

ОБ АНГЛИЙСКОМ ПЕРЕВОДЕ ПОЭМЫ «КРЫСОЛОВ»

Марина Цветаева говорила, что из пяти видов чувственного восприятия ей было известно лишь одно – слух. Она однажды заметила, что, тогда как Пастернак в своих стихах *видит*, она в своих – *слышит*. Эта тема то и дело возникает в ее очерках. Например, в эссе «Поэт о критике» она говорит о том, как возникают ее стихи: «Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего... Все мое писанье – вслушиванье» (V, 285).

Этот акцент на слуховое восприятие и скорее на звук, чем на музыку и мелодию, прослеживается в «Крысолове»¹. Даже запах бургомистрова дома превращается в «звук», школа «жужжит» и не раз вместо ожидаемого «музыка» мы видим слово «звук». «Словарю... Кто поверит, когда есть звук: Царь и жрец» (III, 84), – говорит Флейтист, возражая скептической Старой крысе; крысы тонут под заклинание: «Есмь: слышу! Вижу – сон!»; Советники, насмехаясь над Флейтистом, утверждают, что он не более, чем «просто звук»; дети приветствуют Флейтиста криками «звуки, звуки!».

Поэма не только придает особое значение звуку, но и построена на звуке, являясь самым «слуховым», «слышимым», «звучащим» произведением, какое только можно себе представить. Ритмы, рифмы, интонации, ассонансы, аллитерации – играют огромную роль, и смысл зачастую выводится из слов, выбранных ради их звучания. Пастернак отмечал у Цветаевой абсолютное, безраздельное господство ритма, особо восхищаясь дескриптивными, описательными ритмами в Третьей главе. Он заметил, что, когда появляются крысы, ритм становится «похож тут на то, о чем он говорит, как это редко ему случается. Похоже, что он состоит не из слов, а из крыс, не из повышений, а из серых хребтов»².

Основополагающая роль ритма и исключительно широкое разнообразие метров подчеркивались серией последующих комментаторов поэзии Цветаевой. Один из них (Тимо Суни³) посчитал, что в 44 процентах случаев Цветаева пользуется «логоэтическими» метрами: в строках регулярно повторяется не просто один размер (ямб, например, или дактиль в их различных вариациях), а в пределах одной и той же строки наблюдаются два или более разных размера. В результате образуется метр, особо любимый Цветаевой – хорейямб (— ∪ ∪ —), (например: «К вам, сытым и злым, К вам, жир и нажим...»), встречающийся в «гаммельнской строфе», как ее назвал Т.Суни. Это четверости-

шие, где строка с двумя дактилями и полутора хорейми чередуется со строкой с одним дактилем и двумя хорейми.

В моем английском переводе это воспроизведено, увы, лишь приближенно. У Цветаевой – «Лупоглазого школяра В пасмах – кулак Потсдаму» (III, 91). У меня – «Goggle-eyed schoolboys with unkempt hair/ Shaking their fists at Potsdam». Этот метр действительно встречается в приведенных моих строках Пятой главы. Но обычно английский перевод отражает его менее точно. У Цветаевой – «Что не для лириков – Гименей, Вам и ребенок скажет. Остепенившийся соловей – недопустимый казус!» (III, 96). У меня – «Hymen's not meant for the lyrical poet – Even a child knows this. Sobered-up nightingales, slow and sedate, Aren't supposed to exist».

«Звуковой» аспект «Крысолова» также уникален тем, что в поэме все время звучат голоса – в монологах, диалогах, в общем гуле, в перепалках или в «глухих» разговорах, как удачно назвала их Catherine Cierpiela⁴, в риторических изречениях, в песнях. Вряд ли можно найти лучший пример «гетероглоссии» – этим впечатляющим словом теперь принято переводить простой бахтинский термин «разноречие». В этом разноречии всегда звучит такой же многообразный голос автора. Когда говорят другие, а говорят они почти всегда, мы всегда знаем, в каких отношениях они находятся с автором и чьи голоса приумолкают, когда звучит голос Цветаевой.

