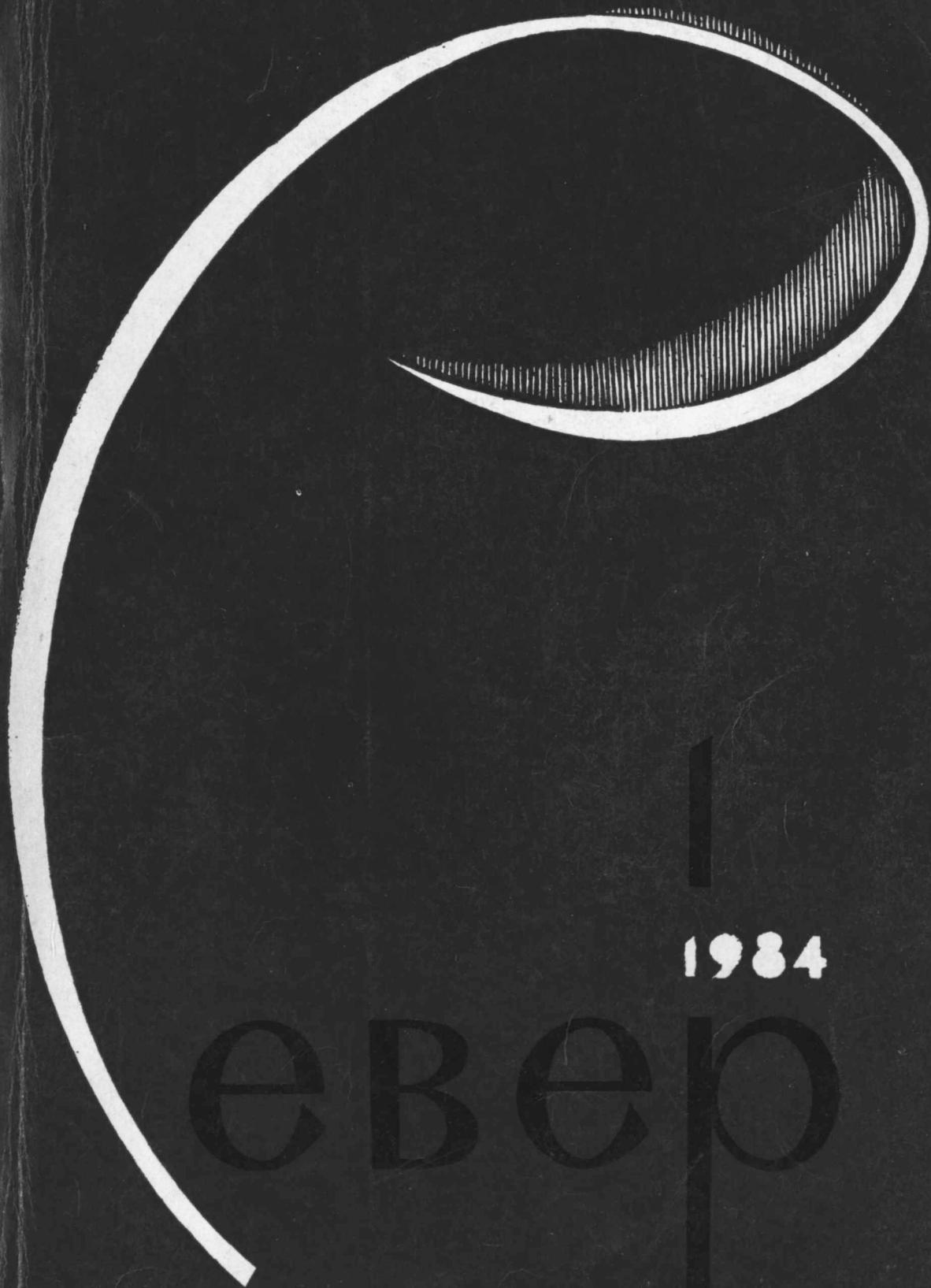


ISSN 0131-6222



1
1984

еВео

Эйно КАРХУ

Эйно Генрихович КАРХУ родился в 1923 году в Ленинградской области. Автор восьми книг и многочисленных статей по истории финской литературы, финско-русским литературным связям, литературе Советской Карелии. Доктор филологических наук, член Союза писателей СССР, лауреат Государственной премии Карельской АССР. Живет в Петрозаводске.



„КАЛЕВАЛА“ НА ЯЗЫКАХ НАРОДОВ МИРА

ВСЕМИРНАЯ известность «Калевалы» как культурного памятника, возникшего на основе древних карело-финских рун, убедительнее всего подтверждается возрастающим количеством ее переводов в самых разных странах.

На сегодняшний день «Калевала» переведена в полном объеме на тридцать два языка, а если сюда добавить переводы в отрывках и в сокращенном виде, то ее читают примерно на ста языках народов мира. Переводческая деятельность продолжается. По имеющимся сведениям, в настоящее время готовятся новые переводы на венгерский, болгарский, испанский, английский языки. И впервые «Калевала» переводится сейчас на два африканских языка — суахили и пулар.*

Когда столь широко переводится памятник древней поэзии, а не нашумевший модный бестселлер, это говорит о стабильности интереса, исключающей случайную и дешевую сенсационность.

Право же, лицемерие на библиотечных полках полного собрания всех переводов «Калевалы» на языках мира очень и очень впечатляет и настраивает на серьезный лад. На ум приходит мысль, что когда-нибудь будет написано фундаментальное исследование с заглавием типа «Калевала» и мировая культура, где займут подобающее место и история переводов, и отклики на них в соответствующих странах, и вопросы влияния «Калевалы» на культуру их народов. Есть некоторые частные исследования. Например, еще в 1909—1910 гг. в финском журнале «Валвоя» Э. Н. Сэтяля опубликовал обширную,

более ста страниц, подборку материалов о переводах и переводчиках «Калевалы» в разных странах. Особый интерес в этой подборке представляют выступления самих переводчиков, присланные ими по просьбе редакции. Из более поздних публикаций упомяну работу А. Г. Хурмеваара «Калевала» в России» (1972), статью-доклад западногерманского профессора и переводчика Х. Фромма (1980) о восприятии «Калевалы» в Финляндии и странах немецкого языка и совсем недавнюю статью стокгольмского профессора О. Хормиа о проблемах перевода «Калевалы» на шведский язык (1983 г.). Конечно, даже при наличии частных работ написать обобщающую книгу о роли «Калевалы» в мировой культуре, учитывая масштаб задачи, будет нелегко. Чтобы взяться за нее, необходимы и подготовка, и время, и решимость. Но ведь чем весомее задача, тем настойчивей она будет напоминать о себе, пока не отыщется подходящий исследователь или группа исследователей.

А пока в рамках скромной журнальной статьи хочется коснуться лишь некоторых вопросов данной темы, сообщить о наиболее интересных фактах из тех, которые мне известны.

