

УДК 82.091+82-1/29

ЗАПАД И ВОСТОК В ЗЕРКАЛЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДОВ*Р.Ф. Бекметов***Аннотация**

Статья посвящена анализу книги стихотворных переводов казанского математика Ф.Ф. Султанбекова «Хайям и Шекспир. Трансформация рубаи и сонета» (Казань, 2012). Выявляется специфика переводческой техники названного автора, теоретически обосновывается правомерность и плодотворность новаторского приёма «поэтической трансформации», делается вывод о том, что одно из несомненных достоинств книги – попытка внести в современную теорию художественного перевода новую стратегию диалога с подлинником и продемонстрировать на практике её содержательные возможности.

Ключевые слова: Ф.Ф. Султанбеков, художественный перевод как искусство, Запад и Восток, Хайям и Шекспир, рубаи и сонет, поэтическая трансформация.

Поэтический перевод, как известно, чрезвычайно сложный вид литературного творчества. Нет такой сферы эстетической деятельности человека, которая вызывала бы массу разноречивых суждений. Никто, кажется, не испытывает сомнений в необходимости перевода поэтической (шире – художественной) классики с одного языка на другой. Между тем по опыту мы знаем, что редкий перевод становится безусловным фактом воспринявшей его культуры, ибо зачастую тексты такого рода вызывают не только читательский интерес, но и оживлённую дискуссию – если не в момент публикации, то некоторое время спустя. Нуждаясь в переводах, читатели всегда ими недовольны, и автор, который представляет иноязычного поэта, обычно рискует, как цирковой эквилибрист, идущий без страховочного троса по тонкой канатной дорожке.

Есть все основания считать подобную двойственность аксиомой. Ведь перевод поэзии воплощает шахматную комбинацию жертв и приобретений: чтобы выразить нечто одно в переводном произведении, мы по необходимости должны что-то другое затушевать, скрыть, сделать незаметным – и весь вопрос заключается в том, что именно и почему выдвигается по нашей воле на первый план. Многое тут зависит не только от аналитических установок или таланта переводчика, но и от структуры читательской аудитории, на которую он ориентируется (иногда сознательно, иногда – нет). Показательно, что по этому критерию различают две основные разновидности перевода: вольную (творческую) и пословную (буквалистскую). Если вольный перевод предназначен для читателя, не знающего языка, на котором написан оригинал,

то буквалистский, напротив, создаётся с учётом хорошего знания читателем и языка, и отражённых в нём культурных реалий, а значит, возможности сравнивать оригинал и копию. Кроме того, всякому переводу, каким бы он ни был, свойственно устаревать; язык перевода – не статичная вещь-в-себе, а открытая, динамичная, развивающаяся система, неотрывно связанная с тенденциями общелитературного толка. Поэтический оригинал, иными словами, нуждается в переводных версиях не только потому, что мы постоянно ощущаем неудовлетворённость в формах передачи чужих смыслов, но и потому, что объективный закон эволюции воспринимающего языка вынуждает нас искать новые и, добавим, адекватные оригиналу способы отображения значений.

Нетрудно понять, что любой перевод классических текстов, претендующий на системность реализации смысловых констант, заслуживает особенного внимания. К числу таких последовательных переводов относится книга Фюа Фариновича Султанбекова «Хайям и Шекспир. Трансформации рубаи и сонета», вышедшая недавно в казанском издательстве «Отечество» (X.Ш.). Автор книги – профессиональный математик, доцент Казанского федерального университета, специалист в относящейся к функциональному анализу области квантовых структур. Предложенный им перевод произведений Хайяма и Шекспира мы вправе называть «концептуальным», опирающимся на целый ряд серьёзных теоретических положений, о которых ещё предстоит сказать.

