам, овладев их природой.

**Первоначальный вариант**  
1934 г.:

Он ведал про тайну котла:  
Варилась похлебка змеевья.  
У дивов способность была  
Змею принимать в очеревье.

В этой фонетической и смысловой затрудненности и скованности сказалась противоположность Пастернака и Заболоцкого. Следующее высказывание Заболоцкого дает дополнительно ощутить эту разность: «Сочетания трудно произносимые, где слова трутся друг с другом, мешают друг другу, толкаются и наступают на ноги, — мало пригодны для поэзии. Слова должны обнимать и ласкать друг друга...»<sup>1</sup>.

Умилительна неспособность Пастернака высказать простое, где и выразить нечего, где элементарное сообщение — кажется, что он топчется на месте, переминается — и ничего у него не получается. А почему? Да потому, что Пастернак никогда не ставил себе задач чисто художественных — живописать, проявить пластику стиха; таким задачам бывает порой безразличен сам материал, подвергающийся пластической, живописной обработке. Им может стать простая инфор-

**Второй вариант,**  
последующие издания:

Теперь ему ясно, что змей  
Нарочно придумали дивы,  
Чтоб тайна была их грешней  
Душе человека брезгливой,  
Хоть правда, что дивы всегда  
И потчевали его кротко,  
Уверенные, что еда  
Не может пролезть ему  
в глотку.

**В последующих**  
**переизданиях:**

Он знал, что варилось  
в котле,  
Готовились змеи с приправой,  
У дивов не раз на столе  
Он видел тарелки с отравой.

<sup>1</sup> Н. Заболоцкий. Избранное, том второй, стр. 287.

мационная связка, а Пастернак, если и не враждебен чистой информанности, как Цветаева, то во всяком случае, определенно ей чужд.

Как естественно, легко и просто выглядят соответствующие отрывки у Заболоцкого и как они сложны, вымучены у Пастернака. Он сам это ощущал и переделывал строки, но положение от одного варианта к другому не менялось, а кое в чем усугублялось. Но вопрос этот шире.

Такие строки, как «змею принимать в очеревье», могут вообще быть сочтены неудавшимися и своей яркой, специфически пастернаковской окрашенностью активно не приниматься предубежденным читателем, «раздражать». Эти строки требуют от читателя чуть ли не такой же непредвзятой и неслыханной широты, с какой они написаны («Поэзия, не поступайся ширью. Храни живую точность...»). И дело не в их особой «изобразительности», а в том, что тут должны участвовать, словно другие, обычно бездействующие и потому атрофированные участки, другие клетки восприятия. Еще в 1922 году Пастернак писал: «Сочли, что оно (искусство) может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия»<sup>1</sup>. В высказываниях Пастернака можно выделить убеждение, что реалистическое творчество «насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурой»<sup>2</sup>. Да, в той мифологической действительности каджей, о которой писал Пастернак, дэвы не едят, как обычно, а принимают «змею в очеревье» — это прекрасная и оп-

---

<sup>1</sup> Б. Пастернак. Несколько положений, «Современник», № 1, 1922.

<sup>2</sup> Б. Пастернак. Статья «Шопен», «Литературная Россия» от 19/III-1965 г., № 13, стр. 18.

равданная строка. То, что ее поменял Пастернак (на «тарелки с отравой») — не свидетельство ее слабости, а его, можно предположить, минутной нерешительности перед напором активно невоспринимающей части читателей.

Пастернак писал: «Перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности». Это соображение решающее в переводческом искусстве Пастернака — это стихи, пронизанные жизнью, это как бы сама жизнь. Поэтому все, что относится к жизни, относится и к ним, даже такое: «От ненависти до любви...» — от активного невосприятия отдельных мест к восторженному благоговению перед чудом мгновенно и неисповедимо сказавшейся в них поэтической точности и глубины.

Возвышенность «Змееда» Заболоцкого контрастирует с подчеркнутым прозаизмом «Змееда» Пастернака.

Смекает, что в образе змей  
Клад мудрости прятали дивы  
В расчете, чтоб, брезгуя ей,  
Он не соблазнился поживой.

Пастернак испытывал инстинктивное отвращение не к «змеиной похлебке», а к любой красивости.

Важа Пшавела одному дает возможность быть прозаическим, другому — возвышенным, отрешенным от прозы.

Поэзия Пастернака лишена — он ее лишает привычной поэтичности. У него «Звезды долго горлом текут в пищевод». Все определения поэзии Пастернака изначально расположены вовне, за ее границами, определяют свойства не поэзии, а мироздания. Вспомним из его «Определения поэзии»:

Это — круто налившийся свист,  
Это — щелканье сдавленных льдинок,

Это — ночь, леденящая лист,  
Это — двух соловьев поединок.

