О. И. Федотов

Встреча у Чатырдага, или толерантность чудожественного перевода : (три варианта сонета Мицкевича "Widok gór ze stepów Kozłowa" на русском языке)

Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury 7, 65-76

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

PRACE NAUKOWE Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie
Seria: FILOLOGIA POLSKA — Historia i Teoria Literatury 1998 z. VII

О.И. ФЕДОТОВ
(Москва – Częstochowa)

Встреча у Чатырдага, или толерантность художественного перевода

(три варианта сонета Мицкевича *Widok gór ze stepów Kozłowa* на русском языке)

1.

В знаменитом пушкинском сонете о сонете (*Суровый Дант не презирал сонета...*, 1830) среди корифеев европейской сонетистики упомянут и великий польский поэт Адам Мицкевич:

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец любви в его размер стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

Ему, подобно Вордсворту и Дельвигу, отведено ровно три строки, тогда как зачинателям сонетной традиции в первом катрене досталось лишь по строке. Как всегда, Пушкин предельно логичен и конкретен. Ренессансных поэтов он оценивает как читатель, согласно их хрестоматийным заслугам. Когда же дело касается его современников, он не ограничивается умозрительным перебором „самых-самых", а руководствуется реальными причинами, которые нужно искать в текущем литературном процессе.

Первым назван Уильям Вордсворт, автор сонета, начальная строка которого использована Пушкиным в виде эпиграфа (*Scorn not the Sonnet, critic ...*). Этот его эталонный сонет, извлеченный из II части *Книги сонетов* (1827) Вордсворта, параллельно с Пушкиным был творчески переработан французским поэтом и, меж-

ду прочим, *критиком* Шарлем Огюстеном Сент-Бевом. Впоследствии сформировавшаяся таким путем традиция стала весьма популярной и разветвленной[1].

Заключающий перечень из семи поэтов-избранников Антон Дельвиг предвосхитил проблематику пушкинского сонета о сонете в своем послании *Н.М. Языкову* (1822), в котором речь идет не столько о прошлой, сколько о грядущей истории отечественного сонета. К адресату и адресанту присоединяются еще два будущих мастера этой формы: Пушкин и Боратынский (*Певец Пиров*). Сонеты всех трех поэтов, которых „подружил с музою" Дельвиг, предсказав им блестящее будущее, можно, следовательно, рассматривать как реализацию выданных таким образом авансов.

Наконец, центральной фигурой, соединяющей западную традицию с отечественной, оказался Адам Мицкевич, сонетное творчество которого стало решающим катализатором для обращения к сонету самого Пушкина, для возведения благодаря этому сонета в ранг привилегированного жанрово-строфического образования в русской поэзии и, наконец, для утверждения в русской традиции книги сонетов как особого жанрового феномена.

2.

В 1826 году в типографии Московского университета за счет автора была опубликована книга *Sonety Adama Mickiewicza* (Moskwa, 1826). Спустя три года, с небольшими авторскими поправками, она появилась вновь, уже в составе петербургского двухтомника: *Poesye Adama Mickiewicza* (T. 1 – 2. Petersburg, 1829).

Общественный и литературный резонанс от *Сонетов* Мицкевича был тем значительнее, чем привлекательнее была личность опального польского поэта, приехавшего в Россию не по своей воле, окруженного ореолом жертвы деспотического режима, носителя идеалов свободолюбия, тираноборчества и беззаветной любви к Отчизне. С другой стороны, образ лирического героя Адама Мицкевича, которого по обыкновению отождествляли с автором, воспринимался русскими читателями *Сонетов* в сопоставлении с привычным уже символом романтического поэта-бунтаря — Байроном. В 1827 году в мартовском номере „Московского Телеграфа" появилась статья П. Вяземского в виде предисловия к выполненному им же прозаическому переводу сонетов польского поэта. В ней впервые прозвучала мысль о генетическом и типологическом родстве *Крымских сонетов* со „странническим журналом" Чайльд-Гарольда и обозначилась крамольная формула о „стачке" двух мятежных гениев, вызвавшая яростное неприятие у Н. Надеждина[2].

Соответствующим пафосом отличалось и реальное содержание сборника.

