



10

1974

еВЕРЮ



Эйно КАРХУ

О ДОСТОИНСТВЕ ПЕРЕВОДА И ОБЯЗАННОСТЯХ КРИТИКИ

«...В таком понятии о достоинстве перевода я был верен Гомеру; и, следуя умному изречению: должно переводить нравы, так же как и язык, я ничего не опускал, ничего не изменял...»

Н. И. Гнедич

ПЕРЕВОД древних поэтических памятников такого значения, как «Калевала», выдвигает особого рода задачи не только перед поэтами-переводчиками, но и перед аналитической мыслью критики. Оценочных разборов рецензионного уровня здесь, видимо, недостаточно, они должны разумно сочетаться с попытками теоретического осмысления некоторых общих проблем поэтики эпоса применительно к переводческим нуждам и целям. В этом я вижу главный смысл поднятого в статьях О. Мишина и Т. Сумманена критического разговора.

Роль критики в данном случае и вспомогательная, и самостоятельная. Было бы идеально, если бы ее теоретические усилия осуществлялись с определенной перспективой на будущее. «Калевалу» переводили, переводят и будут переводить. От весомости самой критики зависит, в какой мере она послужит путеводителем для сегодняшних и будущих переводчиков.

Содержательный уровень критики заключается в себе и немаловажный психологический момент: только при ее собственной теоретической серьезности становится оправданной взыскательность ее тона, а заодно отступают на второй план, если не отпадают вовсе, упреки в мелочной ее придирчивости и недоброжелательстве, в злостных намерениях нарушить литературную идиллию — то ли по причине неуживчивого характера, то ли от несварения желудка. По настоящему содержательная или, как прежде говорили, просвещенная критика менее всего похожа на капризную игру самолюбий, на сшибку нелитературных интересов. Если обратиться к переводческой критике, то я имею в виду ту меру взыскательности, ту степень требовательной озабоченности, которая побудила Александра Блока написать в 1919 году следующие слова о многократных переводах поэзии Гейне: «Не бу-

дет никакого преувеличения, если я скажу, что, несмотря на то, что все лучшие русские журналы, начиная с 40-х годов, помещали на своих страницах переводы из Гейне, принадлежавшие перу часто первоклассных поэтов, — русский язык почти вовсе не знает Гейне...»

Из статей О. Мишина и Т. Сумманена я уловил более или менее ясно выраженную отправную истину, которую полезно иметь в виду и при дальнейших наших рассуждениях, а именно: перевод есть познание подлинника. И чем перевод совершенней, тем более проникательное знание подлинника он в себе заключает. Художественное совершенство перевода дается не наитием, не озарением только, но и в результате предшествующей аналитической работы. Не случайно многие крупные переводчики, помимо их поэтической одаренности, были неплохими аналитиками, авторами статей с теоретическим уклоном. Это были, как правило, люди, широко образованные, со вкусом к самостоятельному мышлению, умевшие ценить знание, твердо усвоившие для себя непреложный принцип: мало одного желания переводить, мало одной любви к подлиннику — нужна еще готовность к кропотливому труду по всестороннему и глубокому его изучению.

Перевод любого подлинно поэтического произведения труден, но труден каждый раз по-новому. Однажды приобретенный опыт не отменяет необходимости новых усилий при работе над переводом нового произведения, — возможно, другого народа, другой эпохи, с печатью другой творческой индивидуальности. Не хотелось бы повторять достаточно азбучных с точки зрения переводческого профессионализма истины и подкреплять их ссылками на авторитеты в разъяснение того, что значит серьезный подход к художественному переводу, особенно к переводу древней поэзии, отдаленной от нас во времени и требующей от переводчика, помимо знания языка, немалою труда и старания, чтобы освоиться с эпохой, бытом, нравами, культурой соответствующего народа. Позволю себе лишь один

Статьей Э. Карху редакция завершает обсуждение проблем перевода «Калевалы», поднятых статьей О. Мишина «Уроки перевода «Калевалы» («Север», № 6, 1974).

конкретный пример, весьма наглядный и показательный, — пример строгой самодисциплины и высокой требовательности, которую представляли к себе выдающиеся переводчики.

В начале XX века двум крупным поэтам, русскому и финскому, почти одновременно предложили взяться за перевод «Божественной комедии» Данте, каждому на язык своей страны. Одним из поэтов был Валерий Брюсов, другим — Эйно Лейно. Это были образованные поэты, знавшие по несколько европейских языков, имевшие к тому времени уже переводческий опыт (молодой Брюсов переводил Шекспира, Байрона; Лейно — Гёте, Шиллера, Расина, шведских поэтов). Тем не менее, понимая ответственность задачи, Лейно просил год времени только для подготовительной работы к переводу Данте, специально поехал в Италию в целях совершенствования своих познаний в языке и культуре страны. Несмотря на острую нужду в деньгах и поторапливание издателей, Лейно не спешил с представлением первых образцов. «Мне слишком многому надо научиться, а у меня тупая голова!» — отшучивался он в письмах. Несколько позднее, когда Лейно выразил желание взяться за перевод «Потерянного рая» Мильтона, он опять-таки считал само собой разумеющимся, что ему придется совершенствовать свой английский язык и приобретать немалые дополнительные знания.