«Калевала» — именно в той литературной форме, в какой ее скомпоновал Элиас Лённрот, — бесспорно самый знаменитый памятник из всего того, что создали карелы и финны в области художественной словесности. Однако еще до опубликования Лённротом сначала первой (в 1835 г.) и затем второй (в 1849 г.) редакций «Калевалы» сведения о карело-финской народной поэзии получили некоторое распространение в культурном мире. Во второй половине XVIII века этому способствовали вышедшие на латыни фольклористические исследования финского просветителя Х. Г. Портана. В самом начале XIX века путешественники швед А. Ф. Шёльдбранд и итальянец Дж. Ачерби включили отдельные тексты карело-финских песен в свои книги, переведенные на ряд европей-

* Самая последняя информация о новых переводах «Калевалы» содержится в интервью П. Лааксонена, заведующего фольклорным архивом Общества финской литературы в Хельсинки, где такую информацию систематически собирают. (См. газ. «Неувосто-Карьяла» от 18 мая 1983 г.). Библиография основных переводов «Калевалы» приведена в кн.: Väinö Kaukonen. Lönnrot ja Kalevala. Pieksämäki, 1979.

ских языков. В 1819 году в шведском университетском городе Упсале Х. Р. Шрётер опубликовал сборник песен-рун одновременно на языке оригинала и в немецком переводе. Отмечу, что эти издания были известны также в России. Еще в 1806 году отрывок из книги Дж. Ачерби опубликовал русский журнал «Любитель словесности»; в начале 1820-х годов на заседаниях Вольного общества любителей российской словесности, президентом которого тогда был поэт Федор Глинка, заслушивались доклады В. И. Брайкевича и финляндского уроженца А. Гиппинга о северных литературах, в том числе о карело-финских рунах. Позднее, будучи еще в ссылке в Петрозаводске, поэт-декабрист Ф. Глинка встретился здесь в 1827 году с собирателем рун А. Шёгренем, от которого он получил тексты двух песен, перевел их на русский язык и опубликовал в 1828 году в журнале «Славянин».

Но это были еще эпизодические проявления пробуждавшегося интереса культурного мира к карело-финской народной поэзии. Чтобы интерес стал устойчивым и растущим, нужен был мощный стимул, и издания Элиаса Лённрота блестяще выполнили эту задачу. Лённрот появился не на пустом месте, у него были предшественники, но можно с уверенностью сказать, что именно ему культурный мир более всего обязан открытием карело-финской народной поэзии.

Первые переводы «Калевалы» появились где-нибудь, а в той же Финляндии, непосредственно вслед за оригинальными лённротовскими редакциями. Впрочем, еще незадолго до выхода первой редакции сам Лённрот опубликовал в ноябре 1835 года собственный шведский перевод ее одиннадцатой руны (о сватовстве Вяйнямейнена) в газете «Гельсингфорс Моргонблад», которую тогда редактировал Ю. Л. Рунеберг, крупный финский поэт. Видимо, Лённроту принадлежит и шведский перевод 29-й руны, появившийся в той же газете в феврале следующего года (еще до выхода второго тома «Калевалы» — ее первая редакция вышла в двух томах). «Калевалой» заинтересовался и Рунеберг, напечатавший в 1836—1837 гг. в газете свои собственные переводы 15-й руны и пролога из первой редакции. Рунеберг в какой-то мере знал финский язык, хотя для перевода древней поэзии этого знания было недостаточно, и ему помогал университетский лектор финского языка К. Н. Чекман.

Из рано заинтересовавшихся «Калевалой» поэтов следует упомянуть еще Ф. М. Франсена, которого принято в равной мере относить и к литературе Финляндии, и к литературе Швеции (он писал по-шведски и выехал из Финляндии в Швецию в 1811 г.). О том, что Франсен пробовал переводить руны «Калевалы» и серьезно задумывался над переводческими проблемами, известно только из его переписки. Внимание исследователей привлекло, в частности, его соображение о том, что четырехстопный хорей, которым пользовались первые переводчики рун на шведский язык, не вполне соответствует фольклорной метрике; лишь часть стихов в рунах более или менее строго укладывается в хорейские стопы, тогда как другие стихи метрически варьируются, в связи с чем Франсен считал необходимым добиваться также в переводах большего метрического разнообразия

во избежание монотонности ритма. Тем самым Франсен выдвинул проблему, которая и сегодня остается актуальной для переводчиков «Калевалы».

В 1841 году в Хельсинки вышел полный шведский перевод первой редакции «Калевалы», выполненный известным финским филологом и этнографом М. А. Кастреном. Перевод этот имел и международное, и внутрифинляндское значение, поскольку в ту пору финляндская интеллигенция оставалась еще преимущественно шведоязычной. Перевод Кастрена открывал читающей публике поэтическое содержание эпоса и одновременно побуждал терпеливо изучать оригинальный текст. Известно, например, что с «Калевалой» в полном объеме (в первой редакции) Рунеберг познакомился впервые именно через перевод Кастрена.

В этом же переводе прочитал «Калевалу» и Якоб Гримм, видный германист и мифолог, выступивший в марте 1845 года с обширным докладом о карело-финском эпосе в Берлинской академии наук. Доклад был опубликован в немецком филологическом журнале (а также на шведском языке в Финляндии), что способствовало распространению сведений о «Калевале» среди европейской научно-литературной общественности. Как представитель мифологической школы в фольклористике, Я. Гримм стремился прежде всего обнаружить в «Калевале» первичную мифологическую основу, следы сказаний о древних языческих божествах, которые, по его мнению, лишь постепенно уступили место более «очеловеченным» эпическим героям. Согласно Гримму, первоначально Вяйнямейнен был божеством земли, Илмаринен — божеством огня, Ахти Лемминкяйнен — божеством воды и т. д. Взгляды фольклористов-мифологов на народный эпос имели свои методологические изъяны, однако бесспорной заслугой Я. Гримма является то, что он одним из первых в европейской науке оценил «Калевалу» как поэтический памятник огромного художественного и историко-культурного значения.

В Финляндии был издан в 1852 году и первый немецкий перевод «Калевалы» (вторая редакция), выполненный русским ученым, членом Петербургской академии наук Антоном Шифнером. Шифнер, родившийся в Таллине, сначала изучал в Петербургском университете право, затем избрал филологию и стал лингвистом широкого профиля: в сферу его интересов входили как древние языки (санскрит, древнегреческий, латынь), так и современные — кавказские, тибетские, монгольские, финно-угорские. В 1849 году Шифнер познакомился с Кастреном и под его влиянием заинтересовался переводом «Калевалы» на немецкий язык. Лённротовская вторая редакция «Калевалы» тогда только печаталась, и еще до выхода книги в свет Кастрен послал типографские листы Шифнеру для работы над переводом — этим объясняется, почему немецкий перевод полной «Калевалы» вышел так быстро после ее появления в оригинале. Рукопись перевода сверялась в Финляндии, в чтении корректуры и разными советами Шифнеру помогали Кастрен и другой финн, К. Г. Борг. В письме Обществу финской литературы, избравшему его своим членом, Шифнер писал, что рукопись немецкого перевода у него была готова уже

в 1849 году, то есть одновременно с выходом оригинальной «Калевалы». В том же году образцы его перевода были напечатаны в немецкоязычной газете «Санкт-Петербургische Цайтунг», выходявшей тогда в русской столице.

