

О ЦВЕТАЕВСКИХ ПЕРЕВОДАХ ПЕСНИ ИЗ «ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ» И «БЕСОВ» ПУШКИНА

Переводы стихов Пушкина на французский язык были выполнены Цветаевой к столетию со дня смерти поэта, за 5 лет до ее собственной смерти — в 1936 году. К тому времени были написаны уже почти все известные нам стихи Цветаевой; в тех из них, которые датируются 1936 годом, явственно слышится предчувствие близящегося конца, наступившего горестным жарким летом 1941 года:

Так, когда-нибудь, в сухое
Лето, поля на краю,
Смерть рассеянной рукою
Снимет голову — мою... ¹

Когда я гляжу на летящие листья,
Слетающие на булыжный торец,
Сметаемые — как художника кистью,
Картину кончающего наконец,

Я думаю (уж никому не по нраву
Ни стан мой, ни весь мой задумчивый вид),
Что явственно желтый, решительно ржавый
Один такой лист на вершине — забыт ².

¹ Марина Цветаева. Избранные произведения. М.—Л., «Советский писатель», 1965, стр. 322.

² Там же.

Ощущение надвигающейся гибели, пронизывающее эти стихи 1936 года, заставляет относить все написанное Цветаевой в этом году к вещам итоговым, подводящим черту. Такими были и переводы Пушкина — любимых стихов, которыми Цветаева жила с детства, о чем сама она рассказала в статье «Мой Пушкин». Пушкин для Цветаевой в 1931 году, когда писался цикл «Стихи к Пушкину», был оружием в борьбе, другом в одиночестве, памятью о родине на чужбине, опорой в мятущейся страдальческой судьбе поэта. Цветаева тогда могла бы повторить сказанные за 10 лет до этого слова Блока:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе.
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе¹.

Блок и Достоевский в своих речах о Пушкине, сказанных перед смертью обоих великих писателей, на его примере раскрывали свои заветные мысли о назначении поэта. Так и Цветаева прежде всего о Пушкине думает, когда (одновременно со «Стихами к Пушкину») пишет самую глубокую свою статью об искусстве — «Искусство при свете совести». В ней Цветаева русской прозой излагает то свое понимание песни из «Пира во время чумы», которое французскими стихами выражено в переводе, впервые здесь публикуемом. Прежде чем разбирать перевод на французский, прислушаемся к тому, как понимала эти русские стихи Цветаева. Ведь она писала: «Мне твердят: Пушкин непереводим. Как может быть непереводим уже переведший, переложивший на свой (общечеловеческий) язык несказанные и несказанные? Но переводить такого переводчика должен поэт»². Это несказанное Цветаева умела почувствовать и передать в своей прозе о Пушкине; оттого могла и перевести его на французский. В гимне Чуме Цветаева услышала главную свою тему — наитие стихий на поэта, который начинает говорить языком стихий: «Не Пушкин, стихии. Нигде никогда стихии так не выговари-

¹ А. Блок. Собрание сочинений, т. 3. М. — Л., Гослитиздат, 1962, стр. 376.

² Из письма М. Цветаевой 1936 года. Цитируется по статье: А. Эфрон, А. Сакянц. Марина Цветаева — переводчик. «Дон», 1966, февраль, № 2, стр. 178.

вались. Написание стихий — все равно на кого, сегодня на Пушкина. Языками пламени, валами океана, песками пустыни — всем, чем угодно, только не словами — написано... Написание стихий все равно на кого — сегодня на Пушкина. Пушкин в песенке Вильсоновой трагедии в первую голову гениален тем, что на него *нашло*» («Искусство при свете совести»). Передать этот «несловесный» язык стихий, чудо этого написания поэтическим (или построчным), дословным переводом было немыслимо. Как писала сама Цветаева в одном из писем 1936 года: «Работала над пушкинскими переводами в течение шести месяцев, — две тетради черновиков по двести страниц каждая — по четырнадцати вариантов некоторых стихотворений... Главное, что хотелось — возможно ближе следовать Пушкину, но следовать не рабски, что неминуемо заставило бы меня оставаться *позади*, отстать от — текста и поэта. Каждый раз, что я продавалась в рабство, теряли на этом стихи»¹.

Наименее буквalen был перевод песни из «Пира во время чумы»:

Chanson du festin en temps de peste

Lorsque le tout-puissant Hiver,
Tel un guerrier au poing de fer,
Nous tombe sus avec ses troupes
De loups, de vents et de grêlons —
Nous emplissons nos larges coupes
Et près du rouge feu — buvons.

Un hôte pire que l'Hiver:
La Peste, fille des Enfers,
Nous tombe sus — ravit nos proches.
A nos fenêtres, nuit et jour,
Frappe et refrappe avec sa pioche:
— Un tel est mort. A qui le tour?

Que faire? Lui tourner le dos!
Fermons nos portes au fléau,
Humons les fleurs, formons des rondes,

¹ Из письма М. Цветаевой 1936 года. Цитируется по указанной статье, стр. 178. Эта установка существенно отличает цветаевские переводы Пушкина от выполненного за 13 лет до этого перевода стихов Маяковского «Сволочи», где точность построчного нерифмованного перевода напоминает скорее обычные западноевропейские переводы русской поэзии, столь отличные от традиции русского поэтического перевода.

Noyons nos craintes et remords,
Et glorisions avec nos blondes
Le Règne de la Noire Mort.

Chantons l'ivresse du combat,
Du précipice sous nos pas,
De l'Océan qui nous charrie
En pleine nuit, derniers à bord,
De l'ouragan de l'Arabie,
Et de l'haleine de la mort.

Le trou, le flot, le feu, le fer —
Oh, toute chose qui nous perd
Nous est essor, nous est ivressel
Ivresse de la perdition,
Es-tu, peut-être — qu'en sait-on? —
D'une immortalité — promesse?

