

## ПЕРЕВОД ВЕРЛИБРА И ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЭКВИРИТМИИ

ГУРГЕН КАРАПЕТЯН

При переводе поэтических произведений исключительно важную роль играет правильный выбор метрического размера. Современный исследователь-стиховед Р. Папаян по этому поводу пишет: «... одинаковая интенсивность тропов будет по-разному воспринята в разных размерах: в одних метрах это будет казаться чрезвычайно искусственной речью, препятствующей постижению основного смысла произведения, в других — будет воспринято как органическое свойство речевой структуры, участвующее в создании смысла. И поэтому вопрос о метрике стихотворного произведения — вопрос вовсе не формалистический, — это проблема создания смыслового поэтического эквивалента переводимому произведению»<sup>1</sup>.

Сопоставительное стиховедение не может выдать на-гора какую-то универсальную рекомендацию на все случаи переводческой практики. Несоответствие стиховых метрических систем армянской и русской поэзии создает для поэтов-переводчиков дополнительные трудности и, вместе с тем, дает им больший простор для творческого разрешения каждого конкретного случая, каждой спорной ситуации. «На сегодня известно, что в языках с фиксированным и, следовательно, слабым ударением господствует силлабическая система стихосложения. Языки с подвижным силовым ударением тяготеют к тоническим формам стиха»<sup>2</sup>. Это означает, что для армянской поэзии наиболее характерным видом метрики является силлабическое, в то время как для русской поэзии — силлабо-тоническое (слогоударное) и чисто тоническое (ударное) стихосложение.

Совершенно очевидно, что армянскую силлабическую поэзию, которая и по сей день звучит вполне современно, во всяком случае, многие современные армянские поэты пишут силлабическим стихом, ни в коем случае нельзя переводить русской силлабикой, которая для сегодняшнего русскоязычного читателя является вопиющим анахронизмом, интонационно напоминая ему поэтов времен Кантемира и Тредиаковского. И жаль скоро стихи, написанные силлабикой, звучат на армянском языке вполне естественно, то они должны быть переведены на русский язык таким метрическим размером, который и на русском язы-

<sup>1</sup> Р. Папаян, К вопросу о метрических эквивалентах (армянская и русская поэзия), («Мастерство перевода, 1974», М., 1975, с. 259).

<sup>2</sup> Там же, с. 264.

ке будет звучать вполне естественно и современно. Только в этом случае переводчик может добиться того, чтобы стихотворный перевод интонационной своей фактурой напоминал читателям поэтический оригинал. Иначе говоря, армянский силлабический размер следует переводить на русский язык либо силлабо-тоническим, либо чисто тоническим размером. Причем, как это уже было отмечено выше, заранее нельзя предопределить, какой именно из этих метрических систем было бы целесообразнее отдать предпочтение. Вряд ли, поэтому, можно согласиться со следующим категорическим заявлением Р. Папаяна: «... если армянский силлабический стих переводится на русский язык силлабо-тоническим размером, насколько правомерно армянскую силлабо-тонику передавать в той же стиховой системе? Очевидно, что его функциональным эквивалентом должен оказаться русский чисто тонический стих»<sup>3</sup>. На самом же деле Р. Папаян принимает роль и значение творческого подхода поэта-переводчика к каждому конкретному случаю, недооценивает потенциальные возможности русских силлабо-тонических размеров. Не следует забывать и о том, что для современной русской поэзии основной и наиболее распространенной метрической системой продолжает оставаться силлабо-тоника, и мы не вправе не считаться с этим. И наоборот, русский тонический, акцентный стих, родившийся на основе дольников конца XIX и начала XX столетий и творчески разработанный всем поэтическим опытом В. Маяковского, некоторое время спустя перестает быть ведущей и доминирующей стихослагательной системой русской советской поэзии и уступает свои позиции более жизнестойкой силлабо-тонической системе. Возможно, что это произошло оттого, что слишком уж яркой и неповторимой поэтической индивидуальностью был фактический создатель русского акцентного стиха, ввиду чего каждое стихотворение, написанное чисто тоническим стихом, выглядело беспомощной попыткой подделаться под Маяковского; вполне возможно, здесь были и другие, более глубокие, серьезные и закономерные причины — но речь не об этом. Для нас сейчас важно то, что современная армянская силлабическая поэзия может быть переведена на русский язык, в зависимости от конкретных обстоятельств, как силлабо-тонической, так и чисто тонической системой стихосложения. Что же касается перевода свободного стиха, верлибра, получившего широчайшее распространение в сегодняшней армянской поэзии, то этот очень важный и актуальный в практическом и теоретическом аспекте вопрос, к сожалению, в обстоятельной и интересной статье Р. Папаяна не рассмотрен.