На перевод Шифнера отчасти опирались потом последующие немецкие переводчики «Калевалы» в Германии, например, Мартин Бубер (1914 г.) и Вольфганг Штейниц (1968 г.) в их редакциях-переработках. И вообще следует сказать, что перевод Шифнера послужил в качестве дополнительного «контрольного пособия» также переводчикам «Калевалы» на многие другие языки народов мира, подобно тому как русский перевод Л. Бельского стал таким пособием для переводчиков «Калевалы» на языки народов СССР. Между прочим, американский поэт Генри Лонгфелло, автор «Песни о Гайавате», написанной под влиянием «Калевалы» на материале фольклора североамериканских индейцев, познакомился с «Калевалой» по немецкому переводу Шифнера.

В тесном общении с финскими филологами работали и переводчики «Калевалы» на некоторые другие языки. Французский переводчик Леузон Ледук в возрасте двадцати семи лет оказался в 1842 году в Хельсинки в качестве домашнего учителя в семье графа Мусина-Пушкина, жившего тогда в Финляндии. Вернувшись в Париж, Ледук опубликовал в 1845 году книгу о Финляндии, в которой речь шла и о «Калевале», с пространными отрывками из нее в прозаическом переводе. В 1846 и в 1850 годах Ледук совершил еще две поездки в Финляндию, результатом которых был полный прозаический перевод второй редакции «Калевалы», вышедший в 1867 году. В работе над переводом, особенно в постижении точного смысла оригинала, Ледуку помогал уже упомянутый финн К. Г. Борг.

На родственный финскому венгерский язык «Калевалу» пробовал переводить еще в 1840-е годы Антал Регули, известный венгерский финноугровед. В 1871 году «Калевала» появилась на венгерском языке в переводе Фердинанда Барны, музейного работника из Будапешта. Он изучил финский язык, но одновременно заглядывал, по его собственному признанию, в немецкий перевод Шифнера. Как пишут критики, Барна придерживался принципа буквалистского перевода, старался дотошно воспроизвести особенности финского синтаксиса, и его громоздкий стиль малопоэтичен. Бела Викар, другой венгерский переводчик «Калевалы», вспоминал, что профессор Йозеф Буденц отозвался о переводе Барны следующей шуткой: это не столько «Калевала», сколько «Барнавала» — от поэзии рун в переводе мало что осталось. Бела Викар, готовясь к переводческой работе более основательно, продолжительное время жил в Западной Карелии, в Сортавале, и не только выучил финский язык, но и слушал рунопевцев, в частности, знаменитого Петри Шемейку, образ которого запечатлен в творчестве финских поэтов и скульпторов. Напомню, что после свидания с Шемейкой композитор Ян Сибелиус сказал: «В нем я увидел столь мужественный и благородный дух древности, что это мое посещение и общение с ним дали мне больше, чем любая из моих зарубежных поездок», — Сибелиус имел в виду по-

ездки в музыкальные центры Европы. Перевод Бела Викара вышел в 1909 году и выдержал несколько изданий, хотя после него «Калевала» еще дважды переводилась на венгерский язык (в 1972 и 1976 гг.).

Переводом «Калевалы» увлекались не только филологи, но и подчас люди, профессионально весьма далекие, казалось бы, от древней поэзии. Английский переводчик «Калевалы» У. Ф. Кэрби был натуралистом-энтомологом, изучал насекомых. Ни в Финляндии, ни в Карелии он никогда не бывал. Живя в Лондоне, Кэрби случайно через своих детей, друживших с другими детьми, познакомился с историком древних культур Э. Клоддом, одна из книг которого была переведена в Финляндии и который в связи с этим сам посетил ее. Через Клодда Кэрби, сам никогда не выезжая, постепенно заинтересовался Финляндией и «Калевалой», вступил в переписку с финскими фольклористами, выучил финский язык (финско-английских словарей тогда еще не было, и он пользовался другими словарями, в частности, финско-немецким и финско-шведским) и стал переводить руны с оригинала. Первый английский перевод «Калевалы» Дж. М. Кроуфорда вышел еще до этого, в 1888 году, а перевод У. Ф. Кэрби увидел свет в 1907 году.

Полный русский перевод «Калевалы» Л. Бельского появился в 1889 году (журнальная публикация в «Пантеоне литературы» в 1888 г.). Этому предшествовали более ранние усилия других переводчиков. В 1840-е годы о «Калевале» писал в журнале «Современник» Я. К. Грот, лично знавший Лённрота и переписывавшийся с ним. В 1847 году А. М. Эман опубликовал в Хельсинки на русском языке книгу «Главные черты из древней финской эпопеи Калевалы», содержащую прозаический пересказ эпизодов первой редакции лённротовской эпопеи. В дальнейшем переводом «Калевалы» на русский язык занимались ученики Ф. И. Буслаева. В числе их были финляндские уроженцы Г. Лундаль и С. В. Гельгрэн, учившиеся у Буслаева в Московском университете. Переводческие опыты первого из них не были опубликованы, а Гельгрэн напечатал в 1880—1885 гг. три выпуска с циклами калевальских рун в своем переводе. Упомяну еще переводы-переработки Э. Гранстрема (1881 г.) и Н. А. Борисова (1889 г.). Позднее, в 1908 году, переработка Э. Гранстрема появилась также на чешском языке в переводе Б. Пруски.

Кстати сказать, Л. Бельский тоже был учеником Ф. И. Буслаева, в тесном контакте с которым велась переводческая работа. Бельский рассказывает, что именно Буслаев подал ему мысль о переводе «Калевалы», и Буслаев же был в числе первых читателей готовой рукописи и дал о ней похвальный отзыв (рукопись рецензировал также Я. К. Грот). Свой перевод Бельский опубликовал со стихотворным посвящением Буслаеву, своему наставнику.

