



НОВАЯ ПОЛЬША 6/2000

Содержание

1. ЧЕТВЕРОСТИШИЕ В РАБОТЕ

Юлиан Тувим

ЧЕТВЕРОСТИШИЕ В РАБОТЕ

Более трех с половиной десятилетий назад я перевел и опубликовал замечательную статью Юлиана Тувима „Czterowiersz na warsztacie”. Пылкий, остроумный, творческий, в высшей степени полезный для советского переводящего сообщества текст был воспринят коллегами как важное литературное событие, способное повлиять на состояние переводческого ремесла и на безудержное в те времена в нашей стране толмаческое ремесленничество (сейчас, между прочим, картина и вовсе безотраднa).

По разным причинам статья появилась тогда в печати с некоторыми, не во всем оправданными сокращениями, да и сам я кое-где ненамеренно погрешил против текста.

Нынешний вариант полнее и точнее. Погрешности устранены. Правда, какие-то купюры оказались неизбежны, поскольку Тувим обращался к польскому читателю, самозабвенно манипулируя словами, звучаниями, каламбурами, в полной мере уловить и оценить которые может лишь тот, кто понимает по-польски.

Асар Эппель

Предлагаемые заметки — попытка стенографически зафиксировать процесс перевода первых четырех строк «Руслана и Людмилы»

У лукоморья дуб зеленый;

Златая цепь на дубе том:

И днем и ночью кот ученый

Все ходит по цепи кругом.

Исповедь моя довольно точно воспроизводит ход мыслей во время работы и, надеюсь, явится любопытной иллюстрацией метода, каким пользуется автор, переводя Пушкина. Метода, как выяснится в дальнейшем, безуспешного, ибо перевести четверостишие не удалось, но все же поучительного, поскольку и на ошибках учатся.

*

Итак, четверостишие передо мной. Пожалуй, лет тридцать я знаю эти строки наизусть и все же перечитываю их вслух. Касательно ритма, который хотелось бы передать верно, сомнений не возникает. Касательно образа — живописная сцена у меня перед глазами. Остается приступить к работе.

В первую очередь все внимание «лукоморью». Это изгиб морского берега, «sinus maris». Иначе — залив. Пленительное слово. Само по себе — независимо от значения — сказочное, фантастическое, редкое. Даже зеленое, ибо русский «лук», «молодой лук» — польская зеленая *цэбулька*^[1]. Луг (по-польски *лонка*, *лэнг*) тоже зелен. Вдобавок ко всему вспоминается свежезеленая обложка дореволюционного русского иллюстрированного журнала под названием «Лукоморье».

Мелькнувшие ассоциации безусловно определяют будущий облик польского эквивалента, и не следует недооценивать этих факторов, этой подсознательной деятельности образов и ощущений.

Как же быть с необыкновенным «лукоморьем»? Создать новое слово? *Лукоможэ, лэнкоможэ* или просто — *лукомор*? *Над лукоморэм*? *Пшы лукоможу*? Нет. Это линия наименьшего сопротивления, подозрительная дословность. К тому же *лукомор* отдает мухомором. Польская *затока* (залив) — не совсем то, что нужно. Слишком уж простое слово (Пушкина «залив» не устроил, он выбрал необычное, некаждодневное «лукоморье»).

Может быть, найдется подходящий синоним *затоки*? Смотрю в морской словарь Шляского. *Затон, бухта; бугай, вьонг*. Все малопривлекательно. Лукоморье... лу-ко-морь-е... В мыслях молнией мелькают какие-то *лукавица* и *луковиско*. Не годится. Таких нету. На худой конец, можно эти слова сотворить, но моря в них не будет. Еще несколько попыток — и я вздыхаю, убедившись, что со сказочным «лукоморьем» приходится расстаться.

Прощай, прелестное словечко! Жаль мне тебя терять, но что поделаешь. Утешает следующее: если остановиться на рискованном *лукоморском* неологизме, начало стихотворения окажется «*Пшы лукоможу домб желёны* (у «лукомора» дуб зеленый)», а значит, в третьей строке я, без сомнения, поставлю слово в слово: «*Я днем и ноцон кот учёны* (и днем и ночью кот ученый)». Я же к таковому не расположен — удобно, правда, дословность стопроцентная, но слишком легко.