---

[1] См.: И.Р. Бехер, *Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету//Вопросы литературы*, 1965. №10; И.К. Полуяхтова, *Романтический сонет о сонете//Типология и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе*. Вып. II. Красноярск, 1977; Г.Г. Касаткина, *Поэтика жанра „сонет о сонете" и сонет Джона Китса//Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Межвузовский сб. научн. трудов (МГПИ)*. М., 1985; Г.Г. Подольская, *Проблема диалектики формы и содержания — „вечная" тема „сонетов о сонете"// Общечеловеческое и вечное в литературе XX века: Русская и советская литература: Тезисы докладов* ... Грозный, 1989.

[2] „Вестник Европы" 1827. № 12, 284 – 285.

Славянская поэзия еще не знала в ту пору книги сонетов как особого жанрового образования, хотя наиболее просвещенные русские и польские литераторы безусловно читали в оригинале знаменитые сборники Петрарки, Камоэнса, Шекспира, Ронсара, Вордсворта. Опираясь на авторитетные западные образцы и, прежде всего, на опыт поэтов, упомянутых в первом катрене пушкинского *Сурового Данта* (все они были авторами или чисто сонетных книг, или сборников, в структуре которых сонеты занимали заметное место), Мицкевич предпочел традиционную двучастную композицию.

Как и эталонное творение основоположника европейской сонетной традиции Франческо Петрарки *Canzoniere*, московский сборник польского поэта распадается на две части: первую часть составляют так называемые *Любовные сонеты*, представляющие собой прямой аналог сонетов *На жизнь мадонны Лауры*, связное повествование о любви, „некий род драматического произведения с насыщенным психологическим действием сюжетом" (С.С. Ланда); вторую часть — *Крымские сонеты*, где тот же лирический герой остро переживает разлуку с Родиной.

С другой стороны, Мицкевич активно развивает традиции своих ренессансных предшественников, последовательно и сознательно расширяя тематику книги сонетов за счет введения лирического пейзажа, философских и гражданских мотивов. Репрезентирующая, к примеру, один из них морская тематика развернута у Мицкевича не только и не столько с оглядкой на классические образцы, сколько продиктована самим топосом лирического переживания. Крым — полуостров, почти что остров, словно корабль, со всех сторон объятый морем. Вот почему в поэтическом мире *Крымских сонетов* даже аккерманские степи уподоблены „пространству ...сухого океана", а повозка — плывущей в его волнах „ладье". Не включенный в московское издание неоконченный сонет *Ястреб* (На вершине Кикенеиз (К*)) настойчиво противопоставляет морской чужбине Крыма „родные дубравы" Литвы:

Несчастный ястреб! Здесь под чуждым зодиаком,
Заброшен бурею вдаль от родных дубрав...

Сонеты А. Мицкевича вызвали настоящий шквал подражаний. В 1827 году были опубликованы *Сонеты* Яна Непомуцена Каменского во Львове и книга с тем же названием Ю. Шостаковского в Петербурге; в 1828 году — последовали сонетные книги Ст. Братковского в Варшаве и К.Б. Антоновича во Львове. В том же 1828 году в Москве появилась первая русская книга сонетов. Это было миниатюрное издание М.И. Максимова „*Опыт сонетов* М.М.[3], включавшее в себя 24 сонета, с кратким предисловием, в котором, в частности, указывается ближайший прецедент, ставший образцом для русских поэтов: „польский Стихотворец Мицкевич, напечатавший сонеты свои в Москве" и тем самым давший „им некоторый ход в нашей Литературе".

Затем, в 1830 году, были написаны три пушкинских сонета, в одном из которых Мицкевич получил почетное право находиться в ряду законодателей не только польского, но и общеевропейского сонетного искусства. Его сонеты известны в России не только на польском языке, чему печальной причиной была невольная разлука

[3] М.А. Максимов, *Опыт сонетов*: В 2 кн. М.. 1828. Кн. 1.

с родиной, но и в огромном количестве русских переводов, далеко неравноценных по качеству, впрочем, дающих в совокупности вполне адекватное представление о сонетном идиостиле великого поэта. Среди русских переводников „Крымских сонетов" были Петр Вяземский, Иван Козлов, Александр Илличевкий, Юрий Познанский, Василий Любич-Романович, Василий Щастный, Николай Берг, Иван Бороздна, Михаил Лермонтов и др[4].