Donc, Peste, gloire, gloire à Toi!
Sans nul espoir, sans nul effroi,
Nous te voyons venir, o Reine!
Et, main en main, sans nul remords,
Des Filles-fleurs buvons l'haleine —
Peut-être — celle de la Mort!¹

Эта предельная небуквальность цветаевского перевода, направленность его на передачу того же голоса стихий, который слышался самому Пушкину, может стать всего заметней, если сравнить перевод песни из «Пира во время чумы» Цветаевой с недавно напечатанным переводом большого французского поэта (и — сейчас, после выхода в свет «La mise à mort» и других последних его публикаций, мы можем смело добавить — большого прозаика и крупного человека) Луи Арагона. Арагон в своем переводе стремится не отходить от логики пушкинской фразы, от ее дробления по строкам, от пушкинских сочетаний слов. Так, в первой строфе Арагон следует Пушкину даже в передаче таких оборотов, как «Навстречу ей трещат каминь» — «Les cheminées vers lui tressaillent», и во всем синтаксическом членении строфы:

Когда могущая зима,
Как бодрый вождь, ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов, —
Навстречу ей трещат каминь,
И весел зимний жар пиров.

¹ Оригинал — в архиве М. Цветаевой, хранится у А. С. Эфрон.

Quand c'en est temps, l'hiver puissant,
Chef courageux, s'en vient versant
Sur nous la cohorte en broussaille
De ses neiges et ses verglas;
Les cheminées vers lui tressaillent,
Les festins prennent leur éclat .

(Перевод Арагона)¹

Lorsque le tout-puissant Hiver,
Tel un guerrier au poing de fer,
Nous tombe sus avec ses troupes
De loups, de vents et de grêlons —
Nous emplissons nos larges coupes
Et près du rouge feu — buvons.

(Перевод Цветаевой)

У Цветаевой уже в первой строке зима становится из «могущей» (*puissant* у Арагона) «всемогущей» (*tout-puissant*), что не случайно: ведь и в статье «Мой Пушкин» для Цветаевой стихии, напевшие этот гимн Пушкину, всемогущи. Вольный дух цветаевского перевода во второй строке не дает ей следовать за двучастным синтаксическим построением («Как бодрый вождь, ведет сама»), сохраненным у Арагона, и заставляет представить зиму не как «бодрого вождя» (*Chef courageux* у Арагона), а как «воина с железным кулаком» (*Tel un guerrier au poing de fer*); тема железа у Цветаевой возникает еще раз в конце стихотворения (в предпоследней строфе). Вместо «косматых дружин» «морозов и снегов» (точно переданных в переводе Арагона) у Цветаевой появляются «отряды» «волков, ветров и града» (*De loups, de vents et de grêlons*). Бросается в глаза сходство зимнего пейзажа в этой ее французской вариации на пушкинскую тему с ее же переводом «Бесов» и с зимними пейзажами Верлена:

Corneille poussive
Et vous les loups maigres,
Par ces bises aigres
Quoi donc vous arrive?

(«Romances sans paroles», VIII)

¹ Перевод Арагона цитируется по изданию: «La poésie russe. Edition bilingue». Paris, 1965, p. 102—103.

Предвосхищая третью строфиу («Нальем бокалы» у Пушкина), Цветаева уже в конце первой строфы вместо общего образа пира изображает самих пирующих:

Nous emplissons nos larges coupes
Et près du rouge feu — buvons.

То же стремление к наглядности, которое вызвало появление волков в предшествующих строках или самих пирующих в только что цитированных, придало красный отблеск («rouge feu») огню зимних пиров. Синтаксическая инверсия («Et près du rouge feu — buvons») последней строки напоминает о синтаксисе русских стихов (и прозы) самой Цветаевой.

Еще дальше от буквального перевода Цветаева отходит во второй строфе, столь же виртуозно с построчной близостью оригиналу переданной Арагоном:

Царица грозная, Чума
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой;
И к нам в окошко днем и в ночь
Стучит могильною лопатой.
Что делать нам? и чем помочь?

Tsarine terrible, la Peste
S'installe ici, parmi nous reste,
Se pourléchant d'un blé si beau
Et frappe aux vitres nuit et jour
Avec la pioche du tombeau.
Que faire? Où demander secours?

(Перевод Арагона)

Un hôte pire que l'Hiver
La Peste, fille des Enfers,
Nous tombe sus — ravit nos proches.
A nos fenêtres, nuit et jour,
Frappe et refrappe avec sa pioche:
— Un tel est mort. A qui le tour?

(Перевод Цветаевой)

Сравнение внешне очень близкого к оригиналу перевода Арагона с цветаевским, казалось бы далеко ушедшем от подлинника, выявляет, как порою обманчиво сходство и недостоверно отличие. То, что Арагон выигрывает в передаче отдельных строк, он теряет в передаче целого, большего, чем отдельные строки. У него пропадает важное для пуш-

кинского параллелизма совпадение начальных рифм первых двух строф: *зима — сама*; *Чума — сама*. Цветаева сохранила это созвучие в своих: *Hiver — fer*, *Hiver — Enfers*. Пушкинской звукописи вторит повторение цветаевского *f* в *«fille des Enfers»* и дальше:

A nos fenêtres, nuit et jour,
Frappe et refrappe avec sa pioche.

Игра губными звуками (*f-p-b-m*), объединяющими всю эту строфиу в цветаевском переводе, отвечает таким внутренним созвучиям у Пушкина, как *жатвой богатой*.

Цветаева хочет прежде всего донести до читателя парность первых строф и передаваемого ими образа Чумы как зимы. Для этого в обеих строфах она повторяет в третьей строке оборот «*Nous tombe sus*» там, где у Пушкина повторяются во вторых строках обеих строф рифмующиеся между собой глаголы *ведет* и *идет*. У Арагона этот параллелизм теряется, потому что первый глагол переведен «*s'en vient versant*», а второй — «*s'installe*». Этот параллелизм двух первых строф, Арагоном утраченный, Цветаева усилила, введя в первые две строки второй строфы сравнение чумы с зимой, где чума оказывается страшнее: «*Un hôte pire que l'Hiver*». Образ чумы как исчадия ада продолжен и во второй строке: «*La Peste, fille des Enfers*». Так же, еще за пять лет до возникновения этого перевода, Цветаева раскрывала для себя смысл пушкинского символа Чумы: «И эта заглавная буква Чумы, чума уж не как слепая стихия — как богиня, как собственное имя и лицо зла» («Искусство при свете совести»). Нагнетению этих образов отвечают и повторы не только звуков, но и глаголов: «*Frappe et refrappe*». Образ смерти как жертвы, сохраненный Арагоном, Цветаевой не так важен, она заменяет его разъяснением смысла: «*gravit nos proches*» («похищает, уносит наших близких»). Точно так же опускается и эпитет «могильная» при названии «заступа» (*pioche du tombeau*) у Арагона, *«pioche»* у Цветаевой). Зато два вопроса в последней строке («Что делать нам? и чем помочь?»), переданные Арагоном точно по смыслу, но с изменением деления строки пополам у Пушкина (*«Que faire?»* у Арагона занимает лишь первые два слога, *«Où demander secours»* — шесть слогов), Цветаевой заменены так, что сохранилась двучленность строки, разделенной ровно пополам: *«Un tel est mort. A qui le tour?»* Образ смерти