Не люблю пользоваться готовыми, придуманными за меня Пушкиным рифмами (зеленый — ученый, желёны — учоны). Я предпочитаю со стихами потягаться, сыграть с ними в шахматы, разложить их на составляющие кубики, разрезать, как картонную головоломку, и только после этого в поте лица старательно приладить фрагментик к фрагменту, чтобы все прилегало — пусть переделанное, ополяченное, но все-таки, если не точно такое же (ибо сие недостижимо), то разительно похожее, вернее говоря, б е с к о н е ч н о п р и б л и ж а ю щ е е с я к идеалу совершенства, то есть к оригиналу.

Поразмышляв этак, я решаю (с большим сожалением и уже сбитый с толку) предпочесть затоку (залив). Что же у затоки? Желёны домб (зеленый дуб). То есть желёны домб пшы затоцэ (зеленый дуб у залива). Плохо. Нет ритма. Не хватает слога. В таком случае — желёны домбчак пшы затоцэ (дубок зеленый у залива). Не то. Домбчак (дубок) мне не нравится. Мелькает рифма для третьей строки — ноцэ (ночи). И кот учоны дне и ноцэ (и кот ученый дни и ночи). Это пойдет. Но домбчак — ни за какие деньги! Что же? Вернуться к лукомору и готовой рифме желёны —учоны?

О второй и четвертой строчках я еще и не думал, а это новый клубок проблем и затруднений, которые, даже если с ними совладать, могут развалить конструкцию первой и третьей строк. Но об этом после. Пока что я борюсь с «неприятелем», окопавшимся на нечетных строчках. Четные спят, но, разбуди я их пером, один Бог знает, с чем они выскочат. Дьявольская стратегия! Твердо и окончательно решаю остановиться на затоке; домбчак же вырвать с корнем и... в море его! Но если не домб (дуб) и не домбчак (дубок), то что же? Ведь в стихотворении — дуб, а не другое дерево?.. И накатывает новый вал размышлений. Прежде всего отвергаю такие искушающие банальности и клише, как «на бжегу можа домб желёны (на берегу моря дуб зеленый)», «желёны домб на морским бжегу (зеленый дуб на берегу моря)», «желёны домб у фаль затóки (зеленый дуб у волн залива)» — брр! фальзатоки!? Или — «желёны домб над можэм рошьне (зеленый дуб растет у моря)». Стыд и позор подумать, не то что написать! Долой! Все не годится.

Однако вернемся на минутку к «лукоморью». Выше я придумал з а м е н и т ь его затокой. Между тем, глагол «заменить» в работе над стихом означает нечто иное, по смыслу более глубокое, нежели в обыденной речи. Задача поэтического перевода — не только перевести так называемое «значение». «Лукоморье», например, было ценностью звуковой, колоритной, фольклорной, и я не имею права пренебрегать

этими его качествами. Стихотворение не есть содержание, облеченное в форму, а совсем наоборот, иначе зачем ему тогда появляться на свет? Будь это не так, достаточно пробубнить: «Над заливом, милостивый государь, стоит зеленый дуб, на котором имеется золотая цепь, а на ней, милостивый государь, непрерывно ходит некий натасканный кот». Таково «содержание». Стих же плывет музыкально, вздымается, опадает, звучит, играет оттенками слов и скрытыми в них звучаниями, управляется логикой своей мелодии и неуловимыми, казалось бы, но все же, если провести анализ по готовому, математически точными законами. Процесс поэтического творчества безусловно подсознателен, однако результаты его можно исследовать с ланцетом и пинцетом в руках. Специалист-стихолог (стихознай, стиховед) всегда сумеет достичь подкожных тканей поэтического тела и докопаться, отчего поэт в каждом конкретном случае употребил именно то или иное слово. Так что, если я, складывая из польских кирпичиков строфу Пушкина, заменил редкостное «лукоморье» обыкновенным «заливом», я же и должен как-то возместить потери, иначе в строке образуется пустота. Обратите внимание, «лукоморье» — это: а) вогнутость морского побережья, вымытая волнами (таково «содержание»; у меня оно уже есть), но также и б) согласная жизнь живых звуков, ансамбль звучаний, к тому же соединенных в слово с былинным оттенком, наподобие таинственного дерева Игдрасил (это «форма», которой мне не хватает). Значит, должен совершиться ПЕРЕНОС. Из-за того, что «залив» в каком-то смысле лишен «поэтичности», придется поэтичность перенести на дерево — окрасить его очарованием, которого лишился стих, утративший чародейское «лукоморье». Будь домб (дуб) словом двусложным и не сбивай он ритма, я бы его, конечно, оставил, ибо дуб — могучее, красивое, можно сказать, обрядовое «перуново» дерево. Именуйся оно, допустим, «дубец» (но не «дубок», как предполагалось выше), строчка звучала бы: «зеленый дубец у залива» и худо-бедно сгодились бы (мне, однако, по-прежнему не хватает незаменимого «лукоморья!»), но, коль скоро оно на слог короче, поищем другое дерево, которое и зашумит поэтически, и заделает пробоину в ритме.