Следует отметить, что «концептуальные» переводы по традиции противопоставляются «авторским». В отличие от последних, выражающих субъективную линию отношений переводчика и переводимого поэта, «концептуализм» основан на более широком осмыслении художественной действительности, в том числе через привлечение сведений историко-культурного порядка. Если в «авторском» переводе ясно слышится голос переводчика, заслоняющего собой оригинал, то в «концептуальном» – голос переводимого поэта в своеобразии индивидуальных черт, в специфике той эпохи, которую он воплощает, в особенностях общественного кругозора и экзистенциального мироощущения¹. Естественно, чистота предложенной классификации далеко не безусловна, поскольку на практике два подхода часто дополняют друг друга: выработанная умозрением стратегия нуждается в талантливом авторском воплощении так же, как стихийная трансформация смыслов требует рационального плана, хотя бы на первых порах.

Поводом к созданию книги стал для автора Шекспир, точнее – цикл его знаменитых сонетов. Судьба их в России сложилась на редкость удачно, многократно они были объектом русской переводческой рецепции, однако признать её результаты бесспорными никто сейчас не решается. Когда-то считалось, что лучшие русские переводы сонетов принадлежат С.Я. Маршаку: переводные копии, сочинённые им, входили в разряд канонических. Потом приоритет был отдан харьковскому лингвисту А.М. Финкелю, чьи переводы вышли в свет через несколько десятилетий после смерти их создателя. Теперь переводы сонетов Шекспира – явление частое, сегодня их насчитывается не

¹ В отечественной школе поэтического перевода «концептуализм» был связан с именем М.М. Лозинского, «авторство» провозглашал и воплощал Б.Л. Пастернак.

менее двадцати, и цифра эта (по-видимому, неокончательная) свидетельствует о том, что Шекспир давно стал писателем, за которым закрепилась репутация невыразимого поэта-классика. С классиком связан феномен переводческой множественности, и если считать, что всякий перевод есть интерпретация богато заложенных в оригинале смыслов, то легко прийти к выводу о глубине и неисчерпаемости произведений, написанных рукой гениального творца. Именно этот тезис заставляет переводчиков обращаться к Шекспиру, вновь и вновь открывать его для читателей, используя арсенал разнообразных средств художественной выразительности. Не является исключением и труд Ф.Ф. Султанбекова.

Другим фактором, определившим содержание книги, стали Омар Хайям и средневековый персидский жанр рубаи. Мировую славу иранский лирик приобрёл, когда сочинённые им рубаи были переведены вольным стилем с фарси на английский язык Э. Фитцджеральдом в 1859 году. Поэтическое наследие Хайяма известно нам по многочисленным и превосходным переводам И.А. Голубева, Г.Б. Плисецкого, О.Б. Румера, И.И. Тхоржевского. Тем не менее, как и Шекспир, Хайям остаётся не до конца прочитанным, разъяснённым, требующим очередных интерпретаций в образном слове. Ф.Ф. Султанбеков предпринимает весьма удачную попытку перевода рубаи с английского языка на русский.

Подчеркнём, что методологические принципы, на основе которых автор осуществляет свой перевод, отмечены печатью свежести и новизны. Дело в том, что переводчик стремится прочесть сонеты Шекспира сквозь призму четверостиший Хайяма и, наоборот, раскрывает смысл поэтики хайямовских рубаи на фоне шекспировских сонетов. Запад тут лицом к лицу встречается с Востоком, текст одной культурной традиции накладывается на текст другой, и возникает сложный узор диалогических отношений. По сути, выбрана продуктивная тактика перевода, отличающаяся от всех ныне существующих: сонеты Шекспира, состоящие из четырнадцати строк, мастерски «уплотняются» в четыре строки авторских рубаи по персидскому каноническому образцу, а сами рубаи Хайяма «выпрямляются» в четырнадцатистроичной линейке авторских сонетов на английский манер. Производится своего рода взаимообмен, призванный доказать, что Шекспир – это европейский Хайям, а Хайям – это персидский Шекспир. Автор переводов словно говорит читателю: если бы Шекспир мог читать рубаи Хайяма, он нашёл бы в нём преданного друга и духовного брата; если бы Хайям мог читать сонеты Шекспира, он открыл бы в нём близкого человека, доброго товарища и глубокого сомыслителя.