История русских переводов сонетов Мицкевича — значительная и актуальная историко-литературная и стиховедческая проблема, которая давно ждет своего исследователя. Я в своей статье лишь прикоснусь к ней, обратившись к одному небольшому, но весьма характерному эпизоду, а именно к трем переводам сонета А. Мицкевича „Widok gór ze stepów Kozłowa", выполненным последовательно П.А. Вяземским в 1827 году, И.И. Козловым в 1827 – 1828 годах и М.Ю. Лермонтовым в 1838 году.

Первый перевел его „на французский манер" в прозе. Переводчик пренебрег „красивостью" („elegance") ради „верности и близости" оригиналу. „Стараясь переводить как можно буквальнее, — признавался он, — следовали мы двум побуждениям: во-первых хотели показать сходство языков польского с русским... Вторым побуждением к неотступному переводу было для нас и уверение, что близкий перевод, особливо в прозе, всегда предпочтительнее такому, в котором переводчик всегда более думает о себе, чем о подлиннике своем"[5]. Вместе с тем, Вяземский не довольствовался и механической точностью „машинного" перевода. Главное сближение для него заключалось „в духе и общем выражении" [Там же].

Иван Козлов предпочел „вольное переложение", соответственно его и озаглавив *Подражание Адаму Мицкевичу И. Козлова.*

Наконец, Лермонтов, учитывая опыт предшественников и имея в своем распоряжении, помимо текста Мицкевича, его дословный перевод (подстрочник), сделанный по его просьбе сослуживцем по Гродненскому полку неким Краснокутским, оптимально передал глубинный смысл польского оригинала, его содержательный пафос, отчасти архитектонику и, в то же время, без резких эффектов отторжения приспособил его к системе собственных творческих завоеваний.

3.

Сонет представляет собой диалог двух лирических персонажей — Пилигрима и Мирзы. Партия первого занимает катренную часть, партия второго — терцетную. *Аппендикс* на полстроки также делится на две порции: „To Czatyrdach!" примыкает к тираде Мирзы, восхищенный же возглас „Aa!!" принадлежит потрясенному Пилигриму. Диалогическая форма восходит к ренессансному сонету, еще глубже — к тенсоне провансальских трубадуров и, может быть, еще глубже — к диалогизму античной лирики (параллельная линия развития дала на русской почве

---

[4] См.: E. Kucharska, *Recepcja „Sonetów krymskich" A. Mickiewicza na gruncie rosyjskim (1830 – 1848)*, Zeszyty Naukowe WSP w Opolu, Filologia Rosyjska IV. Opole, 1966; J. Maliszewski, *Twórczość poetycka Iwana Kozłowa*, Częstochowa 1984, s. 59 – 75.

[5] „Московский Телеграф" 1827. Ч. 13. № 2.

жанровую группу „разговоров" Ломоносова, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Маяковского).

Диалог и своеобразная кода (полстроки сверх положенных 14), конечно, не способствовали восприятию сонета как канонического. Отсюда — более чем вольная передача его структуры и И. Козловым в 1827 – 1828 гг., и М. Лермонтовым в 1838 г.. Оба перевода, один из которых считался образцовым и переиздавался в течение семи лет четырежды, а другой был сделан под впечатлением от него, весьма далеки от привычной сонетной формы. Причины? Их — несколько. Прежде всего, это — отсупление от канона в самом порождающем тексте. С другой стороны, превышение числа строк далеко за пределы канонической нормы у Козлова и Лермонтова вызвано несовпадением слововместимости польского 13-сложника и русских 4- и 6-стопного ямба.

Любопытно сравнить количество слов (первая колонка) и слогов (вторая колонка), использованных Мицкевичем и его русскими переводчиками (П. Вяземским, И. Козловым и М. Лермонтовым):

1. A. Mickiewicz, *Widok gór ze stepów Kozłowa*,1826
   ABBA ABBA CDC DCD (D) — 103 188
2. П. Вяземский, *Вид гор из степей Козловских*, 1827 — 116 232
3. И. Козлов, *Вид гор из степей Козловских*, 1827 – 28
   AbAbCCddEEfHfH aBBaCCdd — 123 220
4. М. Лермонтов, *Вид гор из степей Козлова*, 1838
   AAbbCddCeFFe AbbAccDDee — 104 201