Конечно, есть определенная выборочность в этом перечислении, но «соловьев поединок» — не поэтический штамп, «ночь, леденящая лист» — не поэтическая примета, а деталь мироздания — причем, тут не обычная художническая зоркость; а иное — нечто от «Змееда» Миндии, о котором Пастернак тогда и не ведал. Собственно, «Определение поэзии» тут то же, что и «Определение души» и «Определение творчества», где, замыкая круг созидания, оказывается, что:

Мирозданье — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

У Заболоцкого тоже нет специальной установки на идеальную поэтичность, но он не гнушается ею, поэзия и поэтичность, вернее, некоторая поэтизация у него часто вполне счастливо и вполне современно совпадают. Вот из начала второй главы:

Обнявшись с зеленью листов,  
Бутоны лопаются с треском.  
И снова Миндия готов  
Бежать к лугам и перелескам.  
И мир здороваётся с ним,  
Как с давним другом и знакомым, —  
Он каждой пташкой здесь любим,  
Замечен каждым насекомым.  
А что творится тут с травой:  
Увидев гостя дорогого,  
Шумят цветы наперебой:  
«Дружище Миндия, здорово!»  
«Взгляни, я — средство против ран!»  
«А я — лекарство от падучей!»  
«А я — от горя талисман,  
Сорви меня на всякий случай!»  
Известно Миндии, что прок  
Немалый в этих разговорах,

И за цветком он рвет цветок  
И набирает целый ворох.

Это высокая поэзия. Ее несколько снижает грубоватость обращения «дружище» и «здорово!» — тем более, что они функционально лишены той специальной намеренности, которая бывает у Пастернака. У того принципиальная антипоэтичность входит в систему и крепнет с годами. Так, например:

И все сообща, как один,  
Навстречу: «Здорово, дружище!»  
И лес шевеля до вершин,  
Подпочву сосут корневища.

Это четверостишие Пастернак не подверг изменениям; тут все его удовлетворяло: «корневища» — это конкретное вполне, а не отвлеченное, какими бы были просто «корни»; глагол «сосут» и те же «Здорово» и «дружище» — оставляют впечатление жизни, а не грубости.

Но следующее за этим четверостишие было изменено Пастернаком.

#### **Издание 1934 г.:**

Вдруг, что ни росток, то: «Сорви!  
Нет травки на свете полезней».  
«А я от застоя в крови»,  
«А я от такой-то болезни».

#### **Последующие издания:**

Вдруг, что ни росток, то: «Сорви,  
От кашля настойки нет лучше».  
«А я от застоя в крови».  
«А я от глистов и падучей».

«Нет травки на свете полезней» для Пастернака — отвлеченно, то же и «от такой-то болезни» — поэтому эти строки заменены, да еще усугублены почти травми-

рующей непривычное ухо антипоэтичностью: «Настойка от кашля», «глисты»...

С какой предельной, кристальной ясностью сказано об этих цветах у Заболоцкого:

Кому вдомек, что у цветов  
Столь силен дух самозабвения?  
Чтобы болящий стал здоров,  
Готовы жизнь отдать растенья.

Яснее, лучше не скажешь. У Пастернака: «Им главное жизни бы нить, подаренную в посеве, на чью-либо пользу продлить» — усложненность, затрудненный синтаксис, невнятица. Но вот:

Он рвет их, покуда темно  
И только роса их курчавит.  
Он знает: из них ни одно  
Ни в грош свою целость не ставит.

«Он рвет их. покуда темно» — какая сила! Кажется, ничто ей неспособно противостоять. Блок писал о силе поэзии, которую не убить соединенными усилиями.

«Во всем, что отмечено естественностью, — писал Важа Пшавела, — в любви или в ненависти, в мести, вражде, смелости и трусости, щедрости или скупости, и прочее и прочее, обязательно присутствует поэзия»<sup>1</sup>. Это определение поэзии самим Важа Пшавела близко разным сторонам поэтического кредо и Пастернака («страсти разряды»), и Заболоцкого (категория «естественности»).

Реальность реального мира находится в основании эстетической системы Заболоцкого. Ему не нужно ошупывать вещь, чтобы убедиться в ее существовании — не нужны дополнительные доказательства.

---

<sup>1</sup> Статья «В чем же поэзия». Важа Пшавела, т. второй, «Заря Востока», Тбилиси, 1961, стр. 568.

Как часто он родные горы,  
Ущелья сумрачные скал,  
Снега, тропинки, кругозоры,  
Убитый горем, вспоминал,  
Как часто, мукою терзаем,  
Он о своей вздыхал родне:  
Родимый дом казался раем  
Ему в далекой стороне.

Это о Миндии в плену. Перечисление лишено зримых, конкретных черт. Конкретность больше подразумевается, на первый план выступает особая слаженность стиха, которая отгеснила даже живописную сторону. Тут Заболоцкий не живописует: превалирует пластика стихов, а не изображение.

А вот Пастернаку и зрения мало, да собственно его и не затрагивает живописание с чисто визуальными целями. Зрение только одно из чувственных свидетельств мироздания. Вот тот же отрывок у Пастернака, где Миндия рвется из плена:

В ущелия гор снеговых  
На тропы с неверным изломом,  
К нечающим сына в живых  
Родителям, братьям, знакомым.  
В ту хату, которой столбы  
Теперь ему раем казались...

Сравните: «Родимый дом казался раем» и «В ту хату, которой столбы теперь ему раем казались». У дома появляются столбы, тропы становятся «с неверным изломом», родня нуждается бы в тени перечисления: родителей, братьям, знакомым. Кажется, что в мире Пастернака можно действительно жить — словно ничего в нем не забыто. В скорописи Пастернака нет скорописи — тут не могут оказаться, скажем, дома без крыш. Вспомним:

Море крыш возвести на бумаге,  
Целый мир, целый город в снегу.

