

ГЕЙНЕ В ПЕРЕВОДЕ А. Н. МАЙКОВА: ВОПРОСЫ ЦИКЛИЗАЦИИ

Середина XIX века в России — период активной циклизации в области лирики. Влияние западноевропейского цикла на формирование механизмов циклизации в русской литературе стало предметом внимания многих исследователей. Циклы Г. Гейне, поэта активно переводившегося в этот период, представляют особый интерес в этом отношении. Гейне чаще всего не переводили циклами. В сборниках и на страницах журналов объединялись стихотворения из разных циклов. Эти объединения обладали определенной семантической структурированностью, имитирующей принципы циклизации немецкого поэта или шедшей с ней вразрез. Статья посвящена двум циклам (рециклизациям) А. Н. Майкова, сконструированным на основе переводов из разных циклов Гейне. Стилистические замены, переработка синтаксиса и свободное «переламывание» оригиналов позволяло преломить поэтику циклов Гейне в свойственном Майкову аналитическом ключе.

Во второй половине XIX века в стихотворных сборниках, журналах и отдельными изданиями регулярно появлялись подборки переводов из Гейне. Вместе с появлением этих многочисленных переводов, а во многом именно благодаря их многочисленности, в печати высказывалась общая неудовлетворенность ими. Критика «русского Гейне» касалась, прежде всего, принципов отбора произведений для перевода, дающих одностороннее представление о творчестве немецкого поэта. Особенно это относилось к критике «демократического» направления. Д. Минаев, переводчик «Германии», высказал мысль, что Гейне «является в русской поэзии... унылым певцом бледной луны и румяной розы, влюбленной в соловья... Русский Гейне — это альбом-

ный певец, влюбчивый юноша с розовой улыбкой и с розовыми мечтами, но который, впрочем, не прочь иногда и пострадать, и поплакать, и пожаловаться на судьбу. Поэтому у нас каждый юный поэт, преследуемый рифмами и вдохновением домашнего приготовления, начинает пробовать свои силы на Гейне и переводит из него, не переводя духу, целую серию стихотворений-варияций, которые писать весьма легко и скоро»¹. Пародируя русских переводчиков, Минаев писал:

«Гейне, встань! Мы для примера
Познакомим русский свет
С «Intermezzo», с «Romanzero»!...»
Шепчут Миллер, Берг и Фет.

Однако почти никто не переводил целиком *Lyrisches Intermezzo*, *Romanzero*

или другие циклы Гейне. В конце XIX века Пл. Краснов, подводя итог вековому труду русских переводчиков, писал: «...русская литература все еще не может похвастаться тем, что имеет полный удовлетворительный перевод его [Гейне] стихов. Главная беда в том, что Гейне переведен весьма неравномерно. Иные его произведения имеют по несколько (до 15) удовлетворительных переводов; другие не переведены ни разу...»².

Переводчики объединяли в сборниках или на страницах журналов относительно небольшое количество переведенных стихотворений. Эти объединения, чаще всего не создававшиеся как циклы, а составлявшиеся из разрозненных переводов, все же, как правило, обладали определенной семантической структурированностью: уж если возникала необходимость объединить разрозненные переводы, то необходимо было предложить определенный композиционный принцип их объединения.

Критика искала в этих циклических образованиях, в «рециклизованном Гейне», в первую очередь, «немецкого Гейне». В рецензии 1860 года «Сборник стихотворений иностранных поэтов. Переводы В. Д. Костомарова и Ф. Н. Берга» Д. И. Писарев отмечал: «Наша публика, незнакомя с немецким языком, положительно не знает Гейне. Почти все лирические стихотворения Гейне переведены, но почти никто не переводил его по циклам. В книге «Neue Gedichte» есть несколько лирических романов, из которых каждый назван именем женщины. «Анжелика», «Катарина», «Серафина», «Эмма» и т. д. Они состоят, как известно, из ряда лирических стихотворений, в которых изображены различные моменты в изображении чувства мужчины к женщине. Наши поэты переводили из этих циклов отдельные стихотворения, а физиономия Гейне выражается именно в их совокупности...»³.

Легкость, с которой лирика Гейне поддавалась рециклизации, заключается, по-видимому, в двух причинах. Во-первых, почти каждое из его стихотво-

ний может легко быть извлечено из контекста и рассматриваться как самостоятельное произведение. Во-вторых, «всеобщность» тем лирики Гейне позволяла легко интерпретировать и варьировать тему стихотворения. А. Григорьев в рецензии на сборник Фета 1850 года заметил: «Поэзия а la Гейне недавно была еще у нас в моде, потому что нет ничего легче, как усвоить себе внешние приемы Гейне и в его рамки вставлять самое пустое и ничтожное содержание. Не много нужно таланта, чтобы наговорить сперва несколько общих мест о том, что был такой-то осенний, или летний, или, наконец, зимний вечер, что луна светила так-то и так-то, и заключить или вовсе чуждою содержания мыслью, или тем, что собственная душа пишущего находилась в таком-то и таком-то состоянии»⁴. Писарев, в связи с подобной мыслью, пришел к выводу о принципиальной непереводаемости Гейне: «Гейне непереводаем; наши поэты, даровитые и бездарные, берут у Гейне идеи и образы, пишут свои стихотворения на эту заимствованную тему, потом ставят в заголовке: «Из Гейне» и воображают себе, что они его перевели»⁵.

В 40–80-е годы появилось несколько сборников переводов Гейне. Часть из них представляли собой целенаправленные рециклизации⁶, в других предпринимались попытки переводить Гейне по циклам⁷, которые, тем не менее, публиковались в урезанном виде, а в сборнике, как правило, присутствовал раздел-рециклизация, формировавшийся по «остаточному» принципу. Разделы-рециклизации переводов из Гейне входили в сборники оригинальных стихотворений поэтов⁸. Принципы объединения переводов значительно различались, и в связи с этим необходимо обозначить несколько проблем, встающих перед исследователем.