Переводы «Калевалы» соотносились определенным образом с общественно-литературной атмосферой эпохи, в которую они появлялись. Подчас переводчики вполне сознательно преследовали цель не просто сделать доступным современным читателям древний поэтический памятник, но и по возможности повлиять на современный литературный про-

песс. Например, чешский переводчик Йозеф Холечек особо подчеркнул следующие обстоятельства своей работы над переводом «Калевалы». Приступив к работе еще в конце 1870-х годов и опубликовав сперва переводы девяти рун в разных журналах, он был вынужден временно оставить свой замысел, ибо возможностей опубликовать полный перевод «Калевалы» не предвиделось. Но через некоторое время, когда изменилась литературная ситуация, переводчик счел необходимым, во что бы то ни стало завершить и опубликовать перевод, хотя бы за свой счет. Йозеф Холечек вспоминал об этом: «Работа лежала без движения до конца 1880-х годов. Но тут я обнаружил, что чешская литературная поэзия слишком следует декадентской поэзии Запада, во вред своему естественному и органическому развитию. Я увидел в этом нечто опасное для чешского национального самосознания и национальной самобытности. В ту пору у нас появились писатели, в словаре которых было до семидесяти пяти процентов заимствованной из других языков так называемой «культурной лексики». В этом случае национально-чешское без остатка растворялось в нечешском, ненациональном, чуждом. По моему убеждению, спасение заключалось в том, чтобы вновь обратиться к народной поэзии и к народному языку. Как поклонник фольклора и ценитель родного языка, я увидел свое призвание в том, чтобы обогатить чешскую литературу переводами из фольклора тех народов, у которых он наиболее значителен и известен. На первое место я поставил фольклорную поэзию финнов, подчеркнув тем самым, что мой замысел свободен от всякого шовинизма. Свой перевод «Калевалы» я опубликовал в 1893—1895 гг. на собственных средства, с некоторой помощью Чешской академии. Перевод был хорошо встречен, цель моя была достигнута. Ободренный успехом, я стал переводить избранные руны «Кантелетар», перевод появился в 1904—1905 гг.». Холечек собирался переводить еще сербскую, эстонскую, русскую, грузинскую народную поэзию.

Что касается переводов «Калевалы», то в последние десятилетия XIX века она была переведена также на эстонский и некоторые другие языки. Но основная масса переводов «Калевалы» относится уже к нашему столетию, преимущественно ко второй ее половине. В начале XX века появились украинский, итальянский, датский переводы; в 20—30-е годы — литовский, латышский, голландский, японский; в 50—70-е годы — испанский, исламский, норвежский, армянский, грузинский, словацкий, словенский, турецкий, китайский. На некоторых из названных языков теперь выходят новые переводы, сделанные переводчиками новых поколений. Все это свидетельствует о продолжающейся активной жизни «Калевалы», о прочности ее места в истории мировой культуры.

В связи с многоязычной жизнью «Калевалы» существует, помимо общекультурной, и чисто переводческая проблематика, не менее обширная и интересная. Причем она тоже может и должна изучаться исторически. На некоторые языки — русский, немецкий, английский, шведский, эстонский, венгерский, итальянский, японский — «Калевала» переводилась по нескольку раз. Для новых изданий существующие переводы редактировались

и обновлялись, они имеют свою историю, и в целом жизнь переводов тоже есть продолжающийся процесс.

Применительно к переводам «Калевалы» на любой язык и с любыми практическими целями важно с самого начала, как мне кажется, учитывать два общих исходных момента: во-первых, это поэзия и, во-вторых, это архаическая поэзия. То и другое имеет свои последствия.

Бесконечные критические споры о переводимости или непереводаемости поэзии проистекают из того факта, что язык поэзии метафоричен и не подлечит дословной передаче-пересказу на ином языке. Лингвисты и теоретики перевода подразделяют значения слов на основные (так называемые денотативные), ориентированные больше на внешнюю действительность, на ее конкретные предметы и явления; и на значения дополнительные, переносные (коннотативные), ориентированные на то, чтобы выразить ассоциативную работу сознания. Многие слова, даже вне всякого контекста, могут заключать в себе, кроме основного значения, также «коннотаты», потенциальную инносказательность и образность. Например, русские слова «лиса», «орел», «лев» могут потенциально подразумевать и людей. Но при соответствии основных значений дополнительных значения слов в разных языках далеко не всегда совпадают, и отсюда все трудности. Между тем даже в обычной живой речи, не говоря уже о метафорическом языке поэзии, «коннотаты» играют огромную роль. Ведь и сам термин «метафора» в переводе означает «инносказание», то есть такой способ выражения, в результате которого слова получают новый, непривычный смысл. Не довольствуясь лишь основными значениями слов, поэзия стремится извлечь из них все новые и новые смысловые нюансы. Поиски каждый раз «своего единственного слова» совершенно естественны для поэтов, это закон их искусства.

Правда, поиски подчас могут принимать крайние формы, когда индивидуальность языка абсолютизируется поэтом. История мировой поэзии, особенно XX века, знает целые школы и направления, представители которых, делая акцент на передаче мельчайших изгибов сознания и в особенности подсознания, провозглашали своим принципом языковой алогизм и стремились вообще взорвать лексическую и синтаксическую нормативность общепринятого языка. «Мы расшатали синтаксис», «мы отрицаем правописание», «нами уничтожены знаки препинания», вместо «застывшего языка» надлежит пользоваться «разрубленными словами, полусловами», — громко заявляли в 1910-е годы русские футуристы, и подобных претензий — до и после футуристов — было немало в поэзии других стран.

Возникал вопрос, как понимать такую поэзию. В критике и прежде бывали случаи парадоксально противоположных интерпретаций одних и тех же стихотворений (например, Малларме), а для многих современных западных поэтов, в том числе финских, стало даже своего рода модой строить стихотворение и отдельные выражения в нем нарочито многосмысленно, когда многовариантность и противоречивость толкований становятся почти неизбежностью. Смысл иронически размывается поэтом, затуманивается и запуты-

ваются. Например, поэт пишет рядом две фразы: «Aika ei halpene. Maa kallistuu syksyä kohti», преднамеренно допуская их двоякое, взаимоисключающее прочтение. Вторую фразу можно прочитать и как «земля (в смысле земельной собственности) дорожает к осени», и как «земля (в смысле природы, ландшафта) клонится к осени», а в зависимости от прочтения второй фразы меняется и смысл первой. В основе такой иронической и нарочитой многосмысленности, превращающейся почти в игру (например, у финского поэта Пааво Хаавикко, у которого я позаимствовал вышеприведенный пример), часто лежит глубокий мировоззренческий скепсис, настолько развешивающий логическую основу сознания, что оно как бы уже отвыкает от восприятия чего-либо всерьез, в однозначной определенности.

Но это крайние случаи, и они вовсе не отменяют того факта, что образный язык поэзии семантически многослоен. В подлинно поэтическом произведении, как бы оно ни открывалось нашей душе и как бы ни потрясало ее, мы всегда подозреваем такие глубины, которые грозят ускользнуть от нас даже при многократном чтении, и лишь с новым опытом собственной душевной жизни мы постепенно проникаем в них.