Каждый предмет, упомянутый в тексте подлинника, становится для Пастернака указанием, краеугольным камнем. У Заболоцкого здание стоит готовым — это черта своего рода классицизма, характерная и для Мандельштама. У Пастернака — мусор и хаос строительных работ, леса еще не убраны. (Сравните соответствующее описание в поэме «Спекторский»).

У Пастернака мир — настоящий, настоящий во что бы то ни стало. Его не привлекают, не завораживают никакие условности, присущие искусству («И тут кончается искусство и дышит почва и судьба»), это особая поэтика. Вот какие, к примеру, в переводе Пастернака приметы и реалии создают несомненность действительности во второй главе: «подпочва», «корневища», «посев», «дровишки», «полена», «домоводство», «валежник», «кизяк», «суховетья». Тут Миндия идет «домой порожем», «а чтобы не вымерзнул дом», жжет солому и сено» — сочетание «вымерзнул дом» не может принадлежать никакой условной системе, все это кирпичики мироздания с элементом антипоэтичности, которая работает на ощутимую конкретность. У Заболоцкого поэтичность питает некоторую отвлеченность. Причем эта отвлеченность не со знаком минус. Уровень стиха тут очень высокий:

Идет он к вязу с топором,  
А вяз смв: «Побойся бога!  
Отпално мне в лесу глухом.  
Лай мне позить еще немного.  
Пусть безоружен я вовек,  
Не обрекай меня на муки!»  
И вдрогнет бедный дровосек  
И, потемнев, спустит руки.

Отвлеченность эта классична — «отрадно мне в лесу глухом» — это и конкретный лес, и в то же время — условный, какую-то даже романсовость в нем можно уловить. Тут необыкновенно могучи инерция стиха, его стиховые данные — поэтому очень трудно прервать цитату. Но даже когда у Заболоцкого все названо и подробно поименовано, все равно, не создается Пастернаковского, потому что тут эти поименования — кирпичики не мироздания, а высококачественного стихотворения, по-своему, пусть и равного мирозданию. Тут особая гармония, равновесие — все служит стиху, стих служит всему.

А чтобы пламень не иссяк,  
И не остыл очаг в лачуге,  
Он жжет солому и кизяк.  
Валежник ищет на досуге.  
Собирает щепки, всякий сор,  
Сухие ветки бересклета,  
И поднимая к небу взор,  
Благодарит судьбу за это.

Конечно, все это достаточно конкретно — но элемент отвлеченности тут будет тотчас обнаружен в сопоставлении с Пастернаком. Сравните «валежник ищет на досуге. Собирает щепки и «В подмогу — валежник; кизяк — все, что подберет он дорогой» (Пастернак).

«Поднимая к небу взор» — характерно для Заболоцкого — портретиста. Причем есть в этом какая-то повествовательная протяженность, длительность, «антидинамичность», нет мгновенности. Сравните с половинкой строки М. Цветаевой из поэмы «Гоготур и Апшина», где Апшина, перед тем, как сказать тост:

Рог наполнил. Око взвел.

У Заболоцкого сильна повествовательная, эпическая, событийная сторона подлинника — тут характер-

ны сказовые зачины: «Как часто мукою терзаем, он о своей вздыхал родне», «Немало он рождеств Христовых, немало он пасхальных дней провел в урочищах суровых...» — это о Миндии в плену у каджей. У Заболоцкого рассказ самоцелен, кристально чист, ничем не утяжелен. В этом своя традиция, своя поэтика и система.

Мандельштам страшился пересказуемого, всего, что поддается пересказу, он писал: «...там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала»<sup>1</sup>. Заболоцкий по-своему опровергает это теоретическое установление, его не страшит пересказ, способность эпической поэзии быть пересказанной, пересказаться. Сама поэзия в определенном смысле становится ничем иным, как пересказом.

Бойтся града наша нива,  
Она заботится о том,  
Чтоб закрома свои счастливо  
Могли наполнить мы зерном.  
Чтоб не склевала зерна птица,  
Чтоб в поле попусту не сгнуть,  
Созревший колос сам стремится  
Под серп скорее угодить.

Это ясные прозрачные стихи, их можно пересказать, и они сами своего рода пересказ. Но Заболоцкий дает пересказ такого сорта, что лучше не перескажешь. Нельзя лучше о том же — например, про колос:

Покорный праведному небу,  
Чья безгранична благодать,

---

<sup>1</sup> М а н д е л ь ш т а м. Разговор о Данте, стр. 5. Этим суживались задачи поэзии, сводились только к непересказуемому универсальному лирическому началу, как справедливо отмечает Пинский в послесловии. Слово не существует сказки, мифа, повести...

Он вырос людям на потребу,  
Чтоб пищей алчущему стать!

У Пастернака этот же отрывок носит другой характер, ему важно дать колос, зерно — действительно и ощутимо живыми:

Зерно для народа соблюсть,  
А не для вороньего клева, —  
Вот вся-то забота и грусть  
Пшеницы золотоголовой.  
Затем-то, шумя на ходу,  
Под серп и торопится жито,  
Чтоб людям пойти на еду,  
А будут голодные сыты,  
Чтоб к небу молитвы несло.  
Простить прегрешенья умершим.

