

Юрий Лифшиц



**ПОЭТЫ ОБ
ИНТИМНОМ**

Сборник статей

Юрий Лифшиц

**Поэты об интимном.
Сборник статей**

«Издательские решения»

Лифшиц Ю.

Поэты об интимном. Сборник статей / Ю. Лифшиц —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-838248-2

Поэзия от библейских времен до нынешних, классическая и современная литература, русские и зарубежные авторы — вот объекты творческого внимания поэта и писателя Ю. Лифшица, выступающего в книге «Поэты об интимном» как литературный критик. Причем интимное для него — это не только эротическое, но и творческое, предполагающее проникновение в святая святых того или иного автора. В оформлении обложки использована скульптура русского скульптора М.М. Антокольского (1843 — 1902) «Нестор-летописец».

ISBN 978-5-44-838248-2

© Лифшиц Ю.
© Издательские решения

Содержание

Статьи о литературе	6
«Синий цвет» Николоза Бараташвили в переводе Бориса Пастернака	6
«Синьор Дильдо» графа Уилмота. Проблемы перевода	15
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Поэты об интимном

Сборник статей

Юрий Лифшиц

© Юрий Лифшиц, 2017

ISBN 978-5-4483-8248-2

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Первая. Пишут хорошо о хорошем. Таковых большинство, ибо на признанных шедеврах можно сделать карьеру. Прикасаясь к хорошему, как бы и сам становишься хорошим.

Вторая. Пишут хорошо о плохом. Практически совпадает с первой. Даже у великих случаются неудачи, критики этого не признают, ибо, по их мнению, у хороших не может быть плохого в принципе.

Третья. Пишут плохо о хорошем. Таковых не слишком много, ибо, замечая недостатки у великих, поневоле прослывешь зоилом. А кому оно надо?

Четвертая. Пишут плохо о плохом. Таковых практически не наблюдается, ибо плохое говорит само за себя. Критик, все же вступающий на это поприще, несомненный зоил.

Попадается и пятая разновидность: гениальные критики. Их участь не отличается от участи прочих гениев.

Все четыре разновидности критиков могут писать что угодно о чем угодно и как угодно в силу своей партийной принадлежности. Особенно когда речь идет о современности.

Несвободна от этого и пятая разновидность.

19 апреля 2015

Статьи о литературе

«Синий цвет» Николоза Бараташвили в переводе Бориса Пастернака

Стихотворение «Синий цвет» (в оригинале – без названия), написанное Н. Бараташвили в 1841 г. и переведенное Б. Пастернаком не позднее 1938 г., давно уже сделалось в России своего рода визитной карточкой гениального грузинского поэта. При мысли о нем в памяти самопроизвольно возникают строки «Цвет небесный, синий цвет / Полюбил я с малых лет...». Мало кто может вспомнить другие стихотворения Бараташвили, но «Синий цвет» знают решительно все поклонники русской поэзии. До Пастернака это стихотворение на русский язык переложил В. Гаприндашвили, чей перевод увидел свет в 1922 г. в тогдашнем Тифлисе и, разумеется, до российской публики дойти не мог. В Грузии пастернаковский перевод известен достаточно широко, правда, отношение к нему не столь трепетное, нежели в России, но более ревнивое и пристрастное. И, надо сказать, основания для этого имеются. Но об этом ниже.

До сих пор никому из русских критиков не приходило в голову сравнить оригинал «Синего цвета» с его переводом. Причин этому, на мой взгляд, по крайней мере, три. Первая: гениальность пастернаковского текста, к которому и придирается не хочется. Вторая – нежелание профессиональных литературоведов портить себе репутацию критикой отечественного классика. Понять их можно: грузинского языка русские филологи в своем подавляющем большинстве не знают, «Синий цвет» давно переведен, перевод сам по себе является не просто шедевром, но частью русской культуры. Третья причина – возможное отсутствие в архивах Пастернака именно того подстрочника, с которого русский поэт переводил стихотворение поэта грузинского.

Может быть, кому-то это покажется не совсем корректным, но я намерен сделать своего рода опыт: сопоставить перевод Пастернака с чужим (практически дословным) подстрочником, выполненным по моей просьбе поэтессой И. Санадзе, поскольку сам похвастать знанием грузинского языка не могу. И хотя подстрочники одного и того же стихотворения, составленные разными людьми в разное время, могут и должны в чем-то различаться, в главном они обязаны все-таки совпадать: язык, на котором написан оригинал стихотворения, остался прежним, толковых словарей никто не отменял, а возможные нюансы смысла в данном случае несущественны. Особенно при том подходе (скажу, забегая вперед), который продемонстрировал Пастернак, перелагая грузинский оригинал русскими стихами.

* * *

Переводческие достижения Пастернака, как справедливо замечает крупнейший русский переводчик и историк перевода Е. Витковский на своем сайте, несомненно, никогда не утратят своего значения, несмотря на то, что, скажем, *«Гамлет» в его переводе – это, скорее, „Гамлет“ Пастернака, чем Шекспира*» (<http://vekperevoda.com/1887/pasternak.htm>). Перефразируя другое высказывание Евгения Владимировича, изложение Пастернака заставляет поверить, что *«...в оригинале что-то есть»*. Причем, добавлю от себя, что-то весьма и весьма существенное, не учтенное поэтом, отброшенное им за ненадобностью, вынесенное за скобки оригинального текста. Особенно это касается стихотворения Н. Бараташвили «Синий цвет».

Проникновение в тексты я намерен провести последовательно, строфа за строфой, постепенно выводя на страницы как оригинал в его подстрочном изложении, так и стихотвор-

ный перевод. Это противоречит общепринятой практике соотнесения подлинника с его поэтическим переложением, но в данном случае отход от нее представляется необходимым, позволяющим более тщательно разобраться как в особенностях оригинального текста, так и в конгениальности соответствующей интерпретации. В конце концов, экспериментировать так экспериментировать!

При оценке точности и вольности перевода я решил воспользоваться, кроме всего прочего, еще и методикой покойного русского филолога М. Гаспарова, изложенной им в статье «Подстрочник и мера точности» (Гаспаров М. Л. О русской поэзии: Анализ, интерпретация, характеристики. – СПб, 2001. – 480 с.; <http://www.philology.ru/linguistics1/gasparov-01e.htm>). Михаил Леонович предложил, по его выражению, «...простой и грубый, но, думается, для начала достаточно показательный способ измерения точности: подсчет количества знаменательных слов (существительных, прилагательных, глаголов, наречий), сохраненных, измененных и опущенных-добавленных в переводе по сравнению с подстрочником». Соизмерив таким образом тот или иной перевод с соответствующим подстрочником, Гаспаров определял «...показатель точности – доля точно воспроизведенных слов от общего числа слов подстрочника; и показатель вольности – доля произвольно добавленных слов от общего числа слов перевода (и то и другое – в процентах)», способные, по его мнению, «...характеризовать перевод в целом».

Как раз этим я сейчас и займусь в отношении пастернаковского перевода стихотворения Бараташвили «Синий цвет». Причем, если Михаил Леонович, не принимал во внимание синонимы и синонимические конструкции, употребляемые переводчиками, я, дабы меня не обвинили в пристрастном отношении к Пастернаку, буду все-таки учитывать их в качестве знаменательных. **Полужирным** шрифтом выделены совпадения знаменательных слов в подстрочнике и переводе; подчеркнуты слова, привнесенные переводчиком в перевод.