А Валерий Брюсов в связи с переводом Данте сообщил С. А. Венгерову в июле 1905 года: «Над Данте уже работаю. Впрочем, больше читаю о Данте, чем перевожу его стихи. И чем глубже вхожу в изучение Данте, тем безмерней кажется мне этот мир. А между тем это изучение переводчику безусловно необходимо. На многие стихи «Комедии» у меня только теперь открылись глаза». Напомним, что это писал человек исключительной эрудиции, «самый культурный писатель на Руси», по выражению Горького.

При обсуждении проблем перевода «Калевалы» важным и разумным предварительным условием является, на мой взгляд, совершенно ясное, реалистическое представление о трудностях задачи. Разумеется, не для того, чтобы абсолютизировать трудности и пасовать перед ними, а для более настойчивых поисков оптимальных путей их преодоления. В предыдущих двух статьях уже прозвучали предостережения от слишком утешительных и поспешных заключений, будто при переводе «Калевалы» на русский (или любой другой современный) язык «не приходится сталкиваться с несовместимостью эстетических представлений». Авторы статей приводили несогласующиеся с этим заключением частные примеры из «Калевалы». Но оно вызывает и теоретические возражения более общего порядка.

Ведь даже на современном, синхронном уровне разные языки с точки зрения нужд художественного перевода весьма сильно различаются — в противном случае не было бы и многих переводческих проблем, во-

круг которых постоянно идут споры. По проблеме «переводимости — неперево-димости» мнения высказывались всякие, в том числе не очень утешительные, но иногда неутешительные лишь на первый взгляд, а на поверку весьма продуктивные. О «несоизмеримости» языков, о «невозможности» полноценно-адекватного перевода поэзии нередко говорили очень крупные переводчики, но для них это был скорее стимулирующий тезис: «невозможность» в этом случае означала предельную высоту цели и, соответственно, предельную переводческую требовательность. Позиция эта плодотворна уже потому, что ее отличает трезвый реализм и определенное мужество. Максимальность переводческого идеала, объявляемого в принципе недосагаемым, сочетается в ней с дерзанием, с неотступностью усилий, и если их предпринимает мастер, эффект вероятен.

То, о чем говорилось выше, относится к языкам на синхронном уровне, т. е. не отделенным друг от друга значительной хронологической дистанцией. Но при переводе «Калевалы» на современный русский язык мы имеем дело с иной ситуацией, при которой проблема «переводимости — неперево-димости» еще более обостряется. Речь идет о переводе древней поэзии, настолько древней, что среди всех известных героических эпосов разных народов карело-финский эпос не без причины считается по своей типологии одним из самых архаических. Предполагать, что по сравнению с той древней эпохой в эстетических представлениях современных людей в принципе ничего не изменилось, было бы попросту антиисторично. Между прочим, в книге «Мир саги» (1971) проф. М. И. Стеблин-Каменский очень хорошо и остроумно показывает, как легко современные люди, часто сами того не подозревая, впадают в модернизацию памятников древней словесности, вкладывая в них совсем не то содержание и не тот смысл, какой они имели для древних людей. Становясь на откровенно ироническую точку зрения, автор не щадит и ученых-филологов, подчас исследующих формальные особенности древних произведений в полном отрыве от специфики того духовного мира, который в них запечатлен. Книга весьма наглядно и поучительно раскрывает, насколько исторически своеобразны в древнеисландских сагах понятия о правдивости и достоверности повествования, достойных и недостойных повествовательных темах, добре и зле, чести и долге.

Выдающиеся переводчики давно так или иначе понимали те особые трудности, которые возникают из факта несовпадения духа древнего памятника с духом более поздних эпох. Предусмотрительный Гнедич в предисловии к «Илиаде» советовал читателю не торопиться с осуждением переводчика, «если какой-либо оборот или выражение покажется странным, необыкновенным; но прежде или сверить с подлинником, или вспомнить, что и самые предметы, в «Илиаде» изображаемые, многим для нас чужды и странны. Для перевода такой поэмы, исполненной подробнейшей и предме-

тов технических, без сомнения, невозможно и не должно было ограничиваться языком гостини и скудными еще нашими словарями». Гнедич считал, что при откровенном осовременивании древних памятников при переводе (чему тоже были примеры) очень легко «украсить, а лучше сказать, подкрасить стих Гомера краскою нашей палитры; и он покажется щеголеватее, пышнее, лучше для нашего вкуса; но несравненно труднее сохранить его гомеровским, как он есть, ни хуже, ни лучше. Вот обязанность переводчика, и труд, кто его испытал, нелегкий». И еще более категорически сформулированная мысль: «Таким образом, величайшая трудность, предстоящая переводчику древнего поэта, есть непрерывная борьба с собственным духом, с собственною внутреннею силою, которых свободу он беспрестанно должен обуздывать; ибо выражение оной было бы совершенно противоположно духу Гомера».

Древность «Калевалы», разумеется, тоже накладывает свою печать на ее язык, эстетику, всю образную систему. Недоучитывать их специфичности, не заострять на ней переводческого внимания — значит увеличивать опасность неосознанной модернизации древней поэзии, проходить мимо многих ее своеобразных черт. Отдельные из подмеченных Т. Сумманеном и О. Мишиным просчетов в переводе избранных рун «Калевалы» простираются как раз от не вполне ясного представления об исторически обусловленной специфике эпоса.