Отсюда следует, что для переводчика проблема достаточно глубокого прочтения и изучения подлинника имеет первостепенную важность.

При постижении смысла фольклорной эпикой постоянно следует иметь в виду еще и то, что это очень архаическая поэзия. Она возникла и функционировала в принципиально иную культурно-историческую эпоху, среди людей, живших в совершенно иных условиях и обладавших совершенно иным мировоззрением, чем условия жизни и мировоззрение современного человека. В древности эпическая лексика могла иметь иные значения, чем те же слова в современных словарях. В течение многих веков (иногда, как полагают, даже тысячелетий) устного функционирования отдельных эпических сюжетов семантика их лексики и образных выражений не могла не эволюционировать, изменяться. Следы этих изменений наблюдаются в эпических рунах.

Известно, что в архаической эпике сохранилось еще влияние мифологических представлений древних людей. Первобытное мифологическое сознание было еще относительно синкретическим, недифференцированным сознанием, которому не были присущи резко расчлененные представления о природном и социальном, естественном и сверхъестественном, материальном и духовном. Свообразными были и представления о пространстве и времени, о Вселенной. Как указывают специалисты, архаическое мифологическое сознание знает только заполненное и вешное пространство — вне вещей его не существует, ибо представления о непрерывном, бесконечно делимом, абстрагированном от вещей пространстве еще нет, как нет и представления о непрерывном времени, абстрагированном от непосредственных событий. Пространство и время образуют неразрывное единство — так называемый хронотоп, все происходит «здесь» и «теперь», вне которых древнее сознание не представляло себе пространства и времени.*

Среди специалистов по античной культуре достаточно общепризнанным (хотя и по-разному объясняемым) является положение о чрезвычайной пластичности не только античного искусства и литературы, но и самого мироздания. Принцип скульптурной «телесности» всего сущего пронизывал все представления античного человека — о космосе, богах, людях. В связи с этим финский философ и академик Г. Вригт подчеркивает, что античному сознанию были совершенно чужды современные, в высшей степени рационализованные и абстрагированные представления о пространстве и времени. В представлении античного человека мир состоял из предметов-тел, и сам космос был телом, а все то, что не было заполнено телами, попросту не существовало. По Аристотелю, пространство есть именно совокупность мест-тел, «пустого» пространства он не признавал. Также античную математику пронизывал принцип пластичности, она была насквозь геометрична и стереометрична, натуральные числа имели «телесный» смысл, служили для счета и измерения натуральных предметов. Людям античности трудно было осмыслить движение как процесс в его непрерывности, оно воспринималось как нечто кажущееся, действительные же были лишь тела в состоянии покоя, когда их созерцали «здесь» и «теперь». И подобно тому как были пространственные пустоты-расстояния между телами, так же были временные пустоты между событиями, представавшими только в настоящем времени, как цепь нескольких «теперь». «Человек античности, — пишет Г. Вригт, — жил до такой степени в настоящем времени, что нам уже невозможно этого себе представить. Отсутствие у него чувства исторической перспективы почти ужасает нас... В своем первоначальном виде античная историография есть лишь изложение эпизодов — без внутренней «исторической связи»**

А. Ф. Лосев, один из крупнейших советских специалистов по античной эстетике, пишет о «скульптурном стиле» всего античного сознания, для которого «бытие застыло в виде прекрасной статуи, и никакая история, никакие принципиальные сдвиги ее не колеблют. Она вечно прикована сама к себе». И еще цитата, в плане сопоставления античного сознания с современным: «Современный человек не может мыслить мир конечным. Астрономические теории, пытающиеся мыслить пространственную конечность мира, мало понятны современному сознанию, трудны для доказательства и встречают всеобщее сопротивление. Полная противоположность этому — Гомер. Ведь гомеровское мировоззрение основано на пластическо-телесном трактовании действительности. И ярчайшим образцом такой трактовки является устройство гомеровского космоса. Он, разумеется, тоже тело и как тело — конечен в пространстве, т.е. имеет определенную форму, или фигуру»***

Подобное миропонимание наложило печать на весь образный язык древней поэзии, тогда как современные литературные языки уже слишком далеко отделились от такого архаического миропонимания, чтобы адекватно его

* См. об этом: Мифы народов мира, т. 2, М., 1982, с. 340.

** G. H. von Wright. Ajatus ja julistus. Porvoo. 1974, s. 154—164.

*** А. Ф. Лосев. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, с. 54, 168.

передать. Современные литературные языки, их лексические и синтаксические категории являются результатом огромной аналитической работы человеческого интеллекта на протяжении столетий. И переводчики фольклорной поэзии очень часто сталкиваются с такими особенностями древнего образного языка, которые крайне трудно, если вообще возможно, выразить средствами современного языка. Случаются и ошибки по незнанию специфики. Например, переводчики «Калевалы» иногда грешат тем, что вводят в текст перевода произвольные эпитеты (типа «бескрайнее море») или чрезмерно употребляют такие слова, как «теперь», «тогда», «потом», «вблизи», «вдали» и т. д. Переводчики вводят такие слова то ли для соблюдения стихотворного размера, то ли для большей синтаксической ясности с точки зрения современного читателя.

Однако, если глубже вдуматься, такие произвольные слова чужды представлениям древних о времени и пространстве. Древнее сознание, как оно отразилось в фольклорной эпике, еще не знало таких понятий, как линейно-пространственная или временная перспектива. По законам фольклорного хронолога, когда все описываемые события происходят «здесь» и «теперь», нет еще надобности различать «вблизи» и «вдали», «тогда» и «потом», — все предстает как бы в одном фокусе, на одном расстоянии, подобно тому как способ фольклорно-эпического изображения еще не фиксирует движения биологического времени: герой либо всегда старый (Вяйнмейнен), либо всегда молодой (Лемминкяйнен). Фольклорно-эпическому сознанию еще не свойственно понятие пространственной бесконечности, поэтому «бескрайнее море», «беспредельная даль» — это скорее из романтического лексикона XVIII—XIX веков, чем из стиля архаической эпики. Слова типа «теперь», «потом», «вблизи», «вдали» предполагают уже аналитическое восприятие времени и пространства, их абстрагирование от непосредственного эпического действия, фиксацию внимания на связях прошлого, настоящего и будущего. Архаической эпике это еще не свойственно.