Подстрочник (1 строфа) [в квадратных скобках пояснения автора подстрочника]:

*В небесный цвет, синий цвет,
Первозданный цвет
И неземной [не от мира сего]
Я с юности влюблён.*

Перевод (1 строфа):

***Цвет небесный, синий цвет**
Полубил я с малых лет.
В детстве он мне означал
Синеву иных начал.*

Показатель точности: 66,7%, показатель вольности: 50%. (Здесь и далее: промежуточные данные опущены. Все желающие могут проверить результаты вычислений самостоятельно. При обнаружении каких-либо расхождений прошу уведомить об этом автора настоящей статьи для внесения в нее соответствующих коррективов.)

Пастернак, с одной стороны, передал первую строфу почти конгениально – показатель точности достаточно высок; с другой – привнес в перевод большое количество отсебятины. Если из исходного текста выпали *первозданность* цвета и самый *цвет* (употребленный Бараташвили трижды, Пастернаком дважды), то привнесены со стороны – *малые лета*, удваивающие *юность* оригинала, и попытка заменить эту самую *первозданность* синева выражением *синева иных начал*. В целом же впечатление от перевода первой строфы остается неплохое: смысл в принципе передан, а уж без откровенной отсебятины представить пастернаковский перевод

вообще немислимо. Правда, Бараташвили в первых строках тему только намечает, с каким-то трепетом, как мне кажется, сообщая о том, что ему издавна полюбился неземной цвет небесной лазури и вселенской первоосновы. В отличие от грузинского поэта Пастернак уверенно берет быка за рога, то есть не только заявляет о своей любви к синеве, но и истолковывает свою любовь к ней в указанном мною ключе. Однако в общем, повторяю, пастернаковский текст подстрочника не портит.

Подстрочник (2 строфа):

*И сейчас, когда кровь
У меня стынет,
Клянусь – я не люблю
Никогда другого цвета.*

Перевод (2 строфа):

*И теперь, когда достиг
Я вершины дней своих,
В жертву остальным цветам
Голубого не отдам.*

Показатель точности: 44,4%, показатель вольности: 60%.

Уменьшение первого и увеличение второго показателей объясняется тем, что Пастернак в первом двустишии передал метафору оригинала собственной метафорой, а во втором – изменил, если можно так выразиться, направление любви лирического субъекта: грузинский поэт клянется не полюбить *другого цвета*, русский – остаться верным тому же самому *голубому* цвету. В данном случае, на мой взгляд, проявляется некоторая ущербность гаспаровского метода: показатели точности и вольности перевода явно ухудшились, тогда как в целом Пастернак справился с передачей смысла и этой строфы (даже в большей степени, чем первой). А это, я полагаю, и есть основной критерий переводческого ремесла. Меня же (в отличие от читателей настоящей статьи знакомого с подстрочником) смущает в тексте перевода только существительное *жертва*, но о нем я буду говорить в своем месте.

Подстрочник (3 строфа):

*В глазах в прекрасный
Влюблён я небесный цвет;
Он, насыщенный небом,
Излучает восторг.*

Перевод (3 строфа):

*Он прекрасен без прикрас.
Это цвет любимых глаз.
Это взгляд бездонный твой,
Напоенный синевой.*

Показатель точности: 55,6%, показатель вольности: 44,4%.

Почти кульминационный момент развертывания текста. Несмотря на то, что по сравнению с предыдущей строфой показатель точности возрос, а показатель вольности упал, именно здесь Пастернак решительно уходит в сторону от оригинала, резко сужая пафос исходного

текста. (Еще одно подтверждение не полной адекватности метода, предложенного Гаспаровым. Впрочем, он ни за что бы не поставил бы знак равенства между *насыщенностью небом* и *напоенностью синевой*, в результате чего показатель точности перевода данной строфы уменьшился бы, а показатель вольности – увеличился бы. Тем более что первое выражение относится к *цвету*, второе – к *взгляду*.) В третьей строфе, сложно выстроенной с точки зрения синтаксиса, Бараташвили говорит о любви к глазам небесного цвета, к любым голубым глазам – кому бы они ни принадлежали. Пастернак объясняется в любви к *напоенным синевой* глазам конкретного человека, конкретной возлюбленной («*Это взгляд бездонный твой*»). (Именно поэтому я не стал приравнивать причастие *влюблён* оригинала прилагательному *любимых* перевода: это две *разные* любви.) К сожалению, выпала из перевода ярчайшая характеристика небесного *цвета*: он *излучает восторг*, а благодаря восторженной синеве, бирюзовые глаза тоже, надо полагать, сияют радостью. По мысли Бараташвили, обладатели голубых глаз посредством синевы, которая в них заключена, жизнерадостно относятся ко всему сущему. А Пастернак рисует прекрасные голубые глаза, глядящие исключительно на лирического субъекта. Разница существенная.

Подстрочник (4 строфа):

*Дума – мечта
Тянет меня к небесным вершинам,
Чтоб, растаяв от любви [очарования],
Слился я с синим цветом.*

Перевод (4 строфа):

*Это цвет моей мечты.
Это краска высоты.
В этот голубой раствор
Погружен земной простор.*

Показатель точности: 33,3%, показатель вольности: 66,7%.

Как говорится, мороз крепчал: точность перевода падает, вольность стремительно растет. Это вполне понятно: именно с четвертой строфы Пастернак начинает в полный голос говорить о своем, а не о том, что содержится в оригинале. Текст переводчика связан с подстрочником всего тремя словами (деепричастие *растаяв* я приравнивал существительному *раствор*, иначе связь с подстрочником в переводе уменьшилась бы на треть). Видимо, здесь переводчику надоело держаться рамок исходного текста, и он, переводчик, что называется, творчески воспарил. В четвертой строфе Бараташвили уже не рассуждает о своей любимой синеве; автор, влекомый в небеса думой-мечтой, намерен слиться там с нею раз и навсегда. Но не просто слиться, а предварительно – *растаяв от любви*. От любви – к чему или к кому? Ответ очевиден: к Божеству, к некоей Вселенской Сущности, к Творцу, создавшему небесный цвет (цвет *первозданности* – см. первую строфу), приводящий автора в своего рода экстаз. Тогда как Пастернак прочно стоит на земле и, посматривая вверх, размышляет о том, чем, по его мнению (а не по мнению автора оригинала), является синева: *цветом мечты* лирического субъекта, *краской высоты*, *вместилищем земного простора*. Но рассуждения о надмирной бирюзе, повторяю, уже не интересуют воспарившего духовно Бараташвили: очарованный лазурью, он мечтает о полном растворении в ней, иными словами – с Самим Божеством. Именно в этом месте читатель начинает смутно догадываться: уж не молитва ли это? И для положительного ответа на сей вопрос, как будет видно из дальнейшего изложения, имеются веские основания. Но продолжим.

Подстрочник (5 строфа):

*Умру – не увижу
Слезы я родной,
Вместо этого небо синее
Окропит меня росой небесной.*

Перевод (5 строфа):

*Это легкий переход
В неизвестность от забот
И от плачущих родных
На похоронах моих.*

Показатель точности: 11,1%, показатель вольности: 85,7%.