Все, что уже было сказано выше об индивидуальном и творческом подходе переводчика к переводимому поэтическому тексту, имеет самое непосредственное отношение и к вопросу о переводе верлибра. На сегодня верлибр все еще не стал «родным сыном» русской поэзии, хотя в последнее время мы встречаемся с ним все чаще и чаще. Заметим,

<sup>3</sup> Там же.

кстати, что история русской поэзии знает классические образцы стихотворений, написанных свободным стихом. Примеров можно привести множество, здесь же достаточно назвать блестящие опыты А. Блока. Так что говорить о том, что верлибр невозможно привить к древу русской поэзии — это заблуждение, отговорка. Другое дело, что свободный стих, в силу тех или иных объективных и субъективных причин, оказался в стороне от магистральной, столбовой дороги, по которой шли и получали свое дальнейшее развитие традиции новой русской поэзии. Во всяком случае, современные русские поэты в своем оригинальном творчестве обращаются к форме свободного стиха довольно редко, не говоря уже о том, что среди крупных русских поэтов нет практически ни одного последовательного верлибриста.

Принципиально иначе обстоит дело с переводами. Верлибром писали и пишут крупнейшие мастера мировой поэзии — Г. Нарекаци, У. Уитмен, Г. Аполлинер, П. Верхарн, Т. Элиот, К. Сэндберг, П. Элюар, Н. Хикмет, П. Неруда, П. Серак и др. Так получил широкое распространение русский переводной верлибр, который оказывал и продолжает оказывать свое благотворное влияние на эволюцию всех активных, действующих стихослагательных систем современной русской поэзии.

Возвращаясь к непосредственной теме нашего разговора, скажем, что при переводе на русский язык поэтических произведений, написанных верлибром, в качестве принципиально приемлемых решений могут быть рассмотрены как сам свободный стих, так и один из силлабо-тонических размеров. Практике поэтического перевода известно немало случаев, когда и тот, и другой вариант оказывались плодотворными.

В очень актуальной и своевременной статье «Сравнение перевода с оригиналом» Д. Самойлов емко и нешаблонно характеризует основные и наиболее характерные особенности верлибра: «Свободный стих — сложная система. Во-первых, в нем обязательна ритмическая структура и звуковая организация, законы которой, может быть, сложнее, чем законы силлабо-тонического и тактового стиха. Суть этих законов состоит в том, что в свободном стихе речь организуется не по внешним законам стихотворного размера, а в выявлении естественного ритмического строя, заложенного в самом языке.

Во-вторых, в свободном стихе, где отпадают «внешние» организующие моменты — рифма и размер, преобладающее значение получают моменты композиции, часто весьма сложной.

В-третьих, все это должно быть сплавлено в единой, неповторимой для каждого стиха интонации»<sup>4</sup>.

Перевод на русский язык стихотворений, написанных верлибром, сопряжен с определенными трудностями. С одной стороны, это объясняется тем, что в истории оригинальной русской поэзии свободный стих

<sup>4</sup> «Редактор и перевод», М., 1965, с. 70.

не имеет устоявшихся традиций. «Свободный стих медленно прививается в русской поэзии. Но он ежедневно вторгается к нам через переводную поэзию»<sup>5</sup>. С другой стороны, у каждого конкретного стихотворения, написанного верлибром, есть свой — единственный, неповторимый и неподражаемый — ритм, пульс. А между тем, многие переводчики, не знающие языка переводимого произведения и, следовательно, знакомые с его внутренним ритмом опосредствованно, через подстрочник, зачастую не придают ритмической архитектонике стихотворения-перевода должного значения. Это обезличивает стихи, лишает их индивидуализированности и поэтической одухотворенности. Именно такой подход к делу и явился первопричиной того, что «образовался лишь эдакий «переводной верлибр», скучная полупрозаическая жвачка, которую читать трудно. Книги таких «верлибров» являются своеобразными «товариществами на вере», где читатель узнает из предисловия, что перед ним поэт хороший или замечательный, но это никак не подтверждается текстом»<sup>6</sup>.

А бывает и так, что переводчик — опять-таки не уловив, не почувствовав внутреннего пульса стихотворения-подлинника — старательно и аккуратно выравнивает строки стихотворения-перевода, стрижет их, так сказать, «под газон». «Как выходят из положения наши переводчики? Часто они приводят свободный стих к какому-нибудь законному силлабо-тоническому размеру, т. е. заменяют свободный стих белым стихом»<sup>7</sup>.