#### IV

Свой праздник престольный село  
Справляло со всем многовершьем.

Заболоцкий, напомним, редкий и завидный пример поэта, мыслящего четверостишиями. Такой перенос бы ему не по нутру. У Пастернака становится возможным разбить четверостишие, словно перемахнуть через забор и оказаться в другой главе. Это в традиции русской поэмы. Но тут важно отметить то, что Пастернака не заботит такое расщепление стихотворной сцепки, он словно забывает о стихе.

Пастернаковская строка «Пшеницы золотоголовой» — это как-то даже не стихи, не прекрасная строка, а какая-то моральная, что ли, ценность, валюта, это стало стихом. а было высшей ценностью: добром, правдой, умом...

Пастернаковское свойство жизненности, как бы выводящее его из области собственно поэзии, особенно наглядно в сопоставлении с Заболоцким, свойства которо-

го служат и приводят к поэзии; такая их популярность, конечно, условна, потому что в фактической перспективе линии их творчества не разлучены.

У Заболоцкого хорошо обычно не только сказано, но и рассказано:

Пришел и Миндии черед  
Предметом стать для обсуждения,  
В недоумении народ,  
Что защищает он растенья.

Далее там речь Чалхии, и она льется гладко, убедительно, логично, без запинки:

«Положим, жалость хороша  
К животным, птицам и растеньям.  
Но в человеке есть душа,  
Он не чета другим твореньям...  
Ужель войну считать за грех?  
Нет, то не грех служить отчизне!  
Вот так же бук или орех  
Подчас мы рубим ради жизни».

Сравните с Пастернаком, как в том же месте нагромождено, заверчено, закручено. Какое косяноязычие, как кос «неуменье» сказать, какие недостатки речи — прямо в стих:

Видать, хоть и грех, а порой  
И сами лишаем мы жизни,  
Кто наш нарушает покой  
Или угрожает отчизне.  
Тут, видно, сам бог нам отпор  
Не станет считать душегубьем.  
Не то ли, как, взявши топор,  
Для пользы мы дерево срубим?

Сказано то же самое, но слово налезает на слово, речь сбивчива, одна мысль перебивает другую — есть что

сказать, но нет никакой возможности высказаться. Какие-то отнекивания, блуждания вокруг да около...

Но среди всей этой невнятицы, нескладицы — следует вдруг:

Но случай забылся скорей,  
Чем мог одолеть его разум.  
По-прежнему били зверей  
И обогривались вязом.

Имеется в виду случай, когда Миндия перед всем народом выказал свое умение понимать и слышать речь птиц, а значит, косвенно доказал свою правоту вообще.

Но это хорошо и для данного случая и для — неизвестно какого, — любого: «но случай забылся скорей...».

То же четверостишие у Заболоцкого:

Хотя и ясно для людей,  
Что речи Миндии не сказки,  
Все бьют по-прежнему зверей,  
Деревья рубят без опаски.

Это на уровне и с необходимой, может быть, в высоком мастерстве дозой того, что сработано «спустя рукава» и что Мандельштам называл «увертками поэтической лени».

Думается, что такие образы Пастернака, как «случай забылся скорей...» — пример вторжения в подлинник. Это как бы захват чужой территории. Именно вторжение. Пастернак вторгается в подлинник, во все его элементы, от синтаксиса и морфологии до знаков препинания. Это уже не перевод, а захват, переводчик-захватчик. Территория захвачена и начинает жить по установлениям захватчика.

У Пастернака не столько происходит происходящее, сколько — мироздание. Предметы появляются с такой достоверностью, что кажется важным их возникновение,

а не участие в действии. Происходит как бы сотворение мира, а оно может осуществляться только с помощью подробностей. Что такое подробность? — Малость? Но, как писал Пастернак в «Марбурге»: «Каждая малость росла, и не ставя меня ни во что, в прощальном значении своем поднималась». Подробность, дробность, дробь... дождь — прибавим в случае Пастернака. Да не только дождь, но и снег, который часто идет в его стихах, особенно поздних. «Снег идет, или как слова в поэме» (Из цикла «Когда разгуляется», 1956—1959 годы). Снег всегда занимал его своей близостью, сходством творческой сути. Из письма Пастернака 1939 года: «Мне бы хотелось, чтобы изложение пошло в беспорядке обваливающегося снега, цельностью одной тематической тяжести»<sup>1</sup>.

Мирозданием занят не только автор, этот процесс характеризует и речи персонажей в переводе Пастернака. Вот говорит Мзия — жена Миндии:

**Заболоцкий:**

А Бердия себе дровишки  
Давно уж из лесу привез.

**Пастернак:**

У Бердии дров целый воз,  
Очаг раскалился от пыда.

У Пастернака тут, опять-таки с позиции «созидания», даны и мера — воз и жар очага («раскалился от пыла»); это, конечно же, задача не эпическая, отнюдь не эпическая, эпосу посторонняя.