Результат ошеломляющий. О точности говорить вообще не приходится, поскольку перевод не имеет к подстрочнику практически никакого отношения. Все знаменательные слова из него выброшены и заменены переводчиком на собственные. Случай в переводческой практике XX века почти уникальный. Бараташвили с грустью говорит о своей смерти, о том, что он, умерев и слившись с небесной синевой, сделавшись духовной сущностью, не увидит оттуда ни одной слезинки, пролитой по нем родным (близким) ему – по духу – человеком; но поэт готов примириться с этим, поскольку – он уверен – его любимое синее небо *окропит* (освятит) *небесной* влагой его прах. Пастернак, следуя давней традиции изображать поэта несчастным, нищим, рано умершим, незаслуженно забытым, рассуждает о похоронах лирического субъекта, о его полном исчезновении (в подстрочнике лиригерой растворяется или намерен раствориться в Божественной лазури) и о родне, оплакивающей покойного. Но в случае с Бараташвили говорить о его близких в таком контексте едва ли правомерно. Высокопоставленные родственники поэта, среди которых был его дядя, генерал и правитель Аварии Григол Орбелиани, ничем ему не помогли; при жизни поэт не мог даже напечататься. Мыслимое ли дело, чтобы он в своем самом, пожалуй, высоком, светлом и печальном стихотворении заговорил бы о родственниках? Едва ли.

Подстрочник (6 строфа):

*Могилу мою когда
Застелет туман,
Пусть и он будет принесён в жертву
Лучом [свечением] синему небу!*

Перевод (6 строфа):

*Это синий негустой
Иней над моей плитой.
Это сизый зимний дым
Мглы над именем моим.*

Показатель точности: 20%, показатель вольности: 77,8%

Финал стихотворения. Подстрочник и версия переводчика разведены, если можно так выразиться, на 180 градусов. Буквально. Бараташвили понимает: его имя будет забыто потомками, но он надеется, что луч, следует думать, Божий луч развеет туманный сумрак над его

могилой – за безответную любовь поэта к синеве, лазурной высоте, бирюзовой бесконечности. Знаменательной здесь становится совсем не знаменательная часть речи, частица *пусть*. Она подтверждает предположение о том, что данное стихотворение представляет собой своего рода молитву. Поэт, уверенный во всем небесном, в своем грядущем растворении в лазури Творца, не уверен ни в чем земном, поэтому сам жертвует всем земным ради небесного. Более того. Он приносит свою брэнность в жертву неземной вечности, где только и может стать свободным его дух, угнетенный безысходностью существования. Пастернак не только застилает могилу поэта *синим*, хотя и *негустым, инеем*, но и набрасывает покров *сизого зимнего дыма* – дыма забвения – на имя гениального автора «Синего цвета».

Для Бараташвили синева – исключительно в недоступных для брэнного тела высотах, на самой вершине мироздания, Пастернаку – все равно где: в чистой надмирности или на грешной земле, скрывающей прах великого поэта. Бараташвили в своем стихотворении поднимается ввысь – с земли в небеса – и оттуда наблюдает за происходящим в тайной надежде, что его духовная составляющая, его сущность не будут забыты. Пастернак в переводе прочно стоит на земле, переводя свой взгляд с лазурных небес на мертвое надгробие, плотно задрапированное двойной пеленой инея и дыма, над которыми не властна никакая – даже Божественная – синева. Бараташвили создает почти духовное стихотворение, Пастернак – откровенно лирическое. Стало быть, он совсем неслучайно изъясил *жертву* из последней строфы ради второй, ибо так и не удосужился вспомнить о ней к финалу переводимого стихотворения. Переводчику было не до того: оттолкнувшись от текста безвестного грузинского поэта, он создал собственное художественное произведение на собственную тему. Об этом говорят и сухие цифры. Показатель точности всего перевода: 37,5% (колебания: от 66,7 до 11,1), показатель вольности всего перевода: 62,5% (колебания: от 44,4 до 85,7).

Не посчитав нужным держаться подлинника, Пастернак изначально изменил и формальные особенности переводимого стихотворения. Оригинал Бараташвили написан логоэдом, сложным размером, сочетающим в себе дактиль и хорей. Но такого рода сложности не нужны Пастернаку, и он произвольно меняет логоэд на стандартный хорей, что в практике этого переводчика вообще не является криминалом. (Хотя рассуждения о метрике грузинского стихосложения вне компетенции автора этих строк, убедиться в том, что переводчик не придерживался метрической канвы оригинала, не составило особого труда.) Кроме того, Пастернак, размышляя о том, чем является синий цвет для лирического субъекта, применил в переводе лексическую анафору: семь строк автор перевода начинается частицей (связкой) «это», чего в исходном тексте нет и в помине. В результате перевод, начиная с третьей строфы, напоминает своего рода реестр сущностных особенностей синего цвета. Конечно, мысли об этом приходят на ум только при сравнении перевода с оригиналом, само по себе произведение Пастернака подобных ощущений не вызывает, но в рамках настоящей статьи я как раз и говорю о взаимоотношении исходного текста с его переложением.

Таким образом, к переводу как таковому работа Пастернака не имеет практически никакого отношения. Более того. Она является показательной иллюстрацией того, как не следует переводить стихи. Пастернаковский текст – даже не переложение, не пересказ и не перевод по мотивам оригинала. «Синий цвет» Пастернака приходится оценивать двояко: в качестве оригинального стихотворения ему нет цены; в качестве перевода стихотворения Бараташвили его попросту не существует – каким бы парадоксальным ни было данное утверждение. Если бы Пастернак назвал свой текст, скажем, «Синий цвет (памяти Николоза Бараташвили)», – это сняло бы все грядущие вопросы. Но он называет свои стихи переводом, отчетливо понимая, что это никакой не перевод...

* * *

Информация о том, что Пастернак, мягко говоря, не совсем адекватно интерпретировал «Синий цвет» Бараташвили, настигла меня довольно давно, лет 20—25 тому назад. Вспоминаю о какой-то книге, герои которой, грузины, рассуждали на эту тему. Приглядевшись к переводческой манере Пастернака, достоинствами которой является все, что угодно, только не бережное отношение к оригиналу, я захотел познакомиться с потрясающим «Синим цветом» как можно короче, желательно на уровне подстрочника. С течением времени мною овладело непреодолимое желание самому перевести это стихотворение.

В прошлом году на одном из литературных сайтов я случайно обнаружил стихи поэтессы Ирины Санадзе. Написал ей письмо с изложением своей просьбы о подстрочнике стихотворения Бараташвили, и на мое счастье она откликнулась. Аккурат накануне православного Рождества я получил от нее не только оригинал стихотворения и его подстрочник, но и транслит; рассмотрев его, я установил некоторые формальные особенности «Синего цвета». Чтобы проникнуть в текст оригинала, мне пришлось некоторое время учиться произносить вслух непривычные для русского человека звукосочетания, но в конце концов я – не скажу, выучил, – но проникся фантастическим звучанием оригинала, транслит коего хочу привести целиком.

