



IN MORTEM PASSERIS LESBIAE

II

На смерть собачки Амики

Существенное различіе между переводомъ и подражаніемъ заключается въ томъ, что первый долженъ передавать не только общій характеръ подлинника, но и всѣ особенности его языка и архитектурнаго построения, второе же должно ограничиваться улавливаніемъ основного духа произведенія. Переводъ съ современныхъ языковъ, гдѣ стилистическій комплексъ усложненъ рифмой, представляетъ значительныя трудности для сравнительнаго анализа; поэтому я обращаюсь къ переводамъ съ языковъ классическихъ, чьи поэтическія произведенія лишены рифмы и чья метрическая система легко переводится на русскую тоническую. Между созданіемъ перевода и созданіемъ подражанія есть коренное различіе въ самомъ процессѣ. Творчество поэта переходитъ въ совершенно иную плоскость, какъ только онъ прѣмѣняетъ пафосъ вдохновенія на упорный и часто неблагодарный трудъ переводчика. При самостоятельномъ творествѣ поэтъ, благодаря непосредственной интуиціи, бессознательно проникаясь невѣдомыми ему законами, рождаетъ произвольно образы, соединяетъ ихъ въ сочетанія, ищетъ нужныхъ комбинацій словъ и звуковъ и, подчиняя все предумышленной архитектурѣ цѣлаго, доводитъ свое произведеніе до законченности, къ которой бессознательно стремится его поэтическое чутье. Поэтъ подчиненъ лишь вѣшнимъ условіямъ употребляемаго имъ языка, въ остальномъ онъ—господинъ своего произведенія, и его сознательный выборъ изъ бессознательно возникшаго ничѣмъ не стѣсненъ. Однако, всякій, кто немного подумаетъ о сущности переводовъ, будетъ далеко отъ утвержденія, что переводъ (поэтическій, какъ и прозаическій) есть работа исключительно механическая, требующая лишь основательнаго знанія обоихъ языковъ и способности выражать мысли въ раз-

мѣрной формѣ. Для переводчика такъ же необходима интуиція, но иного рода. Интуиція переводчика заключается въ сліяніи его съ мельчайшими желаніями автора, въ угадываніи сущности каждаго слова, каждаго выраженія или сочетанія словъ. Нечего говорить о томъ, что переводчикъ долженъ уловить общій тонъ подлинника и совпасть съ нимъ внѣшнею формою. Интуиція переводчика та-же, какая должна быть у всѣхъ исполнителей въ области искусства. Пьянисть долженъ прежде всего почувствовать въ деталяхъ, чего желалъ авторъ, и серьезному исполнителю будетъ лучшей похвалою, если авторъ скажетъ ему: „именно этого я и хотѣлъ!“ Хотя эта аналогія неполна, во всякомъ случаѣ работа переводчика болѣе приближается къ творчеству исполнительному, чѣмъ къ творчеству создающему. Отказавшійся отъ свободы переводчикъ, старается передать всѣ элементы (отъ самаго общаго до самаго детальнаго) переводимаго произведенія, и чѣмъ больше изъ нихъ удалось ему передать, тѣмъ совершеннѣе его переводъ, стремящійся, какъ къ предѣлу, къ полной тождественности съ подлинникомъ. Поэтому добросовѣстный переводъ никогда не можетъ и не долженъ достоинствами своими превышать подлинника. Всякое превосходство указываетъ на внесеніе переводчикомъ чего-то „отъ себя“, что противорѣчитъ самой сущности перевода. Переводчикъ, если даже и чувствуетъ, что онъ сильнѣе противника, долженъ собственноручно надѣть путы на рѣзвыя ноги своего Пегаса и связать крылья слишкомъ разгорячившагося животнаго. Всякое внесеніе личнаго, своего немпремѣнно оскорбитъ поэта, за котораго переводчикъ взялся говорить на другомъ языкѣ. Переводчикъ то же, что толмачъ, который не долженъ прибавлять ни слова къ чужой рѣчи, которую ему поручили передать. Конечно, такой переводъ, который являлся бы тождественнымъ подлиннику,—явленіе чрезвычайно рѣдкое. Первый обычный недостатокъ переводовъ (особенно съ языковъ новыхъ) тотъ, что стилистическіе приемы автора передаются далеко не во всей ихъ полнотѣ, отчего переводъ всегда имѣетъ разбавленный характеръ. Съ другой стороны, мы сплошь и рядомъ встрѣчаемся съ неизбѣжнымъ привнесеніемъ „своего“. Такое привнесеніе не бываетъ злокачественнымъ, когда оно входитъ въ произведеніе лишь какъ вынужденный компромиссъ и по незначительности своей нарушаетъ подлинникъ въ минимальной степени. Въ этомъ случаѣ получается рѣшеніе задачи съ точностью, когда ошибка сравнительно ничтожна и признается, дѣйствительно, ошибкой. Такими представляются обыкновенно всѣ, даже хорошіе, поэтическіе переводы. Совершенно иначе приступаетъ къ своей задачѣ подражатель. Его намѣреніе—создать не тождественное, а подобное. Онъ чувствуетъ себя въ зависимости отъ подлинника только со стороны общаго тона и