Какими соображениями объясняется подобная техника перевода? Что лежит в основе предлагаемых литературных сближений? Прежде всего парадоксальное единство жанровых форм. С семантической точки зрения и шекспировский сонет, и хайямовский рубаи едины. Так, по утверждению переводчика, в обоих случаях мы имеем сходство композиционных элементов содержания. Первые строки стихотворений обозначают тематический зачин; в последующих обнаруживается развитие темы, доходящее до точки наивысшего, кульминационного напряжения; затем следует развязка,

подводящая итог сказанному в кратком, едва ли не формульном определении. Кроме того, и сонет, и рубаи разрабатывают один комплекс сюжетов (по преимуществу любовного характера) с различными вариациями, выводящими читателя к вечным проблемам человеческого бытия¹. Проявляется такой «параллелизм» и на структурном уровне. В шекспировской версии английского сонета три катрена завершаются одним двустихием («сонетным замком»), в персидском рубаи Хайяма на три четко рифмующиеся строки приходится одна свободная. «Сонет, – заключает автор переводов, – это развёрнутая форма рубаи... рубаи – это сонет в миниатюре» (Х.Ш., с. 19).

Приведённое замечание, на наш взгляд, симптоматично. Оно с ясностью указывает на то обстоятельство, что жанровое сознание поэтов воспроизводит доминанту культурной традиции, к которой они объективно принадлежат. Если западное мышление оперирует категориями рациональности и динамизма, то для восточного характерен спиритуалистический мотив. Разделение мировоззренческих позиций закрепляется стилевой системой, фигуративной (словесно-эстетической) тканью произведения. В жанровой конструкции западноевропейского сонета главенствует яркая, технически завершённая отточенность формулировок при внешнем лирическом многословии; в жанровой конструкции персидского рубаи актуализируется краткость и метафорико-символическая ёмкость фразовых единиц. Западный поэт опредмечивает эмоциональную реальность в слове по модели экстенсивной определённости; восточный поэт сохраняет инерцию статики, предпочитая, чтобы слово говорило само за себя, если оно обладает атрибутами суверенной субстанциональности. Конечно, это не означает, что в сонете отсутствуют «тёмные» места, трудные для интерпретации, а в рубаи нет вполне прозрачных намёков на конкретные факты действительности. Это лишь означает, что каждый жанр несёт в своём ядре вектор глубинных культурных трендов, а они на Западе и на Востоке различны, хотя и не в такой мере, чтобы поэты двух «суперсистем» не сумели друг друга услышать и понять.

Интересно, что подмеченное Ф.Ф. Султанбековым взаимоналожение жанрово-стилевых форм имеет историческое и культурное обоснование. Нельзя думать, будто предложенная связь произвольна, преднамеренна, немотивированна, является продуктом простого типологического изучения двух жанровых схем. Чтобы оценить её весомость, достаточно вспомнить, что культура средневековой христианской Европы испытала весьма заметное влияние арабо-мусульманского Востока и что многие ведущие поэтические стили ранней западноевропейской словесности, в их числе сонетный, генетически сформировались под воздействием арабской классической литературы. Кочевники-арабы принесли на юг Европы поэзию безответной «узритской» любви, а с ней – культ женственной красоты. В Испании, в

¹ Данное уточнение в случае Шекспира относится в число наиважнейших. Шекспир был хорошо знаком с итальянским сонетом, но это не помешало ему обновить сложившийся жанровый канон в сущностном отношении. Средневековый итальянский поэт возвышал в сонете красоту возлюбленной – и только. Шекспир же придал старому сонету тональность философской рефлексии, и, как полагает Ф.Ф. Султанбеков, в этом факте отразилась драматургическая направленность английского гения. Сонет, благодаря Шекспиру, превратился в небольшую театральную пьесу, затрагивающую острые вопросы современной жизни и переводящую их в разряд общечеловеческих проблем.