И тот, и другой метод перевода свободного стиха представляются нам одинаково неприемлемыми — хотя бы потому, что есть насущная необходимость в том, чтобы перевод и интонационной своей фактурой напоминал читателям стихотворение-оригинал. Укажем, однако, что практике поэтического перевода известно немало примеров, когда поэт-переводчик добивался художественно-эстетического и интонационного соответствия своего перевода стихотворению-подлиннику, написанному верлибром, обратившись при этом к одному из традиционных силлабо-тонических размеров. При переводе свободного стиха, таким образом, важнейшей задачей переводчика является не передача формальных признаков стихотворения-оригинала, а воссоздание его интонационной и стилевой индивидуальности, его ритмических особенностей и поэтической организации.

Русский язык, бесспорно, располагает достаточно богатыми стиховыми ресурсами. Задавшись вопросом, возможна ли такая организация стиха, где размер и рифма не играют преобладающей роли? — Д. Самойлов пишет: «Я думаю, что история русской поэзии отвечает на этот вопрос положительно»<sup>8</sup>. К сказанному добавим, что в поэтическом отно-

<sup>5</sup> Там же, с. 67.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же, с. 68.

<sup>8</sup> Там же, с. 67.

щении между традиционным рифмованным стихом и верлибром принципиальной разницы нет. «Стих, лишенный рифмы и размера, не лишается тысячи других признаков поэтической формы. Стихотворение остается стихотворением. Поэты, пишущие свободным стихом, ставят перед собой такие же разнообразные задачи, как и поэты, работающие в традиционной манере»<sup>9</sup>. Что же касается стиховых особенностей свободного стиха, то они заключаются в более прочной, чем в традиционном рифмованном стихе, связи образной системы с языковым материалом. И когда разрушается это единство, разрушается образ, увядает стих<sup>10</sup>. «Языковый материал не нейтрален в употреблении. Границы понятий, заложенных в однозначных словах на разных языках, не совпадают»<sup>11</sup>.

Исключительная внутренняя емкость и уплотненность стиха делают верлибр одной из самых сложных и совершенных версификационных систем. Перевод свободного стиха требует от поэта-переводчика большой стиховой культуры и недюжинного поэтического дарования. В письме к своему русскому переводчику А. Гатову Егише Чаренц писал: «Стихи сами по себе должны быть чуть ли не гениальными, чтобы звучать без рифмы. Не поэтому ли очень немногим удастся написать белые стихи (здесь и далее в цитате Е. Чаренц под «белым стихом» подразумевает свободный стих, верлибр — Г. К.). Кроме гениальных белых стихов А. Блока я не знаю в русской поэзии ничего такого, что произвело бы на меня глубокое впечатление; даже пастернаковские белые стихи как-то не остаются в памяти, не воспринимаются как стихи»<sup>12</sup>. Сходную мысль мы обнаруживаем и у Паруйра Севака: «Для того, чтобы писать стихи без рифмы, тем более без метрического размера, мало обладать талантом, необходимо обладать мощным талантом»<sup>13</sup>.

С годами за Геворгом Эмином закрепилась прочная слава поэта-традиционалиста. Дает себя знать его «нелюбовь к формальному изыску» (характеристика Б. Слуцкого)<sup>14</sup>. Во главу угла каждого стихотворения Г. Эмин ставит поэтическую мысль, художественно и эстетически инкрустированное содержание. Но там, где этого требует материал, поэт, не колеблясь, пускается в путь по нехоженным доселе ритмическим тропам, экспериментирует, испытывает не свойственные его творческому почерку формы. П. Севак в рецензии на книгу Г. Эмина «Две дороги», разбирая его стихотворение «Я написать хочу слова на музыку дождя...», писал: «... если вы — внимательный читатель, вам нетрудно заметить, что это стихотворение как бы обособлено в сборнике. Я объ-

<sup>9</sup> Там же, с. 70.

<sup>10</sup> Там же, с. 69.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> «Литературная Армения», 1967, № 12, с. 87.

<sup>13</sup> «Գրական Քննիչ», 4. IX. 1964.

<sup>14</sup> Г. Эмин, В этом возрасте, М., 1972, с. 7.

ясню эту «как бы обособленность». Прежде всего, Эмин впервые в жизни пишет стихотворение без рифмы. Далее — также впервые — он не соблюдает метрический закон стиха, создавая не только белый, но и свободный стих. Это внешние приметы стиха, которые, однако, обусловлены внутренними причинами. А эти причины не что иное, как осознание необходимости покорения внутренних высот стиха»<sup>15</sup>.