Прежде всего это касается поиска общих критериев для различения объединений, в которых выражена интенция переводчика-рециклизатора, и просто подборок, объединенных источником. Строго говоря, даже небольшая подборка в журнале, если она составлена из стихо-

творений разных циклов, не может рассматриваться как нечто совершенно случайное. Здесь определенным образом преломляются проблема *двойного авторства*, проблема *несобранного и кумулятивного цикла*. Рециклизации в целом балансируют между двумя тенденциями: представить Гейне (например, одну из сторон его лирики) и представить «себя в Гейне». Сюда примыкают проблема интерпретации (целенаправленной или спонтанной) оригинала в переводе, проблема объединения существующих переводов, сделанных в разное время, проблема цензурных ограничений, проблема соизмеримости рециклизаций по объему.

Особого внимания заслуживают два опыта рециклизации Гейне, осуществленные А. Н. Майковым. Причин для этого несколько. Во-первых, Майков, как один из цензоров Гейне в России, хорошо знал его творчество, и поэтому в его отборе стихотворений для перевода мы вправе ожидать меньше «случайностей» или влияния уже «переведенного Гейне». Уже в XIX веке неоднократно отмечалось, что именно существовавшие на тот или иной момент времени переводы нередко определяли предпочтения только вступающих на «гейневскую тропу» переводчиков. Во-вторых, циклизации и, как мы попытаемся показать, рециклизации Гейне отличаются у Майкова легко прослеживаемым аналитизмом и авторской заданностью композиции. Затрагивая вопрос об аналитизме строения циклов Майкова в целом, сошлемся на мнение Л. Е. Ляпиной: «Соединенная в циклы, его [Майкова] лирика обретала аналитизм, очерковую окраску. <...> именно в циклической форме его концептуализм нашел наиболее адекватное разрешение, позволив остаться лириком, хотя и аналитического склада»⁹. В третьих, тот факт, что переводы Майкова из Гейне практически не имели успеха, напрямую связан с особенностями его манеры перевода/переделывания Гейне. Это же, с другой стороны, обусловило целостность его рециклизаций. Стремление к точному

воспроизведению оригинала вело в направлении, которое реализовал Фет: отказавшись от попытки рециклизации Гейне (сборник стихотворений 1850 года), он в дальнейшем восстановил оригинальную последовательность стихотворений Гейне.

Впервые Майков объединил свои переводы из Гейне в 1857 году в «Библиотеке для чтения»¹⁰ в цикле из 19 переводов. В 1858 году в сборник «Стихотворения Аполлона Майкова. Книга вторая» был включен раздел «Мотивы из Гейне», состоявший уже из 29 переводов и одного оригинального стихотворения Майкова («Гейне. Пролог»), служившего своеобразным вступительным словом к переводной части.

С точки зрения механизмов циклизации, больший интерес представляет первый, меньший по размеру цикл. Его структурные скрепы обнажены в большей степени, чем в более поздней рециклизации. В сноске к первому объединению Майков говорит о том, что не стремится дать точных переводов: «Не без робости представляя мой первый опыт в этом роде на суд читателей, я наперед считаю долгом оговориться, что я более старался перевести тон и впечатление подлинника, нежели гонялся за буквальною верностью. Впрочем, только в трех местах я соблазнился мелькнувшим мне образом и позволил себе сделать некоторые изменения, на которые укажу ниже»¹¹. Далее по тексту даются три сноски, в которых оговариваются отклонения от оригинала.

В сборнике 1858 года такая установка на свободный перевод сохраняется, но декларируется она уже иными маркерами: названием раздела («Мотивы из Гейне») и тем, что в этом издании изъяты все сноски переводчика. Кроме того, цикл открывается оригинальным стихотворением Майкова, а нумерация начинается с первого переводного стихотворения. Все это указывает на не скрываемую Майковым долю соавторства и ориентирует читателя на сопоставление с оригиналом в пределах сходства мотивов.

Цикл 1857 года сконструирован Майковым из пяти разных циклов Гейне. № I–XIV — стихотворения из цикла *Die Heimkehr*, за исключением № VI — цикл *Die Nordsee*. Далее следуют № XV, XVI, XVIII — цикл *Neue Gedichte* (соответственно разделы *Neuer Frühling, Romanzen, Verschiedene*); № XVII, XIX — цикл *Romanzero* (соответственно *Erstes Buch, Zweites Buch*). Из простого перечисления видно, что в формировании подборки Майков стремился объединить стихотворения из цикла *Die Heimkehr*. Тем не менее такое объединение не было задано порядком расположения стихотворений в оригинале. Соотнести начало цикла Майкова с композицией оригинального цикла в полной мере нельзя. В какой-то степени наводит на размышление тот факт, что пять стихотворений цикла Майкова приходятся на «Прелюдию» и «Интермедию» (в терминологии А. И. Дейча) оригинального цикла¹². Кроме того, такое сопоставление может объяснить, почему в стихотворения цикла *Die Heimkehr* вклинено «Meersstille» («На море», № 6) цикла *Die Nordsee*: морские пейзажи мы находим и в *Die Heimkehr*.

В композиционном строении цикла Майкова 1857 года отчетливо слышен мотив, который в самом общем виде можно обозначить как дихотомию «проза жизни/ложность (искусственность) искусства». Цикл 1857 года открывает стихотворение, задающее такое его звучание, преломляющееся в последующих переводах. Даже те стихотворения, которые не имеют в оригинале такой окраски, приобретают ее в контексте цикла благодаря его композиции и переводческой интерпретации Майкова.

Отчетливость и проработанность мотива «жизнь/искусство» достигается во многом за счет того, что Гейне Майкова имеет большую склонность к обобщениям, чем Гейне оригинала. Именно в этом мотиве и достигает своего философски обобщающего смысла ирония Гейне, художественно воплощающая и развивающая теорию иронии немецкого романтизма. В определении Ф. Шлегеля, иро-

ния — это «абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянно воспроизводящее себя взаимодействие двух борющихся мыслей... В иронии все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным»¹³. Если поэзия Гейне является в этом смысле иллюстрацией к определению иронии как художественного метода, данного Ф. Шлегелем, то поэзия Гейне в переводе Майкова является изложением этого определения в поэтической форме. Посмотрим, как это реализуется в цикле.