Как видим, ближе всех к первоисточнику оказался Лермонтов. При этом, в отличие от своих предшественников, он не игнорирует заданную Мицкевичем строфическую форму, а тонко намекает на нее, разбив текст на две неравные части: первая 14-стишная тирада Пилигрима имитирует вольный нетрадиционный сонет (катрены с автономной рифмовкой, не только перекрестной или охватной, но и смежной, по схеме AAbb); вторая часть, включающая в себя ответ Мирзы и итоговый возглас Пилигрима, легко интерпретируется как сонет безголовый. Подавший, видимо, ему пример И. Козлов дополнил первое 14-стишие имеющим лишь косвенное отношение к сонетной структуре 8-стишием.

Но вернемся к участникам диалога, речевая и личностная характеристика которых во многом проясняет идейный замысел произведения в целом.

В первом угадываются черты путешествующего по Крыму поэта, второй играет роль бывалого проводника. Восточная велеречивость Пилигрима, однако, противоречит европейскому стилю общения и не позволяет полностью отождествить его с образом автора. Речь, видимо, должна идти о лирическом герое, который вбирает в себя и Мицкевича как биографическую личность, но не сливается с ним. Нельзя не согласиться с С.С. Ландой, что „торжествующая в сонетах лирическая стихия объединяет их в циклы, соединенные между собой единством героя. Мир его внутренней жизни раскрывается на фоне одесских салонов в 22 „любовных" сонетах и в стремительно меняющемся потоке степных, морских и горных пейзажей 18 крымских стихотворений"[6]. Он переживает и определенную эволюцию: „...герой любовных сонетов, погруженный в призрачную жизнь одесских салонов и поры-

[6] А. Мицкевич, *Сонеты. Л.*, 1976. С. 229, 10.

вающий с нею, превращается в носителя высшей идеи — в Поэта. Изгнанника. Пилигрима" (Там же. С. 226). Таким образом, налицо возвращение лирического героя „к себе", к породившему его авторскому сознанию. Вместе с тем, общаясь с восточным собеседником, Мирзой, он старается, применяясь к нему, и говорить в восточном стиле. Может быть, при этом чувство меры и изменяет ему, что находит парадоксальное отражение в характеристике лирической ситуации, с точки зрения персидского переводчика: „Когда во время путешествия его по этой стране пришлось ему проезжать мимо очень высокой горы и взгляд его упал на величественную вершину, то море его чувств от созерцания этой страшной горы взволновалось и волны стали наступать, подобно цепи гор, и каждую полновесную жемчужину, которая была оттуда брошена на берег рифмы, он нанизал на нить письма" (Там же. С. 305).

Структурно сонет распадается на три реплики: катренную часть занимают полуриторические вопросы и восклицания Пилигрима, потрясенного величественным видом Чатырдага: „Или это Аллах поставил поперек моря льды? Или из замерзшей тучи отлил ангелам трон? Какое зарево на вершине! Пожар Цареграда! Не Аллах ли это, когда ночь раскинула темный покров, для миров, плывущих по морю Природы, повесил те светильники посреди небесного круга?". Терцетную часть занимает ответ Мирзы, выдержанный в том же витиевато-восточном стиле: „Там? Там сидит [на престоле] зима, там клювы потоков и зевы рек пьют из ее гнезда; при дыхании из уст моих летел снег, я прокладывал следы там, где орлы не знают дороги, где кончаются странствия облаков; я проходил мимо грома, дремлющего в колыбели из туч. Я был аж там, где над моим тюрбаном оставалась только звезда". Реплика Мирзы распространяется и на дополнительное 15-ое полустишие, состоящее всего из шести слогов: „То Чатырдаг!", и находит адекватный отклик у Пилигрима, междометие которого „Аа!!" входит в состав этого „довеска".

4.

Любопытно проследить логику движения творческой мысли всех трех переводчиков, учитывая совокупную взаимосвязь тех источников, которыми они пользовались.

Вяземский, понятное дело, довольствовался оригиналом, преследуя цель прояснить в общем-то вполне внятный смысл польского сонета и сделать его еще более привлекательным и доступным для коллег-стихотворцев, заинтригованных личностью европейской знаменитости.

Буквальный перевод первого стиха сонета Мицкевича выглядел бы таким образом: „Там? То ли Аллах поставил поперек моря льды?"