*Циса нэрс, лурджса нэрс,
пирвелад кмнилса нэрс
да ар амквекниурс,
сикрмитан вэтрподи.*

*Да ахлац, рос сисхли
маквс гаццэбули,
впицав мэ – ар вэтрпо
ар одэн нэрс а схвас.*

*Твалебши мивэниэрс,
вэтрпи мэ циса нэрс;
мосрули иги цит
гамокртис сиамит.*

*Пикри мэ санатри
мимицэвс циса кэдс,
ром эихит дамднари
шэвэрто лурджса нэрс.*

*Мовквдэби – вэр внахав
црэмлса мэ миоблиурс, —
мис мацвлад ца лурджи
дамапрквэвс цварс циурс!*

*Самарэс чэмса рос
гарс нисли мозэвас, —
игица шэсцирос
циагма лурджса цас!*

Как удалось установить, формальная составляющая «Синего цвета» (кроме идентичного во всех строфах размера) меньше всего интересовала его гениального автора. Первые три строфы написаны двустопиями, вторые три – с помощью перекрестных рифм. Насчет рифм

пришлось призадуматься. Вторые двустишия первой и второй строф оказались нерифмованными, в четвертой строфе краесогласие, связывающее вторую и четвертую строки, оказалось не вполне точным, а в пятой строфе никак не рифмовались между собой первый и третий стихи. Как же переводить? С одной стороны, был соблазн сохранить рифмополе оригинала, с другой – имеется текст Пастернака с абсолютно точными рифмами. А то, что мой перевод будут сравнивать с пастернаковским, заранее отдавая пальму первенства классическому, не подлежало сомнению. И поскольку Пастернак, перелагая «Синий цвет», передал краесогласия точно, пришлось допустить слабину, то есть переводить так же, как и он.

И последнее. Перевод любимого мною стихотворения Бараташвили – это своего рода низкий поклон Грузии, которая была моим домом без малого два года, когда я служил в рядах Советской Армии. До сих пор моя память хранит названия поселков (Патара Лило, Дили Лило, Варкетили); потрясающее грузинское гостеприимство (мимо сельского праздника нам, солдатам, нельзя было пройти: запоят и закормят); неподражаемые застолья, когда хмелеешь не столько от великолепного вина, сколько от праздничного соединения душ. Было и неповторимое лакомство – лаваш с виноградом, когда в тощем солдатском кошельке находился лишней полтинник. Были и набеги на виноградники, когда садовники, заставая нас там, не только не отбирали уже собранное в сидоры, но и добавляли ящик-другой от себя («Солдат, ты только не воруй. Приди, попроси – сами дадим!»). Были и самовольные отлучки в красавец Тбилиси, где, несмотря на *гражданку* (гражданскую одежду), в нас все равно признавали солдат и всюду пускали без очереди. Были и фуникулерные *полеты* на гору Мтацминду, и посещение могилы Грибоедова, и много чего еще, о чем не забыть никогда...

* * *

*В чистый лазурный цвет,
в первоначальный свет,
в синий надмирный тон
с юности я влюблён.*

*Но и когда мой пыл
в жилах почти остыл,
я ни с каким другим
цветом несовместим.*

*Дорог мне с давних пор
глаз бирюзовых взор;
небом заворожён,
счастьем лучится он.*

*Властно влекут мои
думы меня в эфир,
где, растворясь в любви,
в горний вольюсь сапфир.*

*Вряд ли слезой родной
мой окропят исход,
но на меня росой
небо лазурь прольёт.*

*Мгла над холмом моим
встанет, но пусть она
будет, как жертвы дым,
в небо вознесена!*

P.S. Автор настоящей статьи выражает огромную благодарность и глубокую признательность Ирине Санадзе, подарившей автору настоящей статьи счастье работы над переводом «Синего цвета» Н. Бараташвили.

5—23 января 2009

«Синьор Дильдо» графа Уилмота. Проблемы перевода

Все-таки русские поэты-переводчики прошлых лет потрудились на славу. Какую страну мира ни возьми, о каком народе ни упомяни, лучшие представители той или иной национальной литературы в общем и целом переведены. И переведены неплохо. Перечислять имена зарубежных авторов нет нужды, тем более что переводчики золотого, серебряного и – да позволю мне будет ввести свежий культурологический предикат – бронзового века русской поэзии добрались местами и до полуклассических, а то и вовсе неоклассических поэтов. И кто бы в России знал последних, если бы не труды русских подвижников. Полностью литературу целого народа – один к одному – не переведешь, да и незачем. Слава Богу мимо гениев, крупных талантов и просто одаренных поэтов ближнего и дальнего, как нынче модно выражаться, зарубежья наши лучшие переводчики не прошли. И за это им большое спасибо.

Нынче их труды оцениваются весьма неоднозначно, порой подвергаются серьезным критическим атакам, но не отдать должного гроссмейстерам «высокого искусства» невозможно. Какие бы огрехи ни обнаруживали современные «блохоискатели» в их работах, нельзя не признать, что мастера в большинстве своем обладали одной неоспоримой способностью: умением превращать стихи иноязычных поэтов в золотые – безо всяких кавычек – тексты. Не случайно именно труды М. Лозинского, С. Маршака, Б. Пастернака и др. вошли в массовое читательское сознание. Сколько бы ни твердили нынешние литературные толмачи, когда им указывают на недостатки их переводов, что главное дух, а не буква и что они в своих переложениях добиваются осуществления поэзии как таковой, все-таки их речи, говоря точнее – их тексты даже не позолоченные. Не произошло еще полноценного насыщения ими, чтобы того или иного современного переводчика на русский язык (имен называть не буду) следовало бы признать гением художественного перевода или, что еще невероятнее, считать его способным творчески заменить тех же Пастернака с Лозинским. Как ни убеждай аудиторию, что новейший перевод хрестоматийного стихотворения обладает куда большими достоинствами, нежели более древний, читатели, оценивая тексты непрофессиональным оком, предпочитают все-таки классику.

Но поскольку после мастеров осталось обширное поле деятельности, постольку невозделанные поэтические нивы, до которых не дотянулись их драгоценные перья, предоставлено культивировать ныне живущим труженикам русского художественного перевода. Золотых плодов их труды, как я уже сказал, за редким исключением, не приносят, поэтому нынешние толмачи при вспашке литературных озимых работают не столько вглубь, сколько вширь, выволакивая на свет Божий десятки, если не сотни малоизвестных, полуизвестных и даже вовсе неизвестных широкой публике имен.

И здесь возникает определенная проблема. Если, скажем, стихи канадского поэта Роберта Сервиса ранее были запрещены к переводу в СССР, то теперь на него, мечтая застолбить свой клондайк, набросились десятки переводчиков. Но – выскажу крамольную мысль – нужно ли вообще это делать? Находясь в здравом, надеюсь, уме и твердой, как мне представляется, памяти, осмелюсь утверждать: ни одно стихотворение этого автора – из числа тех, что попадались мне на глаза, – с моей точки зрения, не являются стихами вовсе. Не более чем зело борзо срифмованные газетные статьи – не сойти мне с компьютерного кресла.

Больше никого приводить в пример не стану, но их, новичков в русской литературе, кого теперь лихорадочно переводят и не менее лихорадочно издают, более чем достаточно. Однако, читая, скажем, самоновейшую переводную оду, воспевающую, допустим, промысловую селедку, начинаешь в определенной степени утрачивать представление о подлинной поэзии, которое сформировалось в тебе за десятки лет ее внимательного чтения. Более того. В авторе этих строк при чтении такого рода произведений начинает возникать нечто вроде комплекса неполноценности: тут все восхищаются – ай-ай-ай, до чего здорово! – а он, этих

строк автор, сидит за монитором, несолоно хлебнув из источника, в котором бьет плавниками очередной косяк иваси.