Без долгих размышлений — явор. В данном случае к достоинствам явора относится не только его пасторально-романтическая традиция («под заветным явором»), не только воспоминания о заколдованной стране детства («явор, явор, яворовы люди» — да-да, читатель, все это приходит на ум переводчику колдовской сказки о Руслане и Людмиле; все это — таинственные, сокровенные факторы, влияющие на выбор

слова!), повторяю: не только эти глубоко сокрытые импульсы ощущений, сотворяющие а т м о с ф е р у, о р е о л вокруг слова, — причина дерзкого решения посадить у залива (а не у лукомора) новое дерево явор. Кроме них — хотя ассоциации эти воистину первые, первородные, наиболее убедительные, нацеленные в суть образа неуловимой инстинктивной силой, — весомы и другие, трезво-рассудочные соображения, а именно: «зеленый явор» — это прежде всего очень красиво. Совокупность слов, казалось бы, пользованная, банальная, сто раз слышанная, и все же! То ли я в о р о т з е л е н о с т и эпитета выглядит свежее и как-то влажно-блестящей (именно зеленым и влажно-блестящим было несбыточное «лукоморье»), то ли з е л е н ь о т я в о р а — сам не знаю. Но сейчас их сочетание видится мне живым и сияющим (когда-то явор уже светился для меня так в стихотворении «Калиновые дворы», но там — красным). Есть в слове «явор» что-то от самой сути дерева (кстати, в церковнославянском явор зовется «аворов дуб»); я, пожалуй, не смог бы описать, как он выглядит, да и в лесу не распознал бы (клен, что ли?), но есть в нем и ярь зарослей, и ров-овраг, и мурава — лесное, яркое,дохнувшее чащобой слово.

Именно так в моем поэтическом восприятии зелень, свежесть и романтичность «лукоморья» заместились сказочно шумящим зеленым явором. Но это еще не все. Слово «лукоморье» пишется через два «о», причем первое произносится по-русски как «а» — «лукАморье». Таким образом, «авор» в яворе (йавор) и «амор» в «лукаморье» создают две параллельные, чуть ли не одинаковые группы звуков, своей идентичностью гармонизирующие стихотворение и в определенном смысле н а с т р а и в а ю щ и е оба «инструмента» — потревоженную струну оригинала и польский ее отголосок. Читателю, вероятно, никогда и в голову не приходило, что знаток видит и слышит в стихе и какая трудная штука этот самый поэтический перевод. Я вовсе не утверждаю, что именно так следует видеть и слышать. Я только регистрирую ход мыслей.

Однако продолжим, ибо пока мы занимались лишь первой половиной четверостишия. Другая — гораздо сложнее — впереди. Более сложна она потому, что в четных строчках появятся злосчастные мужские рифмы, а также по другим причинам, о которых речь ниже.

Ограниченное количество односложных слов в польском языке плюс постоянство польского ударения (на втором слоге от конца) — сущее наказание для переводчика. Тот, кто стремится

верно передать ритм оригинала (а к этому надо стремиться всегда), как правило, сталкивается с невероятными затруднениями, и лишь с помощью головоломных вывертов, хитрых приемов, вольтов и выкрутасов удается довести постройку четверостишия до конца. Сколько слов приходится переставить, переделать, покалечить, укоротить или вытянуть, дабы целое вошло в тесную колею определенного ритма, достойно связалось с предыдущей и последующей строками, сцепилось бы с ними рифмой и прочно утвердилось на фундаменте последнего стиха. Завершенное четверостишие словно бы четырехэтажный дом. Не следует последний этаж строить из железа, а первый из бумаги, ибо дом рухнет. Негоже на втором устраивать конюшню, а на третьем респектабельные гостиные — это абсурд. Нельзя первый красить в голубой цвет, а четвертый в красный, ибо это хаос. Цоколь не может быть современным, если чердак готический, и т. д. Дом должен быть однороден, прост, удобен и открыт свету и воздуху.