Эпос и вся его поэтика, песенный склад эпоса, его звуко-ритмическая организация, семантическая окраска лексики, характер метафор и системы эпической образности — все это есть плод длительного развития в довольно отдаленные от нас эпохи и в своей совокупности исторически неповторимо. Одна из труднейших задач переводчика эпоса заключается в том, чтобы по зрелом размышлении решить, что же из этой исторически обусловленной специфики подлежит переводу на другой язык и от чего следует разумно отказаться. Но чтобы решить это и воплотить свое решение в органическое художественное целое, необходимо хорошо знать детали специфики, причем знать исторически, в контексте той эпохи, когда создавался оригинал.

К сожалению, относительно некоторых особенностей поэтики карело-финского эпоса в их историческом аспекте наука пока не может предложить сколько-нибудь подробной и полной картины. Например, в 1970 году в Финляндии вышло структурно-статистическое исследование Пеннты Лейно об аллитерации, и по части генетических вопросов автор проявляет большую осторожность. Но, учитывая, что неаллитерированными (без сильной и слабой аллитерации) в рунах остается лишь примерно двадцать процентов стихов, исследователь исходит из того, что главной генетической предпосылкой аллитерации послужили структурные свойства самого языка, на котором руны складывались. В связи с этим он различает (применительно к различным языкам) аллитерацию «структурную» и ал-

литерацию «случайную», причем первая бывает «принудительной» (как в древнегерманской поэзии) и «оптимальной» (как в карело-финских рунах). По этой классификации аллитерацию в русском языке следует считать «случайной», возникающей лишь эпизодически. Отметим, впрочем, что в широком смысле под аллитерацией понимают звукоповторы как в начале, так и внутри слов — последний случай (имея в виду ударные слоги) Т. Сумманен в своей статье не без основания считает более органичным для русской поэзии.

Обобщая, можно сказать, что наряду с органическими свойствами языка главными в той совокупности причин, которые обусловили специфику эпической поэтики, были мировидение создателей эпоса и устный, песенно-бесписьменный способ его функционирования. Шутка ли сказать, лучшие сказители могли по несколько дней кряду петь все новые руны, тысячи стихов, и все по памяти, на которую ложилась огромная нагрузка. Для ее полного облегчения эпическая традиция тысячекратно оттачивала каждый стих, каждое слово; она выработала целую систему поэтических повторов, среди которых и аллитерация (повторы звуков), и анафоры (повторы слов), и так называемые параллелизмы (образно-варьируемые повторы стихов и полустихий), и повторы целых эпизодов, уже сюжетно-фабульного характера, с использованием традиционных мотивов и коллизий, которые в фольклоре вообще играют огромную роль. Эпическая традиция создала особый синтаксис — относительно простой субъектно-предикатный тип фразы, с преимуществом имен существительных и глаголов (в том числе дескриптивных, т. е. образно-описательных), с минимальным количеством прилагательных и наречий. Если в рунах есть эпитеты, то большей частью так называемые «постоянные эпитеты», т. е. опять-таки многократные, из руны в руны повторяющиеся, стабильные; это как бы прочно зафиксированные памятью готовые элементы-конструкции, которые в любой нужный момент можно употребить в дело.

Эпос нетороплив и обстоятелен в повествовании, но в то же время очень экономен в средствах. И переводчик, разумеется, не может не считаться с этим. Его профессиональная изобретательность и мастерство должны проявлять себя в строгих границах эпического стиля. Скажем, если эпитет в руне постоянный, нельзя произвольно варьировать его, стараясь «разнообразить» и «обогатить» лексику. Нужно совершенно определенно принять как должное, что повторяющееся и постоянное в эпосе не от «бедности» поэтических средств, а от существа стиля эпоса как высокого искусства. И усилия переводчика должны быть направлены как раз на то, чтобы многократное и постоянное в эпосе звучало в переводе особенно весомо, отточенно, незаменимо. *Не пестрота множества эпитетов, а предельная выразительность немногих, чтобы они и в своей привычной повторяемости производили впечатление единственно уместных.* Стиль эпи-

ческих рун величествен в своей простоте, красочен без украшений. И в переводе следует, видимо, остерегаться нарушений этой весомой простоты, остерегаться неоправданных отклонений в лексике, синтаксисе, эпитетах, параллелизмах — примеры таких отклонений в новом переводе приводились в статьях О. Мишина и Т. Сумманена.

Отчасти в заблуждение способны ввести при переводе несколько вольные рассуждения о том, что язык «Калевалы» для сегодняшних карел — это «живой народный» язык. Конечно же, язык «Калевалы» тоже архаичен, и было бы странно, если бы дело обстояло иначе. Это действительно народный, но не современный народный язык, и в этом смысле не «живой». Можно, с другой стороны, с определенными оговорками относиться к категорическим высказываниям некоторых финских исследователей на сей счет. В специальном исследовании «Калевала» и народный язык» (1967) В. Руоппила указывает во введении, что хотя «Калевала» в Финляндии по-прежнему считается национальным эпосом, однако для финнов двадцатого столетия, в сильно изменившемся мире, она «по своему содержанию и языку стала уже далекой книгой». Вопрос о том, насколько великие произведения искусства и литературы близки или далеки от нас, не столь прост.