Стихотворение «Пора, пора за ум мне взяться...» («Nun ist Zeit, daß ich mit Verstand...»), открывающее цикл, содержит наиболее очевидную (именно очевидную, а не программную для Гейне по форме) критику романтизма как синонима фальши. В нем речь идет о комедии, разыгрываемой на фоне роскошных кулис, оформленных в высокоромантическом стиле, о рыцарском плаще, сияющем золотом. (В оригинале фальшь ситуации подчеркивается еще тавтологичностью формулировок: «Ich hab so lang als ein Komödiant // Mit dir gespielt die Komödie»; «Ich fühlte die feinsten Gefühle».) Лирический герой оригинала обращается к героине, разыгрывает спектакль с нею. В переводе мы находим обобщение (курсив мой. — А. А.):

Пора, пора за ум мне взяться!
Пора отбросить этот вздор,
С которым в мир привык являться
Я, как напыщенный актер!

Незначительная, на первый взгляд, корректура совершенно меняет коммуникативную ситуацию и переводит смысл стихотворения из сферы личных отношений («он — она») в область обобщения, адресованного всем. И. Ф. Анненский, сравнивая переводы этого стихотворения, сделанные Майковым и А. К. Толстым, заметил: «Майков не обратил внимания даже на личный характер пьесы»¹⁴. Оставшиеся три строфы оригинала легко вписываются в эту концепцию. Однако Майков не ограничива-

ется сделанным изменением. Он так переводит оставшиеся строфы:

Смешно все в мантии иль в тоге,
С партера не сводя очей,
Читать в надутом монологе
Анализ сердца и страстей!..

Так, но без ветоши ничтожной
Неловко сердцу моему!
Ему смешон был пафос ложный;
Противен смех теперь ему!

Ведь все ж, на память роль читая,
В ней вопли сердца я твердил
И, в глупой сцене умирая,
Взаправду смерть в груди носил!

Из второй строфы, целиком посвященной романтическим образам, романтизм исчезает вместе со своими атрибутами (роскошные кулисы, рыцарские одеяния), зато появляется обобщенный образ публики (партер), который, в сочетании с «надутым монологом», усиливает мотив театра и экспонирует отсутствующую в оригинале дихотомию «актер — зритель». Более того, «анализ сердца и страстей» — это уже почти театральная критика, которая сразу же превращается в пародию на саму себя.

Следующая строфа имеет с оригиналом мало общего. Гейне пишет:

Und nun ich mich gar säuberlich
Des tollen Tands entled'ge,
Noch immer elend fühl ich mich,
Als spielt ich noch immer Komödie.

(«И теперь, когда я избавился от этой сумасбродной чепухи, я все еще чувствую себя таким жалким, как если бы все еще разыгрывал комедию».) Лирический герой Гейне потому чувствует себя жалким (убогим, презренным), что само избавление от «сумасбродной чепухи» романтизма (отметим немаловажную аллитерацию оригинала — *tollen Tands* звучит как погремущка) напоминает следующий акт комедии, да и осмысляет он разыгравшуюся комедию в субъективно-эмоциональных терминах. Он ощущает себя частью продолжающегося спектакля. Лирический герой Майкова, напро-

тив, занимает объективированную позицию по отношению к «сумасбродной чепухе», из которой он уже вполне исключил себя, и осмысляет ситуацию в адекватных этой позиции обобщающих категориях: «ничтожная ветошь», «ложный пафос». Лирический герой Гейне стремится вырваться из замкнутого круга, лирический герой Майкова философски противопоставляет «ложный пафос» и «смех». Первый — жертва любовной комедии, второй — театральный критик. Только последняя строфа в какой-то степени приближает майковскую трактовку к оригиналу, хотя и тут «вопли сердца» получают обобщенно-иронический смысл, тогда как в оригинале читаем нейтральное: «*Sprach ich, was ich gefühlet*» — «Говорил я то, что чувствовал».

В итоге в интерпретации Майкова романтизм уступает место искусству вообще, а любовная трагедия превращается в философскую сентенцию. А. Григорьев в своем переводе этого стихотворения (1853) воспроизвел и даже «прояснил» и огрубил основную идею оригинала за счет некоторой фамильярности тона. Этот перевод особенно показателен в сопоставлении с переводом Майкова. Приведем вторую и третью строфы:

Романтический стиль отражался во всем
(Был романтик в любви и в искусстве я),
Паладинский мой плащ весь блистал серебром,
Изливал я сладчайшие чувства.

Но ведь странно, что вот и теперь, как гождусь
Уж не в рыцари больше — в медведи я,
Все какой-то безумной тоскою томлюсь,
Словно прежняя длится комедия.

Важно, что при этом стихотворение остается в пределах лирической ситуации «он — она»: «Я с тобою, мой друг, как искусный актер // Разыгрывал долго комедию».

Мотив первого стихотворения звучит и в завершающем стихотворении цикла — «Конец! опущена завеса!» («*Sie erlischt*», цикл *Romanzero*). Опустевшие театральные подмостки, лопнувшая струна, шныряющие в партере крысы и гаснущие лампы этого стихотворения

Гейне преломляют ту же тему двойственности «жизнь/искусство». Однако даже в данном стихотворении, где Гейне сознательно затрагивает эту тему, она не решается так прямолинейно, как это делает Майков в разбиравшемся выше переводе. В развязке оригинального стихотворения главным «героем» оказывается поэт, художник в широком смысле слова. Последняя «охающая», шипящая и в конечном итоге гаснущая лампа — это душа лирического героя:

Die letzte Lampe ächzt und zischt
Verzweiflungsvoll, und sie erlischt.
Das arme Licht war meine Seele.