оказался вынесенным в конец строфы. Вопрос «Что делать?», оставшийся у Цветаевой непереведенным в этой строфе, перенесен в начало следующей строфы, тем самым еще дальше отошедшей от подлинника:

Как от проказницы зимы,
Запремся также от Чумы,
Зажжем огни, нальем бокалы;
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

D'espiègle hiver c'est jeu d'enfant,
Mais de Peste qui nous défend?
Noyons nos esprits dans nos verres,
Feux allumés, n'y pensons plus.
Que bals et banquets persévérent!
A la Reine Peste Salut!

(Перевод Арагона)

Que faire? Lui tourner le dos!
Fermons nos portes au fléau,
Humons les fleurs, formons des rondes,
Noyons nos craintes et remords,
Et glorifions avec nos blondes
Le Règne de la Noire Mort.

(Перевод Цветаевой)

Параллелизм зимы и чумы, у Цветаевой переданный в двух первых строках предшествующей строфы, в третьей строфе уже не занимает ее; так же как «нальем бокалы», переведенное ею еще в первой строфе, в этой строфе не передается. Переводя стихотворение как единое целое, Цветаева считала возможным перемещать его составные части из одной строфы в другую. Но ее заботило при этом сохранение внутреннего музыкального единства стихотворения. Пушкинская звукопись объединяет три первые строки третьей строфы повторяющимся з, которое скрепляет воедино главное слово начальной строки — зиму — и ее определение как проказницы и продолжается в начальных звуках двух следующих строк: Запремся, Зажжем, откликаясь и в последующем заварив. У Цветаевой этому вторит повторение начального f: faire, Fermons, fléau, fleurs, formons

(и последующее *glorifications*). Цветаева сохраняет и другую особенность построения этой строфы — нагромождение одинаковых глагольных форм первого лица множественного числа повелительного наклонения: *запремся, зажжем, нальем, утопим, восславим* (Арагон ограничился лишь двумя такими формами и не передал их нагромождения). У Цветаевой — *fermons, humons, formons, noyons, glorifications* — с подчеркнутой рифмовкой на -mons первых трех глагольных форм, из которых первая и третья различаются лишь одним первым гласным: *fermons — formons*. Иные из этих глаголов у Цветаевой не переводят дословно пушкинские формы, а развивают намек, брошенный в пушкинском: «заварив пиры да балы»; у Цветаевой — «*formons des rondes*»; сюда же можно отнести и «*humons les fleurs*» («вдохнем аромат цветов»), как бы предвосхищающее образ «девы-розы» в последней строфе. Пушкинское «Запремся также от Чумы» Цветаева передает с усилением — и дословно: «*fermons nos portes*», и еще добавочным «поворнуться спиной» («*tourner le dos*»). Нагромождение глагольных форм в переводе Цветаевой предварено уже в первой строфе формами настоящего времени «*emplissons*» и «*buvons*». Здесь перевод Арагона, более точно передающий смысл лишь отдельных сочетаний слов («зажжем огни» — «*feux allumés*», «пиры да балы» — «*bals et banquets*»), в целом явно уступает цветаевскому даже в дословности (первая строка отступает от подлинника в обоих переводах), не говоря уже о несоблюдении деления третьей строки пополам у Арагона (при соблюдении этой ритмической особенности в переводе Цветаевой). Страна «Утопим весело умы» у Арагона потеряла оттенок веселья («*Noyons nos esprits dans nos verres*» — «Утопим умы в бокалах» — звучит довольно меланхолично), тогда как Цветаева подчеркивает, что нужно утопить «страхи и угрызения совести» («*Noyons nos craintes et remords*»). У Арагона получается, что о Чуме больше не нужно думать («*p'u pensons plus*»), но это противоречит славословию Чумы, которое он передает в последней строке («*A la Reine Peste Salut*»), хотя и менее точно, чем Цветаева («Восславим царствие» — «*Glorifions... le Règne*»). В духе того широкого понимания Чумы как воплощения зла, о котором Цветаева писала в уже цитированной статье, в конце этой строфы в том же смысле в ее переводе выступает «Черная Смерть» («*Noire Mort*»). Черный цвет ее противопоста-

влен светлому цвету белокурых красавиц («*nos blondes*») в предшествующей строке перевода и напоминает о «красном огне» в первой строфе (у Пушкина ни один из этих цветов не упомянут). Смерть и дальше — в четвертой и шестой строфах — выступает у Цветаевой как синоним Чумы. Главная удача ее перевода третьей строфы — это то, что в нем передано то упоение Чумой, о котором она писала в своей статье: «В чем кощунство песни Вальсингама? Хулы на Бога в ней нет, только хвала Чуме. А есть ли сильнее кощунство, чем эта песня? Кощунство не в том, что мы, со страха и отчаяния, во время Чумы пируем (так дети, со страха, смеются!), а в том, что мы в песне — апогее Пира — уже утратили страх, что мы из кары делаем пир, из кары делаем дар, что не в страхе Божьем растворяемся, а в блаженстве уничтожения. Если (как тогда верили все, как верим и мы, читая Пушкина) Чума — воля Божия к нас покаранию и покорению, то есть именно бич Божий. Под бич бросаемся, как листва под луч, как листва под дождь. Не радость уроку, а радость удару. Чистая радость удару как таковому. Радость? Мало! Блаженство, равного которому во всей мировой поэзии нет. Блаженство полной отдачи стихии, будь то Любовь, Чума — или как их еще зовут» («Искусство при свете совести»).