Специалист, ориентирующийся в литературе другого народа, как в собственной квартире, перебирая одного за другим известных ему авторов, находится в состоянии перманентного трепета: и того надо перевести, и другого, а третьего – тем более, четвертый чуть хуже, но и его не мешало бы, ведь у него есть такой потрясающий цикл, а пятый прославился всего одним стихотворением – зато каким! Знатоки помирают от восторга, но не худо было бы спросить читателя: каково ему ориентироваться в этом многоводном потоке вновь открывающихся имен и произведений? Они ему нужны, станут такими же обиходными, как, например, сонеты Шекспира в переводе Маршака? Вот и появляются на свет мизерным тиражом своего рода братские могилы, под обложкой которых похоронены сотни поэтов, представленных одним-двумя стихотворениями и не дающие о себе читателю ни малейшего представления.

Быть может, тот же Сервис не стал предметом художественного осмысления для того же, допустим, Лозинского не только потому, что сей представитель страны кленового листа и канадского хоккея находился под запретом, но и оттого, что его вирши не показались маэстро достойными, дабы убивать на них свое драгоценное творческое время.

Возможно, и уилмотовский «Синьор Дильдо», о коем пойдет речь далее, выпал из поля зрения переводчиков прошлого по схожей причине.

Предваряя дальнейшее изложение, напомним «бородатый» анекдот о советском филологе, специалисте по нецензурной лексике, который никак не мог защититься, потому что его на второй-третьей фразе диссертации выводили из аудитории за мелкое хулиганство. Напомню и прошу судить не очень строго, ибо из остренького, но похабненького стишка английского графа о фаллоимитаторе слова не выкинешь, если хочешь сей опус не только перевести, но и истолковать. Иными словами, осторожно – окрашено.

К слову о развеселом графе-сифилитике. Джон Уилмот приходит на ум, когда вспоминаешь многостолетнюю прю между стратфордианцами и нестратфордианцами. Тем, кто отрицает авторство Шекспира на том смешном основании, что, дескать, необразованному «перчаточнику» это было не по зубам, можно сунуть под нос «Синьора Дильдо». Вот именно: простолюдин предается размышлениям о «быть или не быть – вот в чем ту би», а «их благородие» развлекается «выращиванием клюквы». И такого рода примеры можно найти в какой угодно стране, в том числе и в России. Но это в скобках.

Перед рассмотрением двух известных мне переводов «Синьора Дильдо» (в интернете я нашел и третий, но удручающе низкого качества) хочу привести мнение одного известного переводчика, каковое, я, ко всему прочему, дерзну подвергнуть некоторому со-мнению в рамках настоящих заметок (не привожу имени в силу того, что не помню ни точной цитаты, ни откуда она взята). Мастер высказался примерно в таком духе: дескать, если налицо три-четыре хороших перевода одного стихотворения, то все его последующие переложения будут иметь только лабораторное значение. Однако этой, безусловно, имеющей право на существование теоретической декларации противоречит практика того же самого известнейшего переводчика, который взялся переводить, скажем, «Пьяный корабль», имея на руках более полутора, а то и двух десятков уже опубликованных и неопубликованных интерпретаций этого стихотворения. И ничего криминального в появлении следующих полутора десятков (или полутора сотен) новых переложений великого произведения А. Рембо я не вижу.

В свое время образцовыми считались «Гамлеты» А. Кронеберга и Н. Полевого. Но только надцатые переводы Лозинского и Пастернака сделались подлинно классическими. Чтобы не изводить читателя тривиальностями насчет свежего прочтения одного и того же зарубежного поэтического текста, явленного в том или ином современном переводе, приведу еще один довод в защиту своей, признаюсь сам, отнюдь не бесспорной точки зрения. Сонетный цикл Шекспира, выполненный С. Маршаком, потому, вероятно, и обрел общероссийский читатель-

ский статус, что ему предшествовала более чем вековая работа нескольких поколений русских переводчиков. Не будь Н. Гербеля и М. Чайковского, не случился бы – очень может быть – и Маршак-переводчик Шекспира. Нынче сонеты по-прежнему активно изучаются, их постижение становится более глубоким и осмысленным, однако с новыми маршаками явная проблема.

В литературе, конечно, случается всякое, особенно когда за перевод берется опять же гений (возьмите хотя бы «Горные вершины» в переложении М. Лермонтова), но когда гениев в пределах окоема как-то не заметно, перевод того или иного произведения останется, по всей видимости, делом коллективным. Один интерпретатор находит одно, другой – другое, третий – третье и так далее до победного конца, который никогда не наступит.

Итак, «Синьор Дильдо» Джона Уилмота, второго графа Рочестера. Оригинал за недостатком места размещать не буду, ограничусь гиперссылкой [Signior Dildo by John Wilmot](#).

В подстрочнике всех 23 четверостиший нет нужды. В отдельных случаях, при оценке конгениальности переводных текстов подстрочный перевод некоторых слов, фраз и стрóf я намерен приводить по ходу изложения.

Засим перевод Александра Лукьянова, обнаруженный мною на сайте [roezia.ru](#).

Джон Уилмот, граф Рочестер (1647—1680)

Синьор Дильдо

1. Дамы весёлой Англии, руку
Герцогини целовавшие, ну-ка
Клянись, из вас не заметил ли кто
При ней итальянца, Синьора Дильдо?

2. Синьор тот служил Герцогине сполна,
Плывя с ней по морю; а нынче она
Воскликнула: «К мужу в родное гнездо
Я еду, прощайте Синьор мой Дильдо».

3. У Знака Крещения на Сент-Джеймс-стрит,
Куда вы идёте украсить свой вид,
Духи покупая, иль пудру, иль что,
Заметить могли вы Синьора Дильдо!

4. Вы в нём не найдёте особых примет,
Поскольку он в кожу простую одет,
Но доблесть свою проявляет зато:
Падёте вы все пред Синьором Дильдо.

5. Моя леди Сутеск, одевши в атлас
Его, ко двору притащила тотчас,
Но юношей скромным он был, как никто,
Не видно головки Синьора Дильдо.

6. А вот леди Суффолк, без злости какой,
Бедняжку держала всегда под рукой.
Заехала дочь, леди Бетти, в ландо,
Стащив у мамыши Синьора Дильдо.

7. Графиня же Фалмут (судачат о ней:
Лакеи в сорочках по восемь гиней)
Не тратилась так, коль узнала бы, что
Отменный удар у Сеньора Дильдо.

8. Рейф, тоже графиню, такой ухажёр
Спасает от пылких мужчин до сих пор.
Она под подушкою цвета бордо
Хранит постоянно Сеньора Дильдо.

9. Во рту Её Светлости Кливленд (хваткаА!)
Шипов было больше, чем в море песка.
Широк стал от тренья он, как решето,
Размером как раз под Синьора Дильдо.

10. Красотки-графини забрались в альков,
Где сходят с ума по шипам дураков;
Хлыщей бы прогнали, коль видели «до»,
Тактичность и силу Синьора Дильдо.