Вполне естественно, что переводчик, работающий над пересозданием стихов, содержащих подобного рода новации, и, в частности, над названным произведением Г. Эмина, не должен сбрасывать со счетов это тонкое и важное замечание П. Севака. Если уж переводчик поставил перед собой задачу непременно покорить «внутренние высоты стиха», — он должен уяснить для себя, что же явилось первопричиной написания этого стихотворения, с какой целью армянский поэт отказался от канонических размеров и рифм, то есть от всего того, на чем держалась его поэзия, от всего того, что на протяжении десятилетий было досконально изучено и разработано его поэтической практикой. Кроме того, переводчик должен выяснить, в чем же секрет естественности и свежести звучания стихотворения в оригинале, его мелодичность, его напевность — и это вопреки (а может, благодаря?) тому, что оно написано верлибром. Иными словами говоря, перед переводчиком здесь встает в полный рост вопрос об эквивалентной эквиритмии в самом широком смысле. Одной из самых характерных особенностей стихотворения-оригинала является его разговорная интонация, раскованность и непринужденность его звучания. По прочтении армянского стихотворения остается такое впечатление, что оно написано в один присест, оно напоминает экспромт, который автор не захотел обработать, «канонизировать», зарифмовать. Г. Эмину хотелось, чтобы «мастерство» ненароком не поранило или не вытеснило «волшебства», чтобы стихи не лишились своей вдохновенной первозданности. Разговорность стихотворения, его нарочитая неканоничность должны быть переданы переводчиком во что бы то ни стало. Это неперемное условие, и лишь неукоснительное его соблюдение позволит переводчику избежать стилистической неоднородности и сохранить в переводе семантические и интонационные нюансы армянского стихотворения-подлинника.

Работая над переводом этого стихотворения, Мария Петровых решила идти «против течения» и остановила свой выбор не на верлибре, как следовало бы ожидать, а на шестистопном рифмованном ямбе. Но при этом переводчица несколько варьировала избранный ею метрический размер, что значительно раскрепостило его, лишило столь свойственной ему монотонности и максимально приблизило его к русской разговорной речи.

<sup>15</sup> Պ. Սևակ, *Երկերի ժողովածու*, հ. 5, Երևան, 1974, էջ 266:

Я написать хочу слова на музыку дождя,  
 Зарифмовать порывы встра,  
 Найти мелодию легчайших дуновсний,  
 Что слышатся в лесах порой осенней,  
 И вслух читать речитатив ручья<sup>16</sup>.

Читателю не составит особого труда заметить, что первые два стиха не укладываются в общий метрический рисунок приведенного отрывка: первая строка представляет собой слияние двух полустуший—четырёхстопного ямба с трёхстопным, причем полустушия эти разделяет четкая цезура; вторая строка написана четырёхстопным ямбом и не имеет рифмующейся пары. Навряд ли можно усомниться в том, что М. Петровых нарочно деканонизировала размер стихотворения-перевода, и — мы уверены в этом — она поступила так по тем же соображениям, что и автор стихотворения-оригинала. Решение переводчицы пересоздать свободный стих силлабо-тоническим размером не противоречит методическим рекомендациям современной теории поэтического перевода и, в частности, такого ее раздела, как сопоставительное стиховедение. В силу этого оно представляется нам вполне приемлемым и правомерным, а стихотворение-перевод, как следствие такого решения, безоговорочно голосует в его пользу.

Другой — также очень выразительной и доказательной — иллюстрацией к сказанному можно считать переводы из «Книги скорбных песнопений» Г. Нарекаци, принадлежащие перу Н. Гребнева, который также воспользовался силлабо-тоническими рифмованными размерами. И перевод М. Петровых, и переводы Н. Гребнева заслуживают самых добрых слов и всяческих похвал, но при всем при этом мы не считаем, что решения, принятые этими переводчиками, — единственно правильные и единственно возможные. Вполне вероятно, что названные стихи — как рассмотренное стихотворение Г. Эмина, так и весь Г. Нарекаци — со временем будут переведены также и свободным стихом, и при этом новые переводы не будут уступать своим предшественникам ни в текстуальной точности, ни в художественной и эстетической полноценности. Считаем необходимым сразу же оговориться: сказанное претендует на верность только при том непреложном условии, что переводы, сделанные свободным стихом, будут в качественном отношении принципиально отличаться от обычной подстрочной кальки, снятой с произведения-подлинника.