Именно концовка и дала название стихотворению («*Sie erlischt*»), из которого не ясно, пока стихотворение не прочтено, к чему относится *sie* — она. Читателю предстоит еще «расшифровать» название. Майков вывел на первый план театральную составляющую стихотворения, завершив им цикл и отбросив название. Дешифровки больше не требуется:

Конец! опущена завеса!
К разъезду публика спешит...

Завершается представление — завершается цикл. Таким образом, весь цикл оказывается *обрамленным театральным мотивом* — мотивом «условности искусства/прозаичности жизни», что настраивает читателя на *ретроспективное осмысление всего цикла* после его прочтения. Черда жанровых сценок, находящаяся внутри обрамления, оказывается своеобразным спектаклем, представлением: дом мертвого пастора (№ III), «На море» (№ VI), старушка, спешащая за мукой (№ VIII), женщина с детьми на рынке (№ XIV), смерть вора (№ XVI), невольник (№ XVII). Между ними, подобно «интерлюдиям» цикла *Die Heimkehr* Гейне, встраиваются несколько лирических миниатюр.

Мотив «жизнь/искусство» звучит вполне отчетливо и внутри цикла, например: «Не теряй, мой друг, терпенье, // Что в стихах моих порой...» (№ IV),

«Осердившись, кастраты, // Что я грубо пою...» (№ VII). В эти переводы Майкова означенный мотив перешел из оригиналов. В другие стихотворения этот мотив привносится самим переводчиком.

Мы уже говорили о том, какими средствами Майков «раздвигает» лирическую ситуацию в первом переводном стихотворении цикла («Пора, пора за ум мне взяться!»). Нечто подобное, хотя и в микромасштабе, происходит со стихотворением «*In mein gar zu dunkles Leben...*» («Сиял один мне в жизни...»). Показательно, как Майков небольшой смысловой подменой осуществляет значительный концептуальный сдвиг. В оригинале разворачивается простое, незатейливое сравнение, которое в кратком пересказе звучит примерно так: «Мне без тебя страшно, как детям в темноте, и так же, как они, я пою песню, чтобы разогнать страх». В последней строфе сказано:

Ich, ein tolles Kind, ich singe
Jetzo in der Dunkelheit...

(«Я, глупый ребенок, я пою также в темноте»; в переводе М. Л. Михайлова: «Вот и я — ребенок глупый — // Точно так пою впотьмах...»). Майков так пересказывает эти строки:

И я, чтобы не думать,
Пою среди людей...

В целом это — незначительное и не искажающее фактуально-смысловую план стихотворения изменение: из оригинала ясно, что «темнота» третьей строфы — это не та темнота, которой боятся дети, и что все сравнение строится ради этой символично-метафорической трактовки «темноты». «Разъясняющий» перевод Майкова, с одной стороны, разрушает метафору последней строфы, а с другой — привносит в нее оттенок уже звучавшей в первом стихотворении антитезы «жизнь/искусство». Особенно это ощутимо в контексте цикла. Заключительные два стиха также «удачно» встраиваются в новую концепцию: «Скучна им эта песня — // Да мне не страшно с ней!».

Особого же внимания в этом отношении заслуживает стихотворение «Мне снилось: на рынке, в народе...» (№ XIV). Майков указывает в примечании: «В этой пьесе сохранен только первый мотив Гейне...», — и приводит оригинал целиком. Это стихотворение Гейне («Im Traum sah ich die geliebte») подверглось самым значительным изменениям в цикле. Если Плещеев перевел его «со стиля на стиль», то перевод Майкова — это совершенно новое произведение по идеологии и содержанию. В приводимом ниже переводе курсивом выделены те мысли, которые не имеют даже отдаленных аналогий в оригинале:

Мне снилось: на рынке, в народе,
Я встретился с милой моей;
Но — как она шла боязливо,
Как бедно все было на ней!

В лице исхудалом и бледном,
С своею ресницей густой,
Глаза только прежние были
И чудной сияли душой.

У ней на руке был ребенок;
За палец держась попевать
За нею другой *торопился* —
Румяный... как некогда мать...

И сними пошел я, тоскливо
Потупивши в землю глаза.
В груди моей точно проснулись
Подавленных чувств голоса.

«Пойдем, — я сказал ей, — жить вместе;
Я нянчиться буду с тобой,
Ходить за детьми и работать,
И вновь расцветешь ты душой!»

Она подняла ко мне очи,
И очи сказали без слов,
Одной только грустью: «Уж поздно!»
И я зарыдать был готов...

И в очи смотрели ей дети,
Вдруг обняли мать горячо...
Их крик уязвил мою душу...
Вдруг слышу, меня за плечо

Хватает еврей, мой издатель:
«Победа! — кричит. — Торжество!
В три дня разошлось все издание...»
О, как же я проклял его!..

Шесть строф оригинала раздвигаются в восемь строф перевода, при этом по содержанию оригинал и перевод совпадают примерно на 20%. Это не перевод и даже не мотив из Гейне, так как последнее определение предполагает сходное «звучание» перевода/интерпретации и оригинала. В этом почти полностью оригинальном произведении Майкова утрачены лаконизм и экономичность миниатюры Гейне, изменен ее эмоциональный вектор и, что в данном случае важнее, дана совершенно новая развязка, в которой своеобразно обыгрывается упоминавшаяся выше дихотомия мотива «жизнь/искусство». Вводимый концовкой диссонанс можно было бы интерпретировать как попытку дать типичную для Гейне концовку стихотворения, если бы не его пафос и заключительная строка, вводящая авторскую рефлексию и совершенно снимающая возможный иронический оттенок. Видимо, только такая концовка могла дать Майкову выход из риторики прибавленных им строф, в которой он «заблудился». От слов «Их крик уязвил мою душу...» уж слишком долгий путь предстоял до концовки Гейне: «И когда ты умрешь, то я буду рыдать на твоей могиле». Предлагаемая развязка, тем не менее, «встраивает» стихотворение в цикл: это и жанровая сценка, в которой в новой плоскости обыгрывается мотив «жизнь/искусство».