Этому толкованию песни отвечает четвертая (едва ли не главная) строфа ее:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы.

Dans le combat même on se saoule,
Aux bords noirs du gouffre où l'on roule,
En plein courroux de l'Océan,
Dans l'orage et la nuit célest,
Dans l'Arabie et l'ouragan
Et dans le souffle de la Peste.

(Перевод Арагона)

Chantons l'ivresse du combat,
Du précipice sous nos pas,
De l'Océan qui nous charrie

En pleine nuit, derniers à bord,
De l'ouragan de l'Arabie,
Et de l'haleine de la mort.

(Перевод Цветаевой)

Главное слово этой строфы (в цветаевском переводе — «ivresse», повторенное и в следующей строфе) так объясняется в уже цитированной ее статье: «Упоение, то есть опьянение — чувство само по себе не благое, внеблагое — да еще чем?» («Искусство при свете совести».) Перевод Арагона едва ли удачен, потому что «se saouler» всей строфе дает ненужный оттенок не опьянения-упоения, а пьянства. К тому же в «Bateau ivre» Рембо именно «ivge» передает тот смысл, который Цветаева вкладывала в пушкинское стихотворение (у Рембо «ivge» здесь лишено буквального смысла, что видно хотя бы из сочетания «ivre d'eau»). Внутреннее созвучие пушкинского «упоению в бою», где начальная последовательность первых звуков слова *упоение* зеркально отражается в *бою*, отчасти находит отклик в сходных созвучиях носовых гласных первого и последнего слов в первой строке цветаевского перевода: «chantons... combat». Выбор формы «chantons» вызван тем, что Цветаева продолжала ряд рифмующихся глагольных форм, начатый еще в первой строфе и подхваченный в третьей. Безличное «on se saoule» у Арагона ближе к пушкинскому *есть упоение*. Но Цветаевой хотелось сделать стихотворение единым целым, оттого за «glorifications» в ее переводе следует «chantons». Более буквальное следование Пушкину мы видим и в построении всего периода у Арагона, где «dans» точно отвечает пушкинскому *в*, тогда как Цветаева нанизывает отдельные картины упоения близящейся гибелью посредством предлога «de», относимого к главному слову «ivresse». «Пропасть под ногами» («précipice sous nos pas») у Цветаевой проще и дальше от пушкинской «бездны мрачной на краю», но перевод Арагона (в первой половине точный — «aux bords noirs du gouffre») создает ощущение уже наступившей гибели («ой l'on roule» — «куда скатываешься»), тогда как во всей пушкинской строфе гибель близка, но еще не наступила. Такое же прояснение пушкинского образа у Цветаевой можно видеть и в строках об «океане, который несет нас, последних оставшихся на борту, среди кромешной тьмы», при более буквальном и менее наглядном переводе Арагона. Явной

его неудачей является разъединение Аравии и урагана, которые для всякого знакомого с русской поэзией неразлучимы (достаточно напомнить о пастернаковском «И арфой шумит ураган аравийский» в конце стихотворения, построенного на сочетании образов пушкинской песни и «Пира Платона»).

Наиболее явный пример творческого истолкования Пушкина Цветаевой дает предпоследняя строфа:

Все, все, что гибелю грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог.
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Tout par quoi la ruine nous vient
Pour notre cœur mortel détient
Des voluptés inexplicables;
Est-ce immortalité qui naît?
Heureux, aux heures redoutables,
Qui les découvre et les connaît.

(Перевод Арагона)

Le trou, le flot, le feu, le fer —
Oh, toute chose qui nous perd
Nous est essor, nous est ivresse
Ivresse de la perdition,
Es-tu, peut-être — qu'en sait-on? —
D'une immortalité — promesse?

(Перевод Цветаевой)

Пушкинские созвучия рядом стоящих слов — *Гибелю Грозит; СЕРдца СмЕРтного* и другие — Цветаева передает звукописью (повторением того же начального f) в первой строке этой строфы, где еще раз названы те опасности и те стихии, которые, по словам Цветаевой, приведенным выше, оказались в пушкинском стихотворении. Цветаевой вставлена и отсутствующая в подлиннике строка об «упоении погибели» (*«ivresse de la perdition»*), для понимания которой стоит напомнить еще раз ту же статью Цветаевой:

«Бессмертья, может быть, залог!

Какого бессмертья? В Боге? В таком соседстве один звук этого слова дик. Залог бессмертья самой природы, самих стихий — и нас, поскольку мы они, она. Страна если не

кощунственная, то явно языческая» («Искусство при свете совести»). Это толкование бессмертия и уточняет добавленная Цветаевой строка. Такое преобразование всей строфы, где Цветаева изменила и рифмовку, понадобилось Цветаевой не только для выражения того, как она понимала пушкинскую мысль, но и для устранения двух последних пушкинских строк, в той же статье названных «только-авторскими». Цветаева пытается объяснить неудачу, которую видит в этих строках: «Пушкин, на секунду отпущеный демоном, не дотерпел. Это, а не иное происходит, когда мы у себя или у других обнаруживаем строку на затычку, ту поэтическую «воду», которая не что иное, как мель на и ти я... Давайте по словам: *И счастлив тот* — мало, мало и вяло после абсолютов наслаждения и упоения, явное повторение, ослабление, спуск — *кто средь волненья* — какого? и опять какое малое слово (и вешь!). После всех ураганов и бездн! Аллегория житейского волненья после достоверности океанских волн. *Их обретать и ведать мог* — обретать неизъяснимы наслажденья — по-немецки? Во всяком случае не по-пушкински и не по-русски, дальше: и ведать (повторение, ибо обретя уже ведаешь) мог. Да как тут, когда *такое*, не мочь? Галлизм: *heugexх celui qui a ri les connaitre*, а в общем резонерство, *дикое* в этом вихре. Так случается, когда рука опережает слух» («Искусство при свете совести»). Здесь контраст с переводом Арагона (очень буквальным и ровным, но не передающим ключевого слова «залог») особенно заметен. Цветаева, перевоплощаясь в Пушкина («Каждая помарка — Как своей рукой», — писала она в «Стихах к Пушкину»), исправляет то, что ей кажется его погрешностями или описками, — как Пастернак в своих переводах исправлял Шекспира.