Чтобы наглядно представить себе, в каких борениях поэзия в своем историческом развитии расставалась с древними мифологическими представлениями о пространстве и времени, земле и космосе и усваивала современные научные представления, весьма полезно прочитать в качестве одного из пособий литературоведческую книгу американской исследовательницы М. Х. Никольсон об английской поэзии XVII—XVIII вв., точнее о тех изменениях в ней, которые были вызваны, в частности, великими естественно-научными открытиями Коперника, Джордано Бруно, Галилея, Ньютона.* Должен сказать, что, наткнувшись на эту книгу, лично я прочитал ее с огромным, поистине редкостным интересом, на-

столько она захватила меня. Ее тема, казалось бы, достаточно узка: на четырехстах страницах речь идет о том, как в английской поэзии — до и после великих астрономических открытий — изображались горы, как английские поэты и путешественники по Европе воспринимали, например, Альпы. Книга так и называется: «Сумрачность и сияние гор», но с проблемно-теоретическим подзаголовком: «Развитие эстетики бесконечного». Образы гор интересуют исследовательницу именно с точки зрения утверждения в поэзии идеи бесконечности — бесконечности времени, пространства, Вселенной, безграничности человеческой мысли. Именно проблемная основательность освещения частной темы делает книгу Никольсон захватывающе интересной.

В кратком экскурсе в предшествующую мировую поэзию автор констатирует, что в течение первых семнадцати веков нашей эры горы еще не привлекали к себе особого внимания поэтов; но затем в течение одного столетия, даже полустолетия (в английской поэзии — примерно в первой половине XVIII в.), произошел коренной перелом. Конечно, еще в античных мифах фигурировали горы — Олимп, Парнас, Пелион, а в библейской мифологии — Синай, Арарат. Но ничего похожего на позднейшую романтическую эстетику гор, их суровой красоты и величия еще не было и в помине. В античной, средневековой и даже ренессансной литературе описания гор были редки, они еще не составляли художественного пейзажа, а если и возникало нечто вроде эстетической их оценки, то, как правило, оценка была негативной (редким исключением из этого правила автор дает убедительное, но слишком сложное историко-литературное объяснение, и я не буду касаться этого здесь подробно). Преобладающим правилом было то, что горы воспринимались как нечто безобразящее землю, нарушающее гармонию, усиливающее хаос. Еще Лукреций (первое столетие до нашей эры) выразил подобное отношение к горам. Как сторонник атомистического материализма, Лукреций нуждался в доказательствах небожественного происхождения мира, и горы — именно по причине их «небожественного безобразия» — служили для него одним из таких доказательств.

В последующем, уже в сознании идеологов христианства, продолжавших считать горы проявлением дисгармонии и дикого хаоса, возникла на этой почве целая богословская проблема, остававшаяся предметом острых споров в течение нескольких столетий. Спорили о следующем: были ли горы уже изначально частью райского ландшафта, то есть, иными словами, мог ли бог при самом акте творения создать землю безобразной? Или горы возникли уже потом, в результате какой-то катастрофы? И не является ли наш дисгармоничный мир лишь обломками изначально совершенного мира? Предполагалось, что причина катастрофы была этического порядка. Еще в античности, начиная по меньшей мере с Гесиода, существовала тема постепенного вырождения природы параллельно с вырождением человека; например, подобное сочетание природно-ландшафтного и морального аспектов отчетливо выражено в «Метаморфозах» Овидия, с деградирующей сменой золотого, серебряного,

* М. Н. Nicolson. Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite. New York, 1959. Аналогичным проблемам посвящена написанная также на материале английской поэзии книга шведа Г. Кварнстрёма (G. Qvarnström). Dikten och den nya vetenskapen. Det astro-nautiska motivet. Lund, 1961) и книга западноевропейского автора К. Рихтера о немецкой поэзии эпохи Просвещения (K. Richter. Literatur und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung. München, 1972).

медного и железного веков. Христианство еще более заострило этическую сторону мифов, катаклизмы макрокосмоса были результатом морального упадка людей — грехопадения библейских перволюдей, братоубийства Каина, других неугодных богу деяний. Также возникновение безобразных гор связывалось с греховностью людей. Однако в Библии было немало противоречий; например, в картине всемирного потопа упоминалось, что «под водою скрылись все горы», а Ноев ковчег зацепился за Аарат, — стало быть, горы были и до потопа, хотя в Книге Бытия о них и не упоминалось. Это давало повод для новых, более изощренных споров; в них упражнялись еще древнееврейские проповедники и средневековые богословы, затем Лютер и Кальвин в эпоху Реформации; они смутно отразились в творчестве Джеффри Чосера, «отца английской поэзии» (вторая половина XIV в.). И споры получили новую актуальность для поэтов и философов XVII века, когда религиозно-мифологические представления о мире стали вытесняться естественно-научными. М. Х. Никольсон много цитирует представителей так называемой «метафизической школы» в английской поэзии XVII века — Джона Донна, Эндрю Марвелла, Генри Вогена, Джошуа Пула и других. В их стихах еще запечатлелось либо риторико-безличное, либо негативное отношение к горам. Риторика касалась условных гор, замаскированных из литературы, того же Олимпа или Парнаса. Альпы в сугубо личном восприятии еще не были открыты для поэзии, она только начинала робко подступаться к ним. Негативное отношение к горам проявлялось в том, что само их существование продолжало по инерции рассматриваться как признак несовершенства природы. В стихах названных поэтов горы «деформируют землю», они подобны «бородавкам» и «жировым комкам», а горные ущелья сравниваются с неприглядными «оспинами». Если наземный ландшафт горы портит, то небо они «отпугивали» и «устрашали» — в одном из стихотворений Джона Донна есть образ в страхе плывущей по небу луны, которая вот-вот «может разбиться об утес и упасть на землю». Идеалом была ровность, гладкость, «правильность». М. Х. Никольсон напоминает, что еще в древних мифах разных народов земля и космос в момент их генезиса мыслились яйцеподобными (так же в «Калевале» мир возникает из утиног яйца — из нижней половины земля, из верхней небо). Причем яйцеподобие — это не только объем, но и идеально гладкая поверхность. Навивно-мифологический натурализм с идеальными представлениями об изначальных (часто гиперболизированных) природных формах позднее сменился научно-геометрическим идеализмом, когда от природы требовали идеальной строгости линий, строгости плоскостей и объемов. В стихах поэтов «метафизической школы» широко входят образы-анalogии из точных наук. Именно с точки зрения и средствами геометрической идеальности изображал, например, Эндрю Марвелл «изначальный» мир, когда писал, что «самый строгий циркуль не смог бы прочертить более правильной линии небосвода, самый мягкий карандаш — более изящного изгиба холма». Всевышний превращался в образцового геометра и чертежника. Добавим, что ме-

тафорический циркуль возникал даже в одном из любовных стихотворений Донна: нерасторжимость влюбленных сравнивалась с нерасторжимостью геометрического единства окружности и ее центра.