Если для творчества Г. Эмина свободный стих был всего лишь эпизодом, нахлынувшей стихией, призванной к жизни требованием ситуации, контекста, то для поэзии П. Севака верлибр стал основной формой самовыражения. О верлибре П. Севака и о вопросах, возникающих в связи с переводом его поэзии на русский язык, следует поговорить особо.

<sup>16</sup> Г. Эмин, указ. соч., с. 138.

К свободному стиху П. Севак примеривался уже в самых ранних своих стихах. При внимательном чтении первых оригинальных книжек армянского поэта нельзя не уловить в них предошущения, предчувствия верлибра. Традиционный силлабический стих, являющийся основной системой армянского стихосложения, строгостью своей организации и рифмовкой стеснял возможности П. Севака, настойчиво стремящегося к обновлению старого речевого материала, последовательно и неуклонно избегающего ритмической монотонии. Беспокойной, ищущей и мятущейся поэзии П. Севака нужна была форма, позволяющая максимально приблизиться к разговорной речи, дающая возможность раскрепостить, распеленать поэтическую речь. Такой формой оказался свободный стих. Верлибр дал выход перебродившей экспрессии поэта, застраховал его от случайных и произвольных повторов. Переход П. Севака к верлибру был продиктован насущной необходимостью, настойчивым требованием качественно нового содержания.

В одном из своих писем П. Севак писал: «Я не против рифмы, я и сам еще очень часто буду писать рифмой. Я против тех, кто говорит: «нельзя без рифмы», «что за стихи без рифмы?»<sup>17</sup>. Эта мысль находит свое логическое продолжение в теоретической статье П. Севака «За и против «азов» реализма», где он пишет: «Тот, кто полагает, что писать стихи без рифм не более трудно, чем рифмованные, тот не написал ни одного стихотворения»<sup>18</sup>.

Свободный стих органически не выносит дилетантского отношения к себе, не терпит неточных, случайных слов, нарушения композиционных пропорций, не оправданной и не объясняемой требованиями содержания стиховой аритмии и т. д. Верлибр — это такая стиховая организация, в которой — в буквальном смысле — словам тесно, а мыслям просторно. В свободном стихе, по сравнению с традиционным рифмованным стихом, нагрузка каждой отдельной строки, как самостоятельной поэтической единицы, неизмеримо возрастает.

Однако верлибр верлибру рознь. Верлибр — и здесь уже он практически ничем не отличается от метрически организованного рифмованного стиха — не отменил и не собирается отменить деление стихов на хорошие и плохие. «Верлибр, что и говорить, расширяет возможности постижения человека. Но только не тот весьма распространенный верлибр, который напоминает подстрочный перевод, причем звучит еще менее поэтично, чем подстрочник. Иное дело — подлинный верлибр, лучшим знатоком которого являлся у нас Паруйр Севак»<sup>19</sup>. Иначе говоря, есть и такой свободный стих, в котором стих не чувствует себя свободно.

Рецензируя русское издание сборника стихов П. Севака «Человек на ладони», Г. Эмин, назвав эту книгу «одной из принципиальных удач.

<sup>17</sup> Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1976, էջ 425:

<sup>18</sup> Там же, т. 5, с. 266.

<sup>19</sup> С. Агабабян, Современность и литература, М., 1973, с. 42.

нашей поэзии последних лет, достойных внимания многих и многих любителей поэзии»<sup>20</sup>, в самом последнем абзаце своей рецензии замечает: «Перевод стихов Севака — задача трудная, и надо сказать, что поэт А. Коренев справился с этой задачей»<sup>21</sup>. Совершенно иного мнения о переводах А. Коренева из П. Севака придерживалась В. Звягинцева. В одном из своих писем, адресованных Л. Мкртчяну, она пишет: «... я считаю перевод Паруйра Кореневым бледным...»<sup>22</sup>. В этом опосредствованном споре ближе к истине оказалась В. Звягинцева. Многие переводы А. Коренева, хотя они и отличаются большой добросовестностью выполнения и редкостной текстуальной близостью к своим поэтическим «прототипам», не передают эмоциональной насыщенности стихотворений П. Севака, их внутреннего темперамента. «Высоковольтные» стихи П. Севака, в которых каждая строка и каждый поэтический образ приобретает самостоятельное значение, не нарушая при этом композиционной стройности и цельности всего произведения, в русских переводах А. Коренева выглядят вялыми и инертными. Да и поэтические идеи и метафоры армянского поэта также утрачивают свою свежесть и эстетическую убедительность. В частности, в одном из переложений А. Коренева мы читаем такие строки:

Для нас было счастьем — по лужам шататься (?),  
Брызгать в друг дружку дерзко (?)<sup>23</sup>.