* * *

Более объемный цикл 1858 года «Мотивы из Гейне» сконструирован Майковым уже из пяти разных циклов Гейне. В сущности, это цикл 1857 года, в котором не поменялся порядок стихотворений и к которому прибавлено еще несколько пьес. Общая структура цикла такова: № I–XIV — стихотворения из цикла *Die Heimkehr*, за исключением № VI — цикл *Die Nordsee*. № XV, XVI, XVIII, XXI–XXIV, XXVII–XXIX — цикл *Neue Gedichte* (разделы *Neuer Frühling*, *Romanzen*, *Verschiedene*). № XVII, XX — цикл *Romanzero*. № XIX, XXV, XXVI — цикл *Lyrisches Intermezzo*. Обращают на

себя внимание два принципиальных момента: (1) цикл открывается оригинальным стихотворением Майкова и (2) в цикл не вошло стихотворение «Конец! опущена завеса!», обрамляюще завершавшее цикл 1857 года.

Специального внимания заслуживает «Пролог» Майкова. Обычно комментаторы переводов Гейне, сделанных Майковым, отмечают, что Н. А. Добролюбов назвал его «прекрасным стихотворением». Между тем в так часто приводимой цитате Добролюбов указывает с легкой долей иронии на его двусмысленность: «Бесчисленные переводы Гейне, с некоторого времени появившиеся в наших журналах, скоро стали надоедать публике. Виноват в этом, по нашему мнению, не Гейне, а его переводчики. Долгое время Гейне терпел гонения от наших переводчиков и действительно уподоблялся «трепетному оленю», за которым скачут охотники, — как является он в прекрасном стихотворении г. Майкова, известном нашим читателям:

Давно его мелькает тень
В садах поэзии родимой,
Как в роще трепетный олень,
Врагом невидимым гонимый!

Эти враги и суть переводчики»¹⁵. Стихотворение двусмысленно не только в этой, первой строфе, приведенной Добролюбовым. Вся образная система «Пролога» может легко читаться в ироническом ключе. Майков продолжает:

И скачем мы за ним толпой,
Коней ретивых утомляя,
Звеня уздечкою стальной
И криком воздух оглашая.
Олень бежит по ребрам гор
И с гор кидается стрелою
В туманы дремлющих озер,
Осеребренные луною...
И мы стоим у берегов...
В туманах — замки, песен звуки,
И благовония цветов,
И хохот, полный адской муки...

П. И. Вейнберг удивлялся майковскому «введению» в Гейне: «...несколько стихотворений переведены г. Майковым,

который уж бог знает для чего, прибавил к ним несколько строф собственного сочинения...»¹⁶. А. В. Дружинин в рецензии на сборник Майкова удостоил отдельного внимания только это стихотворение из всего раздела переводов из Гейне: «Мы выписали так много прекрасных произведений Майкова, что имеем право выписать теперь одно из самых слабых. Это стихотворение ... должно заключать в себе поэтический взгляд на поэзию германского барда... Основание стихотворения чисто лирическое: поэт, видимо, находясь под влиянием смутновосторженного настроения, вследствие чтения Гейне, стремится воплотить чувства, в нем возбужденные, в ряде поэтических образов. Мотив совершенно понятен и образы возможно-верны. В последних восьми стихах даже схвачена неуловимая, полуфантастическая сторона гейневской поэзии, так напоминающей собою сонные грезы, но цель испорчена неудачным сравнением немецкого поэта с оленем, за которым, с непонятной целью, скачет толпа русских поэтов»¹⁷.

Никто из критиков, между тем, не отметил, что кроме двусмысленности «Пролог» заключает в себе совершенно особое видение «поэзии германского барда», последовательно реализуемое в следующих за ним переводах: идиллия туманных замков, благоухающих цветов и пафос «хохота, полного адской муки», о которых говорит Майков, расщепляется иронией и «прозой» поэзии Гейне. Сам образ охоты и бегущего оленя восходит к иной, чем гейневская, поэтической традиции. Схожими по интерпретации являются и переводы-адаптации Майкова. Возможно, именно это имел в виду А. Блок в своей микрохарактеристике: «Майков — слишком чужой Гейне»¹⁸.

Переводы Майкова практически не имели успеха и почти все, писавшие о них, отмечали, в разных категориях, поэтическую чуждость Майкова и Гейне. В цитированной выше рецензии Дружинин так отрекомендовал работу переводчика: «Против "гейневских мотивов" не один поклонник Гейне может сказать свое,

совершенно правдивое слово, но их автор, увлекшись немецким певцом и усиленно поработавши его песнями, с пользой испробовал свои силы на новом, и по-видимому чуждом для себя, поприще»¹⁹. В 1869 Д. Д. Минаев резко высказался по поводу переводов Майкова: «Покойный А. Григорьев, постоянно отличавшийся самыми удивительными и неожиданными парадоксами, говоря однажды о майковских переводах из Гейне, заметил, что «А. Майков боролся с Гейне». Такое смелое замечание, видимо, очень нелепо, потому что между Майковым и Гейне также много общего, как между г. Пушкиревым или г. Савичем и Шекспиром»²⁰.

Именно «Пролог» Майкова оказался наиболее значимым (в глазах критики) во всем разделе «Мотивы из Гейне» В интересующем нас аспекте значение этого стихотворения также трудно переоценить. Отсутствие стихотворения «Конец! опущена завеса!», создававшего вектор ретроспекции в цикле 1857 года, компенсируется «Прологом». Теперь уже не ретроспективный взгляд определяет тон всего цикла. «Пролог» выполняет функцию настройки внимания, обозначая вектор внимания переводчика и идеологию переводов. Он является своеобразной декорацией, на фоне которой разыгрываются «мотивы» из Гейне. Следующее за ним уже упоминавшееся стихотворение «Пора, пора за ум мне взяться...» задает ту же, что и в цикле 1857 года, антитезу «жизнь/искусство». Несмотря на то что этот мотив ослабевает и даже затухает в добавленной части цикла, его влияние несомненно, и он остается одной из важнейших аналитических «скреп» цикла 1858 года.