арабской Андалусии, эта поэзия растворилась в говоре и обычаях местных романизированных племён, породив смешанный, переходный в языковом плане гибрид, который в качественно новом виде был воспринят старопровансальскими писателями – труверами, носителями кодекса рыцарской чести, представителями нарождающейся городской культуры [1].

Когда южная часть Европы (место распространения идеалов дворцового «куртуазного» этикета) была покорена пришедшим с севера французским королём, католиком по вероисповеданию, изживавшим идеологическую ересь, старопровансальские поэты передали словесную эстафету писателям Германии и Италии. Те, в свою очередь, осуществили синтез лирики любовных откровений с античным культурным наследием и занесли поэзию «сладостного стиля» в другие страны Европы. Оказалась она и в позднесредневековой Англии, так что Шекспир, обладавший тончайшим эстетическим чутьём и вкусом, закономерно черпал сюжеты многих драматических произведений из жизни народов, географически расположенных южнее Британских островов. В поэтическом искусстве Европы тех лет доминировали восточные представления о красоте, не исключавшие, впрочем, развития региональных, автохтонных традиций. Обертон восточных слов и мыслеобразов хранились, как осадок, в глубине «жанровой памяти» (М.М. Бахтин), передаваясь из поколения в поколение по принципу динамичной («резонансной») волны. Европейский лирик с развитым слухом не мог не слышать их, а значит, не мог не воспроизводить на своём национальном языке.

Всё это даёт право в процессе литературного перевода осуществить преобразование одной лирической формы в другую. Такой тип преобразований Ф.Ф. Султанбеков называет «трансформацией»: сонет, изложенный в виде рубаи, становится «транс-рубаи», а рубаи, представленный в качестве сонета, оборачивается «транс-сонетом». Названные термины кажутся нам удобными в осмыслении некоторых переводческих частных случаев. Нет необходимости считать вводимый автором терминологический аппарат неким теоретическим излишеством¹, ибо новый термин тут вызван потребностью точно и грамотно описать принципиально новое явление. Автор полагает, что применительно к поэтическому искусству «трансформация» – не только изменение формы, но и изменение периферийных нюансов содержания при строгом сохранении общего смыслового ядра. Кроме того, существенным признаком «трансформации» служит то, что она потенциально может создаваться на языке оригинала, в границах одной знаковой (речевой) системы.

Понятно, что «трансформация» в этом плане служит синонимом перевода как интерпретации текста в широком значении слова: любая коммуникация есть в некотором роде перевод с одного «языка» на другой. Коммуникация смыкается с пониманием текста как феноменом человеческого сознания: где понимание, там и перевод. Главное в «трансформациях» – сохранение «души» переводимого произведения и обрамляющих её смысловых и формообразующих констант, а всё остальное можно в меру, с чувством гармонии менять. Консервации, по мнению автора, подвергаются в основном

¹ Во многих случаях, увы, бывает именно так: научные труды зачастую грешат обилием понятийно-категориальной лексики, затемняющей тривиальные смыслы.

количественные параметры и характеристики. Так, например, число строк оригинала и перевода должно совпадать, строфическое деление обязано оставаться в неизменном виде, от принятого поэтом способа рифмовки нельзя отказаться без ущерба для формы. Помимо количественных примет, имена собственные, географические названия, даты, числа, слова, курсивно выделенные писателем, требуют бережливого отношения. «Трансформация» – важный этап перевода, следующий за созданием подстрочника как отражения всех смыслов текста.

Размышляя об этом, Ф.Ф. Султанбеков оговаривает два принципиальных момента. Во-первых, подстрочник есть у всякого переводчика, даже у того, кто утверждает обратное. Подстрочник можно эксплицировать, но можно – это делается чаще всего – «держать в уме», если признать, что мыслительные процессы носят языковой характер. Во-вторых, подстрочник нельзя слишком «сглаживать», придавая ему литературный объём и выделку. В противном случае он будет представлять собой «гладкопись»: красота формы в нём перевесит глубину содержания, и подстрочник из черновика, рабочей заготовки, обычного материала быстро превратится в полновесный и завершённый художественный текст. Этот взгляд нужно признать обоснованным, ибо нередко переводчики сонетов Шекспира ратуют за литературный стиль при написании подстрочников, приводя в качестве отрицательно-поучительных примеров образцы явно «корявого», труднопроизносимого переложения. Их негодование справедливо, с ним сложно не согласиться, но попытка перейти в другую крайность, связанную с чистотой синтаксического строя, правомерно ставит вопрос о «жанровом» предназначении подстрочника.