Такую же, свою собственную интерпретацию находит Цветаева и для последней строфы:

Итак — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье,
Быть может ... полное Чумы!

A toi, Peste, à toi soit louange!
A nous point n'est la tombe étrange,
Ton appel ne peut nous troubler.

Moussant nos verres d'un seul geste,
Fille-fleur, ce baiser volé
Nous donne peut-être la Peste.

(Перевод Арагона)

Donc, Peste, gloire, gloire à Toi!
Sans nul espoir, sans nul effroi
Nous te voyons venir, ô Reine!
Et, main en main, sans nul remords,
Des Filles-fleurs buvons l'haleine —
Peut-être — celle de la Mort.

(Перевод Цветаевой)

Как и во второй строфе, Цветаева устраниет упоминание могилы во второй строке (сохраняющееся в переводе Арагона), перенося образ смерти в последнюю строку. Из последней строфы Цветаева исключает и упоминание пенистых бокалов, заменяя его еще одним, повторным отрицанием («sans nul remords», усиливающим двоекратно повторенное до этого «sans nul espoir», «sans nul effroi»). Первые две строки в цветаевском переводе строятся на повторении дифтонга *уа*: «...gloire, gloire... Toi ... espoir, ... effroi», напоминающем повторение ударного *á* в подлиннике: «Итák — хвалá... Чумá!.. страшнá... тьмá». Здесь снова сохраняется музикальный лад оригинала при отступлении от пословной передачи текста (обратный результат заметен в переводе Арагона, где особенно невнятно выглядит внешне вполне точно переданная строка: «Ton appel ne peut nous troubler» — «Нас не смутит твое призванье»; едва ли верно употребление «étrange» вместо «страшна» во второй строке у Арагона). С частыми отступлениями Цветаевой от подлинника контрастирует очень точно переданная предпоследняя строка: «И девы-розы пьем дыханье» — «Des Filles-fleurs buvons l'haleine» (перевод Арагона здесь гораздо менее точен), перекликающаяся с последним словом первой строфы цветаевского перевода («buvons») и с последней строкой четвертой строфы («l'haleine de la mort»).

В искусстве, как и в современной науке, нет единственных решений. Можно удивляться виртуозности построчно (а иногда и пословно) верного перевода Арагона, его изобретательности и стройности. Но еще более поражает чудо цветаевского обращения с подлинником, вольного и в то же время проникающего в самую суть пушкинского стихотворения.

Но наибольшим достижением Цветаевой в предпринятом ею опыте воссоздания пушкинских голосов стихии французскими стихами, без сомнения, являются «Бесы». Цветаевой удалось передать и пляшущий хореический ритм этого стихотворения, и его стремительно переходящие друг в друга образы, которые она впитывала с раннего детства. В статье «Мой Пушкин» Цветаева писала: «Но самое любимое из страшных, самое по-родному страшное и по-страшному родное были — Бесы». «Мчаться тучи, выются тучи — Невидимкою — луна...» Все страшно — с самого начала: луны не видно, а она — есть, луна — невидимка, луна в шапке-невидимке, чтобы все видеть и чтобы ее не видели. Странное стихотворение (состояние), где сразу можно быть (нельзя не быть) всем: луной, ездоком, шарахающимся конем и — о сладкое обмирание — *ими!* Ибо нет читателя, который одновременно бы не сидел в санях и не пролетал над санями, там, в беспредельной вышине, на разные голоса не выл, и там, в санях, от этого воя не обмирал. Два полета: саней и туч, и в каждом ты — летишь. Но помимо едущего и летящих, я была еще третьим: луною, — той, что, невидимая, видит: Пушкина, над ним — Бесов, и над Пушкиным и Бесами — сама летит. Страх и жалость (еще гнев, еще тоска, еще защита) были главные страсти моего детства, и там, где им пищи не было — меня не было. Но какая иная жалость нежели к Вурдалаку заливала меня в Бесах и к бесам! Собаку я жалела — утробно: низкой и жаркой сочувственной жалостью чрева, жалостью-защитой: убить Ваню, убить кухарку и отдать собаке всю плиту со сковородками и кастрюльками, а может быть, и самого Ваню на съедение. Бесов же — жалостью высокой, жалостью — восторгом и восхищением, как потом жалела Наполеона на Св. Елене и Гёте в Веймаре. Я знала, что «домового ли хоронят? Ведьму ль замуж выдают?» — только так, что никого они не похоронят, не выдай замуж — все равно будут жаловаться, что дедушку-то они хоронят, а девушку замуж выдают — чтобы лучше жаловаться. Что жалуются они не потому, что —, а потому, что они — они и никогда другими не будут и быть не могут. (Шепотом: потому что Бог их проклял!) Любовь к проклятым. И еще: я ведь знала, что они — тучи! Что они — серые, мягкие, что их даже как-то нет, что их тронуть нельзя, обнять нельзя, что между ними, с ними, *ими* — можно только мчаться! Что это воз-

дух, который воет! Что их — нет». И, вспоминая (по поводу «вольных песен ямщика» в другом пушкинском дорожном стихотворении такого же размера — «Зимней дороге») о «голубых очах» в песне, Цветаева говорила о своем детском ощущении: «И эти очи голубые — опять были луной, точно луна на этот раз в два глаза взглянула, и одновременно я знала, что они под черными бровями у девицы-души, может быть — той самой, по которой плачут бесы, потому что ее замуж выдают: Читатель! Я знаю, что «Вы, очи-очи голубые» — не Пушкин, а песня, а может быть и роман, но тогда я этого не знала и сейчас внутри себя, где всё — еще всё, это не знаю, потому что «разрывая сердце мне» и «сердечная тоска», молодая бесовка и девица-душа, дорога и дорога, разлука и разлука, любовь и любовь — одно. Все это называется Россия и мое младенчество, и если вы меня взрежете, вы, кроме бесов, мчащихся тучами, и туч, мчащихся бесами, обнаружите во мне еще и те голубых два глаза. *Вошли в состав*» (*Мой Пушкин*). Оттого и перевод «Бесов» на французский Цветаевой написан изнутри, как стихи о том, что стало ее плотью и кровью:

Les démons

Les nuages fuient en foule.
Sous la lune qui s'enfuit
Les nuages fument et roulent.
Trouble ciel et trouble nuit.