В ранних русских переводах стихотворений П. Севака, написанных верлибром, нередко встречаемся с насильственным «приукрашиванием» его стихов, с той самой гладкописью, которая всегда претила армянскому поэту и находила в его лице своего яркого и последовательного критика и изобличителя. Вполне возможно, что несостоятельность очень многих русских переводов из П. Севака в определенной степени объясняется издержками подстрочника. Ведь не секрет, что подстрочник, являясь промежуточным звеном между стихотворением-оригиналом и переводчиком, не владеющим языком этого стихотворения, не дает и не может дать исчерпывающей информации о художественно-эстетических и интонационных особенностях подлинника. Более того, практика поэтического перевода знает немало случаев, когда по вине неумело, неквалифицированно составленного подстрочника поэт-переводчик неверно воспринимает смысл, заключенный в оригинальном произведении, в результате чего в переводе оказываются произвольные искажения и «отсебятины». Конечно, с упразднением, отменой подстрочника спешить рановато, поскольку хороший переводчик поэзии должен не только знать язык переводимого произведения, но и быть хорошим поэтом. И если уж мы решим поставить на весы поэтические и

<sup>20</sup> «Дружба народов», 1961, № 6, с. 255.

<sup>21</sup> Там же, с. 257.

<sup>22</sup> «Художественный перевод. Взаимодействие и взаимообогащение литератур», Ереван, 1973, с. 413.

<sup>23</sup> П. Севак, Человек на ладони, М., 1960, с. 56.

лингвистические способности переводчика поэзии, то—можем смело за это поручиться—неминуемо окажется, что поэтический дар переводчика явно перевешивает знание языка. Иными словами, раз уж придется выбирать меньшее из зол, то предпочтительнее талантливый русский поэт, переводящий по подстрочнику, нежели дилетант, аккуратно калькирующий—без посредничества подстрочника—произведение-подлинник.

Основными недостатками ранних русских переводов произведений П. Севака — и особенно тех, которые написаны верлибром,— являлись их художественно-эстетическая невыразительность, эмоциональная тусклость и стилевая безликость. Взрывчатые строки армянского поэта в переводе приобретали чуждую, не свойственную им кротость; недосказанность превращалась в туманный намек и снабжалась многозначительным многоточием.

Все познается в сравнении. Переводы А. Коренева из П. Севака и в наши дни продолжали бы считаться творческой удачей переводчика, если бы па смену им не пришли другие переводы, значительно более поэтичные и художественно полноценные. В. Звягинцева, назвав переводы А. Коренева бледными, проявила большую прозорливость. Она фактически сравнила их с переводами, которые еще не были написаны. Звягинцева сумела предусмотреть, предугадать эти переводы, тем самым косвенно предсказав сегодняшний и завтрашний день русской судьбы поэзии П. Севака.

Литературный критик и теоретик художественного перевода Л. Мкртчян пишет: «Часто случается, что переводы из того или иного поэта уже имеются, но ключ к нему, к его манере письма еще не найден, поиски продолжают новыми поэтами-переводчиками — и так до тех пор, пока этот поэт не зазвучит в полную силу и в переводах»<sup>24</sup>. Слова эти вполне применимы и к переводам верлибров П. Севака.

С большой художественной силой и заразной страстностью прозвучало на русском языке стихотворение П. Севака «Задание вычислительным машинам и точным приборам всего мира», поэтический перевод которого принадлежит перу О. Чухонцева. Армянский поэт противопоставляет человека и созданного человеком робота, человеческое чувство и холодный расчет электронно-вычислительной машины, истину любви и истину интеграла...

Вычисляете, все вычисляете...  
А сосчитайте, за сколько мгновений  
сколько крови из сердца девушки  
приливает к ее смущенным щекам  
и термоядерной вспышкой рдсет?  
Что за космическое излучение  
глаз затуманенных достигает,

<sup>24</sup> Л. Мкртчян, Перевод и индивидуальность переводчика («Литературная Армения», 1967, № 12, с. 70).