С № XIX («Лилия») в канву цикла вплетается мотив цветов и ночи. Между стихотворениями «Лилия» и «Ночи теплый мрак гвоздики...» причудливо располагается «Чайльд Гарольд». С контекстом это стихотворение почти ничто не связывает. Только ассоциативно угадывается созвучие «одетого в траур» челна и «подобных теням» фигур с мотивом но-

чи. Мотив «ни жизни, ни смерти» «Чайльд Гарольда» явно перекликается с аналогичным мотивом «Короля Гарольда» (№ XXIV). В первом случае поэт «Смотрит мертвый, как живой...», во втором:

Сидит он, чарой обойден,
Не умирая, не живя...

Стихотворения «Король Гарольд» и «Посмотри: во всем доспехе...» (№ XXIV, XXVI) связаны общим мотивом: воин поглощен мыслями о своей возлюбленной.

При внимательном прочтении циклов 1857 и 1858 годов возникает ощущение, что Майков сознательно разрывает связывающиеся и подсказываемые самим материалом сюжетные нити. Только этим можно объяснить, например, что он разделяет стихотворения «Меня ты не смутила...» (№ XV) и «На мольбы мои упорно...» (№ XVIII). С другой стороны, Майков спорадически воспроизводит последовательность расположения стихотворений оригинала в цикле 1858 года (№ XXI, XXII, XXIII соответствуют № 26, 27, 36 цикла *Neuer Frühling*), однако не распространяет этот принцип на весь цикл.

* * *

Особого внимания заслуживает не только тематическое, но и стилистическое единство циклов, достигаемое за счет интерпретации оригинальных стихотворений в нужном для создания единого настроения ракурсе. Ряд стилистических замен был отмечен в анализе стихотворения «Пора, пора за ум мне взяться!». Стилистической адаптации подверглись другие стихотворения, в частности, упоминавшееся выше «Sie erlischt». Остановимся именно на этом стихотворении, так как содержательно (на фактуально-смысловом уровне) оно достаточно точно передает оригинал, что делает более очевидными стилистические замены.

С первой же строки обращает на себя внимание смещение эмоционального фокуса лирического героя — поэта (автора

пьесы), художника. Оригинал сдержан и нейтрален по лексике:

Der Vorhang fällt, das Stück ist aus,
Und Herrn und Damen gehn nach Haus.
Ob ihnen auch das Stück gefallen?
Ich glaub, ich hörte Beifall schallen.
Ein hochverehrtes Publikum
Beklatschte dankbar seinen Dichter.
Jetzt aber ist das Haus so stumm,
Und sind verschwunden Lust und Lichter.

Doch horch! ein schollernd schnöder Klang
Ertönt unfern der öden Bühne;
Vielleicht, daß eine Saite sprang
An einer alten Violine.
Verdrießlich rascheln im Parterr'
Etwelche Ratten hin und her,
Und alles riecht nach ranz'gem Öle.
Die letzte Lampe ächzt und zischt
Verzweiflungsvoll, und sie erlischt.
Das arme Licht war meine Seele.

В переводе доминирует эмоционально повышенный, и даже восторженный, тон (курсив мой. — А. А.):

*Конец! опущена завеса!
К разъезду публика спешит...
Ну что ж? успех имела пьеса?
О да! В ушах моих звучит
Еще доселе страстный шепот,
И крик и вызовы и топот...
Ушли... И зала уж темна,
Огни потухли... Тишина...*

Чу! Что-то глухо прозвенело
Во тьме близ сцены опустелой...
Иль это лопнула струна
На старой скрипке?... Что там? Крысы
Грызут ненужные кулисы...
И лампы гаснут и чадит
От них дымящееся масло...
Одна осталась... вот — шипит,
Шипит... чуть тлеет... и угасла...
*Ах, эта лампа... то, друзья,
Была, увы! душа моя.*

В связи с переводом этого стихотворения уместно будет привести мнение Ф. Д. Батюшкова о Майкове-переводчике. Речь идет об априорном противоречии содержательной и эмоциональной составляющих поэзии, которое ведет к «мукам слова» и невозможности найти адекватной формы для «поэзии», т. е. для эмоционального содержания. В связи с

этим Ф. Батюшков характеризует Сюлли-Прюдому как «поэта мыслителя, в котором рассудочная сторона берет неоднократно перевес над эмоциональной»²¹. Чтобы проиллюстрировать этот вид «борьбы со словом», Ф. Батюшков приводит замечания, сделанные Майковым на полях стихотворений французского поэта. Он пишет: «Целый ряд выражений у Сюлли-Прюдому отмечены карандашом А. Н. Майковым, с припиской сбоку: «проза». Так, в стихотворении «L'inspiration: Nos vers prennent souvent naissance; Ainsi ma Muse emprunte au monde; Ceux de nous que la chair a séduits par la ligne... Mais plaignons nos sculpteurs, nés loin de la contrée; Quel serait notre ennui, s'il nous fallait sans cesse...; Ou bien la jalousie, en éveil a toute heure» и т. д. В конце третьей «прелюдии» стихотворения «Devant la Vénus de Milo» сделано общее замечание: «В этой пьесе есть недурные места, но 3-я часть — чисто проза. Уже одно повторение: *ou bien, c'est pourquoi, donc, car...* Рито-рика!». И по поводу другого стихотворения — «Le Tourment Divin» — против стиха «*Donc en tous les vivants, de la plante à la bête*» помечено: «Ужасное *donc!* В переводе: «следовательно»!». И так, А. Н. Майков склонен изгнать целый ряд слов из стихотворений Сюлли-Прюдому не потому, чтобы они затемняли смысл передаваемого содержания, а потому лишь, что они представляются ему неуместными в поэзии, что они отзываются «риторикой» и лишены эмоционального характера. Эти слова — «помеха» поэтической передаче мысли»²². В приведенной цитате речь идет об одном из аспектов понимания «прозы» или «прозаического» в широком смысле слова как повествовательности, которая позволяет показать движение и сцепление мыслей, взаимосвязь и взаимообусловленность явлений действительности. На внешние маркеры именно такой «прозы» (*ou bien, c'est pourquoi, donc, car*) указывает в своих замечаниях Майков. Несмотря на то что в приведенном выше стихотворении подобные маркеры отсутствуют, та же самая «проза»

присутствует в нем по духу. Сошлемся на еще одно замечание Ф. Батюшкова: «Мы намеренно оставили в стороне те критические замечания А. Н. Майкова, которые имеют в виду не только слова, но сами образы или данную мысль. Например, по поводу пьесы "La corde raide" наш поэт записал: "Какое отчаянное благоразумие! и отвратительное спокойствие!"»²³.