Mon traîneau bondit et plonge,
Les grelots résonnent clair.
Que de leurres, que de songes
Dans la plaine qui se perd!

— Va toujours, cocher! — Barinel
Choses vont de mal en pis.
La bourrasque m'enfarine
Mes deux yeux et mes esprits.

Ni lumière, ni demeure,
En aveugles nous errons!
C'est le Diable qui nous leurre
Et nous fait tourner en rond.

Le vois-tu danser sur place?
Maintenant — me crache sus!
Le vois-tu donner la chasse
Au cheval qui n'en peut plus?

As-tu pu le méconnaître
Sous la forme d'un poteau?
S'allumer et disparaître,
L'as-tu vu — sur le coteau?

Les nuages fuient en foule.
Sous la lune qui s'enfuit
Les nuages fument et roulent.
Trouble ciel et trouble nuit.

Et voilà que tout s'arrête.
Les grelots reposent morts.
— Qu'est-ce, un tronc ou une bête?
— Lui toujours et lui encore!

Geint et grince la rafale.
Soufflent et ronflent les chevaux.
Le démon, au loin, détale —
C'est un loup aux yeux-flambeaux!

Et la course recommence.
Les grelots en disent long.
Voir — dans les lointains immenses
Cette ronde de démons!

Des démons et des démons,
Se joignant, se disjoignant,
Papillonnent — tourbillonnent —
Folles feuilles sous le vent!

Quelle foule! Quelle fuite!
Et pourquoi ces tristes chants?
Un ancêtre qui vous quitte?
Une belle qu'on vous prend?

Les nuages fuient en foule.
Sous la lune qui s'enfuit
Les nuages fument et roulent.
Trouble ciel et trouble nuit.

Survolant la blanche plaine
Geignent, hurlent les malins,
De leurs plaintes surhumaines
Déchirant mon cœur humain.

(Traduit en 1936 par Marina Zvétaieff¹)

В первом же четверостишии (повторяющемся трижды как рефрен) передано прежде всего движение туч; пушкин-

¹ "Oeuvres et opinions", 1964, № 2, p. 174—175.

ские два предложения в первой строке («Мчатся тучи. Вьются тучи») у Цветаевой стали двумя рифмующимися строками (первой и третьей), связанными воедино не только рифмой, но и все тем же излюбленным повтором *f* в начале слов:

Les nuages fuient en foule...
Les nuages fument et roulent.

Движению мчащихся туч (толпа которых — «foule» — уже предвосхищает рой демонов в конце стихотворения) в цветаевском переводе вторит и луна, ускользающая (а потому и невидимая): «la lune qui s'enfuit». Ощущение невидимой луны над бесами-тучами, с детства владевшее Цветаевой, прямо передано в начале второй строки: «sous la lune». Если первые три строки передают не буквально строки подлинника, а с детства возникшее у Цветаевой их восприятие, то четвертая строка переводит дословно конец рефрена в пушкинском стихотворении («Мутно небо, ночь мутна» — «Trouble ciel et trouble nuit»).

Образ летящих саней, входивший в те же детские впечатления Цветаевой от «Бесов», добавлен ею в начале следующего четверостишия: «Mon traîneau bondit et plonge» (у Пушкина речь идет не о санях, а о сидящем в них: «Еду, еду в чистом поле»); поэтому звон колокольчика во второй строке оказывается не единственным упоминанием о санях, как в подлиннике, а как бы следствием их неровного движения по ухабам и сугробам. Безотчетный страх, переданный у Пушкина повтором («Страшно, страшно поневоле», такой же повтор, как «Еду, еду»), Цветаева заменяет намеком на обманчивые видения, обступающие седока и ямщика («Que de leurgres, que de songes» — с предвосхищением «qui nous leurre» в четвертом четверостишии перевода; здесь подчеркнута важная для Цветаевой мнимость этих видений). «Неведомые» равнины не буквально, но в согласии с духом подлинника поняты как «теряющиеся» («qui se perd») вдали.

Начало следующего четверостишия передано буквально («Эй, пошел, ямщик!» — «Va toujours, cocher!»); непередаваемость на другой язык слова «ямщик», видимо, вынудила Цветаеву, не хотевшую затруднять читателю понимание этого обращения, вставить в ответ ямщика русское «Барин» («Barine!» в конце этой же первой строки). Но ответ ямщика оказывается гораздо более общим, чем у Пушкина: в пере-

воде говорится не о конях, а о том, что дела идут все хуже и хуже (*«Choses vont de mal en pis»*); выюга не только залепляет глаза ямщика, но и мутит его дух (*«mes esprits»*).

В четвертом четверостишии буквально переданы две последние строки, уже предвосхищенные во втором четверостишии цветаевского перевода (где существительное *«leurres»* — «обманы» — предваряет последующий глагол: *«qui nous leurre»* — «кто нас обманывает»):

В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

*C'est le Diable qui nous leurre
Et nous fait tourner en rond.*

Это ключевое слово *«leurre»* самим своим звуковым составом предопределяло звуки первой строки, не только рифмующейся с этим словом, но и повторяющей его звуки (*l, r*) в слове *«lumière»*: *«Ni lumière, ni demeure»*. Но по смыслу своему (*«Ни огня нет, ни жилья»*) эта строка взята не из *«Бесов»*, а из *«Зимней дороги»* Пушкина, четвертое четверостишие которой начинается: *«Ни огня, ни черной хаты»*. Включение строки из *«Зимней дороги»* в цветаевский перевод *«Бесов»* (причем именно в том же самом месте — в первой строке четвертого четверостишия) вовсе не случайно. Для Цветаевой два эти стихотворения (во всяком случае, их первые четыре четверостишия) неразрывно переплетались. Описывая свои детские впечатления от *«Бесов»*, Цветаева без всякого перехода продолжает уже цитированное выше место своей статьи *«Мой Пушкин»*: *«Сквозь волнистые туманы пробирается луна...»* — опять пробирается, как кошка, как воровка, как огромная волчица в стадо спящих баранов (бараны... туманы). *«На печальные поляны льет печальный свет она...»* О Господи, как печально, как дважды печально, как безысходно, безнадежно печально, как всегда припечатано-печально, точно Пушкин этим повторением печаль луною как печатью к поляне припечатал» (*«Мой Пушкин»*; за этим местом в статье следует приведенный выше отрывок о *«голубых очах»*, где объединяется *«разрывая сердце мне»* из *«Бесов»* и *«сердечная тоска»* из *«Зимней дороги»*).