Помимо того, что Цветаева контролирует все остальные голоса своим собственным молчащим голосом, существуют по крайней мере четыре различных способа ее собственного авторского высказывания – вслух и от себя. Один способ – выступать в качестве повествователя, или «подразумевающегося автора» в немногих имеющихся в поэме случаях прямого повествования (например, в начале поэмы). Другой – выступать в качестве лирика, автора стихов, которые следует принимать либо за ее собственные, как например в строках о «Я» в Пятой главе, либо за стихи Флейтиста, как например, в строках об «Индостане». Третий способ – выступать от лица писателя-модерниста, хорошо знакомого с писательскими приемами. Например, в Первой главе за строкой «Здесь остановка, читатель» («Pause for a reshuffle, reader») следует диалог с читателем; во Второй главе одна из строк говорит об авторской интенции: «Чтоб рифм Не стаптывать даром» (III, 58) («Not to wear rhymes out for nothing»); в Пятой главе автор говорит о самой себе в строке «Автору же, ясновидцу лжей...» (III, 93) («Author, clairvoyant of lies»). Этот прием используется в наиболее явном виде в том месте Пятой главы, где Советники с их трескотней бесцеремонно отпихиваются в сторону словами «Да и чужих [мыслей] не сказать, чтоб пуд, – Только

одна, и та ведь Авторская...» (III, 96) («And others' ideas aren't around in crowds Either – there's only one: The author's...»). Моментальное разрушение художественной иллюзии – напоминание о том, что и это произведение и искусство в целом – обман, вымысел, такой же как вымышленная Флейтистом «Индия»; обман однако, смертельно серьезный.

Четвертый способ, которым Цветаева озвучивает свой собственный голос в тексте, – это вмешательство в него в качестве биографического лица, стоящего за писателем, и отсылка к событиям собственной жизни или собственным мнениям. Вспомните восклицание в третьей строфе Первой главы «– Не подойду и на выстрел!» (III, 51) («I wouldn't touch him with a barge-pole!»). Этим вмешательством в текст Цветаева хочет показать, что она в любой момент может войти в мир художественного вымысла в качестве одного из персонажей. В другом месте текста, голос, восклицающий «Бог упаси меня даже пять Лет на одной перине Спать!» (III, 52) («Lord preserve me from sleeping even Five years on one bed!»), звучит так, как будто автор стоит всего лишь через порог от этого мира.

Затем, в той же Первой главе она делает ссылку – эксцентричную и для некоторых почти недопустимую – на своего новорожденного сына: «Мой росс». Голос автора, вмешивающийся в текст, громко и звенит удовольствием. Паутина вымысла повисает на крепких крюках реальной жизни.

В своих переводах я старалась передать смысл произведения как можно ближе, пользуясь английским языком как можно более естественно, стараясь сохранить стиль и силу звучания оригинала. Хотя некоторых потерь было не избежать. Где можно, я воспроизводила метр или создавала его подобие и почти всегда сохраняла длину строки. Поэма строго рифмована, и поэтому я пользовалась рифмой практически везде, но далеко не всегда удавалось сохранить схему рифмовки.

Я приведу несколько примеров наиболее типичных проблем, с которыми я сталкивалась. Речь Флейтиста обычно передается трехсложным метром, в особенности анапестом (по крайней мере, в Четвертой главе). Анапест звучит в наиболее лирических словах, им произносимых. Вспомните, например, «Индостан». Но тогда как в русском языке каждое слово имеет лишь одно сильное ударение, трехсложное слово в английском немедленно приобретает второе и ритм английского «Hindustan» вовсе не тот, что ритм русского «Индостан». С этим я ничего не могла поделать. Просто пыталась пользоваться анапестом везде, где могла.

Между двумя начальными строфами Первой главы, в которых используется хорей, и четвертой и пятой строфами, в кото-

рых также сильно, почти заклинательно, звучит дактиль, происходит резкий, не только семантический, но и метрический перебой. (Можно считать, что эти две строки написаны анапестом, и что в начале и в конце каждой из них имеется дополнительный неударный слог.) В английском перебой сохранен, но размер получился другой. Я надеюсь, что мне удалось при этом сохранить ощущение быстрого чередования размеров, пусть даже не совсем тех, что в оригинале.