В нашем сооружении, возводившемся сверху (!), готов последний этаж:

Желёны явор пшы затоцэ

потом — ничего; затем:

И кот учоны дне и ноцэ

и снова ничего.

Дабы строение не завалилось, следует немедленно подпереть верхние этажи нижними. Поэтому приступаем ко второй и четвертой строчкам. Задача в том, чтобы в двух стихах четырехстопного ямба сказать: а) что на нашем яворе имеется золотая цепь, б) что кот постоянно ходит на цепи вокруг явора, причем это должно быть зарифмовано мужскими рифмами, то есть завершено словами односложными. Есть два пути: либо подбирать рифмы, либо заняться ритмической стороной (правильней говорить — метрической, но это уже совсем другой вопрос, и здесь мы его рассматривать не будем). Из двух путей выбираю третий — сочетающий. Прикидываю, какую из обеих строк легче перевести; тогда я постараюсь подогнать к ней остальные. Сразу ясно, что нижнюю, последнюю: «все ходит по цепи кругом». *Докола джева ходжи вчёнж* (всё ходит вокруг дерева). Что ж, «ритм» вроде бы тот же самый, но из сказанного не следует, что кот привязан к дереву цепью. Значит, надо «цепь» вставить. *Вчёнж на ланьцуху ходжи в кронг* (все на цепи ходит вокруг). Плохо. Во-первых, *ходжи в кронг* (ходит вокруг) мне не нравится; во-вторых, слепок слогов *ху* —

хо неприятен, а значит, и неприемлем. Тогда, может быть: *вчѣнж ходжи на ланьцуху в кронг* (всё ходит на цепи вкруг). Неприятное *ху*—*хо* убрано, но заурядное *в кронг* (вкруг) осталось. Следовало бы *вколо* (вокруг, кругом) или *докола* (вокруг, кругом, около). Но где это разместить? Будь не польский *ланьцух*, а короткая русская «цепь»! Какой-нибудь *ланьц*. Вот тогда бы! Может, существует односложный синоним *ланьцуха*? Или двусложный, но женского рода. Какая-нибудь *ланьца*. Ищу. Нету. Не надену же я коту поводок. Может, не «на», а «в» *ланьцуху*? *В ланьцуху злотым кронжы вчѣнж* (все кружит в золотой цепи). Плохо! Собака не ходит «в поводке», она ходит «на поводке». В ошейнике — пожалуйста! Водить животное можно только на ремешке, на веревочке, на цепи... То же самое с привязыванием. Картина такова: кот посажен на цепь, и привязанный он ходит или кружит. Возвращаюсь к немилому *в кронг* (у меня отвращение к этому словечку; уж очень им злоупотребляют сочинители песен), примиряюсь с ним, ибо ситуация явно осложняется. Пускай уж будет: *вчѣнж ходжи на ланьцуху в кронг* (всё ходит на цепи вкруг). В голове мелькает: *Вчѣнж ходжи на ланьцуху свым* (всё ходит на цепи своей). А рифма? Ды м? Злы м? Р и м? Кры м? Прочь!

Здесь потерявший терпение читатель прерывает меня и кричит: «Кретин! А где сказано, что перевод должен быть столь рабским и следует скрупулезно переводить слово за словом? «Всё» — *вчѣнж*, «ходит» — *ходжи*, «по» — *на*, «цепи» — *ланьцуху*, «кругом» — *в кронг*! Где фантазия, где знаменитая поэтическая свобода?»

Отвечаю: «Уважаемый читатель! Кем бы ты ни был — врачом, адвокатом, купцом, министром, девицей на выданье, редактором или учительницей, — оставляю тебе право на фантазирование, вольничание, мечтания, грезы, упоения и прочие видения, каковые для тебя неотделимы от слова „поэт”. Мы, поэты, желаем оставаться дотошными, суровыми и точными до конца, до последней возможности. И отступаемся, лишь когда инстинкт ощущения родной речи подсказывает нам, что струна дословности перенатянута и что из-за этого можно погрешить против духа языка».