П. Вяземский произвольно поменял направление движения мысли польского поэта: „Там? Не Алла ли поднял оледенелое море?" и увлек за собой И. Козлова: „Кто *поднял* волны ледяные?"[7]

Последний значительно сократил фразу в соответствии со слоговым объемом 4-стопного ямба, укреплив ее экспрессивность и образную картинность.

---

[7] Ср.: J. Maliszewski, Указ. соч., С. 65 – 66.

По другому пути пошел Лермонтов. Видимо, загодя соразмерив вместимость длинного 13-сложника и короткого 4-стопного ямба, он передает стих сонета двумя строками:

Аллах ли там среди пустыни
Застывших волн застиг твердыни.

Изображаемая картина дополнилась мотивом пустыни. Отсутствующие в тексте Мицкевича волны репродуцируют находку Козлова, у которого они живописуют вставшие дыбом „поперек моря" ледяные торосы. Лаконичное словосочетание „волны ледяные", предложенное Козловым, у Лермонтова развернуто в почти тавтологическое выражение идеи остановленного движения: „застывших волн <...> твердыни". Однако субъект действия Аллах лишился при этом роли активного созидателя. Не он, а кто-то другой до него поставил, приподнял и взгромоздил льды, а он всего лишь *„застиг"* результат чужой работы.

Второй стих Вяземский переводит с очень незначительными разночтениями: „Не ангелам ли отлил он престол из замерзших облаков?", посчитав, видимо, слово „престол" более уместным для ангелов, чем „трон", и заменил монолитную тучу неопределенным множеством облаков.

Козлов, расплачиваясь за бодрый лаконизм первого стиха, не стесняет себя в передаче второго тремя (!) строками 4-стопного ямба:

И кто из мерзлых облаков
Престолы отлил вековые
Для рая светлого духов.

Наоборот, Лермонтов, продолжив предыдущий пассаж, предельно сокращает процесс созидания ангельского трона. Субъектом действия он оставляет Аллаха, материалом — „застывшие твердыни волн", а „престолы" заменяет „притонами".

Заключающая первый катрен фраза, протянувшаяся на два стиха (3 – 4):

Czy Dziwy z ćwierci lądu dźwignęły te mury,
Aby gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu?

(в буквальном переводе: „Или Дивы из обломков мира воздвигли те стены, чтобы не пустить с востока караван звезд?"), Вяземским интерпретируется близко к оригиналу: „Не Дивы ли вознесли стены из обломков вселенной, чтобы заградить каравану звезд дорогу с востока?"

Поэты-переводчики распорядились исходным материалом более вольно. У Козлова два стиха Мицкевича распространились на целый катрен:

Уж не обломки ли вселенной
Воздвигнуты стеной нетленной,
Чтоб караван ночных светил
С востока к нам не приходил.

Исчезли Дивы, стена получила претендующий на вечность эпитет „нетленная", звезды — прозрачный перифрастический эквивалент — „ночные светила", а заданный Вяземским мотив дороги обернулся невозможностью прихода (возвращения: „к нам"?) каравана.

Вариант Лермонтова еще более подробен и занимает целых 5 стихов:

Иль дивы словом роковым,
Стеной умели так высоко
Громады скал нагромоздить,
Чтоб путь на север заградить
Звездам, кочующим с востока?

Лермонтов возвращает дивов, наделяет их даром слова (со своим излюбленным эпитетом „роковым"), стена приобретает у него высоту — совершенно необходимое свойство, без которого ей невозможно было бы выполнить свое предназначение. Необычайно выразителен 3-й стих: живописность образного решения находит опору в звукописи, в каламбурной игре слов („громада... нагромоздить")[8].

Конечно, сокровенный смысл стихотворения не ограничивается констатацией праздного туристического восторга перед грандиозным зрелищем. Если усматривать в Пилигриме alter ego сосланного в Россию польского вольнодумца, в конце первого катрена можно различить мотив *несвободы*, невозможности возвращения „певца Литвы" на родину. Чатырдаг, в ряду других образных воплощений, воспринимается как стена, преграждающая каравану звезд (и поэту-игнаннику) дорогу на запад.