Для Майкова слишком благоразумно, спокойно и прозаично звучит следующая мысль оригинала (стихи 2–6): «Понравилась ли им пьеса? Я полагаю, я слышал звук аплодисментов. Высокоуважаемая публика благодарно аплодировала своему поэту». Поэтому в переводе появляется стремительное: «Ну что ж?.. О да!.. страстный шепот, ... И крик и вызовы и топот...»; отсюда «Ах» и «Увы!» последних двух стихов и пять восклицательных знаков во всем переводе. Отсюда же и «ненужные кулисы» — эпитет, характеризующий эмоциональное состояние лирического героя. (В оригинале нет *кулис*, а крысы «надоедливо шмыгают туда сюда в партере»).

Однако не эта лексически-стилистическая корректура оказывается, в конечном счете, определяющей для звучания перевода Майкова. Он принципиально перерабатывает и прозаический по сути синтаксис оригинала. Стихотворение Гейне состоит из коротких предложений, имеющих преимущественно прямой порядок слов, лишенных характерных для поэтического текста синтаксических структур и выражающих законченные и «прозаические» по содержанию мысли. Первая строфа в прозаическом переводе звучит так: «Занавес опускается, пьеса окончена, // и господа и дамы отправляются домой. // Понравилась ли им пьеса? // Я полагаю, я слышал звук аплодисментов. // Высокоуважаемая публика благодарно аплодировала своему поэту. // Теперь же здание такое безмолвное и исчезли радость (восторг) и огни (освещение)».

Равномерность и упорядоченность синтаксического движения и повествова-

тельность содержания придают оригиналу эмоциональную сдержанность. Синтаксис перевода прерывист, содержание раздроблено на небольшие синтагмы («Ушли... И зала уж темна, // Огни потухли... Тишина...») или бóльшие, чем в оригинале, по объему, но лишенные его повествовательности фрагменты, обрывающиеся многоточиями, как, например, в уже упоминавшихся стихах 4–6 первой строфы. Аналогичные синтаксические изменения Майков вносит и в перевод второй строфы (ср. стихи 4, 5, 8, 9). Достигается неровность синтаксического движения, как бы воспроизводящая движение эмоций лирического героя, и за счет нескольких анжамбманов, полисиндетона («И крик и вызовы и топот...»), повтора, транспозиции и других не столь явно выраженных синтаксических средств.

Расхождения достигают своей кульминации в переводе последнего стиха, оформленного как отдельное предложение. Последняя лампа гаснет. Так же неизбежно и решительно заканчивается стихотворение: «Бедный (скорее даже *убогий*) свет был моей душой». Диссонанс «поэтичности» сравнения и «прозаичности» синтаксиса создает драматизм развязки, подготовленный всем стихотворением. Майков «переплавляет» «прозу» Гейне в «поэзию»: неровный синтаксис, *ах* и *увы* и, наконец, обращение к друзьям — всем этим Майков нагружает последний стих оригинала. Особое внимание хотелось бы заострить на обращении к друзьям: лирический герой Гейне умирает вместе с лампой, погребенный в темноте; у лирического героя Майкова есть *друзья*, которым он и сообщает о происшедшем в патетично-восторженной форме.

Нередко смягчает Майков и грубоватость выражений Гейне, как, например, в стихотворении «Meinen schönsten Liebesantrag...» («На мольбы мои упорно...»), открывающем цикл *Clarisse*. Фамильярное «...ob das ein Korb sei?» превратилось в «Ну, так простимся!», «Fängst du plötzlich an zu weinen» переве-

дено стихом «Ты рыдаешь и коришь...». Впрочем, концептуальная схема оригинала сохранена в переводе в полной мере. Майков именно смягчает оригинал. Он так перевел вторую строфу:

Selten bet ich, drum erhör mich,
Lieber Gott! Hilf dieser Dirne,
Trockne ihre süßen Tränen
Und erleuchte ihr Gehirn.

*Редко я молюсь, о боже!
Успокой ее ты разом!
Осуши ее ты слезы,
Просвети ее ты разум!*

Dirne (диал. девушка; девка) и *Gehirne* (букв. мозги, в переносном смысле —

ум) оригинала звучат откровеннее перевода. (Ср. последний стих в переводе В. Коломийцева: «Просвети чуть-чуть мозги ей».)

А. В. Федоров отмечает, что Майков как цензор Гейне²⁴ в своих рапортах отстаивал «свой взгляд на писателя» и пытался «не только добиться разрешения и оправдать его, но и сделать его «своим», приспособить его к нормам собственной литературно-классовой позиции»²⁵. Аналогичным образом Майков адаптировал Гейне в своих переводах, делая его «своим». Этим во многом и определяются особенности его рециклизаций Гейне.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Песни и думы из Гейне. Критическое обозрение // *Время*. 1861. № 1. С. 65.

² Книжки недели. 1898, июнь. Переведенный Гейне. С. 169.

³ *Писарев Д. И.* Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., 1955. С. 343.

⁴ Стихотворения А. Фета. Отечественные записки. 1850. Т. 68, февраль. С. 34.

⁵ *Писарев Д. И.* «Берлин». Осенняя сказка Генриха Гейне // *Русские писатели о переводе*. Л., 1960. С. 494.