Но язык «Калевалы» все же архаичен, и анализируемый в книге В. Руоппила лексический материал наглядно об этом свидетельствует. Разъяснением той части лексики, которая трудна для понимания, автор как раз и хотел бы приблизить «Калевалу» к сегодняшнему читателю. Из приложенных к тексту лингвистических карт видно, как в народном бытовании от диалекта к диалекту, в зависимости от местности, варьируется иногда весьма значительно семантика встречающихся в «Калевале» слов: в одном месте слово значит одно, в другом — нечто другое. Помимо чисто диалектных различий, зафиксированных наукой на синхронном уровне, следует иметь в виду также семантическое варьирование по исторической вертикали: язык рун, в том числе их лексика, на протяжении многовековой жизни эпоса был семантически подвижен, в нем с большой долей вероятности можно допустить семантическую многослойность отдельных слов и выражений, причем расчленение исторически разных смысловых оттенков нередко затруднительно. В результате при переводе рун «Калевалы» далеко не всегда можно с уверенностью установить и тем более воспроизвести то, что М. Лозинский назвал «ассоциативной атмосферой», окружающей каждое слово в поэтическом контексте. Фольклористы-собиратели хорошо знают, что неуверенность в толковании отдельных мест подчас выказывают сами исполнители рун: сохраненная эпической традицией древняя семантика слов и словосочетаний для них самих в таких случаях тоже уже замутнена. И обходиться без помощи науки, специальных словарей и пособий современный переводчик «Калевалы» ни в коем случае не может, просто не имеет права, будь он

от рождения карелом, финном... либо усвоил эти языки иным путем.

Но, разумеется, никакие словари, справочники и пособия не дадут ответов на все вопросы именно в их переводческой постановке, каждый раз применительно к совершенно конкретному случаю в конкретном поэтическом контексте. Переводчик обязан многое знать, о многом справляться, но при конечном выборе определенного слова, определенного семантического соответствия решает все же его чутье, вкус, общая языковая культура. К тому же, темные места, малопонятные слова — не единственная трудность при переводе. Переводчик «Калевалы» должен считаться с особым рода семантическим синкретизмом древних слов, даже таких, которые на первый взгляд не таят в себе никаких загадок. Поясню это одним примером, может быть, не самым сложным из тех, какие предлагает переводчику «Калевала».

В одной из рун Вяйнямейнен, сам вещей заклиная, управляется за недостающим ему знанием к еще более древнему, еще более мудрому и могучему певцу-заклинателю Антеро Випунену. Между прочим, в этой руне с большой силой и выразительностью, в архаично-мифологических формах, звучит мысль о преемственности знания, в данном случае вешего знания, мысль о том, в каких драматических борениях эта преемственность себя реализует. Випунен в руне сосредоточил в себе все тайны происхождения мира, земли и неба, родословные отдельных людей, память о прошлом эпического коллектива. Ему подвластны все стихи, он знает все заклятья. Но он стар и должен умереть; когда Вяйнямейнен приходит к нему, вещей великан уже слез в землю, его огромное тело успело зарости деревьями, смерть вот-вот унесет навсегда все тайны, и Вяйнямейнену, провалившемуся в чрево великана, приходится великой пыткой продлить угасающую жизнь, чтобы вырвать у Випунена вешее знание. Ибо, как говорит Вяйнямейнен, знание не должно исчезнуть с земли, оно нужно живым. По существу, в руне воспевается (повторяем опять-таки: в очень архаических формах) поединок знания и смерти, торжество даруемого знанием чувства длительности жизни над прерывностью ее частных сроков. (Вместо «длительности» я чуть было не употребил «бесконечности», но в отношении понятия бесконечности, когда речь идет об эпическом мышлении, надо быть очень осторожным, о чем ниже).

Так вот, Випунен в этой руне именуется «*virsiikäs Vipunen*» — эпитет постоянный, многократно повторяющийся. Как перевести это «*virsiikäs*»? В современном финском литературном языке «*virsi*» означает духовную песнь, псалом. Слово это в финском языке явно заимствованное, возможно, из германских языков, хотя «*vers*» (восходящее к латинскому «*versus*» — «стих») встречается и в других европейских языках (французском, английском и т. д.; сюда же приывает русское «*вирши*», пришедшее из польского, и русское «*версификатор*»). Мне, не лингвисту, неизвестно, с какой достовер-

ностью установила лингвистическая наука примерное время появления слова «*virsi*» в финском (и карельском) языке, но вполне вероятно, что оно пришло туда вместе с христианством и первоначально означало как раз песнь христианско-церковного содержания. Но если допустить, что заимствование дохристианское (а это не исключено), то этимология и семантические «перепады» слова «*virsi*» за время его бытования в языке финнов и карел еще более усложняются. В фольклоре оно имело вполне «языческое», а не церковное содержание. Словом «*itkuvirsi*» обозначаются плачи, причитания. Еще Микаэль Агрикола (середина XVI века) употреблял слово «*virsi*» не только применительно к псалмам, но и к более древней народно-песенной традиции, в связи с перечнем языческих божеств карел и финнов.