Поэтическая и одновременно политическая доминанта художественного мира Мицкевича, развернутая по оси: *Запад (Родина, от которой оторван лирический герой) / Восток (чужбина, место изгнания)* и дополненная, в частности, образной антитезой: *морская стихия Крыма („Здесь, под чуждым зодиаком") / сухопутная Родина („родные дубравы" Литвы, недоступные, оставшиеся „вдали")* (сонет „Ястреб"), в лермонтовском переводе кардинально видоизменяется.

Решительно, как и все, что он делает, Лермонтов заворачивает „маршрут" движения звезд *с востока на ... север!* Разумеется, мы имеем здесь дело не с недосмотром или художественным просчетом, а с компромиссным наложением двух отмеченных географических антитез, имевших особое символическое значение в творчестве польского и русского поэта. Лермонтов, в отличие от Мицкевича, воспринимал Крым как *южный*, а не *восточный* край. В его поэтическом мире вектор „свободы/несвободы" пролегал по меридиану, *с севера на юг* — для лирического героя или замещающего его символа:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто, как я же, игнанники,
С милого севера в сторону южную. (Тучи)

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;
Засох и увял он от холода, зноя и горя
И вот, наконец, докатился до **Черного моря**. (Листок);

либо — *в обратном направлении* — для лирической героини:

---

[8] Ср.: у Мицкевича: „w poprzek morze... zamrożonej", „lodu ...lądu".

На светские цепи,
На блеск утомительный бала
Цветущие степи
Украйны она променяла.

Но **юга** родного
На ней сохранилась примета
Среди **ледяного**,
Среди беспощадного света. (|М.А. Щербатовой|)

Впрочем, три года спустя Лермонтов вновь соединил *север с востоком* в стихотворении *На севере диком стоит одиноко...*:

На **севере диком** стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

Впрочем, и на этот раз мы имеем дело с переводом стихотворения H. Heine *Ein Fichtenbaum steht einsam...* . в котором Лермонтов неукоснительно следует за немецким поэтом, соблюдая заданную им географическую антитезу: *„In Norden — fern im Morgenland"* (На Севере — *в далекой Утренней земле*).

Столь последовательно выдержанное отклонение от прямого меридианного маршрута в образном противопоставлении позволяет предположить, что восток и юг в творческом сознании русского поэта были окказионально синонимичны.

Второй катрен открывается описанием грандиозного зрелища южного неба: „Na szczycie jaka łuna!" („Какое зарево на вершине!"), для которого Мицкевич находит два дополняющих друг друга сравнения: историческое (*Pożar Carogradu!*), и поэтическое („Czy Allah, gdy noc chulał rozciągnęła bury,| Dla światów żeglujących po morzu natury,| Tę latarnię zawiesił śród niebios obwodu?").

Вяземский перевел этот катрен практически дословно. Козлов и Лермонтов существенно отошли от оригинала. Козлов превратил четверостишие в шестистишие, отказался от конкретных образов „светильников" и „небесного круга", усилил активную роль Аллаха, озарившего „небесные своды" „мощною рукой" и заменил „зарево" напрашивающейся луной („...jaka łuna!"), видимо, не подозревая, что по-польски луна — „księżyc".

Творческая мысль Лермонтова двигалась примерно в том же направлении:

Вот свет все небо озарил:
То не пожар ли Цареграда?
Иль Бог ко сводам пригвоздил
Тебя, полночная лампада,
Маяк спасительный, отрада
Плывущих по морю светил?

Подобно Козлову, он расширил объем текста в стихах (6 вместо 4), но остался верен оригиналу по количеству использованных лексических единиц (25); впрочем, и Козлов превысил его всего на 2 единицы. Вместе с тем ему удалось более точно воссоздать целостную картину озаренного „светом" звезд (а не луны) ночного неба, передать интенсивность их сияния и, что существеннее всего, избежать абстрактной умозрительности изначального образа „миров, плывущих по морю природы". Как считают некоторые комментаторы, Лермонтов ошибочно перевел „światów" как „светила", а не „миры". Однако скорее всего он сознательно сместил смысловые акценты.