Дело не в том, что речь Пастернака образна и ярка, — он никогда и не ставит такой задачи. Он на ходу творит мир. Вот Миндия сетует, — вспоминает, как же на его попрекала, что он не обеспечивает своих детей пропитанием из-за своих убеждений — не рубить деревьев, не убивать зверей.

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», № 9, 1969, стр. 173.

«Не выйдет мужей из бедняг,  
Ращенных без мяса на постном».  
О лучше б при этих словах  
Ты сделалась прахом погостным!

Тут сотворен мимоходом по крайней мере погост. Фразеологический оборот превращен в реальность. Сравните у Заболоцкого: «Ах, чтоб ты в землю провалилась!» Это другая система.

Мзия упрекает Миндию:

**Пастернак:**

Тогда я как сахар была,  
Так как же я стала полынью.

**Заболоцкий:**

Казалась сахаром тогда я,  
Полынью стала я теперь.

Есть в этом разница. У Пастернака — перенос свойства сахара и полыни на человека (метонимия). У Заболоцкого — так говорится, так поется. У Пастернака — следует забыть о какой-то пословице, у Заболоцкого — ее можно вспомнить.

Приведем еще несколько примеров из пятой главы — там описано место, где находится дом Миндии. Сравните:

Как часто грозы зажигают  
На их высотах огоньки.

Заболоцкий молнии превратил в огоньки — так они, вероятно, и выглядят издалека, высоко в горах. Пастернак же приблизил молнию — влез в самую грозу, ослепил — выступил, так сказать, в роли Зевса:

Весной в темноте облака  
Жгут молньями ярые свечи.

Причем молнии оказались на службе у свечей — какая «дерзость»!

Сравните:

**Заболоцкий:**

Как часто летом обвевают  
Их ласковые ветерки.

**Пастернак:**

Блуждают и их волосы  
В теплыни нежданном охвате.

У Пастернака метафора — строительница. Даже «дым» на что не материал для стройки, но и тот идет в дело. Горы у него в «лиственном дыме». Мы часто говорим: вот это глаз, наблюдательность, умѳние, живописность! Но у Пастернака — что-то другое; при всей точности наводки, прицела, он как-то крупнее, шире, значительнее этой похвалы, комплимента в наблюдательности.

Вот Пастернак говорит о башне:

Пока в ее бедную грудь  
Сажают за пулю пулю.

В этом «за пулю пулю» как бы на самом деле отлита пуля — произведено нечто материальное.

Пастернак словно занят материальным производством. Он строит дом-башню:

Дом с башнею. Башни кремь  
Задымлен от вечного боя.  
Волнуют ее, что ни день,  
Ружейною громкой стрельбою.

«Башни кремь задымлен» — нельзя придумать, это не придумано. Это удостоверенная, удесятеренная реальность. У Заболоцкого тут другие начала — эпические, сказовые, другой лад:

Покрыта копотью всегдашней,  
Огнем войны опалена,  
К стене пристроенная башня  
Над горной хижинѳи видна.

Вот пример — из десятой главы:

**Заболоцкий:**

Сложив туманные крыла,  
Проплакавшая до рассвета,

Заснула утренняя мгла,  
В полотна белые одета.

Это прекрасные стихи. «Сложив туманные крыла» -- лучше не может быть. У Пастернака же тут неизъяснимая тревога в преддверии имеющей произойти трагедии и ей не мешают чуть ли не специальные термины — географические, церковные, метеорологические — безразлично, все это элементы созидания:

С утра седловины кряжа  
Покрылись толпой покаянной:  
Под платами, крылья сложа,  
Потупясь, стояли туманы.

«Туманы» тут не поэтические, они даны с протокольной достоверностью метеосводки.

Дальше у Заболоцкого:

Хотя и рады злаки нив  
Ее росе животворящей,  
Но чаще горных вод разлив  
Бедой бывает настоящей.

Четверостишие содержит сведение о разливе. Но беда все-таки несколько отвлеченная.

Пастернак тут, кстати, тоже даст подлинный образец именно четверостишия:

Мы рады обилью воды,  
Когда она травам на благо,  
Но были следами беды  
Та мгла над лугами и влага.

Мгла, влага, благо, обилье — право, создают влагу, влажность, а «д» (следы, воды) — беду, и в ней все дело.

И следующее за этим четверостишие Пастернака прекрасно и образцово именно в качестве четверостишия:

Ущелье и роща внизу,  
(Чувствуете высоту?)

Недавно лишь из-под обвала,  
(Обвал тут как бы и ритмически очерчен.)

Забыв про ночную грозу,  
Блестят, как ни в чем не бывало.

То же и у Заболоцкого. Это уже только «спор живых достоинств» — четверостишия с четверостишием:

Сегодня там, где был обвал,  
Ущелья вновь зазеленели,  
Громада башни с темных скал  
Глядит задумчиво в ущелье.

И далее:

Как будто горные цветы,  
Хевсурки смотрят в амбразуры,  
Желая видеть с высоты,  
Как в бой отправятся хевсуры.

У Пастернака:

Но башня с крутой высоты  
Невесело смотрит в ущелье.  
Как гор каменистых цветы,  
В ней женщины с ночи засели.