Продолжая мысль Ф.Ф. Султанбекова, резонно представить ситуацию, когда русские читатели Шекспира станут устраивать конкурсы на лучший подстрочник сонетов. Надо ли говорить о том, что переводческое искусство в таком воображаемом случае мгновенно девальвируется, утратит ценностные ориентиры, и при последовательном внедрении нового метода (как одно из следствий) переводчику вообще не понадобится знание иностранного языка? Зачем знать чужой язык, если под рукой есть литературно обработанный подстрочник и можно, не прилагая больших усилий, написать собственный текст с набором других слов? Автор прав: известная «корявость» подстрочника детерминирована его природой. Не всегда «искаженность» словоупотреблений проистекает от непрофессиональности переводчика, иногда это его вполне сознательная установка, продуманный, рациональный выбор.

«Трансформация» как концептуальная стратегия, судя по всему, коррелирует с отдельными, не совпадающими с ней видами перевода, из которых самым примечательным является свободный стих, или верлибр. В Европе он распространён, строгие стихотворные конструкции передаются там без рифмы, с содержательной прямоотой. В России эту форму широко (по экспериментальным соображениям) практиковал М.Л. Гаспаров, полагавший, что в переводах, сделанных верлибром, есть свои достоинства [2, 3]. Более того, он предложил различать случаи, когда верлибр в переводческой практике оправдан и когда обращение к нему представляется неправомерным. Если надо

передать в полноте общие свойства художественной эпохи (скажем, принадлежность переводимого лирика к определённой литературной школе или направлению), то лучше использовать размер подлинника. Но если стоит задача отобразить с точностью индивидуальность поэта, то верлибр оказывается незаменим: он даёт возможность, отбросив метр и рифму, сосредоточить внимание на образах и словесных украшениях – семантических опорах текста. Правда, существует одно ограничение: техника свободного стиха в переводах не может быть массовой, поскольку хороший верлибр пишется труднее классического стиха.

Верлибр, помимо этого, лежит в основе конспективного перевода – такой формы рецепции, когда иноязычный автор переводится сжато, за счёт намеренного сокращения ненужных длиннот в его тексте. Переводу подвергается главная мысль, а второстепенная урезается при сохранении структуры образца. Конспективность таких переводов выражает желание в ускоренном порядке усвоить чужое слово, приспособив его к реалиям нового языка¹. Это своеобразный дайджест лирического произведения, расположенный в переходе от подстрочника к детальному переводу. «Трансформацию» сонета в рубаи целесообразно рассматривать в качестве разновидности конспективного перевода с той лишь разницей, что простой русский конспект в исходном моменте – это попытка «догнать» европейскую культуру, быстрее стать с ней вровень, познать её в основополагающих вехах. В «трансформациях» заложена иная цель – прочесть одно культурное сознание сквозь призму или на фоне другого, перевести многословие в разряд текстового единства с системой скрытых намёков. Ведь рубаи – это мнимый конспект: каждый образ персидского рубаи несёт шлейф многообразных ассоциаций. Это гибкое, пластичное, узорное слово – конспективная монологичность ему чужда.