Мой читатель не признает себя побежденным и возмущается еще громче: «Тоже мне дословность! Также мне точность! Ты же сам только что в угоду каким-то фантазиям превратил дуб в явор!»

Отвечаю и на это: «Читатель, не шуми, ибо ты в наших делах не разбираешься. Как у любого человека имеется в ухе таинственный аппаратик, регулирующий ощущение

равновесия, так любой поэт одарен неким словомером, чувствительная стрелка которого принимается дергаться при минимальнейших несоответствиях. Показания ее надежны. Она-то, эта стрелочка, и указывает, что можно, а чего нельзя, где нужно, а где нет, где позволительно, а где не следует. Ее реакция на «лукоморье» и «явор» была быстрой, нервной, беспокойной. В данном же случае колебания минимальны. Стрелка показывает „дословность”». Увы — недолговременную.

Ибо, допустим, я утвердил строчку: *Вчѣнж ходжи на ланьцуху в кронг*. Тогда у четверостишия образовались уже три этажа:

Желёны явор пшы затоцэ

?????????

И кот учоны дне и ноцэ

Вчѣнж ходжи на ланьцуху в кронг —

да только что из этого, если именно тут и начинается трагедия. Нужна рифма к слову *кронг* — причем такая, которой завершится строка, передающая по-польски «златая цепь на дубе том». Вообще-то рифм довольно много: *ронк* (рук), *лонк* (лугов), *сонг* (сажень дров), *пстронг* (форель), *понк* (бутон), *дронг* (шест) и так далее. Но к чему тут приладить золотую цепь?.. Только теперь, дорогой читатель, можно говорить о фантазиях, вольностях и прочих вывертах! Здесь уж ничего не попишешь, надо. Иначе всю постройку придется разваливать и начинать работу ab ovo. У меня скверное предчувствие, что именно так и будет. Однако попробуем выкрутиться. В голове отдается — онг, онг, онг... Словно гонг. Мелькает глупая мысль — сравнить, что золотая цепь на яворе звякает, как гонг. Очень плохо, надуманно, за уши притянута. Кыш! К тому же, куда все это пристроить? *На тым явожэ злоты ланьцух бжмѣнцы як гонг* (на том яворе золотая цепь, звучащая словно гонг). А места только на строку: *на тым явожэ бжми як гонг* (на том яворе звучит, как гонг). *Ланьцух* в море утоп. Хоп — швыряю туда на вечное забвение и гонг. Поделом ему. Но что дальше? *Онг, онк... фонк, лёнк, бронк, цонк... Гонконг...* Пошла китайская грамота. Чем дальше, тем хуже. Делать нечего, придется в *кронг* забыть. Переставляю: *в кронг ходжи на ланьцуху вчѣнж*. *Вчѣнж...* Рифмую. *Монж* (муж), *кронж* (кружи), *мѣнжш* (мякоть). Стыдно признаться, но в измученной голове мелькает и такое: *ланьцух вбиты в джэва мѣнжш* (цепь, всаженная в мякоть дерева)... *Ланьцух злоты лѣшши, як вонж* (цепь золотая лоснится, как змея)... *Вон!* *Чѣнж* (тяготей, отягощай), *дронж* (долби, мучай),

звѣнж (свяжи) Вот именно — свяжи! Гоншч (гуща, заросли, гущина). Может, срифмовать вчѣнж и гоншч? С горя я, возможно, и всобачил бы золотую цепь в гущу яворовых ветвей... Это не точная рифма, а так называемый ассонанс, но, признаюсь с раскаянием, при переводе стихов Пушкина необходимость не раз вынуждала меня впадать в сей грех. Ибо грех передавать классические хрустальные пушкинские рифмы этими современными недо-звучиями. Может, повозиться с гоншчем? Стрелка начинает нервно дрожать — здесь нельзя. Но если бы она и позволила, как бы я все это втиснул в восемь слогов? Ланьцух, вплонтаны в его гоншч (цепь, вплетенная в его гущину). Ужас... Какое-то «го-гон», и вообще страшно. «Цепь» уже не «златая». А если злочиста (золотистая, золотенькая)? Злочисты ланьцух оплутл гоншч (золотистая цепь окрутила гущину)?.. Криминал. Цепь, как ни крути, должна быть из чистого золота. «Золотистая» — это по отношению к цепи, словно позолоченная. А как у Пушкина все просто! «Златая цепь на дубе том». И как у меня все ненатурально! Гоншч! Прочь. Возвращаюсь к вонжу (змее, змею). Льшнн, як вонж (лоснится, как змея). Уголовщина. Вовсе не «лоснится», а просто имеет место. Тогда, может быть: а на ним ланьцух, злоты вонж (а на нем золотая цепь-змея). Как бы закрученная, блестящая... Нет. «Змей» искушает, ибо это его *metier*, но искусить себя я не дам. Хотя... возможно, и стоит еще немного помучиться, ведь я знаю, что меня ждет, если отказаться от вонжа... На тым явожэ ланьцух вонж (на том яворе цепь-змея)...

— Златая! — раздается с небес голос Пушкина. — Не обесценивай ценностей, мошенник!

— А если на джэве злоты ланьцух-вонж (на дереве золотая цепь-змея)?

Поэт морщится и негодует:

— Что ты к этому вонжу прицепился?

— Да рифма же! Рифма к вчѣнж!

— А я не желаю никаких «змей» и стиха уродовать не позволю. Ты мне уже и так «дуб» и «лукоморье» загубил.

— Может, Вашему Поэтическому Величеству перевод «Дозора» припомнить?

— Неужто плох?

— Зачем же, прекрасный! Да только ритм не такой, как у Мицкевича, а чего уж я Вашему Великолепию никогда не

прощу, так это того, что у вас воевода не запыхался и не бежит к замку из беседки в бешенстве и тревоге (о чем у нас знает каждый ребенок), а просто возвращается поздней ночью из похода и приказывает слугам молчать. Ага!

Великий Александр, более великий, чем Александр Великий, буркнул что-то и скрылся за тучами, оставив меня несчастного с моими вонжем и вчёнжем.

*

Когда задумываешься над количеством времени, энергии и рвения, потраченных на одно (пока еще не законченное) четверостишие, вспоминается отрывок из «Онегина»:

Высокой страсти не имея

Для звуков жизни не щадить,

Не мог он ямба от хорея,

Как мы ни бились, отличить.

...Именно так! Высокое влечение, высокая страсть не щадить жизни для звуков. Жжет нас и сжигает этот звучный, пламенный и какой же прекрасно-никому-не-нужный труд! В чем тайна поэтических черновиков? Откуда это беспокойство, кружение по комнате, растирание лба и глаз, почему стучишь кулаком по столу, долго и упорно глядишь в одну точку, чутко вслушиваешься? Откуда эти головоломки и ребусы, сквозь дебри которых я провел читателя? Откуда зачеркивание, замазывание, поправки, пустые места для лучшего, более точного прилагательного или глагола? Рукописи поэтов буквально черны от многоэтажных поправок. О чем они свидетельствуют? О том, что взбирались по этим этажам к какой-то правде. Что поэтическая эта правда где-то есть, существует, сокрыта — пусть неизмеримая, незримая, но предчувствуемая и прозреваемая.

*

На статью мою, опубликованную в 1934 году журналом «Ведомосцы литерацке», откликнулось около полусотни человек, среди которых только трое профессионально занимались литературой. Остальные скорее относились к любителям, дилетантам, почитателям поэзии, иначе говоря — к «серой читательской массе». Были среди них врач, два адвоката, два инженера, трое учителей, студентка-математичка, журналист, землевладелец... Это лишний раз

показало, что проблемами поэтического ремесла интересуются не только специалисты. Любопытнее всего было то, что высказывания средних потребителей печатного слова оказались в общем-то более «профессиональными» и проницательными, чем голоса специалистов. Правда, присланные переводы четверостишия слабы, и ни один из них не только не достиг идеала, но даже к нему не приблизился, однако комментарии случайных переводчиков внимания заслуживают. Приведу некоторые замечания и толкования, указывающие мне на совершённые ошибки и даже на явные стилевые и смысловые грехи.

*

...По ощущению явор, возможно, и поэтичен, но сентиментален ужасно и совсем не сказочен...

*

Не думаю, что какие-либо соображения могут оправдать переводчика, произвольно меняющего имена существительные (трансформация символического дуба в маловыразительный слезливый явор, который к тому же растет исключительно на высоких местах — «там на гужэ явор стои...»^[2]). Уж если действовать подобным образом, то, заменив прочие имена существительные, можно было бы придать стихотворению своеобразный колорит. К примеру:

Желёна вежба над байорэм.

До вежбы пшывьонзаны шнур,

На шнужэ ранкем и вечорэм,

Вчёнж ходжи в кронг учоны кнур.^[3]

*

Смысл вашего перевода следующий: «над морским заливом стоит зеленый дуб, на котором золотая цепь, а на ней день и ночь ходит бывалый кот». Такое понимание четверостишия ошибочно. Если бы последняя строка у Пушкина звучала: «Все ходит на цепи кругом», перевод был бы верен. Доказательством пусть послужит известная пословица: «У самого в кармане вошь на аркане да блоха на цепи». Иначе говоря, кот ходит на

привязи (на золотой цепи) вокруг дуба. Но так как последняя строчка звучит: «Все ходит по цепи кругом», она должна пониматься по-другому, а именно: «На дубе, стоящем над морским заливом, развешана золотая цепь, по которой дни и ночи кружит бывалый кот». То есть кот свободен и не привязан к цепи. Примером такого толкования пусть послужит начало знаменитой русской песни «Вниз по матушке по Волге».

*

Эти справедливые выводы дополняет пражский славист профессор Владимир Францев:

«У Пушкина сказано: „Златая цепь на дубе том...” Господин Тувим, без особой надобности заменивший дуб явором, толкует: „На яворе имеется золотая цепь”. Как же понимать пушкинское „на дубе”? Укреплена ли золотая цепь на стволе дерева или же произвольно разложена на его ветвях в виде свободной золотой стежки, по которой ходит ученый кот? Вне всякого сомнения, образ перед нами символический, и пушкинский кот, скорее всего, разгуливает по цепи. Тувим же истолковывает, что кот беспрепятственно ходит вокруг явора (дуба), то есть кота посадили на цепь, и привязанный он прохаживается либо кружит. Переводчик, однако, сразу же замечает: „Не надену же я коту поводок”, — и вопрошает: может, не „на”, а „в” цепи? Но тут же отвергает и эту редакцию. Золотую цепь можно было бы в таком случае счесть украшением кота, его знаком отличия либо регалиями! Кот ходит не на привязи и не в золотой цепи, а свободно прогуливается по цепи влево и вправо, будучи импровизатором песен и сказок, которые рассказывает. Такое высокое призвание едва ли сочетается с ошейником и цепью на шее!

Русские комментаторы поэмы Пушкина не задумывались над этой строфой пролога. Гораздо больше занимала она иллюстраторов. В собрании сочинений Пушкина (под ред. Венгерова, том 1, стр. 595) помещена к ней иллюстрация великолепного художника Крамского — под дубом сидит поэт, рядом с ним кот, вероятно привязанный цепью, которая накинута на ствол дерева. Это — обычное понимание слов „златая цепь на дубе том”. Но тут же, на старой литографии князя Гагарина (стр. 596), поэт (Пушкин) сидит на большом камне, а напротив него, абсолютно свободный, без цепи и привязи, восседает под дубом кот. Известен мне и еще один рисунок в стиле народных картинок, так называемый лубок, на котором кот свободно прогуливается по цепи, разложенной на ветвях дуба. Сдается, что и господин Тувим тоже не прочь бы разложить золотую цепь по веткам дуба (явора) и пустить кота

гулять по цепи, а не на цепи. „С горя я, возможно, и всобачил бы золотую цепь в гущу яворовых ветвей”, — предполагает переводчик возможность такого толкования слов Пушкина „на дубе том» и далее предлагает варианты: *ланьцух, вполнтаны в его гоншч* (цепь, вплетенная в его гущину) и *злочисты ланъцух оплутл гоншч* (золотистая цепь окрутила гущину). И, значит, цепь не обвиняет ствол дуба, а расположена высоко на его ветвях, в кроне дерева».

1934

Читателям «Новой Польши» редакция напоминает, что Юлиан Тувим (1894–1953) был не только наиболее известным польским поэтом межвоенного двадцатилетия, но и благодаря его переводам в сокровищницу польской национальной памяти прочно вошли произведения А.С.Пушкина и многих других русских поэтов.

1. Здесь и далее в передаче польской лексики Асар Эппель употребляет свою транскрипцию. — Ред.
2. «Там на горе стоит явор...» (из народной песни).
3. Зеленая ива над болотом, / К иве привязана веревка, / На веревке утром и вечером / Всё ходит вокруг ученый хряк.