Но и фольклорная семантика эпитета «*virsikäs*» в упомянутой руне об Антеро Випунене не сводится к современному значению слов «песнопевец», «знаток песен». Древняя «песенность» семантически шире, она имела и «заклинательный» смысл. Ведь в Випунене акцентируется и заклинатель, могучий, даже жестокий в своих смертных муках чародей, великан-чудовище, пожирающий живых существ — современные слова «песнопевец», «песенник» в таком фольклорном контексте недостаточны и одностронни. В новом переводе, при первом упоминании о Випунене в руне, читаем:

Старец, знавший много песен,
Випунен, силач могучий,
с песнями лежит своими,
в землю вросший, неподвижный...

Не только в первой цитируемой строке переводчиком учтена лишь «песенная» семантика слова «*virsikäs*», но и в третьей строке «песенность» фиксируется в качестве единственного смыслового значения. А между тем в оригинале строки третья и четвертая, составляющие семантический параллелизм, дополнительно и уже более непосредственно усиливают, развивают семантическую амбивалентность постоянного эпитета, его семантический синкретизм, включающий и момент «песенности», и момент чародейства, колдовства, заклинательности (буквальный перевод третьей-четвертой строк: «Легит со своими песнями, простирая с заклинаниями»). Кроме того, и из второй переводной строки совершенно исчез мотив волшебства, который в оригинале несомненно есть, ибо эпитет «*vaaraväkevä*» в контексте руны означает не просто «силач могучий», а «сильный (колдовскими) способами, средствами» — тайнами песенно-заклинательного искусства.

Особая трудность перевода в подобных случаях (а их в «Калевале» великое множество) заключается, повторяем, в том, что слова современного языка не передают семантического синкретизма древних слов, слитности и многосложности их значений. Древняя «песня» была неотделима от «волшебства», от мифологического «творения» (в том числе материальных вещей), но как передать это одним современным словом?

Вдумчивый переводчик тем не менее ищет каких-то путей. В переводе Л. Бельского соответствующие строки выглядят так:

Випунен, старик могучий,
Заклинатель-песнопевец,
Лежа врос в сырую землю
И с заклятьями, и с пением...

Можно спорить, насколько оптимален выбор Бельского, и все же он отражает более последовательное стремление переводчика придерживаться в поисках соответствий семантической многозначности оригинального текста. Далее в руне о Випунене, когда эпитет «*virsikäs*» начинает повторяться в качестве постоянного, Бельский вновь учитывает его многозначность и останавливается на строке-формуле: «Випунен, певец заклятий», уже не изменяя ее при повторах, тогда как в новом переводе строка варьируется: «Випунен, хранитель песен», «Старец-песенник Випунен», «Старец, знавший много песен», опять-таки с акцентированием лишь момента «песенности».

Пренебрежение архаичной семантикой слов может приводить к явным ошибкам при переводе рун. Слово «*tarkka*» в современном финском языке может означать и «точный», и «верный», и «подробный», и «педантичный», и «расчетливый», и наконец «строгий». Это последнее значение и выбрал переводчик в стихе: «Строгий старец Тапиоль». Но здесь не о «строгости» речь, и ни одно из остальных приведенных значений тоже не годится. Древнее значение слова «*tarkka*» (оно может быть и прилагательным, и существительным) связано опять-таки с волшебством, «вещим знанием», «ясновидением» (и в этом смысле с «точностью» и «верностью»). У финского поэта Эйно Лейно, немало почерпнувшего в народно-эпической поэзии, есть стихотворение «*Läpin tarkka*», что означает «мудрец-тайновидец из Лаппи». (Напомним, что в современном эстонском языке «*tark*» означает «умный, мудрый»). В упомянутой строке руны имеется в виду мудрый волшебник — владыка Тапиоля, лесного царства.

Известно, что героическому эпосу, как и древней литературе (античной, средневековой), присущи свои особые пространственно-временные отношения, зависящие от исторических форм мышления и существенно отличающиеся от современных представлений о времени и пространстве. Специфику этих отношений в фольклоре весьма полезно иметь в виду также переводчику. (Между прочим на это указывает и пример со словом «*Lappi*», «*Lappalainen*», переведенный в статье Т. Сумманена).

Оговоримся, что проблематика пространственно-временных отношений применительно к карело-финским рунам пока не подвергалась самостоятельному изучению, и здесь уместно высказать лишь несколько предварительных соображений, опираясь на опыт исследователей, специально занимавшихся этой проблематикой на материале фольклора других народов.

Обычно указывается на то, что пространственно-временные отношения в героическом эпосе отличаются неопределен-

ностью, но это особого рода неопределенность, включающая в себя и осязаемую предметность. То и другое в эпосе сопутствует друг другу, вытекая из архаических форм мышления, древнего художественного сознания. У создателей эпических песен, естественно, не могло быть современных обобщенно-теоретических, научно достоверных и в этом смысле определенных, но в сильной степени абстрагированных представлений о времени и пространстве. Слово «*viikko*» (в современном финском языке «неделя») в рунах может означать просто «много дней», «долго»; числительные сто, тысяча («сто лет», «сто воинов с мечами») и «тысяча лучников» в одной лодке) не предполагают точного счета. Это постоянные эпические обозначения различных множеств — фольклористы называют их «эпическими числами» (часто имеющими в фольклоре «сакральное» значение).