В другом месте той же статьи Цветаева писала: «Памятник Пушкина был и моя первая пространственная мера: от

Никитских Ворот до памятника Пушкина — верста, та самая вечная пушкинская верста, верста Бесов, верста Зимней дороги, верста всей пушкинской жизни и наших детских хрестоматий, полосатая и торчащая, непонятная и принятая.

Там верстою небывалой
Он торчал передо мной...

(Бесы)

Пушкин здесь говорит о верстовом столбе.

Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаются одне...

(Зимняя дорога)»

Этот ряд сопоставлений в статье «Мой Пушкин» объясняет небывалую смелость Цветаевой-переводчицы, вставившей в перевод «Бесов» строку из другого пушкинского стихотворения — «Зимней дороги». По-французски Цветаева передавала этот свой слитный образ дорожных стихов Пушкина, написанных одним размером. От нее не могло ускользнуть сходство стихотворений: в первом четверостишии и в «Бесах» и в «Зимней дороге» пробирается сквозь завесу (туч или туманов) луна-невидимка, во втором четверостишии в обоих стихотворениях гремит колокольчик, в третьем четверостишии начинает говорить (или петь) ямщик. В четвертом четверостишии ямщик и поэт, которого он везет, теряются в глухи и снегах. И здесь Цветаева соединяет оба стихотворения в своей передаче, начиная это четверостишие уже приведенной строкой: «Ni lumièrē, ni démeure», не только по своему смыслу, но и по самому составу звуков входящей в единое целое цветаевского переложения «Бесов». Смысл первых строк соответствующего четверостишия пушкинских «Бесов» ею сосредоточен в одной — второй — строке: «En aveugles nous errons» (где передано и «Хоть убей, следа не видно» — «En aveugle», и «Сбились мы» — «nous errons»).

К точному переводу, соблюдающему и расположение слов по строкам у Пушкина, Цветаева возвращается в следующем четверостишии. Единственным изменением по сравнению с подлинником можно счесть повтор «Le vois-tu

в начале двух рифмующихся строк (первой и третьей), заменяющий повтор «вон-вон» («Посмотри», повторенное в двух строках перевода Цветаевой, у Пушкина есть только в первой строке); точно так же повтор «там — там» у Пушкина в следующем четверостишии заменен у Цветаевой «As-tu ri» и «L'as-tu vu» (повторяющих «Le vois-tu» в предыдущем четверостишии). С большой точностью воспроизведены и строки о верстовом столбе, разъясняемые в приведенной выше цитате из статьи «Мой Пушкин». Видимо, слово «roteau» — «столб» (как перевод «версты» в смысле «верстового столба», упомянутого в той же статье) — привело за собою рифмующееся «coteau» — «холм», заменившее «пустую тьму» у Пушкина. Этим вызвано изменение двух последних строк, где пушкинское «Сверкнул... и пропал», стоящее в двух смежных строках, заменено одной строкой: «s'allumer et disparaître».

В восьмом четверостишии (следующем за рефреном) Цветаева перенесла перевод последней строки: «Кто их знает? Пень иль волк?» — в предпоследнюю («Que'est-ce, un tronc ou une bête?»; более конкретный образ волка, здесь замененный общим словом «bête», перемещен Цветаевой в конец следующего четверостишия — «C'est un loup»). Зато в ее перевод введено дополнительное напоминание о бесе в последней строке этого четверостишия: «*Lui toujours et lui encore!*» («Все он и снова он!») Такое же обобщение есть и в первой строке четверостишия, где у Цветаевой останавливаются не только кони, а с ними ямщик и поэт («Сил нам нет кружиться доле» и «Кони стали» у Пушкина), а все («Et voilà que tout s'arrête»). Поэтому в цветаевском переводе первая строка продолжается не только во второй, где речь идет о внезапно умолкшем колокольчике («Les grelots reposent morts», контрастное по отношению ко второй строке второго четверостишия), но и в третьей и четвертой строках, где пень или зверь становится неподвижным, застывшим воплощением беса, в отличие от кружашегося бесовского хоровода в предшествующих (и последующих) четверостишиях. Такое соотнесение остановившихся коней с неподвижным пнем у Пушкина только намечено, а у Цветаевой обобщено уже в первой строке этого четверостишия, где все останавливается, все замирает.

После этой недолгой паузы, наступившей посредине стихотворения, бесовское круженье снова начинается в сле-