Книга Ф.Ф. Султанбекова содержит много полезных наблюдений, из которых мы упомянем только одно, связанное с размером переводных сонетов Шекспира. В ходе работы над «трансформациями» автор неоднократно сталкивался с ситуацией, когда привычные переводы С.Я. Маршака, А.А. Шаракшанэ или Ю.И. Лифшица казались ему неполными в музыкальном звучании. Пытаясь понять причину, Ф.Ф. Султанбеков пришёл к выводу, что изначально ошибочным был выбор пятистопного ямба для передачи смыслов подлинника. Конечно, шекспировские сонеты написаны ямбом в пять стоп, однако следует учесть, что английские слова в два раза короче русских и что поэтому эквиметричность стихов оригинала и стихов переводной копии в действительности невозможна. Некоторые шекспировские строки включают десять слов с промежуточными паузами – ясно, что десяти русских слогов для полноценного выражения английской мысли недостаточно. Отсюда проистекает убеждение автора в том, что русские переводы сонетов Шекспира должны включать одиннадцать или двенадцать слогов: это оптимальный

¹ К этому приёму прибегал, в частности, А.С. Пушкин, чьё творчество зачастую определяется как конспект европейских поэтов (мысль М.Л. Гаспарова). Вспомним, к примеру, что повесть «Капитанская дочка» (сам Пушкин считал её романом) меньше по объёму любого вальтер-скоттовского исторического романа в несколько раз.

вариант, вызванный к жизни объективными законами русского языка как системы. Именно этот вариант надлежит использовать в новейших переводах Шекспира, и тогда они смогут составить конкуренцию переводным версиям С.Я. Маршака и А.М. Финкеля. Аналогичные принципы реализует автор и при переводе хайямовских рубаи. Э. Фитцджеральд перевёл их пятистопным ямбом, русские переводчики придерживались английской редакции. Автор анализируемой книги настаивает на употреблении одиннадцати-двенадцати слогов.

В целом с этими рассуждениями можно согласиться. Они исходят из практических задач, и тот, кому приходилось переводить сонеты Шекспира, сталкивался с недостатком как минимум одного слога для завершения шекспировской строки. Бесспорно, переводчики Шекспира до сих пор воспринимают эквиметричность оригинала и копии как неизменную величину. Об этом, в частности, пишет Ю.И. Лифшиц в кратком руководстве к переводам шекспировских сонетов [4]. С его точки зрения, пятистопный ямб ничем иным заменить нельзя: это «родовая» черта английского сонета, и мастерство переводчика как раз сводится к тому, чтобы, соблюдая все формально-эстетические правила, добиться глубокого художественного результата.

Мысль эта правильная, не относящаяся к числу абстрактных или декларативных, особенно если учесть, что руководство Ю.И. Лифшица подкрепляется неплохим переводом всех сонетов Шекспира в теоретически заявленных ракурсах. Однако при таком однозначном подходе перевод лишается фактурной вариативности, исключается экспериментальный путь с проверкой новых возможностей для отображения словесных значений. Речь в данном конкретном случае идёт о прибавлении слогов (с опорой на специфику русского поэтического высказывания), а не о смене стихового размера. Как уже говорилось, незначительные отклонения от нормы законны в той мере, в какой они способствуют лучшему, адекватному пониманию подлинника в аспектах содержания и формы. Окончательная точность в переводе – скорее, идеал, та цель, к которой нужно стремиться, но которая в полном смысле никогда недостижима.

Приведём в связи со сказанным один пример. Прочитируем шекспировский сонет № 2 в переводе А.М. Финкеля [5, с. 219–220]:

*Когда тебя осадят сорок зим,
На лбу твоём траншей пророют ряд,
Истреплется, метелями гоним,
Твоей весны пленительный наряд.*

*И если спросят: “Где весёлых дней
Сокровища и где твой юный цвет”?
Не говори: “В глуби моих очей” –
Постыден и хвастлив такой ответ.*

*Насколько больше выиграл бы ты,
Когда б ответил: “Вот ребёнок мой,
Наследник всей отцовской красоты,*

Он счёты за меня сведёт с судьбой”.