И подобно тому как «*Lappi*» в рунах — не современная Лапландия, так же и многое другое в них следует понимать исторически, без ошибочного осовременивания. Эпос знает только эмпирическое время и пространство, в эпосе существует только один «театр действия», т. е. эпос не изображает событий, протекающих в разных местах одновременно. Действие в эпосе локализовано таким образом, что когда в рунах встречается, например, слово «*таппег*», это вовсе не географический материк в современном смысле, а просто суша, твердая, конкретно-осязаемая древним человеком ближняя земля, которую можно пощупать руками и отличить простым глазом от «моря» — тоже не абстрактного моря, а реальной воды. Поэтому, когда в новом переводе (той же руны о Випунене) строка «*maaista manlaren sisästä*» передается как «из нутра самой вселенной» (даже не «материка», а целой вселенной), это выглядит анахронизмом и модернизацией. Или в переводе другой руны («Бегство Лемминкяйнена») о герое, преобразившемся в орла, неожиданно говорится: «Он летит, парит над миром». Кроме того, что это очень литературно по стилю (словно речь о лермонтовском Демоне), это еще и смысловой анахронизм — то и другое взаимообусловлено. Такого рода «надмирность» эпосу совершенно чужда.

Эпос охотно прибегает к гиперболам, к фантастически преувеличенным образам, но гиперболизируется в эпосе не нечто абстрактное и бестелесное, а вещи совершенно конкретные, даже обыденные. Если можно так выразиться, обыденна вещная основа эпических гипербола — необыденно лишь само преувеличение обыденного до невероятных, неопределенно-гигантских размеров. Отсюда рождаются специфические эпические метафоры, подчас столь непривычные для современного восприятия, что переводчику впору задуматься, поймет ли читатель, о чем речь. В рунах, например, говорится о «длинных воздушных дворах» — имеются в виду воздушные просторы, но в основе представления о просторе — обычный двор, окружающий жилище древнего человека. В метафоре происходит локализа-

ция простора, его опредмечивание. Предметность и конкретность — неотъемлемое свойство эпической образности, из чего следует, что с употреблением, скажем, эпитетов типа «необъятный», «бесконечный», «бескрайний» («по морской бескрайней сини») в их сколько-нибудь абстрактно-дематериализованном, тем более «романтическом» значении переводчику эпоса следует быть очень осторожным. И от научного, и от художественно-романтического понимания бесконечности эпос еще очень далек.

Предметность и предельная конкретность восприятия времени и пространства в эпических рунах выражаются еще и в том, что время и пространство еще относительно неотделимы от непосредственного эпического действия; они существуют как бы слитно с описываемыми действиями и событиями, проявляют себя в них и через них. Поэтому переводчику есть резон избегать подчас неосознанно привносимых слов и словечек, которые уже в значительной степени абстрагируют понятия времени и пространства, отделяя их от эпического действия. «Вдалеке четыре девы» — в оригинале нет слова «вдалеке». Стоит задуматься над тем, присуще ли фольклорно-эпическим картинам то, что называют передним, средним, дальним планом. Способ мышления и соответствующего ему художественного видения у людей периода возникновения и становления эпоса характеризуются еще недостаточной разработанностью законов перспективы. Также и в карело-финских рунах эпическое художественное зрение еще не различает «поодаль» и «вблизи», для него не существует развитой пространственно-эстетической перспективы, все видится как бы на одном расстоянии и в одном фокусе, подобно тому как эпические герои выступают постоянно в одном возрастном качестве, не зная движения биографического и биологического времени: они либо всегда старые (Вяйнямейнен), либо всегда молодые (Лемминкяйнен).

Даже без специального изучения вопроса, уже при чтении «Калевалы» бросается в глаза, что слово «время» в более или менее самостоятельном и абстрагированном значении встречается в ней крайне редко — едва ли не исключительно в тех случаях, когда мы имеем дело с влиянием самого Лённрота, составившего целостную композицию. (Строго научное исследование пространственно-временной проблематики в эпосе возможно поэтому лишь на материале первичных записей рун, не по «Калевале»). Например, в первой руне канонической «Калевалы», где повествуется о начале мира и рождении Вяйнямейнена, есть строки: «Время движется вперед, год следует за годом». Но, как известно, именно в этой руне весьма значительно выразилось личное авторство Лённрота, отразились его собственные представления, в том числе о времени. В последней, пятидесятой, руне «Калевалы» Вяйнямейнен перед уходом с эпической сцены говорит своим соплеменникам: «Придет время, пройдут дни, и я буду нужен вновь» — это уже явное творчество составителя. Языковеды считают, что

сама грамматическая категория будущего времени появилась в языках сравнительно поздно. В эпосе, в собственно народных рунах, эта категория уже есть, но все же подобное обращение к будущим временам, которое домыслил Лённрот, эпическому сознанию едва ли присуще.