Одинаково неприемлемыми для него оказались и прозаический буквализм Вяземского, и поэтическая вольность Козлова, сохранившего фантасмагорический абрис „миров", „во тьме ночной| Плывущих по морю природы", но снявшего мотив „светильников". Лермонтов обнажил и активизировал, вслед за Мицкевичем (иначе как объяснить множественное число „Tę latarnię" применительно к „Luna"!), внутреннюю форму слова „światów" (миров — светов — светил), продолжая мысль первого катрена о „кочующих с востока" „звездах". Звезды, светила, таким образом, метафорически уподобляются кораблям, получивших от Бога спасительный маяк самой яркой из них. Последний штрих, с одной стороны, гармонизирует зримую пластику поэтического ноктюрна, столь любимого Лермонтовым, и, с другой стороны, сообщает ему глубочайшую духовную перспективу, актуализируя еще одну сущностную доминанту лермонтовского поэтического мира — устремленность к Небу.

Вольный перевод польского сонета, подчиняясь мощному влиянию творческой индивидуальности Лермонтова, вступает во взаимодействие с такими его оригинальными шедеврами, как *Выхожу один я на дорогу...*, *Ангел*, *Демон* и др.

Итак, „полночная лампада", „пригвожденная к сводам" Богом, освещает путь плывущим одновременно по естественному и аллегорическому морю кораблям-звездам („светилам"). Активная светоносная роль Бога (знаменательно, что Лермонтов снимает на этот раз его конфессиональную принадлежность — *Аллах*) целенаправленно акцентирована путем замены пассивного глагола „zawiesił" на энергичный „пригвоздил". Эпитеты „спасительный" (маяк) и „отрада", оборачивающиеся к нам соответствующей семантической гранью, сигнализируют, что это путь к Спасению, но не в бытовом, а в нравственно-религиозном смысле слова.

Далее в диалог вступает второй лирический персонаж — Мирза. Он выразительно подхватывает вопросительную интонацию своего спутника и собеседника: „ — Там?" Ни Козлов, ни Лермонтов не сохранили этого возгласа, не придав должного значения его мистическому подтексту. Конечно, Мирза вроде бы повествует о вполне реальном, хотя и сильно мифологизированном горном пейзаже. Подобно каменным и ледяным глыбам, гиперболы громоздятся одна на другую: „Там сидит (на престоле) зима, там клювы потоков и зевы рек пьют из ее гнезда; при дыхании из уст моих летел снег, я прокладывал следы там, где орлы не знают дороги, где кончаются странствия облаков; я проходил мимо грома, дремлющего в колыбели из туч"... вплоть до кульминационного пуанта: „Я был аж там, где над моим тюрбаном оставалась только звезда". „Вот что такое Чатырдаг!" Иными словами, „Там" (на Чатырдаге) кончается мир земной, временный и начинается мир небесный, вечный, где между путником и звездами, между человеком и Богом не

остается посредников. Отсюда — полный мистического ужаса и неподдельного религиозного восторга возглас Пилигрима:"Аа!!" „Выражаясь по-восточному, надо бы сказать, что Мирза при этих словах вложил в уста палец изумления," — так прокомментировал это место сам А. Мицкевич. Тем не менее Вяземский перевел его как невнятное подтверждение: „— Ага!!", а Козлов опустил вовсе, заменив самим топонимом, который в оригинальном тексте произносит Мирза:

И над чалмой моей горела в небесах
Одна уже звезда — и был то...

П и л и г р и м
Чатырдах!

Получается, что не гора, а звезда носит это экзотическое имя, что, конечно, не так. Лермонтов вновь оказался прозорливее своих предшественников. Его вариант перевода заключительной части сонета отличается не только верностью глубинному смыслу, который вкладывал в свое творение польский поэт, но и корректными — в пределах предложенной им трактовки — его уточнениями: снег, летящий из уст путника, уступил место реалистически более уместному мерзнущему „пару дыхания", но не исчез, а преобразился в „вечную метель", бушующую на Чатырдаге „со дня созданья"; экзотические „клювы потоков и зевы рек", пьющие „из... гнезда" зимы, также существенно упростились, с использованием, однако, мотива „колыбели"; грому же была предоставлена привилегия дремать не в „колыбели из туч", а „над глубиной". Наибольшее внимание Лермонтов уделил ударной в смысловом плане концовке, практически ни на йоту не отступив от текста Мицкевича:

И там, где над моей чалмою
Одна сверкает лишь звезда,
То Чатырдаг был.
П и л и г р и м
А!..

То есть Чатырдаг, в интерпретации Мирзы, остается грандиозным горным массивом, а одна-единственная звезда, сияющая над его тюрбаном, только оттеняет его высоту.