*С ним в старости помолодеешь вновь,
Согреешь остывающую кровь.*

Перед нами – четырнадцатистрочный текст, написанный пятистопным ямбом со сплошной мужской рифмой. Теперь приведём транс-рубаи Ф.Ф. Султанбекова (Х.Ш., с. 148):

*Когда твой лоб избородят все сорок зим,
Где ж красота? – “В глазах”... Словам твоим
И стыд, и срам. Достойней: “Вот моё дитя –
Мне оправданье в старости, я молод с ним”.*

Этот текст в четыре строки написан шестистопным ямбом. Правда, вторая строка в нём – пятистопная – выбивается из количественной инерции метра, но она делает ритмический рисунок несколько разнообразнее (её легко превратить в шестистопную: «И где же красота?..»).

Обратим теперь внимание на то, как происходит «стягивание» строк, их «лепка», «уплотнение», «сжатие». Оно осуществляется по тематическому принципу. В самом деле, первая строфа сонета – констатация изменений физического облика друга, когда ему исполнится сорок лет. Эта тема отражена в первой строке транс-рубаи. Вторая строфа сонета – вопрос о красоте друга, возможный ответ о том, что красота проявит себя в блеске очей, и решительное неприятие подобного ответа. Эта тема воплощена во второй строке транс-рубаи и в начале третьей (используется анжамбеман – приём переноса). Третья строфа сонета – желаемый ответ о том, что бессмертная красота сосредоточена не в глазах, а в ребёнке, продолжающем род, в потомстве. Эта тема выражена в конце третьей строки транс-рубаи и в начале четвёртой. Наконец, сонетное двустушие обобщённо указывает на молодость в старости, если друг обретёт сына. Эта мысль акцентируется в заключении четвёртой строки транс-рубаи. Мы видим в итоге, что каждая строфа сонета уместается в одну строку транс-рубаи, соотношение здесь примерно 4:1 (две последние строки «сонетного замка» уместаются в полстроки перевода). Подобная структура требует огромной концентрации авторских сил, умения прочитывать главное и отсекай лишнее.

Предложенному анализу соответствует и архитектура книги. Она рассчитана на медленное, вдумчивое, искушённое чтение. Книга состоит из четырёх частей:

а) первая часть носит вводный характер: в ней разъясняются теоретические представления, лёгшие в основу названного труда;

б) вторая часть посвящена «трансформациям» рубаи в сонеты. В ней соблюдается особая композиционная линия: сначала мы читаем английский перевод Хайяма, выполненный Э. Фитцджеральдом, затем автор приводит подстрочник, располагая рядом с ним поэтические варианты, принадлежащие перу известных русских переводчиков, после чего даёт собственную словесную «трансформацию» – транс-сонет;

в) третья часть включает «трансформации» сонетов в рубаи. Она построена иначе: английских подлинников здесь нет, чтобы не увеличивать объём книги.

В самом начале приводится русский перевод сонета, причём выбор имени переводчика (М.И. Чайковский, С.Я. Маршак, А.М. Финкель, И.З. Фрадкин) диктуется строгими параметрами – близостью к оригиналу, мелодикой, точностью словоупотреблений; затем – транс-рубаи;

г) в четвёртой части автор поместил репродукции своих акварельных работ с небольшим предисловием к ним.

Мы должны признать деление книги логичным. Более того, за чёткой структурой оформления стоит одна довольно любопытная мысль (возможно, не до конца отрефлексированная самим автором): поэзия тут истолковывается как путешествие с преодолением трудностей и обретением истины в удовольствии. Не случайно, объясняя читателю, как размещены в тексте примечания, автор подчёркивает, что возникли они «по горячим поэтическим следам» (Х.Ш., с. 4). Та же идея звучит в аннотации к четвёртой части: «Читателя, утомлённого длинной дорогой... мы приглашаем отдохнуть, созерцая несколько акварельных натюрмортов и пейзажей» (Х.Ш., с. 6).