11. Герцогиня Модена, как ангел чиста,
С любезником нашим лежит неспроста,
Взяв, чтобы не знал её тайну никто,
Для мужа швейцаром Синьора Дильдо.

12. Вот Кокпит, графиня, (её ли не знать?)
Судачит о ней и убийстве вся знать).
Лишь бросят её все любовники, то
Она насладится Сеньором Дильдо.

13. А рыжие Говард и Шелдон скорбят:
Уайтхолл без него превращается в ад.
Сеньор же Бернардо поедет в Бордо,
Вернуть земляка им, Сеньора Дильдо.

14. Долл Говард для Принца уже не годна,
Публичный обмен совершает она:
Гниют её зубы, приятней зато
Внизу её запах Синьору Дильдо.

15. Сент-Олбанс, улыбчивый старый посол,
Любовь к чужестранцам давно приобрёл:
Шестёрку запряг и поехал в Берго,
Чтоб там повидаться с Сеньором Дильдо.

16. А был бы сеньор сей к хлыщам приближён,
То спас бы от бабников их милых жён,
Те плуты рога заслужили давно.

Но Папу сожгли, и кузена Дильдо.

17. Жена Тома Киллигрю, нежный цветок
Голландский при виде синьора чуток
Рыгнула, пердя, и сказала: «Ну что!
К нам в Англию просим, Минхер ван Дильдо».

18. Однажды он Кокпит в ночи посетил,
И Найт достославной себя предложил.
Та молвит: «Я с Каццо встречаюсь давно,
Но зад предлагаю Синьору Дильдо».

19. Он твёрд, безопасен, и сразу готов,
Как палец большой, иль свеча иль морковь.
Так прочь их, противных, и спойте рондо,
Где вы оценили Синьора Дильдо.

20. Граф Каццо, как только свой нос задерёт,
Во гневе клянётся – соперник умрёт.
Но прячется сам, заявляя всем, что
Нет плоти и крови в Сеньоре Дильдо.

21. Шипы, что всегда привечались, теперь,
Увидев швейцара, закрывшего дверь,
Со злобою ждали внизу, целых сто,
Жестоко напав на Синьора Дильдо.

22. Уставши, вперёд чужестранец летел,
Те, гикая, гнали его по Пелл Мелл,
А женщины, выглянув сразу в окно,
Кричали: «Спасите Сеньора Дильдо».

23. Тряслась леди Сандис от хохота тут,
Увидев, как яйца, болтаясь, бегут,
Врага не поймал из-за веса никто,
Побить не сумели Синьора Дильдо.

Данный перевод выполнен с достаточной степенью точности и в целом отражает намерения графа поглумиться над отдельными представителями английской знати, бросившимися «осваивать» новомодную «новинку сезона», а именно – фаллоимитаторы итальянского производства; отсюда и 23-строфный рефрен «Синьор Дильдо». Скрупулезно соблюдены исторические реалии, бережно переданы имена персонажей, вошедших или даже попавших в историю в том числе и благодаря стишку графа.

Что же касается качества исполнения, то увы, приведенный текст не свободен от массы огрехов, крупного и мелкого достоинства.

Размер перевода (4-х стопный амфибрахий) вполне соответствует размеру оригинала, переводчик передает и ритмический сбой, устроенный автором в первой строфе своего опуса. Однако уже начальный катрен перевода:

Дамы весёлой Англии, руку
Герцогини целовавшие, ну-ка
Клянитесь, из вас не заметил ли кто
При ней итальянца, Синьора Дильдо, —

совершенно убивают четыре обстоятельства:

1. неуклюжий перенос («руку / Герцогине целовавшие»);
2. неудобопроизносимое длиннейшее причастие «целовавшие»;
3. междометие «ну-ка», вставленное переводчиком в строку для ради рифмы с существительным «руку»;
4. еще один ненужный перенос «ну-ка / Клянитесь».

В оригинале все абсолютно гладко. То же самое должно быть и в переложении.

На рифмах, используемых автором перевода, следует малость подзадержаться. Положительно нет никакой возможности найти в русском языке 23 точные рифмы на слово «Дильдо». Но это отнюдь не означает, что интерпретатор ради сохранения формальной особенности оригинала имеет право вставлять в краесогласия все, что ему заблагорассудится. Нашему переводчику удалось приискать всего 4 точные рифмы («гнездо», «ландо», «бордо», «до»), но лучше бы он этого не делал, поскольку все прочие краесогласия на «но», «го» и «то» в сочетании с «до» при произнесении раздражают ухо своим звучанием. Не будь исключений в виде абсолютно точных рифм, не совсем точные были бы истолкованы как сознательный прием. А в нынешнем своем состоянии иначе, как «разбродом и шатанием», охарактеризовать рифмополе данного переложения довольно трудно.

Не добавляет солидности мастеру художественного перевода, каковым не без определенных оснований считает себя Лукьянов, и рифмовка служебных слов («кто», «что», «зато», «никто», «до», «то», «тут»). Согласитесь, такая рифмическая скудость смазывает впечатление от стишка, который, будучи пошлым и скабрёзным, все таки является легким, веселым и остроумным. А что остроумного и веселого в занудном употреблении служебных слов в самых ударных местах стихотворных строк? Тем более что иные местоимения в краесогласиях стишка повторены не однажды.

С рифмой связана еще одна характерная слабость переводного текста, а именно – стихотворные пустоты, заполненные переводчиком первыми попавшимися словами.

Возьмем, к примеру, строки из 6-й строфы:

А вот леди Суффолк, без злости какой,
Бедняжку держала всегда под рукой.

Что означает выражение «без злости какой»? На что могла бы злиться леди, если столь вожделенный для нее предмет всегда неподалеку? Для прояснения ситуации придется обратиться к оригиналу. А там на самом деле сказано вот что (в квадратных скобках слова, вставленные в подстрочник для придания тексту большей связности):

Добрая леди Саффолк, не видя [в том никакого] вреда,
Хранила этого бедного странника у себя под рукой.

Все очень прозрачно, никакой «злости» в строфе не наблюдается.

В строках:

Духи покупая, иль пудру, иль что,
Заметить могли вы Синьора Дильдо!» —

переводчик, не найдя ничего лучшего, сочиняет ради рифмы нечто совсем неудобоваримое. Подлинный смысл выражения «иль что», остается за кадром текста. Между тем в оригинале значит:

By buying of powder, gloves, essence, or so...

Или, если то же самое сказать по-русски:

Покупая пудру, перчатки, духи и [прочие вещи] вроде этих, —

поскольку английское выражение «or so» означает не что иное, как «приблизительно», «что-то вроде этого». А в переводном тексте получилась сушая невнятица.

Не справился составитель разбираемого нами текста и со строкой из 9 строфы:

Во рту Её Светлости Кливленд (хватка!), —

вставив в нее – и снова краесогласия для – прилагательное «хваткая» в краткой форме и заставив тем самым читателя разгадывать ребус, коего в оригинале нет и в помине. Для облегчения читательской «участи» переводчик вынудил рифмующуюся гласную на конце слова стать прописной. Но будь указанный текст исполнен более грамотно с точки зрения стихотворного ремесла, коверкать слово нетрадиционным начертанием не пришлось бы. Да и нет никакой необходимости ломать гладкую стихотворную строку подлинника путем введения в нее абсолютно лишнего предложения, пусть и состоящего из одного слова.