когда наши взгляды случайно встретятся,  
и эти лучи обоюдозоркие  
опасны или полезны?  
А то вычисляете, все вычисляете....<sup>25</sup>

Столь неожиданные вопросы и задания, с которыми поэт обращается к ЭВМ, адресованы не только и не столько машинам, сколько людям, создавшим эти машины. Вопросы, поднимаемые поэтом, призваны растормозить людей, заставить их опомниться, не разменять главное на второстепенное. Перевод О. Чухонцева говорит голосом П. Севака. Да и с поэтической точки зрения свободный стих перевода великолепен. Интересно, что даже самые строгие армянские критики и литературоведы, предпочитающие в своих русскоязычных статьях цитировать стихи П. Севака в подстрочных переводах, с большим удовольствием обращаются к поэтическому переводу рассматриваемого стихотворения.

Много блестящих переводческих удач мы обнаруживаем и у другого активного переводчика П. Севака — В. Микушевича. Его переводы отличаются большой глубиной проникновения в текст переводимых произведений, филигранной поэтической техникой, современностью и естественностью звучания, не наигранной взволнованностью. В переводах В. Микушевича отчетливо ощущается задетость поэтическим подлинником, его темой и художественной трактовкой. О поэтах часто говорят: он пишет, потому что не может не писать. А поскольку «муза у поэта одна — и для своих стихов, и для переводов»<sup>26</sup>, — то и о переводчиках можно сказать: он переводит, потому что не может не переводить. В. Микушевич — это видно по его переводам — перелагал верлибры П. Севака, проникнувшись их поэтической мудростью и самобытностью. Стихи армянского поэта сумели очаровать русского поэта-переводчика, настойчиво и властно потребовать, чтобы он дал им право голоса, право говорить по-русски. Переводы В. Микушевича *звучат*, в них мы слышим трепетный и взволнованный голос армянского поэта, узнаем строфическую индивидуальность его стихов....

«Здравствуй!» — скажешь ты незнакомке,  
И тебя незнакомка полюбит  
Или вместо ответа  
Улыбнется смущенно,  
Если кто-нибудь с нею  
Поздоровался до тебя<sup>27</sup>.

К числу наиболее активных и интересных русских переводчиков верлибров П. Севака относится и Ю. Мориц. Воссоздавая стихи П. Севака на русском языке, переводчица не старается приспособлять по-

<sup>25</sup> П. Севак, Избранное, М., 1975, с. 89.

<sup>26</sup> «Литературная газета», 26. IV. 1967.

<sup>27</sup> П. Севак, Избранное, с. 98.

эта к себе, своим поэтическим устоям и досконально разработанным стиховым схемам. Ю. Мориц выслушивает подлинник с глубоким вниманием, и не просто выслушивает — вслушивается, вникает в него. Она умеет сопереживать вместе с автором стихотворения-оригинала, а ведь сопереживание, по словам А. Тарковского, — и есть искусство поэта-переводчика<sup>28</sup>. Действительные переводческие удачи, как правило, свидетельствуют о наличии точек соприкосновения между творческими исканиями и воззрениями оригинального поэта и поэта-переводчика. Стихи П. Севака, переведенные Ю. Мориц, зачастую созвучны творческой индивидуальности русской переводчицы. И в этом, естественно, есть добрая преднамеренность. Ведь удача или неудача переводчика во многом предопределяется отбором произведений, подлежащих переводу. Подлинник не должен оставлять переводчика равнодушным, иначе ни о какой вдохновенности перевода не может быть и речи. И наоборот, задетость подлинником уже сама по себе является залогом переводческого успеха. Свободный стих П. Севака в переводах Ю. Мориц живет и пульсирует. Переводы Ю. Мориц отличаются большой непосредственностью и естественностью звучания, необычайной широтой поэтического кругозора, добротностью стихового исполнения. Уверенно и непринужденно справляется переводчица и с одной из наиболее трудных задач поэтического (и вообще художественного) перевода — передачей стиливых и интонационных особенностей произведения-подлинника. Как легко узнается голос П. Севака хотя бы в этом отрывке из стихотворения «Головокружение», перевод которого принадлежит Ю. Мориц.

Добротой наслаждались так мало.  
 Не по этой ли самой причипе  
 Становлюсь постепенно добрей,  
 И настолько я делаюсь добрым.  
 Что жалею теперь... одиночество даже.  
 Оно измучилось тоже. И мне его жаль.  
 Хватит, каждый из нас пускай распахнетсЯ,  
 Пускай улетит одиночество из наглухо запертой клетки.  
 Хотя бы встретимся там... там хотя бы,  
 Где встречаются утро и ночь.  
 Но когда-нибудь разве они встречаются —  
 Мне ли знать? Может, что-нибудь знаешь об этом  
 Ты —  
 Случайно моя последняя  
 И судьбою моя единственная<sup>29</sup>.