Русский язык, в отличие от английского, – флективный, и Цветаева тонко этим пользуется, играя на падежных окончаниях. В следующих строках Третьей главы (перенесенных из Первой главы)

Город грядок	— U — U
Гаммельн, нравов	— U — U
Добрых, складов	— U — U
Полных...	— U

которые в буквальном переводе звучат как

Town of plant-rows	— U — U
Hamlin, of morals	— U — U
Good, of storehouses	— U — U
Full...	—

целая гроздь окончаний родительного падежа опирается всего лишь на пару окончаний именительного падежа («город» и «Гаммельн»). Все это контрастирует со следующими 32-мя строками сатирического гимна «мере», где весьма примечательным образом почти полностью отсутствует родительный падеж. В моем варианте этих четырех строк:

Lines of vegeta-	— U — U
bles, the morals	— U — U
laudable, the	— U — U
Cellars full...	— U —

я пыталась заменить пульсацию и напряжение, заложенные в схеме падежных окончаний, присутствующих в оригинале, но не имеющих эквивалента в английском языке, совершенно другой схемой звуков в окончаниях слов: -bles, -als, -ble, -ull. Попытка такого рода компенсации упущенного наблюдается и в том, как я разбиваю слово на границы строки – то, к чему Цветаева не прибегает здесь, но что весьма оригинально использует в других местах поэмы.

Все слова первой строки поэмы – «Стар и давен город Гаммельн» (III, 51) имеют эквивалент в английском языке: «Old and longstanding/is the/town Hamlin». Но чему нет эквивалента в ан-

лийском – это краткой форме двух прилагательных оригинала: «стар и давен». Краткие формы прилагательного в русском языке обычно используются в именной части составного сказуемого (зачастую, что особенно заметно в «Крысолове», такие окончания придают высказыванию большую энергичность). Здесь Цветаева пользуется этой грамматической особенностью, образуя краткую форму прилагательного, которое обычно такой формы не имеет. «Давен» вместо «давний» звучит более игриво и слегка насмешливо.

Стар и давен город Гаммельн,
Словом скромн, делом строг,
Верен в малом, верен в главном:
Гаммельн – славный городок!
(III, 51)

Very old the town of Hamlin.
Meek in speech and strict in act.
Staunch in big as well as small things.
Splendid little town in fact!

Время от времени Цветаева опускает какое-то слово, важное для смысла. Например она пишет: «Без головы, чем без Пуговицы!» (III, 54). Отсутствующее слово «лучше» предлагается, самым неожиданным образом, в сноске. В другом месте один из горожан произносит: «Нашу Библию» – слово поставлено в винительном падеже, но глагол отсутствует, – и я сразу представила себе слово «Gnawed» – «обглодали», «сгрызли». Во всех случаях таких характерных для Цветаевой опущений я подставляла наиболее вероятные слова, так как наш язык не имеет падежей и никакой подсказки не получается.

Цветаева хорошо осознала ту роль, которую могут играть приставки. Она часто ставила рядом слова, начинающиеся одной и той же приставкой, как бы нащупывая всевозможные оттенки смысла. В Третьей и Четвертой главах «Крысолова» она отдает наибольшее предпочтение префиксу *пере-*, который показывает как избыточность, так и перемену, и на английский язык переводится как *trans-* или *over-*, например *перевод* – *translation*. Сохранить такую повторяемость префиксов по-английски было очень трудно, особенно потому, что английский префикс *over-* приобрел ударение и немедленно становился более заметным и значимым.

Таким образом, мой перевод, за исключением нескольких эпизодов, с которыми мне просто повезло, далеко не буквален. Но он отражает мое стремление избегать изменений, за исключением абсолютно необходимых. Я старалась больше всего передать смысл и суть цветаевской поэзии, но в то же время передать

и ритм и звуки ее и дать возможность читателю ощутить, как важен для поэта элемент звучания.

1. Tsvetaeva M. *The Ratcatcher* / Translated with an Introduction and Notes by Angela Livingstone. London: Angel Books, 1999.
2. Рильке Р.М., Пастернак Б., Цветаева М.: Письма 1926 года. М.: Книга, 1990. С. 155.
3. Суни Т. Композиция «Крысолова» и мифологизм Марины Цветаевой. Хельсинки, 1996.
4. Ciepiela C. Taking Monologism Seriously: Bakhtin and Tsvetaeva's «The Pied Piper» // *Slavic Review*. LIII / 4. 1994. P. 1021.