дующем четверостишии, где пушкинский параллелизм двух предложений внутри одной строфы («Выуга злится, выуга плачет») заменен двумя параллельными сказуемыми, отнесенными к одному подлежащему (*«Geint et grince la rafale»*). Так же построена и следующая строка (*«Soufflent et gonflent les chevaux»*), благодаря чему в переводе (но не в поэтическом) создается синтаксический параллелизм двух первых строк. Эвфемистическое обозначение беса личным местоимением третьего лица («он», «Ліці» у Цветаевой) в третьей строке перевода заменено его полным названием (*«Le détop»* — вместо «он» у Пушкина); просторечное *«détale»* («дает стрекача», «удирает»), как и многие другие обороты цветаевского перевода, должно передать вольность словаря пушкинского стихотворения, где речь поэта и прямая речь ямщика не разграничены четко и могут меняться местами (так, строка «Сил нам нет кружиться доле» — могла бы быть вложена Пушкиным и в уста ямщика). «Волк», оставшийся непереведенным в предшествующем четверостишии, появляется в переводе этого четверостишия, где пушкинской последней строке: «Лишь глаза во мгле горят» (с отчетливой звуковой инструментовкой: *л-гл-гл-гр*) — отвечает цветаевский образ воплощения беса как волка с горящими глазами — факелами (*«Le démon... c'est un loup aux yeux-flambeaux»*), что напоминает древние образы огненных волков в славянской народной поэзии (невольно подхваченные и в поздней прозе Пастернака). Храп коней в этом четверостишии как бы подготавливает вновь начинаящийся полет саней и полет бесов в следующем четверостишии (*«Et la course gésomptpe»*), где цветаевская начальная строка снова имеет более общий смысл, передает возобновление полета в целом, а не только бега коней, как в пушкинском «Кони снова понеслися»). Вторая строка в десятом четверостишии, противопоставленная второй же строке восьмого четверостишия (*«Колокольчик вдруг умолк»*) у Пушкина, точно повторяет вторую строку второго четверостишия (*«Колокольчик дин-дин-дин»*). Цветаева сохраняет тождество только первых этих слов (*«Les grelots»*), разнообразя рифмующиеся концы строк: оттого у нее теряется и параллелизм четвертых строк второго и десятого четверостиший, у Пушкина почти совпадающих (*«Средь неведомых равнин»* и *«Среди белеющих равнин»*), а у Цветаевой совсем отличных, потому что в ее переводе третья и четвертая строки поменялись местами.

В следующем четверостишии параллелизм (подчеркнутый совпадением начальных частей слов) двух слов, образующих первую строку подлинника («Бесконечны, безобразны»), подсказал Цветаевой такое же двучастное построение трех первых строк ее перевода, где некоторые слова подлинника получили соответственно двойной перевод («*Des démons et des démones*», «*Se joignant, se disjoignant*» — в обеих строках соблюдено совпадение начальных значащих частей слов, как и в первой строке Пушкина, в отличие от грамматической рифмовки концов слов в третьей, тоже двучастной, строке перевода — «*Papillonnent — tourbillonnent*»), и звукопись (снова с ее излюбленным начальным *f*) в четвертой строке («*folles feuilles*»; сходная звукопись есть и в начале второй строки подлинника: «Мутной месяца игр»).

Так же точно, ритмически, но не по смыслу, передана и двучастность построения первой строки следующего четверостишия: «Сколько их! куда их гонят?», где у Цветаевой вновь используется созвучие начальных звуков «*foule*» и «*uite*», которое обыгрывалось и в самом начале ее перевода. Следующие три строки передают точный смысл пушкинских строк в той их интерпретации, которая описана в цитированном выше отрывке из статьи «Мой Пушкин»: «дедушку-то они хоронят, а девушку замуж выдают». Это место статьи и перевод «домового» как «*ancêtre*» — «предок» — указывают на знание Цветаевой русских народных поверий, по которым почитание «дедушки-домового» было сопряжено с поклонением предкам; такие знания неудивительны у Цветаевой, так много черпавшей из русской народной словесности.

За еще один раз повторенным рефреном следует заключительное (четырнадцатое) четверостишие, где, точно передавая смысл всех строк вместе, Цветаева вместе с тем явственно подчеркивает ту поднятость бесов-туч над равниной и над людьми, о которой речь идет и в статье, описывающей ее детские впечатления от «Бесов». Если «*sieg*» — «над» в «*survolant*» — «летя над», начинающем это четверостишие, может быть выведено из пушкинского «Мчатся... в беспредельной вышине», то собственно цветаевским нужно признать такое же «*sieg*» в «*surhuitmaines*» — «надчеловеческие», «сверхчеловеческие», относящемся к жалобам бесов в ее переводе. Надчеловечности бесов-туч противопоставлено человеческое сердце («*top sœig huitmain*») поэта, над-

рываемое их жалобным визгом и воем. Эта последняя цветаевская нота, внесенная в точно переданное ею заключительное четверостишие, сопряжена уже не столько с ее детским видением и видением «Бесов», сколько с ее собственной философией жизни, выстраданной к 1936 году.

Фрида Вигдорова — женщина великого сердца и великого, «умного делания» добра — в одном из своих предсмертных писем, написанном в мае 1965 года, назвала прозу Цветаевой о Пушкине гениальной. Как видно из предложенных выше разборов, цветаевские переводы Пушкина (из которых здесь разобраны лишь два)¹, непосредственно продолжают эту гениальную прозу в самых сильных ее сторонах. Переводы Цветаевой настоящи на ее детских, самых непосредственных и ярких восприятиях пушкинских стихов, на внутренней ее перекличке с теми же стихиями, наитием которых на Пушкина она объясняла силу его стихов. Поэтому Пушкин в переводе Цветаевой составляет неотъемлемую часть всего того, что она написала о Пушкине и на пушкинские темы; подобно французским стихам Рильке, столь ею ценимого, эти вариации на пушкинские темы могут заставить думать, что поэт, к тому времени почти завершивший свой труд на родном языке, пробовал свои силы в другой языковой стихии. Степень участия личности Цветаевой в этих стихах настолько велика, что переводами их можно назвать с некоторыми оговорками. И в то же время едва ли с такими стихами, как ее перевод «Бесов», смогут соперничать другие переводы Пушкина на французский.

¹ Менее подробный разбор «Бесов» по сравнению с переводом песни из «Пира во время чумы» объясняется тем, что для «Бесов» не нашлось современного поэтического перевода, который можно было бы сравнить с цветаевским. До недавнего времени (вплоть до сборника: A. Pouchkine. Contes et poésies lyriques, trad. par Jean Chizeville. Paris, 1947 включительно) переиздавался перевод Эмиля Мешерского, напечатанный еще в 1839 году (*«Les Borgéales»*. Paris, 1839, p. 225); см. также прозаический перевод в сборнике: «La balalaïka. Chants populaires russes par Paul Jullrécourt». Paris, без года издания. Соответствующий том издания: A. Pouchkine. Œuvres complètes publ. par A. Meunier — еще не вышел.