В строке:

Широк стал от тренья он, как решето, —

из той же 9-й строфы имеется смысловая неточность: не «как решето», а как обод «решета».

Чтобы «покончить» с рифмой в данном переводе Лукьянова, обратим внимание на рифмоид «готов – морковь», наводящий на мысль об известном анекдоте сталинских времен. Говорят, однажды «лучший друг филологов» сделал случайную опisku, лишив «любовь» мягкого знака, после чего какой-то сервильный литературовед, обосновывая написание вождя в своей статье, противопоставил империалистической размягченной любви сугубо пролетарскую «любовь». Скажу только, что мастеру не к лицу рифмовать «готов – морковь» или «любовь – готов», и пойдем дальше.

А дальше нам с вами предстоит обнаружить в тексте:

1. Еще пару неоправданных и косноязычных переносов, скажем, в 17 строфе (выделены полужирным шрифтом):

Жена Тома Киллигрю, нежный цветок
Голландский при виде синьора чуток
Рыгнула, пердя, и сказала: «Ну что!
К нам в Англию просим, Минхер ван Дильдо».

2. Снова заполнение стихотворных лакун (здесь и далее: лишние, с моей точки зрения, слова также выделены полужирным шрифтом):

Моя леди Сутеск, одевши в атлас (5 строфа) —

можно подумать, что указанный персонаж принадлежит лирическому субъекту изложения, тогда как *My Lady* оригинала вовсе не имеет «притяжательного» значения.

То же самое можно сказать и касательно выражения «Синьор мой Дильдо» (2 строфа), где совершенно ненужным мне представляется местоимение «мой».

Аналогично и по поводу двестишия:

Так прочь их, противных, и спойте рондо,
Где вы оценили Синьора Дильдо. (19 строфа)

Почему следует петь именно «рондо», восхваляя силу означенного господина, неведомо. Ведь в оригинале напрочь отсутствуют как всяческие рондо, так и всевозможные песнопения. Кроме того, здесь не совсем точным по смыслу является придаточное предложение. В том виде, в каком оно предложено читателям автором переложения, оно означает, что «рондо», оценивающее «Синьора Дильдо», уже сочинено теми, кому адресована данная строфа (на это указывает совершенный вид прошедшего времени глагола «оценить»). Однако это далеко не так, поскольку «предмет изложения» только предлагается им для оценки.

По поводу строк:

Она под подушкой цвета бордо
Хранит постоянно Сеньора Дильдо, —

возникает вопрос: почему дама хранит «Синьора Дильдо» под подушкой именно «цвета бордо»? Это цвет к нему более всего подходит? Или у леди нет наволочек другого цвета? Однако никаких бордовых постельных принадлежностей в исходном тексте нет, а имеет место быть только подушка. Мне думается, рифма и здесь довлела над автором перевода.

3. Нечетко сконструированные предложения:

А вот леди Суффолк, без злости какой,
Бедняжку держала всегда под рукой.
Заехала дочь, леди Бетти, в ландо,
Стащив у мамы Синьора Дильдо. (Строфа 6)

Куда «заехала леди Бетти» и чья она, собственно говоря, «дочь»? Причем в нарушение логики повествования эта самая «леди Бетти» сперва стащила «у мамы» «Синьора Дильдо», а уж потом куда-то «заехала» вместе с ним. Об этом говорит деепричастный оборот: стащив, заехала. Будь это не так, в строфе бы стояло: заехав, стащила.

В двестишии из 10-й строфы:

Хлыщей бы прогнали, коль видели «до»
Тактичность и силу Синьора Дильдо.

Здесь между предлогом «до» и строкой «Тактичность и силу...» следовало бы вставить несколько слов, проясняющих смысл. Но переводчик этого сделать не пожелал, с трудом справляясь с рифмовкой.

По прочтении двестишия из строфы 12:

Вот Кокпит, графиня, (её ли не знать?)

Судачит о ней и убийстве вся знать), —

недоумеваешь, о каком убийстве там идет речь, тогда как в оригинале говорится об истории с умерщвлением какой-то дамы.

4. «Словомонстры», ненарочно сотворенные интерпретатором, позабывшем об эффекте слияния стоящих рядом слов.

Графиня же Фалмут (судачат о ней:
Лакеи в сорочках по восемь гиней). (7 строфа)

Здесь слияние частицы «же» с фамилией Фалмут порождает невообразимый «жефалмут» – приходится читать именно так, поскольку данное «словообразование» точно укладывается в заданный размер. Кроме того, в приведенном двустишии имеется и смысловая неточность. «Судачат», конечно же, не «о ней», «графине», а о ее лакеях. А то, что скорей всего имел в виду переводчик, укладывается в рамки следующей фразы: «Судачат, что у нее (графини Фалмут) лакеи ходят в сорочках по восемь гиней».

Еще одно получающееся при произношении сочетание слов – «жебернардо» из строки:

Сеньор же Бернардо поедет в Бордо. (13-я строфа)

Кроме того, ни в какое Бордо означенный сеньор не ездил, а просто уезжал из Лондона, а переводчику здесь, как и везде на протяжении стихика, просто понадобилась рифма.

К «жефалмуту» и «жебернардо» (ох уж эта неуправляемая частица «же»!) следует добавить и «новообразование» «хохотатут», случившееся в 23 строфе:

Тряслась леди Сандис от хохота тут.

С местоимением «тут» связана еще один огрех. Налицо все то же заполнение стихотворной лакуны – «тут» впущено в строку исключительно ради рифмы, поскольку возникает вопрос: почему именно «тут», а не «там» или, предположим, «здесь»?

Не свободен разбираемый мною текст и от других недостатков, но я не ставил перед собой цели составить их полный реестр. Я только хотел показать, что даже вполне одаренный переводчик Александр Лукьянов, будучи одним из первопроходцев в осмыслении уилмотовского «Синьора», с текстом, увы, не справился, все свои творческие силы положив на то, чтобы с грехом пополам обосновать 23-кратный рефрен оригинала. И не мудрено, ведь предшественников у нашего переводчика было раз-два и обчелся (если они вообще были, о чем автору настоящей статьи ничего не известно), а пионерам переводческого ремесла, как показывает практика, приходится несладко.

Перехожу к более веселому и жизнеутверждающему, с моей точки зрения, переводу Евгения Фельдмана.

Джон Уилмот, второй граф Рочестер (1647—1680)

Дильдо-синьор

1. Вам, леди Англии, что ныне
Целуют руку Герцогине,
Красавицам, как на подбор,
Вопрос: как вам Дильдо-синьор?

2. У Герцогини быв на службе,
Не сохранил он узы дружбы:
Супруг вернулся – с этих пор
Лежит в шкафу Дильдо-синьор!

3. Среди духов, перчаток, пудры
И щеголихи, и лахудры
Им услаждают жадный взор:
Сколь блажен им Дильдо-синьор!

4. Простой синьор из грубой кожи
Сперва не всем был нравен всё же,
А ныне королевский двор
Кричит: «Ура, Дильдо-синьор!».

5. Миледи Саутеск синьора
В сатин рядила. Очень скоро
Решили все, что это вздор,
И прежним стал Дильдо-синьор!

6. У леди Саффолк леди Бетти
Его увидела в буфете.
Что было дальше? Стыд-позор:
Украден был Дильдо-синьор!