5.

Лирические герои Мицкевича и Лермонтова встретились в Козловской степи у Чатырдага. Встретились и обменялись взглядами. Оказалось, они люди одного круга. Есть между ними кое-какие различия, но в основном они — единомышленники.

Лермонтовский человек идет привычной ему дорогой. Ему по пути с Пилигримом и Мирзой Мицкевича. Но пойдут они врозь. Абсолютное одиночество, возвышенное общение накоротке со звездами, ангелами, Богом и Вечностью — факторы, переключающие *горизонтально-земные* и *прямолинейно-бытовые* маршруты на *вертикально-небесные и виртуально-мистические.*

„Кремнистая" кавказская дорога, на которую „...Лермонтов один выходит" темной южной ночью, „серебряными шпорами звеня", волшебным образом превращается в крутое восхождение на Чатырдаг и, вместе с тем, в Млечный Путь, ведущий в горние пределы, к Богу.

О.И. ФЕДОТОВ

Содержание

История русских переводов сонетов Мицкевича — значительная и актуальная историко-литературная и стиховедческая проблема, которая давно ждет своего исследователя. Автор статьи в первом приближении к ней обращается к одному небольшому, но весьма характерному эпизоду, а именно к трем переводам сонета А. Мицкевича „Widok gór ze stepów Kozłowa", выполненным последовательно П.А. Вяземским в 1827 году, И.И. Козловым в 1827 – 1828 годах и М.Ю. Лермонтовым в 1838 году.

Первый перевел его „на французский манер" в прозе. Переводчик пренебрег „красивостью" („elegance") ради „верности и близости" оригиналу. Вместе с тем, Вяземский не довольствовался и механической точностью „машинного" перевода. Главное сближение для него заключалось „в духе и общем выражении".

Иван Козлов предпочел „вольное переложение", соответственно его и озаглавив *Подражание Адаму Мицкевичу И. Козлова.*

Наконец, Лермонтов, учитывая опыт предшественников и имея в своем распоряжении, помимо текста Мицкевича, его дословный перевод (подстрочник), сделанный по его просьбе сослуживцем по Гродненскому полку неким Краснокутским, оптимально передал глубинный смысл польского оригинала, его содержательный пафос, отчасти архитектонику и, в то же время, без резких эффектов отторжения приспособил его к системе собственных творческих завоеваний.

Streszczenie

Historia rosyjskich przekładów sonetów Mickiewicza — stanowi wciąż aktualną historyczno-literacką i poezjoznawczą tematykę, która nadal czeka na swojego badacza. Autor przedłożonej analizy zaledwie w zarysie, w pierwszym przybliżeniu, zwraca się do niewielkiego wprawdzie epizodu, lecz bardzo charakterystycznego, a mianowicie do trzech tłumaczeń sonetu Adama Mickiewicza *Widok gór ze stepów Kozłowa*, dokonanych bardzo konsekwentnie przez: P.A. Wiaziemskiego w 1827 roku, I.I. Kozłowa w latach 1827 – 1828 i przez M.J. Lermontowa w 1838 roku.

Pierwszy z nich przetłumaczył wspomniany sonet na „francuską manierę" w prozie. Tłumacz „wzgardził pięknem" („elegance") na korzyść „wierności i bliskości" oryginałowi. Jednocześnie Wiaziemski nie zadowalał się mechaniczną dokładnością „automatycznego" tłumaczenia. Największe i najważniejsze zbliżenie — jego zdaniem — kryło się w odnajdywaniu „ducha ogólnego wrażenia".

Iwan Kozłow z kolei wybrał typ „swobodnego tłumaczenia", tytułując ten przekład *Naśladowanie Adama Mickiewicza przez I. Kozłowa.*

Lermontow zaś, wziąwszy pod uwagę doświadczenia swoich poprzedników, dysponując poza tym, poza oryginałem sonetu, dosłownym jego tłumaczeniem, dokonanym na jego prośbę przez kolegę z Grodnieńskiego pułku (Kursińskiego), dążył do wydobycia optymalnie wiernego tłumaczenia sonetu, ukazując sens najbliższy polskiemu oryginałowi, jego patos emocjonalny oraz częściowo nawet architektonikę, przyswajając ją sobie w jakimś stopniu.