В эпических рунах действие как бы сиюминутно, время любого действия опредмечено в самом действии и не нуждается (еще не нуждается) в особом отвлечении, в абстрагизации. Поэтому и слова типа «тогда», «теперь», «однажды», «вдруг», «сначала», «потом», то есть слова, функционально и дополнительно-специально поясняющие временные нюансы и временные обстоятельства действия, почти не употребляются в рунах (очень редко). Можно сказать, что они еще не входят в эпический стиль, не вполне органичны для него. Эпическое повествование складывается из столь еще конкретно-опредмеченных действий, что не возникает особой надобности специальными словами пояснять, что было сначала и что потом; последовательность эпического действия видна из следующих друг за другом поступков и событий.

Категория времени в героическом эпосе имеет, видимо, нечто общее с тем, что М. М. Бахтин в своей чрезвычайно интересной работе «Время и пространство в романе» (журн. «Вопросы литературы», № 3, 1974) именует типом «авантюрного времени» применительно к так называемому «герцогскому роману» начала нашей эры (II—VII веков). Но есть и существенные различия. Там тоже герои не знают биографо-биологического времени, но о происходящих с ними событиях там повествуется уже совершенно иначе, в иной тональности, чем в фольклорном эпосе. В античном «романе», как пишет М. М. Бахтин, в повествование вторгается чистая случайность, все основано на случайном совпадении или несовпадении поступков и обстоятельств, на случайной одновременности или разновременности, на «вдруг» и «как раз». В эпических рунах, на мой взгляд, ничего не происходит «вдруг» и случайно. В эпосе все предопределено — и в поступках героев и в их столкновениях с эпическими антагонистами. Повествуя о событиях, освященных преданием и древней традицией, фольклорный эпос рассказывает о них как о единственно возможном, достоверном и безусловном прошлом, исключая моменты необязательности, неожиданности, авантюрной внезапности и обыденно-бытовой случайности. О героической эпохе эпических первопредков, заложивших основы жизни данного рода, данного этноса, руны не могут повествовать тоном: «как-то раз...», «случилось однажды...» — тон этот более уместен в народной сказке, особенно бытовой.

Между тем в новом переводе рун в гораздо большей мере, чем у Бельского, заметна тенденция к своеобразному «обитыванию» эпического стиля, стремление добиться в переводе максимального впечатления «живого языка». Несколько примеров, чтобы было ясно, о чем речь. «Эта вред-

ная хозяйка» (о хозяйке Илмаринена); «пирогом той вредной бабы» (о ней же); «Я кую стальной ошейник для одной карги из Похьи» (о колдунье Хийси); «ты бессовестно наврал ей» (о Лемминкяйнене, нарушившем свой обет матери) и т. д. и т. п. Есть и менее очевидные, но все же сомнительные для эпического стиля разговорно-бытовые интонации и прозаизмы типа: «И пошли расти деревья»; «есть на этот случай выход»; «язычок у птицы долот» (в смысле болтлив); и даже «затянем-ка песню» — в последнем случае явный русизм. В контексте подобных оборотов получают сниженно-бытовленную (не героическую) интонацию и выражения такого рода: «И задумался однажды, так прикидывал и этак: кто засеет эту землю, чтобы дружно всходы вышли»; «Мудрый, старый Вяйнямейнен отправляется однажды посмотреть посевы Сампсы».

Обытовленность выражений сочетается в переводах «Избранных рун» с литературностью, с современно-книжным стилем, причем сочетание это принимает подчас удивительно странные формы стилистической нестройности и несогласованности. Различия в стиле встречаются не только в рунах, переведенных разными переводчиками, но и внутри одной и той же руны, в почерке одного и того же переводчика, чему уже труднее найти объяснение и оправдание. Например, в руне «В поход за Сампо» в уста Вяйнямейнена наряду с чисто разговорными оборотами, содержащими, на мой взгляд, очень мало эпического («Ой, кузнец наш, Илмаринен, в Похьюлу давай поедем, поглядим на наше Сампо, заберем его оттуда...»), вкладывается и такое описание странствия героев на лодке: «...ветер парус наполняет, волны лодку подгоняют». По дословному смыслу это довольно точно, но по стилю, ритму, общему колориту стиха это ведь не столько героический эпос, сколько имитация Пушкина, его милых поэтических сказок («...Ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет; он бежит себе в волнах, на раздутых парусах...» и т. д.). Или разве уместно в переводе той же руны картонно-игрушечное слово «помахал» в следующем контексте: «Помахал мечом каленым он в теснине гор железных и сказал слова такие: «Этим острием разящим горы разрубить могу я, скалы рассеку на части!»

Сами по себе, безотносительно к эпическому стилю оригинала, переводы в отрывках могут быть и благозвучны, и удобочитаемы, и близки по дословному смыслу, но все же они довольно часто вызывают одно главное возражение: от эпического стиля они сильно отклоняются. Вот, к примеру, отрывок, один из наиболее показательных (его уже приводил в другой связи О. Мишин):

Вдалеке четыре девы,
 пять русалок на лужайке
 косят травы луговые,
 скашивают полевицу
 в затененном уголке
 островной косы туманной...