⁶ Стихотворения из Гейне / Перевод И. Семенова. СПб., 1858; Песни Гейне в пер. М. Л. Михайлова. СПб., 1858; Песни и думы из Гейне. Пер. в стихах Мантейфеля. М., 1860; *Гейне Г.* Сочинения в переводе П. Вейнберга. СПб., 1861; Гейне в переводе Н. П. Грекова. М., 1863.

⁷ *Гейне Г.* Сочинения в переводе П. Вейнберга. СПб., 1861; Гейне в переводе Н. П. Грекова. М., 1863; Северное море. Стихотворения Генриха Гейне. Перевод А. Сомова. СПб., 1863; Стихотворения Хэйне в переводе Мейснера. СПб., 1881; Стихотворения Гейне / Пер. Е. Вавского. Пенза, 1885; Стихотворения Гейне / Пер. А. Шкаффа. Харьков, Дарре, 1885 и др.

⁸ Стихотворения А. Плещеева 1845–1846. СПб., 1846; Стихотворения А. Фета. М., 1850; Стихотворения Аполлона Майкова. Книга вторая (Раздел «Мотивы из Гейне»). СПб., 1858 и др.

⁹ *Ляпина Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века. СПб., 1999. С. 68.

¹⁰ Библиотека для чтения. 1857. № 4. С. 133–144.

¹¹ Там же. С. 133.

¹² Майков следующим образом перестраивает порядок стихотворений цикла *Die Heimkehr* (номера стихотворений цикла Гейне расположены в последовательности их расположения в цикле Майкова): 44, 46, 28, 43, 64, 74, 29, 4, 1, 23, 65, 41. А. И. Дейч предлагает следующий вариант структуры цикла *Die Heimkehr*:

«Основная тема как бы пересекается вставками (интермедиями), где находим и короткострофные романтические баллады, и живописные морские пейзажи («куксгафенский цикл»), картины ночного города и сатирические сценки.

Здесь, как и в «Лирическом интермеццо», есть внутренняя связь между стихотворениями, составляющими вместе единое целое.

«Возвращение» по композиции может быть примерно разбито на семь групп:

I. 4 Прелюдия.

5 Интермедия.

II. 6–14 Встречи и впечатления на берегу моря.

III. 16–27 Утраченная любовь.

28–29 Интермедия.

IV. 30–36 Лирические воспоминания поэта.

37 Интермедия.

V. 38–44 Возвращение в родительский дом, воспоминания детства, приготовление к отъезду.

VI. 46–64 Новая любовь, новые признания.

65–66 Интермедия.

VII. 66–87 Путевые образы, любовные встречи, городские и сельские пейзажи.
88 Эпилог».

¹³ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 49.

¹⁴ Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 299.

¹⁵ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. в шести томах. М., 1934–1941. Т. I. С. 366.

¹⁶ Библиотека для чтения. 1858. № 7. Песни Гейне в переводе М. Л. Михайлова.

¹⁷ Библиотека для чтения. 1859. № 1. Т. 153. С. 29.

¹⁸ Блок А. А. Собр. соч. в восьми томах. М.; Л., 1960–1963. Т. 6. С. 121.

¹⁹ Библиотека для чтения, 1859, № 1, т. 153. С. 3.

²⁰ Дело. 1869. № 5. С. 33.

²¹ Батюшков Ф. Д. Критические очерки и заметки о современниках. Ч. II. СПб., 1902. С. 129.

²² Там же. С. 129—130.

²³ Там же. С. 130—131.

²⁴ Майков являлся цензором Гейне с 1858 года. Ему принадлежат все, за исключением одного, рапорты о «Полном собрании сочинений» Гейне («Heine's sämtliche Werke». Hamburg, 1861–1863). В своем первом рапорте 1853 года (на французский перевод «Богов в изгнании») Майков отмечал: «...книга эта, по моему мнению, не может быть позволена по причине весьма тонкой иронии, разлитой на всех почти страницах этого сочинения. Ирония эта преимущественно распространяется на христианство, хотя автор прикидывается везде ревностным христианином» (Цит. по: Генрих Гейне в царской цензуре. Сообщение А. Федорова // Литературное наследство. Т. 22–24, 1935. С. 659). В рапорте о I и III томах «Полного собрания сочинений» Гейне Майков так характеризует творчество немецкого поэта: «Гейне становится явлением, характеризующим свою эпоху; он разделяет ее страдания, ее стремления, участвуя в том, что она разрушала и что создала. Того электрического действия на мысль многие его крайние увлечения и горячие страницы произвести уже не могут, ибо теперь в жизни общества другие задачи, вопросы и стремления: эпоха созерцательная прошла, наступила эпоха действий...<...> ...политические и философские его идеи отодвигаются везде на задний план, и перед читателем выступает художник, для которого весь мир без различия и вся его история — не более как краски, образы; более поэт, чем мыслитель, он беспрестанно впадает в противоречия» (Там же. С. 662–663). В последнем рапорте Майков предлагал «представить Гейне в полном собрании»: «Должно главное принять в соображение, что перед нами находятся произведения поэта, который занимает теперь, по приговору критики всего образованного мира, третье место в триаде величайших поэтов Германии: Шиллер, Гете, третьим из них становится Гейне» (Там же. С. 670).

²⁵ Там же. С. 662.

A. Achkasov

HEINE TRANSLATED BY A.N. MAIKOV: THE QUESTIONS OF CYCLIZATION.

The middle of the XIX-th century in Russia was marked by intensive cyclization in lyrics. The patterns of cyclization in Russian literature were greatly influenced by Western European lyrical cycles. This has become the focus of analysis for many scholars. The cycles of H. Heine, which had been actively translated at that time, are of great importance in this regard. The article deals with the two cycles (recyclizations) by A.N. Maikov which include translations from various cycles by Heine. Stylistic adaptation, syntactical repatterning, and free «rewriting» of the originals by the translator changed the poetics of Heine's cycles, adding analytical elements, characteristic of Maikov.