Генри Мор, поэт и философ-платоник, также был склонен предпочитать «неправильностям» природы идеальные геометрические формы, однако горы уже не были для него безобразными «бородавками», он подчеркивал не только их полезность, но и привлекательность. М. Х. Никольсон считает Генри Мора первым английским поэтом-мыслителем, который прославил в лирике философскую идею бесконечности — бесконечности пространства и времени, бесконечности миров и Вселенной. По мнению исследовательницы, с Мора начинается в английской поэзии «эстетика бесконечного». Она утверждала себя в сложных противоречиях. М. Х. Никольсон анализирует переходные явления — одним из них было прозаическое сочинение Томаса Бэрнета «Священная теория Земли» (1681). Бэрнет толковал происхождение Земли еще по Библии, современная природа была для него несовершенна. Но, как пишет исследовательница, Бэрнет был «парадоксальным сыном своего парадоксального века»: с богословской точки зрения он развенчивал горы как вопиющую «деформацию гармонии», но в душе был одержим красотой гор. Бэрнет совершил путешествие через Альпы и был поражен их необузданно диким, хаотическим величием. Формально он старался придерживаться мнения, что идея красоты есть идея строгого порядка, ограничения, пропорции, «этикета», но живая природа демонстрировала ему нечто совершенно другое, и это другое не только поражало его, но начинало эмоционально увлекать, что отразилось в самом стиле книги. Сочинение Бэрнета вызвало много споров, в том числе богословского характера. В начале XIX века Бэрнетом заинтересовались английские романтики (Вордсворт, Кольридж), причем интерес их был возбужден именно эстетическими моментами книги. Как подчеркивает М. Х. Никольсон, книга Бэрнета и дискуссии вокруг нее способствовали утверждению в английской литературе эстетики возвышенного и величественного.

Непосредственно в поэзии огромную роль в этом смысле сыграло творчество Джона Мильтона (1608—1674). Оно тоже было явлением переходным, внутренне противоречивым. В «Потерянном рае» действуют библейские герои — Бог, Сатана, ангелы, мифические перволюди, но действуют они уже не в ветхозаветно-библейском, а в принципиально новом, до бесконечности раздвинутом научной космологии. Новая наука открыла новую Природу. Грандиозная драма разыгрывается в поэме Мильтона в звездных просторах Вселенной, куда уже проник телескоп Галилея. Открывшиеся космические перспективы чрезвычайно обострили чувство огромности мироздания — чувство, которым в высшей степени наделены все мифологические герои поэмы, прежде, в Библии, такой масштабности не знавшие.

Ошеломленный Сатана глядел
На необъятный мир, ему внизу
Представший.

(Перевод Арк. Штейнберга)

В поэме Мильтона ангел, советующий Адаму не слишком увлекаться новой астрономией, сам был поражен ее открытиями. М. Х. Никольсон подчеркивает, что хотя в философском смысле Милтон не разделял идеи бесконечности мира, но эстетически он откликнулся на эту идею и выразил ее в своей поэме. Любопытно, что и земные панорамы изображены в ней таким образом и с такой масштабностью, словно и Земля увиденна в телескоп из космоса. С огромной высоты Сатана в роли астронавта обозревает планетарный ландшафт Земли, когда единым взором охватываются ее реки и моря, горы и пустыни, страны и континенты. Величие гор Мильтоном уже явно эстетизируется — вот как изложен в поэме эпизод из Книги Бытия:

И Бог сказал: «Да соберутся купно
Все воды поднебесные, и пусть
Возникнет суша!» В тот же миг из волн
Пучины океанской вознеслись
Громады гор. Их голые хребты
Обширные коснулись облаков,
А гребни островерхие — Небес;
И сколь высоко поднялись кряжи,
Столь низко опустились вширь и вглубь
Расселины и впадины, открыв
Уёмистые русла, и туда
Рванулись воды, весело бурля,
С гористой суши скатывались вниз...

В английской поэзии XVIII века тема космизма чрезвычайно характерна для Эдуарда Юнга, о котором М. Х. Никольсон пишет, что из всех больших поэтов он был «более всего опьянен пространством». Мировую славу Юнгу принесла его религиозно-дидактическая поэма в девяти книгах «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (1742—1745). Мысль и фантазия пессимистически настроенного Юнга в этой поэме не знают пространственных границ, его поле — целая Вселенная. Стиль и техника описаний таковы, словно изображаемое увиденно космическим пришельцем, странствующим по бесчисленному миру. Земные пейзажи также похожи на космические. Земля, по замечанию М. Х. Никольсон, выглядит в поэме Юнга так, как выглядела бы увиденная в телескоп лунная поверхность; пейзажи Юнга сумрачны и едва освещивают отраженным звездным светом, они лишены того разнообразия и богатства цвета, которые возможны лишь при ближнем, «земном» рассмотрении.

Юнг и его поэма сильно способствовали утверждению в европейской литературе на протяжении сентиментализма, «поэзии чувства». Повышенно чувствительным стало восприятие природы, раздвинулись границы и мира, и самих чувств, природа теперь воспринималась через «психологию бесконечного». В представлениях XVIII века, пишет М. Х. Никольсон, «земля стала постынно огромным миром с необычайно обширными панорамами и перспективой... Музе уже тесно в границах одной Англии». Сердце поэтов-сентименталистов жаждало безграничного, и в основе подобного умонастроения лежали уже совершенно иные по сравнению с первобытными мифами представления о мире и человеке.

Чтобы показать конкретно, с какими проблемами сталкиваются переводчики древней

поэзии, в данном случае «Калевалы», я просмотрел десяток ее переводов на доступных мне языках и сопоставил в них наиболее характерные случаи словоупотребления. Среди переводов были два русских — Л. Бельского и перевод Н. Лайне, М. Тарасова, А. Титова, А. Хурмеваара «Избранных рун» в композиции О. В. Куусинена; два немецких (В. Штейнница и Л. и Х. Фроммов); английский перевод «Калевалы» У. Ф. Кэрби (1907 г.), а также вышедший в 1977 году сборник собственно народных эпических рун в английском переводе К. Босли; эстонский перевод А. Анниста (1939 г.), шведский — Б. Коллиндера (1948 г.), датский — Ф. Орта (1907 г.), норвежский — А. Л. Флифлета (1967 г.).

Кроме того, мною была просмотрена хранящаяся в Хельсинкском университете специальная картотека фольклорной лексики, составленная на основе многотомного издания карело-финских рун (всего тридцать три тома, изданных в 1908—1948 гг.). Картотека дает информацию о том, как часто, в каком контексте и в каких синтаксических позициях встречается данное слово в рунах.

Меня интересовали два вопроса: во-первых, степень варьирования смысла одного и того же фольклорного слова в разных позициях; и, во-вторых, способы передачи этих варьирующихся смысловых значений переводчиками на современные литературные языки.

Древнее фольклорное и современное литературное значение одного и того же слова часто не совпадают. Например, уже фольклорные «песня», «руна», «слово» имеют по сравнению с современными литературными значениями этих слов более широкое, нередко — слитно-полисемантическое содержание. Фольклорные «песня», «руна», «слово» могут включать в себя магическое и обыденно-человеческое, мифологическое и эстетическое. То и другое в архаической семантике сосуществует еще относительно слитно и недифференцированно.