В окружении уменьшительных форм («на лужайке» вместо «луга», «в уголочке») и литературно звучащих по-русски эпитетов «туманный», «затененный» эпические думы воды, переведенные как «русалки», начинают выглядеть довольно-таки экзотически, и отрывок приобретает чуждые эпосу пасторальные краски.

Серия примеров: бок выкованной Илмариненом золотой думы «был бесчувственным, холодным»; при игре Вяйнямейнена на кантеле «было искренним веселье, в полный голос радость пела»; в той же руне «щучий зуб звенел *призывно*»; в другой руне вещей старец плывет в лодке «с красным парусом *крылатым*»; в третьей он «сразу всю опасность понял», — во всех подобных выражениях, представляющих собой то ли прозаизмы, то ли поэтизмы, виден явный след посредственной литературности, тех современных книжно-среднепоэтических штампов, которые отнюдь не помогают передать своеобразие фольклорно-эпического стиля.

Когда под современным литературным языком понимается сиюминутность литературного штампа (вроде «в полный голос радость пела», или в одной из рун раб Куллерво намерен мстить «за отравленную радость»), это плохо во всех отношениях. Кроме того, что трафарет и сейчас не может сойти за настоящую поэзию, он еще и переходящ, он очень скоро сменится новым трафаретом, и переводчику не угнаться за его мнимой новизной. Суетную тщету подобной «современности» хорошо понимал в свое время Гнедич, адресовавший свои слова тогдашней моде, тогдашней литературной сиюминутности. Он писал: «Чтобы сохранить свойства сии поэзии древней, столь вообще противоположные тому, что мы от наших поэтов требуем, переводчику Гомера должно отречься от раболепства перед вкусом гостинных, перед сею прихотливою утонченностью и изнеженностью обществ, которых одобрения мы робко ищем, но коих требования и взыскательность связывают, обессиливают язык... Требования переменяются, вкус века пройдет; между тем как многие тысячи лет Гомер не проходит... Я предпочел выгоды Гомера — своим; решился переводить с возможною верною...»

В «Калевалу», наряду с эпической героикой, включено довольно много народных лирических песен. При их переводе, может быть, литературность в хорошем смысле и не производила бы впечатления столь явного анахронизма, как в эпике, но речет слух разностильность переводов. После такого, например, стиля одного переводчика (отрывок из свадебной лирики):

Ой, моя родная мама,
я оплакиваю горько
светлый блеск волос волнистых,
красоту косы девичьей,
нежные густые пряди...—

через несколько страниц у другого переводчика, с явной ориентацией на «просторечье»:

Знать, навек откуковала
радости моей кукушка.

А ведь прежде не смолкала
утром, вечером и в полдень.

Что же смолкнул громкий голос,
почему он стих, чудесный?

Знать, тоска заела голос,
горе звонкий доконало...

...Кабы мать была живая,
в добром здравии родная... и т. д.

Перевод полной «Калевалы» Л. Бельским тоже далеко не совершенен, и я вовсе не хотел бы сталкивать разные переводы, побывать один другим. Бельский все же не был ни крупным поэтом, ни выдающимся мастером-версификатором. К тому же огромный труд по переводу канонической «Калевалы» он осуществил за сравнительно короткий срок. После всех исправлений и улучшений в его переводе осталось немало тяжелых, неуклюжих оборотов и иного рода недочетов. Но при всем этом, смею думать, Бельский в своих поисках адекватного эпического стиля шел, пожалуй, по более верному следу — и аналитическим умом исследователя, и непосредственным поэтическим чутьем. Ему не все удалось, но в лучших местах его перевод более близок к эпическому складу рун. Не буду приводить примеров — это потребовало бы много места, ибо краткие цитаты для иллюстрации эпичности песенного склада были бы недостаточны. Думаю, что опыт Бельского с его позитивными и негативными сторонами заслуживает дальнейшего аналитического осмысления.

Активизация переводческой мысли является одним из условий повышения уровня переводов — из этой очевидной истины исходила и редакция «Севера», открывая критический разговор о переводах «Калевалы», и авторы напечатанных статей. Как видим, здесь немало проблем, весьма сложных в теоретическом отношении, на окончательное решение которых претендовать пока никто не может. Было бы разумно время от времени возвращаться к ним, рассмотреть их по возможности всесторонне, выслушать различные точки зрения. Как известно, критика сама нуждается в критике — это тоже входит в нормальную жизнь литературы.

Простую мысль о нормальной жизни литературы, когда всего дороже ее собственные интересы, весьма полезно помнить. С нею лучше живется и работает, с нею легче переносятся и критические обиды, которые, чего таить, часто неприятны и болезненны. Но умный и по-настоящему любящий литературу человек не будет из-за этого пренебрегать серьезной критикой, предпочитать ей робость страуса. Мне опять — последний раз! — хочется сослаться на мудрого Гнедича, который не без горестного вздоха в ожидании всевозможных «критик» на его перевод «Илиады» (на который он потратил двадцать лет жизни) тем не менее с мужественной улыбкой писал: «Что до критик, знаю, что если б сам великий Гомер поднял из гроба почтенную главу свою, Зоил, бросив обитель мрака, снова бы явился. Счастливы буду, когда найду суд пресвященный; он окажется полезным не мне одному: суждение есть жизнь словесности».