«Засели», конечно, глагол великолепный и «как гор каменистых цветы» более локально, оно более прикреплено к месту и уместнее, чем «как будто горные цветы». Но где же амбразуры? Неужели Пастернак пропустил такую реалию? Нет, не пропустил. Сейчас он создаст саму башню, даст острое физическое ощущение того, как и что из нее видно:

Все судят они да рдят  
О том, победят ли хевсуры,

В лощину уставивши взгляд  
Сквозь башенные амбразуры.  
Все шепчут молитвы святым  
За войско, за сына, за друга,  
И, точно на блюбочке, им  
Отсюда видать всю округу.  
Весь лес до листочка, всех птиц,  
Все камни, всю рощу с ущельем.  
На досках сидят у бойниц  
И сетуют за рукодельем.

Кажется, что Пастернак вживе сотворяет и «мертвую», и «живую» природу. Все живет: хевсурки не «как живые», а — живые, не сравнения, а уподобления. «И точно на блюбочке» — не сравнение, потому что в сравнении есть приближения, приблизительность, а тут почти пугающая точность.

У Заболоцкого: «Окрестность горная с высот вполне открыта взору женщин» — тут оставлен простор для воображения, у Пастернака — никакого — вам дали живой взгляд с высоты.

Атмосфера трагедии изначально окутывает поэму: ситуация безвыходная. Правы все. Прав Миндия — права и Мзия.

Миндия лишается дара, он вступил в сделку с совестью, «захитрил с ней по-лисьи», уступил требованиям обыденной жизни, быта, принес свой дар в жертву. Он жив формально, духовно и фактически Миндия умер.

Заболоцкий:

Быть мертвецом еще при жизни —  
Что в мире может быть страшней?

Ведь это тот же мотив «Гоготура и Апшины».  
Пастернак:

Как хлеб есть, как воду мне пить,  
Деревья земли благодатной,

Когда я за всех, может быть,  
Должник перед ней неоплатный?

Как рано зрели в переводах черты позднего Пастернака! Тут уже могут угадываться, в них словно заключены такие поздние строки, как: «Природа, мир, тайник вселенной...».

И как в этом плане поверхностны рассуждения тех, кто заключает, что переводы у Пастернака только отняли и отнимали от собственного творчества, а сколько дали!.. кто знает, чего не было бы, если бы не переводы, не это средство и «встречи в веках». Но тут, думается, и сама по себе бессмертная лирика:

Чем миру служить я могу?  
Земля предо мной, как немая.  
Я вижу цветы на лугу,  
Но их уже не понимаю.

Готовности их вопреки,  
Уж не говорят мне поляны,  
Но это еще пустяки,  
Есть и поважнее изъяны.  
Останусь ли с вами я тут,  
Спускаюсь ли в ущелье какое, —  
Гроша за меня не дадут,  
Я связки соломы не стою.

Речь о том, что дар покинул Миндию — и это, пожалуй, такой же узловый момент поэмы, как и тот, когда прозрение к нему пришло: «И небо окинуло дол...».

Пастернак писал в статье о Шопене: «Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника...»<sup>1</sup>.

Пастернак, — по существу, сам Миндия — человек определенно острее слышащий, видящий и осязающий

<sup>1</sup> «Литературная Россия» от 19 марта 1965 г., стр. 18.

мир. Пастернак дает целостный мир, при том, что он его дробит необыкновенно. Пастернак — Миндия. О том и рассказ. Рассказ о счастье и муках тайновиденья. Но и Заболоцкий — обладал качеством Миндии. Заболоцкий — Миндия, но не в самой поэме, а где-то за ее кулисами.

Вот сцена ссоры — противостояния Миндии и его жены друг другу.

У Заболоцкого:

Пылает в доме спозаранку  
Очаг с вязанкой добрых дров,  
И не смолкает перебранка  
Двух отдаленных голосов.

Это, конечно, истинная поэзия. Продолжим:

Окружена детьми своими,  
Сидит хевсурка у огня,  
Хевсур вздыхает перед ними,  
Судьбу несчастную кляня.

«Судьбу несчастную кляня» — это было уже в русской поэзии многократно: классический ямб, некоторая отвлеченность, эпичность, остраненность повествователя от повествуемого, неслияние с героем, сохранение дистанции.

Теперь сравним эту же сцену в переводе Пастернака. Да, грамматически все происходит в третьем лице—но, право, тут пронзительно ощутима «глубина биографического отпечатка»:

В нем плач и побранки в сердцах,

(Это о доме. Сравним: «В доме смех и хозяйственный гомон»).

Бранящихся только лишь двое,  
Пылающий ярко очаг



Или:

Я принял снотворного дозу  
И плачу, платок теребя,  
О боже, волнения слезы  
Мешают мне видеть тебя.

Дело не в текстуальных совпадениях, а в ощущаемом, не поддающемся определению определенном «автобиографическом отпечатке».

Хахматская часовня. Миндия истово молится — приносит чрезмерные жертвы. Со стороны легко предположить — перед нами истинно верующий. Но седой хевис-бери Бердия, наделенный опытом и мудростью жизни, понимает:

Какие грехи, богомол,  
Страшат тебя дальней расплатой?

Это перевод Пастернака. У Заболоцкого:

О чем ты вечно молишь бога?  
Какой замаливаешь грех?

Похоже, но не так пронзительно и проникновенно.