Однако в других позициях эти же слова могут и не иметь в рунах магического смысла, все зависит от контекста, от того, в какой степени семантика древнего слова подверглась последующей эволюции. В зависимости от контекста степень магического содержания одного и того же слова может сильно колебаться — от ста процентов до нуля. Слово может иметь отчетливо магическое, менее магическое и совершенно немагическое значение.

Для примера возьму слово «*tarkka*» — в контекстах трех разных типов и соответственно в трех разных смысловых значениях.

Следует учесть, что в современном финском литературном языке «*tarkka*» согласно словарям означает «точный», «верный», «пунктуальный», «аккуратный» — дальше этот синонимический ряд можно продолжать и детализировать, но все же в пределах указанной семантики. Однако в фольклорном контексте слово «*tarkka*», кроме этой семантики, может означать и нечто другое. В некоторых прибалтийско-финских языках (эстонском, карельском, вепском) это слово и сейчас означает «мудрый».

В фольклорном контексте первого (предположительно самого древнего) типа «*tarkka*» означает «мудрый» в магическом смысле. В положении существительного это «волшебник»,

«кудесник», «чародей», «вещий мудрец»; соответственное значение имеет это слово и в положении прилагательного. Примеры: «Tariolan tarkka ukko», «tarkka takoja», «tarkka taitaja», «tarkka tammi» («мудрый старец Тапиолы», «чародей-кузнец», «вещий искусник», «волшебный дуб»). Из-за экономии места я не привожу разрезанных цитат, в которых «магическое» значение выступает достаточно ясно из контекста.

Но как же обстоит дело в переводах?

В просмотренных мною переводах «Калевалы» древнее значение слова «tarkka» далеко не всегда воспроизводится. Например, в англоязычной антологии эпических рун читаем «careful Tariola», то есть дается современное значение финского «tarkka». А «волшебный дуб» переводится как «могучий дуб» (steadfast oaktree). В ряде переводов на германские языки (немецкий, датский, норвежский) «мудрый старец Тапиолы» переведено с прилагательным «wache», «vagtsoin» (бодрствующий, внимательный), что тоже близко к литературному значению финского «tarkka». Эпитеты «бодрый», «строгий» фигурируют и у группы русских переводчиков рун в композиции О. В. Куусинена.

Но зато у другого английского переводчика, У. Ф. Кэрби, читаем: «Sage of Tariola» («мудрец Тапиолы»), и это более соответствует смыслу. Также в некоторых случаях немецкие переводчики переводят «ragempi laulaja, tarkempi taitaja» как «ein besserer Zaubersänger, ein stärkerer Sprüchekenner», подчеркивая момент «волшебного пения» и «волшебного знания».

Попутно отмечу, что и фольклорное слово «virsikäs», близкое к магическому «tarkka», переводится не всегда правильно. В одном из немецких переводов читаем о волшебном певце-заклинателе Випунене: «Vipunen, der Liederreiche, er, krafterfüllte Alte». Здесь примерно такая же неточность, как и в русском переводе группы переводчиков: «Старец, знавший много песен, Випунен, силач могучий». Не учитываются заклінательность песен, магическая природа «силы». Более точен другой немецкий перевод: «Vipunen, der Weisenreiche, alter Mann, der reich beraten». Вернее и русский перевод Л. Бельского: «Випунен, старик могучий, заклинатель-песнопевец».

Теперь обращусь ко второму типу употребления слова «tarkka» в фольклорном контексте. В случаях второго типа магическая семантика еще отчасти присутствует, но уже как остаточное явление, в значительной степени ослабленное. Например, когда в контексте этого типа речь идет об эпических героях Вяйнямейнене или Лемминкяйнене, то еще очевидно, что они — волшебные певцы и что такие притицие им качества, как острое зрение, чуткий слух, прозорливость ума, тоже волшебного свойства. Но в той конкретной позиции, в которой выступает слово «tarkka» в примерах этого второго типа, архаическая семантика во многом уже затуманена, вытеснена более новой семантикой, приближающейся к современному словарному

значению. Примеры: «tarkka kogna», «katsoa tarkoin», «ilmaista tarkka tosi» («чуткое ухо», «зорко смотреть», «сказать истинную правду»). И в этих случаях английское «careful» и немецкое «wache» уже более уместны.

И, наконец, в примерах третьего типа фольклорное «tarkka» стоит в такой позиции, когда магическая семантика уже совершенно отсутствует и не подразумевается. На вопрос Вяйнямейнена людям Похьёлы, умеет ли кто из них петь, некий «старец с печки» отвечает уклончиво, ссылаясь на утрату голоса: «Tuot en tarkoin tunnekana, mikä sorti suuren äänen» («Уж и не знаю точно, отчего пропал мой голос»). Или в другой руне мать увещевает Лемминкяйнену, собирающегося отправиться незваным гостем в Похьёлу: «Ei sua kutsuttu sinne, ei tarkoin tahotakaan!» («Тебя туда не звали, и уж, верно, нежеланный ты там»). В этих примерах значение фольклорного «tarkoin» вполне совпадает с современным литературным значением. То же самое относится к свадебной песне с советами невесте, чтобы вставала она в доме мужа утром пораньше и спать ложилась позже, была умом расторопна, ухом чутка и не просыпала первых петухов («rää tarkka», «kogatv tarkat»). Здесь все происходит на будничном уровне, невеста вполне обыденная крестьянская девушка с обыденными домашними заботами, без элементов магического.

Как видим, на протяжении многовекового функционирования фольклорной поэзии семантика ее лексики была исторически подвижной и прошла через сложную эволюцию. При переводе на современные литературные языки наибольшие трудности возникают, пожалуй, при передаче древнейших слоев этой семантики: в современных языках нет слов соответствующего семантического диапазона.

Перед переводчиками древней поэзии так или иначе возникает вопрос о цели их работы: должен ли перевод с максимальной возможностью передать историческую специфику оригинала, его принципиальную непохожесть на современную поэзию или же, напротив, в такой степени приблизить его к сегодняшним нашим представлениям, когда эта непохожесть почти полностью утрачивается? Среди переводчиков и теоретиков перевода существуют разные мнения на сей счет. Одни переводят с большими отклонениями от подлинника (к таким переводам, насколько я могу судить, можно отнести, в частности, вышедший в 1974 году польский перевод «Калевалы» И. Михальским); другие стремятся к большей точности. Однако исторический подход к оригиналу для более глубокого его понимания в любом случае полезен. Конечно, одного исторического изучения недостаточно для разрешения всех переводческих проблем, но для начала важно получить уверенное представление о том, с какой поэзией переводчик имеет дело.

«Калевала» — древнее и в то же время живое культурное наследие. Все новые переводы свидетельствуют о ее продолжающейся жизни.