Проблемы, связанные с переводом свободного стиха, все еще недостаточно изучены. Даже в работах профессиональных исследователей поэтического перевода нередко можно встретить путаницу стиховедче-

<sup>28</sup> «Литературная газета», 10. IX. 1969.

<sup>29</sup> П. Севак, Избранное, с. 123.

ской терминологии и недопонимание комплекса задач, стоящих перед переводчиком верлибра. В частности, у Ф. Велихановой мы читаем: «Острый вопрос — вопрос перевода свободного стиха — следует воспринимать просто (?). Тут нет особого подхода переводчика. Если ямб переводится ямбом (?), то так же верлибр переводится верлибром. Строгая организация свободного стиха требует четкого и точного употребления каждого слова, правильной расстановки их. Так как поэт освобожден (?) от рифмы, он должен строить предложение так, чтобы главное по смыслу слово стояло всегда на своем месте (?)»<sup>30</sup>. В том, что Ф. Велиханова так легко и просто «расправилась» с одной из актуальнейших и сложнейших проблем современной теории поэтического перевода, нет ничего удивительного, так как она путает свободный стих с вольным, и даже тонический, акцентный стих Маяковского называет свободным стихом<sup>31</sup>.

Известный советский стиховед А. Квятковский говорит о верлибре, как об «обширной и своеобразной области поэзии, почти обойденной теорией литературы»<sup>32</sup>. К сожалению, незнание русского верлибра приводит его к неверному выводу: «Иноязычные метрические стихи в ряде случаев могут быть переведены на русский язык «размером подлинника», они поддаются изучению. Но иноязычные формы дисметрического верлибра не изучены, и русскому исследователю незачем вторгаться в чужую область верлибризма»<sup>33</sup>. Против такой постановки вопроса возражает А. Жовтис: «Исследователь русского стиха имеет дело с переводами, организованными не по законам стихотворной речи, господствующими в венгерской или японской поэзии. Просодия их зиждется на особенностях русского языка, опирается на его возможности»<sup>34</sup>.

Поэтический перевод, являющийся составной, неотъемлемой частью современного литературного процесса, благодаря стремительному развитию теории художественного перевода и повышению требований, предъявляемых к переводчикам поэзии, ощутимо вырос и окреп. Сегодняшний уровень поэтического перевода позволяет успешно решать самые сложные и самые насущные переводческие проблемы.

Свободный стих как одна из важнейших современных версификационных организаций с каждым днем все более и более расширяет сферу своего воздействия. Вопросы, связанные с переводом свободного стиха, требуют особого, самого пристального внимания — как со стороны профессиональных поэтов и переводчиков поэзии, так и со стороны теоретиков поэтического перевода.

<sup>30</sup> Ф. Велиханова, Азербайджанская советская поэзия на русском языке, Баку, 1977, с. 56.

<sup>31</sup> Там же, с. 53.

<sup>32</sup> «Вопросы литературы», 1963, № 12, с. 60.

<sup>33</sup> Там же, с. 76.

<sup>34</sup> А. Жовтис, Стихи нужны..., Алма-Ата, 1968, с. 38—39.

ԱԶԱՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ  
ԵՎ ՌԻԹՄԻ ՖՈՒՆԿՑԻՈՆԱԼ ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈՐԸՄՆԵՐԸ

ԳՈՒՐԴԵՆ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

Ազատ ոտանավորը ժամանակակից տաղաչափական համակարգում իր ուրույն տեղն ունի: Ազատ ոտանավորի (վերլիրո) թարգմանության հետ կապված պրոբլեմների համակարգը ժամանակակից գեղարվեստական թարգմանության տեսության առանցքային և դեռևս անբավարար ուսումնասիրված բնագավառներից է:

Համեմատական տաղաչափությունը չի կարող որևէ համապարփակ միջոց առաջարկել թարգմանական պրակտիկայում հանդիպող բոլոր գեպքերի համար: Հայ և ռուս պոեզիայի տաղաչափությունների միջև եղած անհամապատասխանությունը դժվարություններ է հարուցում բանաստեղծ-թարգմանիչների առջև, բայց միաժամանակ նրանց ստեղծագործական ազատություն է տալիս: Ազատ ոտանավորի թարգմանիչները պետք է ձգտեն վերարտադրել բնագրի ոճական առանձնահատկությունները, ռիթմի և հնչերանգի յուրօրինակությունը:

Համեմատական տաղաչափության և բանաստեղծական թարգմանության այսօրվա մակարդակը հնարավորություն է ընձեռում պարզելու ամենադժվար և հույժ կենսական թարգմանական խնդիրներ: