

Мария Баскина

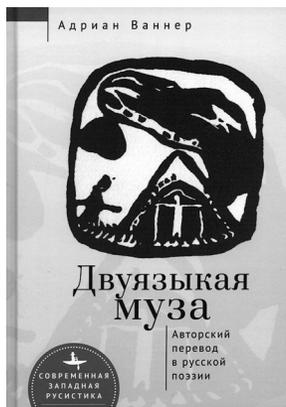
Поэтический автоперевод, или опровержение Гердера

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_342

**Ваннер А. Двужыкая муза: авторский перевод
в русской поэзии / Пер. с англ. Н. Махлаук.**

Бостон: Academic Studies Press; СПб.: Библиороссика, 2023. —
303 с. — 300 экз. — (Современная западная русистика).

Монография Адриана Ваннера (Adrian Wanner) представляет собой перевод книги «The Bilingual Muse. Self-translation among Russian Poets» (2020)¹. Она посвящена авторским переводам в творчестве нескольких русских поэтов начала XIX — начала XXI в. Поэтический автоперевод, или самоперевод, к которому писателей, как может показаться при поверхностном взгляде, обычно вынуждают внешние обстоятельства, перемещение между странами и языками, в книге Ваннера раскрывается как литературный феномен, позволяющий по-новому увидеть фундаментальные метапоэтические и метапереводческие вопросы, чему посвящено введение к книге.



Нервом книги Ваннера можно назвать полемику с восходящим к немецким романтикам «гердерианским» представлением о том, что национальная душа укоренена в родном языке, ее высшее выражение — поэзия, поэтические шедевры, — следовательно, поэзия на неродном языке — это, по словам Фридриха Шлейермахера, «дерзость и магия, своего рода трюк с удвоением личности, когда автор не только попирает законы природы, но и старается сбить с толку других людей» (цит. по с. 11). Писать прозу на неродном языке — возможно, стихи, в полной мере, — нет; по формулировке известной исследовательницы билингвизма Анеты Павленко, «суть “проблемы” поэтического творчества на другом языке заключается не в недоста-

1 Американское издание книги выложено в открытый доступ в рамках проекта TOME (Toward an Open Monograph Ecosystem): <https://muse.jhu.edu/book/74996>.

Перевод заглавия книги русифицирован, что стилистически, наверное, хорошо (хотя переводческий пуризм все равно не удастся соблюсти последовательно, так как приходится использовать термины вроде «амбиллингвальные и монолингвальные транслингвы» и проч.), но не позволяет опознать привычные термины: безусловно красивое определение «двужыкая» — это «билингвальная» (bilingual); «self-translation», переведенное как «авторский перевод», имело более терминологический вариант еще в заглавии давней статьи А.М. Финкеля на эту тему: «Об автопереводе на материале авторских переводов Г.Ф. Квитки-Основаенко» (Теория и критика перевода. Л.: Наука, 1962. С. 104–125).

точном владении языком, но в недостаточной эмоциональной и физической связи: языковой разрыв, который в прозе, написанной на чужом языке, обеспечивает возможность самоисследования, в стихах, написанных на чужом языке, ослабляет эмоциональное самовыражение» (цит. по с. 12). Однако, возражает Ваннер, если понимать поэзию не как средство эмоционального самовыражения, а, напротив, по слову Т.С. Элиота, как «бегство» от собственного «я» (с. 13), поэтический язык как таковой со свойственными ему ограничениями и искусственностью, как, по определению В.Б. Шкловского, «чужеземный, удивительный», то поэзия на неродном языке оказывается по отношению к поэзии на родном языке делом отнюдь не невозможным, а, напротив, обостренно поэтическим. Она создает дополнительный элемент искусственности, необходимость сознательного языкового усилия, способствует отказу от свойственного родной речи автоматизма, замедляет семантическое декодирование, служит «остранению» — необходимому условию художественного творчества и его восприятия.

Как поэзия на неродном языке открывает новую перспективу взгляда на самую суть поэтического творчества, так и поэтический автоперевод (который, как замечает Ваннер, лишь недавно стал темой серьезных исследований²) ставит по-новому вопросы, фундаментальные для понимания природы перевода как такового. Тут переводчик — это автор, а перевод — оригинальное произведение. В восприятии читателя авторский перевод имеет более высокий статус, чем версия стороннего переводчика, но при этом автор-переводчик, которому «принадлежит» текст, может позволить себе настолько смелые отступления от оригинала, что, допуси их другой, его версию нельзя было бы считать адекватной. Однако, если обратиться к свидетельствам поэтов, переведивших себя, то оказывается, что они вовсе не чувствуют, что обладают «привилегированным доступом» к оригиналу; напротив, как пишет двуязычный кубино-американский ученый и поэт Густаво Перес Фирмат, «двуязыкая муза меланхолична; она разделяет и не побеждает» (цит. по с. 20), прежде всего потому, что с каждым из языков своего творчества автор имеет особые, не поддающиеся переводу отношения. Автоперевод — занятие часто мучительное, обезкураживающее, автор оказывается лишенным удовольствия и открытия нового, и присвоения чужого, хотя, конечно, особым образом переоткрывает собственное «я» как другую языковую личность. Тут элемент «само-» в понятии «самоперевода» относится уже не только к переводимому тексту, но и к авторскому «я», которое также подвергается «переводу» на другой язык, на другой этап своей жизни, в чужой литературный контекст.

Первая глава книги посвящена Елизавете Кульман (1808—1825), юной поэтессе и переводчице, жившей в Петербурге в крайней бедности и безвестности и умершей в 17 лет. Этот яркий и уникальный случай убедительно свидетельствует о необходимости связи полилингвистического автоперевода с перемещением между странами: бедная девочка никогда не покидала Петербурга. Романтический образ и полиязычная поэзия Кульман в большой степени, как известно, представляют собой легендарный литературный факт, практически единственным источником которого служат тексты ее наставника, редактора и биографа Карла Гросгейнриха, включая якобы полученные им положительные отзывы на ее стихи от Гёте, Жан Поля, А.С. Пушкина. В отличие от большинства исследователей, слишком увлекающихся историей о «гениальной душе» «чудесного ребенка» «не от мира сего»,

2 Общее представление о проблематике автоперевода в разных литературах дает книга «The Routledge Handbook of Literary Translingualism» (Ed. by S.G. Kellman and N. Lvovich. N.Y.; L.: Routledge, 2022), где Ваннеру принадлежит глава «Russian-English Literary Translingualism: Switching from Cyrillic to Roman across the Atlantic».

Ваннер говорит о Кульман интересно и при этом научно корректно: всякий раз оговаривает, «если верить Гросгейнриху»; спокойно обсуждает вопрос, не был ли Гросгейнрих автором части приписываемых Кульман стихотворений; выдерживает баланс между признанием своеобразия и уникальности полиглотизма Кульман, знавшей, по утверждению Гросгейнриха, 11 языков и сочинявшей стихи на четырех из них, переведившей Анакреонта с древнегреческого на русский, немецкий и итальянский и проч., и известным мнением В.Г. Белинского: она «была чудным и прекрасным явлением жизни, но нисколько не была поэтом», то есть представлением о Кульман как о «вундеркинде с феноменальными языковыми способностями <...> и невероятной литературной продуктивностью» (с. 36).

Ваннер раскрывает многоязычие Кульман как доминанту ее художественно-го мира: Кульман, жившая в первой четверти XIX в., в силу искусственной архаизированности, классицистичности своего литературного воспитания не была в курсе современной поэзии (вероятно, не читала Пушкина; интересно, учитывая ее переводы с древнегреческого и псевдопереводы белым дактилическим стихом, читала ли она гомеровские переводы Н.И. Гнедича) и полностью принадлежала к предромантической эстетике и философии языка. Не считая национальный язык основой своей идентичности, она «вполне естественным образом пришла к стихосложению на нескольких языках <...> рассматривала многоязычие как главную особенность своей личности» (с. 31). Ваннер анализирует характерный для творческого наследия Кульман текст — вышедший после ее смерти трехязычный русско-немецко-итальянский сборник стихотворений, составленный из «синхронных автопереводов», то есть оригинальных стихотворений, написанных вероятно практически одновременно на нескольких языках, где из-за эффекта «зеркального переотражения множественных переводов» трудно определить, что считать «оригиналом», если таковой вообще имеется (с. 56); собственно переводов (Анакреонта) на разные языки; и псевдопереводов — стихотворений, написанных Кульман от лица древнегреческих поэтов (то есть якобы переведенных ею на русский; особенно интересна ее самоидентификация с поэтессой Коринной). Ваннер дает сравнительный анализ существующего параллельно на трех языках стихотворения «К луне» / «An den Mond» / «Alla Luna», в котором сошлись все эти черты: стихотворение существует в виде трех оригиналов, русского, немецкого и итальянского, и при этом представлено как псевдоперевод с вымышленного древнегреческого оригинала поэта Филемона. Стиховедческий разбор позволяет сделать интересные наблюдения о причудливой связи в стихах Кульман гендера и языка и об особенно любимом ею итальянском как вероятном преимущественном «оригинале», «прототексте» ее поэтического обращения к луне. Тут надо отметить, что разборы Ваннером русских, французских и немецких поэтических текстов сделаны с равно высокой стиховедческой квалификацией. Именно исследователь, в силу рождения и образования владеющий этими языками, видимо, в равной мере, мог увидеть все тонкости иностранных стихов русских поэтов, включая их невозможные для носителя языка неологизмы, опознать русский субстрат в их иноязычной поэтической речи, отделить вызванные недостаточным знанием языка ошибки от сознательных приемов, сравнить полиязычные тексты.

Глава о Кульман написана ясно, спокойно, интересно; перевод Н. Махлаюка здесь и в целом в книге вполне передает достоинства научного языка автора (а также успешно справляется с задачей создания подстрочных переводов множества цитируемых в ней иноязычных стихотворений, часто совсем не простых). В книге есть, однако, небольшая ложка дегтя — считанные, но досадные редакторские недосмотры, о которых скажем здесь, чтобы больше к этому не возвращаться: редактору следовало бы не вставлять в текст свои наблюдения (с. 147, примеч. 25; с. 211),

а следить, чтобы Жан Поля не называли Ж. Полем и Полем (с. 47—48; в предметно-именном указателе правильно), Семена Аркадьевича Карлинского (Simon Karlinsky) — Карлински (так на протяжении всей главы о Цветаевой), американского слависта, прекрасно известного отечественным филологам как Майкл Вахтель (Michael Wachel), — «Уоктелом» (с. 203, так и в указателе). Также сомнительной кажется транслитерация фамилии Daniel Weissbort как «Уэйссборт» (с. 220 и *passim* в главе о Бродском; так же в указателе). Для читателя это особенно неудобно потому, что все иностранные имена в указателе даны в его кириллической части.

Теперь с удовольствием вернемся к разговору собственно о тексте Ваннера.

Во второй главе Ваннер, программным образом пропустив эпоху романтизма, переходит к модернизму — трехязычной поэзии художника Василия Кандинского. Как и в случае с Кульман, анализ автопереводов позволяет увидеть самое существенное в художественной природе Кандинского, в его, в отличие от Кульман, весьма продолжительной эволюции. Для Кандинского постоянная «смена инструмента» — палитры на пишущую машинку, русского языка на немецкий, далее движение к русско-немецкому билингвизму, немецкому языку, немецко-французскому билингвизму, — составляет часть интенсивного творческого развития, которое мы знаем прежде всего по движению его живописи от фигуративизма к абстракции. Полиязычная поэзия Кандинского тоже в целом развивалась в сторону абстракции, однако с интересными анахроничными ответвлениями.

Обращение к русско-немецким стихотворным двойчаткам Кандинского, которые Ваннер впервые систематически выявил (в силу разрозненности архивов Кандинского и отсутствия научных изданий, исследователи обычно ограничиваются только немецкими или только русскими стихами, часто не подозревая о существовании параллельного текста на другом языке), позволяет исправить целый ряд ошибочных публикаторских прочтений и произвольных исследовательских толкований. То же касается анализа знаменитого образца жанра *livre d'artiste* — альбома Кандинского «Klänge», составленного из стихотворений в прозе на немецком и авторских гравюр. Состав книги в немецком издании 1912 г. отличается от почти не привлекавшего внимания исследователей планировавшегося, но не состоявшегося русского издания под названием «Звуки». Их сравнение позволяет скорректировать сделанные другими исследователями соображения о взаимоотношении вербального и визуального рядов в этой книге художника.

Для описания взаимодействия параллельных немецких и русских текстов в творчестве Кандинского Ваннер использует понятие из теоретических сочинений самого Кандинского: «Zweiklang», «двухзвучие» — несводимое смысловое «балансирование» разных кодов (пример: заглавие немецкого стихотворения «НОВОЕ» (архаичная форма слова «Обое», гобой), если читать его как написанное кириллическими буквами, имеет значение «новое»). В пределе, как показывает Ваннер, Кандинский в своей поэтической «зауми», стремясь к радикальной утрате языком всякой референциальной функции, снимает различие между языками, которые сливаются в единый универсальный язык абстракции.

Любопытны наблюдения над намеренной «иностранностью» не только немецкого, но и русского языка Кандинского, насыщенного германизмами, — настолько, что С.К. Маковский отказался печатать в «Аполлоне» русскую версию теоретической статьи художника «О духовном в искусстве», поскольку Кандинский счел «глупым (dumm)» стилистически ее нормализовать. Ваннер показывает, что необычность, даже прямая грамматическая неправильность речевых оборотов Кандинского — следствие не недостаточного знания языка, а установки на эксперимент. При этом немецкий как чужой язык предоставлял большую свободу: если абстрактная образность русских стихов Кандинского отдает подражанием симво-

листам, то в немецких текстах, «несмотря на некоторую сбивчивость — или, может быть, благодаря этой сбивчивости, — видны проблески подлинного поэтического вдохновения» (с. 91). В последнем, послевоенном периоде, отмеченном в большой степени в силу внешних жизненных обстоятельств новым — немецко-французским — билингвизмом, Кандинский в немецких стихах продолжает лингвистические эксперименты довоенного периода — многие из них написаны в радикально авангардном стиле, напоминая дадаизм, он творчески использует ресурсы немецкого языка, создавая необычные неологизмы, так что поэтика поздних немецких стихов сходна с его поздней живописью: «Произвольное сочетание существующих лексем с неологизмами напоминает соположение смутно репрезентативных “биоморфных” форм и абстрактных геометрических фигур» (с. 111). Тогда как написанные в те же годы французские стихотворения синтаксически и лексически нормативны, часто имеют разговорный тон и представляют в основном сценки из повседневной жизни, с изобразительной точки зрения они своей «поэтикой простоты» отсылают к доабстрактному периоду творчества художника. Таким образом, поэтический полиглотизм может служить новым королларием к живописному творчеству. В целом анализ билингвальных стихотворных «Zweiklänge» Кандинского представляет их не как следствие менявшихся жизненных обстоятельств, а как одну из форм реализации художника и поэта, стремившегося к абстрактному и синтетическому искусству.

Несмотря на столетний разрыв между Кандинским и Кульман, Ваннер проводит между ними связь (оба практиковали синхронный автоперевод, то есть одновременное написание оригинального стихотворения и перевода, при котором размываются границы между оригиналом и переводом). Аналогичным образом содержательно связаны и другие герои этой книги, которая таким образом имеет характер не сборника отдельных «кейсов» автоперевода, а монографического исследования, соединяющего историко-литературную тщательность и обращение к недостаточно изученным темам с сильным, хотя и в основном подспудным, теоретическим интересом.

Можно добавить, что случаи Кульман и Кандинского близки еще и тем, что ставят перед исследователем задачу анализа поэтических текстов невысокого качества — и Ваннеру это удается делать одновременно объективно и плодотворно, например когда он рассматривает одно из первых немецких стихотворений Кандинского «Die weisse Wolke», обращенное к немецкой художнице Габриэле Мюнтер, его ученице и жене. Ваннер показывает, что оно представляет собой не столько, как может показаться при первом взгляде, нескладный текст с «иностранным акцентом», сколько языковую и психологическую маску — «душеизлияние немца со склонностью к банальным рифмам <...> “Schmerz”-“Herz” <...>», и при этом обладает живописной двойчаткой — гуашью «Weisse Wolke», «более убедительным произведением искусства, чем (поэтический. — М.Б.) текст, который послужил для нее источником вдохновения» (с. 79—80). В последующих главах Ваннеру придется иметь дело с авторами, поэтическое творчество которых находится на другом уровне: общепризнано, хорошо изучено, однако и тут взгляд с точки зрения автоперевода позволяет увидеть фундаментально важные и при этом новые вещи.

В главе о Марине Цветаевой — о сделанном через несколько лет после написания поэмы «Мблodeц» (написана в 1922-м, опубликована в 1924 г.) ее авторском переводе на французский, «Le Gars», который был напечатан во Франции только в начале 1990-х, — Ваннер берет текст, практически не привлекавший внимания исследователей (исключая вступительную статью Е.Г. Эткинды к французскому изданию поэмы 1992 г.). Тем более не анализировалось соотношение оригинала и автоперевода, а оно — как и во всех составляющих книгу Ваннера статьях — как вы-

яняется, касается самой сути творчества исследуемого автора. Всякий, кто читал «Мблодца», выросшего из архаичных и фольклорных глубин «отчасти заузного», по замечанию Вл. Ходасевича, русского языка, поэму, составленную из нестандартных форм, неологизмов, в которой характерным для Цветаевой образом ключевую роль играют звук и рифма (не только концевые рифмы, но и многочисленные внутренние рифмы, ассонансы и аллитерации, придающие тексту музыкальное, заклинательное звучание) в соединении со сложным полиметрическим ритмом, скажет, что это вещь непереводаемая, слишком глубоко она укоренена в стихии русского языка. Оказывается, однако, что Цветаева, напротив, считала свои стихи, вообще поэзию совершенно переводимыми, но только особым образом — путем, как она писала, «транспозиции, перемены тональности при сохранении основы. Не только другими словами, но другими образами. Словом, вещь на другом языке нужно писать заново. <...> Что взять на себя может только автор» (цит. по с. 127). Это представление о автопереводимости поэзии непосредственно происходит у Цветаевой из представления о том, что поэзия вообще не связана с национальным языком, а является трансязычным феноменом, о чем она писала по-немецки Рильке: «Поэзия — уже перевод, с родного языка на чужой. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелгать [Dichten ist nachdichten]» (цит. по с. 131), — и по-французски Полю Валери: «Любое стихотворение — это перевод духовного <...> в слова», если возможна передача внутреннего посредством внешних знаков, то перевод в узком смысле — передача материального материальным, слова словом — конечно, возможен (цит. по с. 132).

Переводя «Мблодца», в большой степени по причине внешних обстоятельств, на французский (язык, который германофилка Цветаева считала непоэтичным), она, как показывает Ваннер, для передачи архаичных, народных и церковнославянских элементов оригинала обратилась к французскому языку XV—XVI вв., языку Вийона и Рабле (не только в отношении лексики, но также грамматики и синтаксиса, что свидетельствует о ее виртуозном владении языком и потенциальной возможности для нее писать стихи на французском). Ей также удалось сохранить номинативность своего стиля, богатую звукопись, рифмы, концевые и внутренние, и даже те особые случаи, когда ключевое слово не произносится, но стоит в рифменной позиции, то есть угадывается («упырь»/«sang» (кровь)). Все эти структурные и формальные особенности Цветаева виртуозно передала в ущерб семантической точности. В результате, как показывает Ваннер, хотя буквальное значение текста в русской и французской версиях часто значительно различается, «Цветаевой на удивление точно удается передать форму и дух оригинала», перенести на французский свой личный неповторимый стиль (с. 142). Более того, ее самоперевод оказывается также самотолкованием поэмы: благодаря добавленным во французский текст деталям проясняется сюжет, выявляются встроенные в русский текст подразумеваемые символические связи.

Глава о Цветаевой — центральная и, видимо, ключевая в книге Ваннера, в ней сосредоточены самые важные для него мысли об авторском переводе, которые прослеживаются и в других главах: в своей идее переводимости поэзии Цветаева, как и Ваннер, возражает романтическому представлению о том, что на чужом языке нельзя создать ничего художественно значительного; у нее наглядно виден стереоскопический эффект самоперевода как особого текста, преодолевающего дихотомию языков, как метакомментария по поводу отношения поэта с языком, как текста, обращенного к особому читателю — не иностранному, как можно подумать, а родственному автору — двуязычному. Этот круг мыслей был когда-то кратко намечен Михаилом Эпштейном — Ваннер в английском оригинале своей книги ссылается на его англоязычную статью 2004 г., в русском переводе следовало бы

добавить отсылку к ее сокращенному, но достаточно внятому русскому варианту «Стереотекстуальность. От перевода к метаморфозе»³.

Глава о Набокове во многом представляет собой контраст к главе о Цветаевой: Набоков, как известно, требовал строгого контекстуального буквализма в переводе, который исключает сохранение просодических особенностей оригинала — и при этом в переводе собственных русских стихотворений (в двуязычном сборнике «Poems and Problems», 1970) действовал даже не наоборот, а непоследовательно и компромиссно. Ваннер обнаруживает метод в этой непоследовательности — «набоковскую стратегию несовершенства». Путем тщательного сравнительного стиховедческого анализа он показывает, как «кажущиеся технические неправильности или изъяны английского перевода передают семантическое или нарративное содержание русского оригинала» (с. 184—185). Например, в известной финальной декларации «Парижской поэмы»: «...я почел бы за лучшее счастье / так сложить ее дивный ковер, / чтоб пришелся узор настоящего / на былое, на прежний узор...», — не только повтор слова «узор», но и рифма «ковер»/«узор» передает художественную возможность так ретроспективно сложить «ковер» своей жизни, чтобы сошлись его «узоры». Замена в английском автопереводе полноценных рифм ассонансами имеет собственную семантику — «показывает сложность достижения желаемого совпадения» в новой, американской, жизни поэта, на неродном ему английском языке (с. 187). В главе о Набокове есть целый ряд разборов технических особенностей набоковских автопереводов, на первый взгляд кажущихся недостатками, рассогласованием формы и содержания, как обладающих самостоятельной семантикой.

Если у Цветаевой идея переводимости находилась в самом центре ее представления о поэзии и открывала свободу творить на чужом языке (хотя лишь в малой степени реализованную и не оцененную современниками), то Набоков, снискавший славу как американский прозаик, перевод стихов воспринимал и описывал, как в программном стихотворении «On Translating *Eugene Onegin*», с помощью метафор «насилия и надругательства» (с. 199), и в этом же роде представлял автоперевод: «Унылый пейзаж английского перевода, — пишет Ваннер о набоковских автопереводах из сборника «Poems and Problems», — служит напоминанием об утраченном рае оригинальных русских стихов с их богатством эвфонии и изысканной законченностью формы. Согласно пессимистическому взгляду Набокова, английский перевод в лучшем случае может лишь намекнуть на утрату, которую неизбежно ощущает читатель, когда вместо невозможного великолепного оригинала ему предлагается порочная, грубая имитация» (с. 200). Ваннер справедливо замечает, что скептицизм Набокова в отношении возможности перевода и восприятие им самоперевода как самоистязания отчасти проистекают из того, что его постсимволистская «живописная» поэзия была ориентирована на визуальную образность и поиск *not juste*, то есть самое важное в ней было трудно переводимо, тогда как поэтическая задача Цветаевой — «создание завораживающей музыкальности поэтической речи» (с. 206) — была по своей природе транслингвальна.

Несколько скептическая и пессимистическая интонация исследователя в разговоре о поэтических автопереводах Набокова (производящая приятное впечатление на фоне бесконечных восторгов профессиональных набоковедов) завершается и отчасти снимается обращением к английскому стихотворению Набокова «An Evening of Russian Poetry», в котором от лица полупародийной фигуры русского лектора в Америке обсуждается и воплощается невозможность передать по-английски форму и дух русской поэзии, равноценная утрате русского прошлого.

3 См.: *Эпштейн М.Н.* От знания — к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 318—322.

«В этом своего рода “метасамоперевод” Набоков говорит о непреодолимой пропасти между русским и английским и в то же время отчасти преодолевает ее, насыщая английские строки переливами русских глагольных окончаний прошедшего времени. В какой-то удивительный момент, сродни спиритическому сеансу, два языка как бы сливаются в один, делая “задачу” перевода ненужной, пока сам автор внезапно по своей воле не прекращает этот сеанс» (с. 208).

Поскольку в каждой из глав Ваннер не только рассматривает автопереводы, но и дает общую и довольно полную картину переводческой деятельности исследуемого автора и его взглядов на перевод, в случае с Набоковым, может быть, стоило бы рассмотреть его ранние, весьма свободные и явно сделанные с удовольствием переводы с английского стихов Руперта Брука в эссе 1922 г., а также его не изуверски буквальные переводы отдельных стихотворений Пушкина и других русских поэтов, собранные в сборнике «Three Russian Poets» (1944) (они вошли в том «Стихотворений» Набокова в серии «Библиотека поэта», 2002).

В главе об Иосифе Бродском Ваннер, как и в случае с Набоковым, имеет дело с той частью поэтического наследия знаменитого автора, американского поэта-лауреата — автопереводами, — которая невысоко оценивалась современниками и критиками. В случае с Бродским проблема заключалась в том, что он самоуверенно правил переводы своих стихов, сделанные известными американскими поэтами-переводчиками, и в конце концов взялся все переводить сам, поскольку требовал сохранения в переводе рифмы и размера, совершенно нехарактерных для современной англо-американской поэзии, привыкшей к белому стиху. Бродский с его «абсолютизмом формы» противоположен Набокову с его «семантическим абсолютизмом» (с. 225) тем, что воспринимал возможность писать на английском не как безнадежное самоистязание, а как выпавшую ему дополнительную степень свободы, возможность иметь в своем распоряжении два языка — и близок Цветаевой тем, что готов был вносить «существенные смысловые изменения в перевод своих стихов ради сохранения формальной энергетике оригинала», «нарушать нормы языка перевода, если это соответствовало их цели, создавая “русифицированный” вариант на французском и английском, что зачастую озадачивало или возмущало их читателей» (с. 226).

Ваннер дает подробный сравнительный разбор нехарактерно простого для Бродского стихотворения «Октябрьская песня», написанного в 1971 г., за год до отъезда в эмиграцию, и его английского автоперевода, «October Tune», опубликованного в журнале «The New Yorker» в 1987 г.: при переносе на английский язык стихотворение приобретает дополнительную сложность и в какой-то степени может рассматриваться как автокомментарий и, парадоксальным образом, более характерное самовыражение поэта, чем оригинал. В разговоре о ранних источниках представлений Бродского о переводе, переводимости, англоязычной поэзии, пожалуй, следовало бы учесть, что он (о чем известно из его интервью и воспоминаний его друзей) начинал знакомство с иностранной поэзией и приемами ее перевода на русский с антологией «Французские лирики XIX и XX веков» (1937) в переводах Бенедикта Лившица, «Антология новой английской поэзии» (1937) Д.С. Мирского и, прежде всего, «Поэты Америки. XX век» (1939) Михаила Зенкевича и Ивана Кашкина, по переводам поэзии на страницах журнала «Иностранная литература».

Эдиционная практика Бродского, печатавшего свои автопереводы не в двуязычных сборниках, а в моноязычных, говорит о том, что он хотел, чтобы его переводы воспринимались как самостоятельные английские стихотворения. Тут Ваннер использует термин «interlation» / «соразвод» (с. 238), который подробно обсуждает далее, в послесловии к книге. Поскольку для понимания смысла этого термина нужно знать, как его объяснял придумавший его Михаил Эпштейн, а пе-

реводчик книги Ваннера переводит это пояснение сам, по английской статье Эпштейна (с. 267), приведем его более сжатый и ясный русский вариант: «Разные языки обладают разной логико-грамматической метрикой и “кривизной” в смысловом пространстве, и если перевод (translation) нивелирует этот эффект разности, оставляя в остатке эквивалентность двух языков, то стереотекст предлагает скорее соразвод (interlation) языков в объемной перспективе, их наложение друг на друга. Двойная, по сути оксюморонная приставка “сораз-” здесь особенно уместна, поскольку указывает на сведение разведенного, на двоякий акт со- и раз-. Такой же стереоэффект создается и в сознании читателя — билингва или полиглота, параллельно читающего один и тот же текст в оригинале и в переводе на разные языки или в переложении самого автора. <...> Соразвод, в отличие от перевода, играет именно на контрастах двух языков, на их взаимной непереводемости»⁴.

Заключительная, шестая глава книги посвящена творчеству современных русско-американских поэтов, многие из которых имеют еврейские корни. Тут сопоставлены два поэта с разными представлениями о том, как или зачем поэт должен переводить свои стихи: более старший и менее известный А.Ю. Грицман (род. в 1947 г.) предлагает читателям, как и Набоков, сравнить исходный и целевой тексты в билингвальном издании, а более известная и молодая Катя Капович идет по пути Бродского, маскируя авторские переводы собственных стихов под английские оригиналы. Позиция Грицмана с его «конstellациями» русских и английских текстов кажется более интеллектуально, психологически, эмоционально сложной, в то время как эмоциональная литературная политика Капович, разделяющей свое русское и английское поэтические «я», видимо, обеспечивает более широкую аудиторию и успех. Сходство двух этих авторов в том, что соединение в одном лице автора и переводчика парадоксальным образом приводит к тому, что перевод весьма значительно отличается от подлинника. Впрочем, то же, как показывает книга Ваннера, можно сказать об автопереводах практически всех рассмотренных им поэтов.

Книга Ваннера представляет большой интерес как для тех, кто занимается проблематикой перевода, так и для специалистов по творчеству всех исследованных в ней авторов. Выбранный исследователем ракурс доказал свою плодотворность, и для него есть еще немало объектов, например упомянутые Ваннером в предисловии такие типы поэтического автоперевода, характерные именно для русской/советской литературы, как «псевдосамопереводы» советских национальных поэтов, представлявшие собой якобы переводы на имперский *lingua franca*, то есть русский, с несуществующих подстрочников, написанных на «миноритарных» языках Союза; «трансязычная» поэзия таких поэтов, как Геннадий Айги, с ее русской, чувашской и французской составляющими, или не упомянутый Ваннером Сергей Завьялов с мошанско-эрянско-античными элементами и «переводами с русского» (изложением хрестоматийной русской поэтической классики языком современной поэзии), которые им же, как филологом, в ряде статей описаны и осмыслены. Кроме того, за то короткое время, которое прошло после выхода в свет рецензируемой книги, проблема автоперевода, сознательного выбора/отказа от языка, часто от «материнского» языка, ставшего языком врага, языком насилия, приобрела новую актуальность в значительно приросшей глобальной русской диаспоре и в русскоязычной поэтической среде в сопредельных странах. Этот эффект — то, что Вальтер Беньямин в статье «Задача переводчика» назвал «Fortleben», «последующей жизнью» произведения, в данном случае — филологического исследования, — еще один признак его значительности.

4 Эпштейн М.Н. Указ. соч. С. 320.