Сцена у моленной у обоих переводчиков освещена достойно происходящей трагедии. У Пастернака: «Дрожащего света намек мерцает в хахматской часовне» — и далее поразительно: «сквозь ясеня крайний сучок» — эта подробность, конечно, не описания, а созидания! У Заболоцкого это место переведено прекрасно — это прекрасные русские стихи, — разница тут с переводом Пастернака не по линии качества. Заболоцкий не выходит и не ставит себе такой задачи — выйти из рамок сказа, легенды, он повествует. Пастернаковский же отрывок — не носит сказового характера, напротив, он — исходя из противоположных задач — протоколен, тут главное — добиться ощущения подлинности:

### Заболоцкий:

Лишь на окраине Хахмати  
И сиротлив и одинок  
Сквозь дверь молельны  
на закате  
Мерцает робкий огонек.  
На листьях ясеня трепещет  
Его колеблющийся свет,  
То вспыхнет ярко и заблещет,  
То вновь его как будто нет.  
Так тело борется живое  
Со смертью, испуская дух...  
Стоят перед моленной двое,  
И больше ни души вокруг.

### Пастернак:

Неровного света намет  
Мерцает в Хахматской  
часовне,  
Сквозь ясеня крайний сучок,  
От свеч на ограде светло  
в ней,  
Огонь, как на смертном  
одре,  
Все дышит слабей  
и раздельней.  
Лишь двое хевсур во дворе,  
А то — ни души у молельны.

У Заболоцкого нет во всей силе такой, как у Пастернака, трагической обнаженности жизни — взрослой, лишенной детства, шекспировской, сознающей свою обреченность. У Заболоцкого трагедия чуть притушена пластикой повествования, он строго следует тому, что считает эпосом, и дает себе волю—вволю разрешает себе. не выходя из повествовательного тона, лишь поживописать, попредпочитать именно этот элемент — живописание — перед всеми другими. Вот — шедевр:

И вдруг упал перед моленной,  
Как стебель скошенный, как пук  
Сухого хвороста... Смертельной  
Едва ли может быть недуг!  
Он шепчет что-то со слезами,  
О чем-то молит горячо...  
Такого горя пред глазами  
Не видел Бердия еще.  
Дивится он, что перед битвой  
Так убивается вожак, --  
Назвать обычною молитвой  
Его мольбу нельзя никак.  
Рыдает он, ломая руки,  
В пыли коленопреклонен,

И тяжким скрежетом кольчуги  
Сопровождает долгий стон.

У Пастернака это же место полно невнятиц. И, конечно, оно, с точки зрения живописания, никак не может сравниться с переводом Заболоцкого, оно ему явно уступает. Но заключительное четверостишие, вернее, две последние строки (они, кстати, не являются буквальным переводом, их нет в подлиннике) подытоживают происшедшую сцену, усиливают ее смысл, это своего рода резюме, которое обратным светом освещает всю картину и дает физически ощутить ее и предвосхитить «дальнюю расплату» — трагический исход поэмы. Бердию удивляет страстность мольбы Миндии —

Еще удивляет его,  
Что страстность мольбы не похожа  
На тихих молитв торжество  
И веру в участие божье.

Подстрочник, как сама действительность — он замещает действительность и в нем содержится разнообразие и пестрота возможностей. Можно ли считать отступлением от подлинника это четверостишие Пастернака — концовку восьмой главы? Думается, нет... Ведь эта концовка — в концепции Важа Пшавела.

Мы тут заострили внимание на разнице систем: Пастернак — Заболоцкий, но следует помнить и об их общности, в том числе и качественной идентичности многих и многих отрывков. Вот, например, отрывок из седьмой главы:

**Пастернак:**

Уж сухо. Потоки лоцин  
В движении неугомонном.  
Все меньше в ущельях лавин,  
В паденье подобных  
драконам.

**Заболоцкий:**

Обсохли горы. Ручейки  
С вершины катятся  
по склонам,  
Лежат обвалы у реки,

Был дождь и закапал листы  
Холодными каплями пара,  
И кажутся в поле цветы  
Глазами царицы Тамары.

Подобно свергнутым  
драконам.  
Белокопытни окропив,  
Промчался дождь,  
и во вселенной  
Любой цветок теперь красив,  
Как взор Тамары  
незабвенной.

Трудно, очень трудно предпочесть «В паденье подобных драконам», или «Подобно свергнутым драконам». Тут воистину живой организм. А ведь разница большая — у Пастернака: «глазами царицы Тамары», у Заболоцкого: «Как взор Тамары незабвенной». Здесь соблюдена верность собственной эстетике: «Был дождь и закапал листы» и «Промчался дождь и во вселенной...» Разные системы — близкие и далекие одновременно.

Есть отрывки качественно равнозначные до смешного. Вот Мзия, недоумевающая, обращается к Миндии:

**Пастернак:**

Не знаю, в какой ты беде,  
Что полон тоски и заботы,  
Все рубят дрова и нигде  
Грехом не считают охоты.

**Заболоцкий:**

Твою безмерную заботу  
Не в состоянии я постичь,  
Все люди ходят на охоту,  
Деревья рубят, ловят дичь.