В подобных деталях оформительского порядка проглядывает стремление автора соотнести себя с богатой литературной традицией. Действительно, ни сонеты, ни рубаи сегодня нельзя переводить без опыта всесторонней интерпретации предшественников, с чистого листа, будто в прошлом ничего не было. Кроме того, в архитектурных частностях книги мы находим синтез слова и живописи – восточный по духу. Его нельзя не заметить, он лежит в сердцевине авторской идеи, ведь живопись в книге – это и дополнение к словесному образу (известное положение с научным статусом), и выражение гедонистической эстетики (едва ли не по Хайяму, призывавшему дорожить каждой минутой жизни!), и указание на текст как область чистых рефлексий, приносящих радость (едва ли не по Р. Барту, французскому структуралисту XX века!).

О художественных репродукциях Ф.Ф. Султанбекова можно говорить отдельно и обстоятельно. Заметим только, что в тонких линиях авторских натюрмортов просматривается нежная ностальгия. В сдержанных цветах и прерывистых контурах ощущается присутствие восточного эмоционального тона, который, к слову, обнаруживается и в выборе предметов (полые чашки и фарфоровый чайник со среднеазиатским узором), и в названии картин на лирический лад («Раскрывшись из бутона, роза в цвете побледнела...», «Кувшин вина, подаренный лозою...», «Я рама, а глаза твои как окна в мастерской...»). Из пейзажей большое впечатление производит «Свидание» – о встрече двух влюблённых во время дождя на мосту. Стиль картины напоминает японскую средневековую живопись тушью на бумаге. Свисающие ветви с размытыми на холсте редкими листьями, дождевые капли, петляющая река, остров вдалеке с рощицей, длинный мост в виде каменной арки, миниатюрные зонтики двух влюблённых – все эти образы в единстве передают чувство тихой грусти и созерцательной безмятежности...

Книга Ф.Ф. Султанбекова заслуживает всяческого внимания. Она вызовет интерес не только у широкого круга читателей, поклонников Шекспира и Хайяма, но и у специалистов узкого гуманитарного профиля, занимающихся проблемами поэтического перевода – формой напряжённого литературного

ремесла, видом культурной памяти, воплощённой в диалоге художественных сознаний Запада и Востока. Предлагая образцы практической реализации опыта, связанного с новой переводческой стратегией, автор книги стимулирует исследовательский поиск. Он направлен на активизацию очередных теоретических моделей художественного перевода как искусства, а также на расширение исторических границ и экспликацию методологического потенциала современного отечественного научного переводоведения.

Summary

R.F. Bekmetov. East and West in the Mirror of Poetic Translations.

The article is devoted to the books of the Kazan mathematician F.F. Sultanbekov «Khayyam and Shakespeare. Transformation of the rubaiy and the sonnet» with accompanying reflections, assessments and conclusions. One of the undoubted merits of the book is an attempt to make the modern theory of artistic translation a new term («poetic transformation») and demonstrate in practice its informative potential.

Key words: F.F. Sultanbekov, literary translation as art, West and East, Khayyam and Shakespeare, sonnet and rubaiy, poetic transformation.

Источники

Х.Ш. – Султанбеков Ф.Ф. Хайям и Шекспир. Трансформации рубаи и сонета. – Казань: Отечество, 2012. – 296 с.

Литература

1. Куделин А.Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система» (гипотеза Х. Риберы в свете последних открытий) // Куделин А.Б. Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 255–292.
2. Гаспаров М.Л. Верлибр и конспективная лирика // Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М.: Нов. лит. обозр., 2001. – С. 189–219.
3. Гаспаров М.Л. От переводчика // Гейм Г. Небесная трагедия: Стихотворения. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 29.
4. Лифшиц Ю.И. Как переводить сонеты Шекспира: Краткое практическое руководство // URL: http://lit.lib.ru/lifshic_j_i/text_perevod.shtml, свободный.
5. Шекспир У. Сонеты / пер. с англ. А.М. Финкеля // Шекспировские чтения. 1976: сб.ст. / под ред. А.А. Аникста. – М.: Наука, 1977. – С. 215–284.

Поступила в редакцию

Бекметов Ринат Ферганович – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и компаративистики, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: bekmetov@list.ru