7. Миледи Фальмут, будьте-нате,
Курьера – ха! – купает в злате,
Не ведая, что столь же скор
Кондовый наш Дильдо-синьор!

8. Графиня Рейф давно не рейфит:
Она беременности дрейфит.
Но кто поставит ей в укор,
Что с нею спит Дильдо-синьор?

9. Ужасна Кливленд-герцогиня:
Жевала фаллосы, врагиня.
Теперь не видит их в упор:
По вкусу ей Дильдо-синьор!

10. Графини наши – те же сучки:
На всё готовы ради случки.
Теперь у них один Трезор,
Один Полкан – Дильдо-синьор!

11. Вот у графини у Моденской
Характер прежде был гееннский.
Кто усмирил её задор?

Конечно, он – Дильдо-синьор!

12. Графиня Икс... Её из жали
Не назову я: все сбежали
У ней любовники. – Разор
Ей возместил Дильдо-синьор!

13. Поёт нам Шелдон в Уайтхолле:
«Таких Дильдо бы – да поболе!»
И вторит ей придворный хор:
«Дильдо-синьор! Дильдо-синьор!».

14. Графиня Говард жутко пахнет,
И кто её такую трахнет?
Да есть тут славный командор...
Кто он таков? Дильдо-синьор!

15. Отшил я графа Сент-Олбанса,
Сказал ему: «Живым не сдамся!»
И намекнул, закончив спор,
Что есть на то... Дильдо-синьор!

16. Я толковал с упрямым косным,
Одним супругом рогагоносным:
«О чём, приятель, разговор?
Спаситель твой – Дильдо-синьор!».

17. У Киллигрю жена – голландка.
Она в постели – не педантка:
Где Киллигрю свой хрен истёр
Придёт остряк – Дильдо-синьор!

18. Графине Найт, являя нежность,
Синьор засунул нос в промежность.
Какой, однако, фантазёр
Проказник наш – Дильдо-синьор!

19. Свечу, и палец, и морковку
Заменит, став на изготовку,
Всех добродетелей собор,
Помощник наш – Дильдо-синьор!

20. Весьма заносчив граф Куэтти:
«Перекуэчу всех на свете!»
Но всё ж куэтит не попёр,
Узнав, каков Дильдо-синьор!

21. Нужда отпала в целом войске:
Один сражается геройски.

Со многих пал недавний флёр,
Когда пришёл Дильдо-синьор!

22. Не проходимец, не засранец,
Пусть износился иностранец,
Взлетели гимны выше гор:
«Хвала тебе, Дильдо-синьор!».

23. А леди Сэндис всё хохочет:
Лукавый бес её щекочет.
И он припёрся, старый вор...
Ура тебе, Дильдо-синьор!

На первый взгляд, все здесь на месте, текст читается на одном дыхании и в целом оставляет впечатление талантливо исполненной работы. Но это, увы, только на первый взгляд, ибо при внимательном чтении становится ясно, что и в данном тексте полным-полно ляпсусов, причем некоторые из них носят качественно иной, более серьезный характер, нежели обнаруженные мною в переводе Лукьянова.

Во-первых, переводчик с ходу меняет четырехстопный авторский амфибрахий, пускай и не везде четко выраженный, на четырехстопный ямб. Такой подход к передаче стихотворного размера противоречит практике XX века, когда, собственно говоря, и сформировались критерии переводческого ремесла. Если в XIX, а тем паче XVIII веке не считалось зазорным менять, скажем, пятистопный ямб оригинала, на шестистопный переложения, то в прошлом столетии на эту переводческую вольность было наложено своего рода табу. И ни к чему, сдаётся мне, в угоду неведомо каким принципам возрождать давно списанные в архив традиции.

Рискну предположить, зачем Фельдману это понадобилось. Как мне представляется, ключом к данному переводу для него послужил найденный им удвоенный рефрен «Дильдо-синьор, дильдо-синьор», хотя в самом переводе он употреблен всего однажды, а именно в 13-й строфе. Однако, воспользовавшись этой находкой, переводчик не только искажил структуру оригинала, но вследствие замены одиннадцатисложника на восьмисложник существенно ограничил свои возможности, что не могло не сказаться и сказалось, причем весьма отрицательным образом, на качестве перевода.

Конечно, Фельдман с удовольствием вставил бы в каждую четвертую строку перевода рефрен «Синьор Дильдо», но, как уже было сказано, в русском языке невозможно отыскать 23 подходящие рифмы на «до», поэтому Фельдман вывернул это выражение шиворот-навыворот, и это, увы, не пошло на пользу переводимому стихотворению. То есть я хочу сказать, что «Синьор Дильдо» нисколько не равен «Дильдо-синьору» – ни по написанию, ни по смыслу. Почему? Давайте сперва разберемся с самим Dildo, а потом уже с его «предикатами».

Английский Merriam Webster's Online Dictionary говорит по поводу этого слова следующее:

Dildo – объект, напоминающий член; используется для сексуального возбуждения; этимологическое происхождение слова неизвестно; зафиксировано в 1598 г. (то есть еще при жизни У. Шекспира – Ю.Л.).

Правда, в эпоху великобританского барда фаллоимитаторов не знали, стало быть, данное слово, коль скоро оно существовало, имело несколько иное значение. И об этом сказано в знаменитом Шекспировском глоссарии, принадлежащего перу С.Т.Опиона's'a. Читаем:

Dildo – мужской половой член, фаллос; кроме того, это слово использовалось в качестве рефрена в балладах.

Стало быть, делаем вывод, при проникновении новомодного итальянского товара (то бишь фаллоимитаторов) на тогдашний английский рынок для него уже было готово название, взятое неизвестно откуда, но имевшее прочную прописку как в устной народной речи, так и в литературной практике. Это, я полагаю, и имел в виду граф-шалун, «скрестивший» отечественное словцо с заморским обращением и получивший «на выходе» Signior'a Dildo. И одно это уже создавало определенный комический эффект, причем двоякий: благодаря соединению туземного словечка с пришлым и вследствие сочетания несочетаемого: неодушевленного предмета – с обращением, применяемым по отношению к человеку. (Правда, как я надеюсь показать чуть ниже, рочестеровский Dildo, несмотря на все его имитаторство, местами получился вполне живым «субъектом».) Итак, графский персонаж – Синьор Член, явно прибывший из Италии и настолько пришедшийся по душе иным альбионским дамам, что без него они стали ощущать себя буквально как без рук.

Что же получилось у переводчика Евгения Фельдмана, произвольно переставившего местами Signior'a и Dildo? А вот что. У него вместо Синьора Члена вышел Член-синьор, другими словами, некоторый местный или натурализованный Член по кличке Синьор, а это совсем не то, что сконструировано автором оригинала. Фельдмановский Член-синьор вовсе не итальянец, он вполне может быть и англичанином, коего всего лишь поддразнивают с помощью итальянского обращения – не более того. Сей персонаж мог получить такую кличку вследствие неумеренного увлечения итальянской кухней или итальянской одеждой, или на том основании, что он долго жил в Италии, – это остается за рамками переводного текста, и меня, как его истолкователя, совершенно не интересует. Ясно одно: переводчик в своем переложении допустил капитальный просчет. «Дильдо-синьор» не итальянец, а это противоречит сути английского стихика.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.