Достоинство перевода Пастернака прежде всего — в яркой индивидуальности, специфической окрашенности, исключительности, однако оно же является причиной частных погрешностей — неудобоваримостей, невнятиц, объяснимых и простительных в его случае, но не могущих быть образцом. О Пастернаке можно сказать то же, что им было сказано о Шекспире: «В обнаруженных слабостях проявляет себя его сила»<sup>1</sup>. Перевод Заболоцкого, напротив, порой нейтрален, неокрашен, несет на себе черты литературной всеобщности, но эта же «всеобщ-

<sup>1</sup> Литературная Москва, 1956, стр. 804,

ность», будучи четким, неукоснительным Принципом, оборачивается часто достоинством, является причиной многих удач и взлетов. Этот Принцип не являлся универсальным, принципом, применительным к переводу и только. Просто в переводах он сказался еще нагляднее. В них осуществилась в значительно большей степени близость к русской классической поэзии, которая, по единому мнению исследователей, определяет черты поэзии позднего Заболоцкого. На упрек в некотором «холодке» Заболоцкий однажды ответил: «Стихотворение подобно человеку — у него есть лицо, ум и сердце. Если человек не дикарь и не глупец, его лицо всегда более или менее спокойно. Так же спокойно должно быть и лицо стихотворения. Умный читатель под покровом внешнего спокойствия отлично видит все игральное ума и сердца»<sup>1</sup>.

Можно еще и еще раз повторить, что объективный сравнительный анализ должен совпадать с правильной эстетической установкой, которая дорожит каждым истинно поэтическим проявлением...

Заболоцкому и Пастернаку была близка натурфилософия Важа Пшавела, которую можно определить как постоянно ощущаемое противоречие между «равнодушием природы» и ее разумным устройством. «Ведь природа сама такова: она как бы и зрячая и слепая в одно и то же время. Нам же известно, что у природы нет отдельных органов, глаз, головы, ни тем более мозга, и тем не менее нас удивляет порядок и строй, царящий в ней, ее разум, упорный разум и целенаправленность. Ее разумный строй порой во многом превосходит разумность человеческую...»<sup>2</sup>. •

---

<sup>1</sup> Заболоцкий, том второй, стр. 265.

<sup>2</sup> Важа Пшавела, том второй, Тбилиси, 1961, стр. 566.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, с одними и теми же поэмами мы познакомились чуть ли не в полярных переводах, оправданных и стимулированных подлинником. Удивительна жизнестойкость таких разных, порой резко противоположных переводов одного и того же произведения. Случается, они выдерживают самый придиричивый и пристрастный натиск разоблачительных сличений и обретают право на одновременное существование. Причем примирение происходит не по причине того, что взаимоисключающие переводы, тем не менее, дополняют друг друга и в совокупности дают большее представление о подлиннике. Вовсе нет — это отдельные, самостоятельные, изолированные, не соприкосновенные системы; как и оригинал, они могут быть судимы лишь по законам, ими над собой признанными. Различия переводов, мы показали, идут не по линии качества, подобные различию характеров, они не должны вызывать поспешные предпочтения и оценки — лучше, хуже. Различия переводов не сводимы к индивидуальной, авторской несхожести переводчиков. Не являются эти различия и результатом большего или меньшего от-

ступления перевода от оригинала, большей или меньшей степени приближения к нему. Будь так, все решалось бы крайне просто, не разгоралось бы споров вокруг переводов, не было бы потребности в теории переводов... Возможность неоднозначных переводческих решений заложена и в самом оригинале. Противоположные переводы не только не взаимоисключают друг друга, но и не противоречат оригиналу, который совмещает в себе возможности разного рода и каждого из них. Перевод не механическое переложение оригинала, а его концептуальное прочтение. Различия переводов спровоцированы, оправданы, стимулированы и самим подлинником, его «двойственной природой». Разные переводы как бы запрограммированы в воистину настоящих произведениях, таких, как поэмы великого Важа.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

5	От редактора
7	Введение
11	Глава I. «Этери»
46	Глава II. «Ганеный барс»
54	Глава III. «Гоготур и Апшина»
86	Глава IV. «Змеед»
130	Заключение

## ЦЫБУЛЕВСКИЙ АЛЕКСАНДР СЕМЕНОВИЧ

### БЫСОКИЕ УРОКИ

Поэмы Важа Пшавела в переводах русских поэтов

Редактор **Э. Нейман**. Художник **Р. Кондахсазов**. Художественный редактор **А. Сарчимелидзе**. Технический редактор **А. Якимова**.  
Корректор **И. Ахсахалян**.  
ИБ—136

Сдано в набор 16.02.1978 г. Подписано в печать 21.02.1980 г.  
УЭ 06016. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. тип. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл.-печ. л. 5,775. Учетно-изд. л. 6,014.  
Тираж 3.000 экз. Заказ № 2072.

**Цена 45 коп.**

Издательство «Мерани» 380008 Тбилиси, пр Руставели, 42.  
Отпечатано в типографии издательства ЦК КП Грузии. 380096  
Тбилиси, ул. Лешиа, 14.

**ალექსანდრე სიმონის ძე ციბულევსკი**

**მაღალი გაცვეთილები**

ვაჟა-ფშაველას პოემები რუსი პოეტების თარგმანებში  
(რუსულ ვნაზე)