элементарнаго построенія, въ остальномъ ему предоставлена полная свобода упражнять свою творческую фантазію, варьируя, дополняя, подчасъ и исправляя подлинникъ. Задача подражателя облегчена тѣмъ, что онъ не связанъ столькими тенетами, какъ переводчикъ, но отъ подражателя требуется значительно больше чуткости и художественнаго такта, чтобы не дать уклониться въ несоотвѣтствующую сторону фантазіи, не идущей все время рука объ руку съ оригиналомъ. Въ русской литературѣ сравнительно не много подражаній, за то многіе переводы являются полу-подражаніями. Возникаетъ естественный вопросъ, возможно ли вообще отграничить переводъ отъ подражанія, имѣя въ виду оригиналы на новыхъ языкахъ. Но при оригиналахъ греческихъ и римскихъ здѣсь вопроса быть не можетъ. Здѣсь можно дать переводъ чистый, нечистый и подражаніе; это подтверждается примѣрами Жуковскаго, Гнѣдича, Пушкина, Фета.

Среди русскихъ поэтическихъ подражаній обращаетъ на себя вниманіе стихотвореніе барона Дельвига „На смерть собачки Амики“, подражающее гекдекасиллабамъ Катулла „In mortem passeris Lesbiae“, одному изъ привлекательнѣйшихъ образцовъ античной Музы. Какъ же и въ какой степени воспользовался Дельвигъ своимъ латинскимъ образцомъ? Въ послѣднихъ двухъ стихахъ Дельвигъ самъ указываетъ на свой оригиналъ. Кромѣ того, въ примѣчаніи къ этому стихотворенію поэтъ говоритъ: „Эта шутка написана была въ угодность одной дамѣ¹⁾, которая желала, чтобы я сочинилъ на смерть ея собачки, подражаніе извѣстной одѣ Катулла: „На смерть воробья Лесбіи“, прекрасно переведенной Востоковымъ“. Хотя Дельвигъ и называетъ это стихотвореніе шуткой, думаю, что это не лишаетъ насъ права анализировать его, т. к. исторія литературы показываетъ, что поэты весьма серьезно относились къ своимъ „*pueris*“, и тѣмъ болѣе, что самъ Дельвигъ помѣстилъ свое подражаніе въ „Сѣверныхъ Цвѣтахъ“ 1828 года²⁾. Дельвигъ вмѣстѣ съ другими поэтами своего счастливаго времени работалъ надъ обогащеніемъ русскаго стихосложенія путемъ введенія размѣровъ, заимствованныхъ изъ античныхъ метрическихъ формъ. Гнѣдичъ и Жуковскій въ совершенствѣ овладѣли формой русскаго гекзаметра, Пушкинъ и Дельвигъ оставили блестящіе образцы элегическихъ дистиховъ, наконецъ Дельвигъ же, имѣя ближайшимъ предшественникомъ Мерзлякова, пытался передать въ русской рѣчи

¹⁾ С. Д. Пономаревой. Сочиненія бар. Дельвига подъ ред. Вал. Майкова, изд. Соколова, СПб. 1895.

²⁾ Стихотвореніе относится къ 1823 г.

другіе метры, почерпываемые имъ по преимуществу у пѣвца Лидіи и Левконой. Какъ Мерзляковъ, такъ и Дельвигъ не пытались непосредственно замѣнять долгіе и краткіе удараемыми и неударяемыми. Подражанія античнымъ метрамъ сводились большею частью лишь къ приблизительному уподобленію имъ. Дельвигъ въ отношеніи разнообразія сдѣлалъ шагъ впередъ сравнительно съ Мерзляковымъ. „Диэпирамбъ“ на пріѣздъ трехъ друзей (XLVIII)¹⁾ и „Видѣніе“ (XXXVII) обнаруживаютъ мастерское владѣніе непривычной и трудной формой стиха. Дельвигъ, какъ чуткій поэтъ и критикъ, живо почувствовалъ, какъ не вяжется рима и античная поэзія, поэтому пьесы, написанныя имъ въ античномъ характерѣ и античной формѣ, не украшены римой. Стихотвореніе „На смерть собачки Амики“ написано анапестомъ съ двумя неударяемыми конечными. Метрическую формулу генделасиллабъ Дельвигъ, такимъ образомъ, на тоническую не перевелъ, вѣроятно въ виду того, что ихъ метръ, даже при строгомъ соблюденіи кесуры на третьей стопѣ звучитъ для непривычнаго уха мало пріятно. Однако, не желая отречься совсѣмъ отъ формы оригинала, Дельвигъ сохранилъ одиннадцать слоговъ въ стихѣ. Своимъ стихотвореніемъ римскій поэтъ утѣшаетъ свою возлюбленную, потерявшую любимую птичку, милую наперсницу невинныхъ забавъ; утѣшаетъ ее шутивными и остроумными стихами. Основной тонъ этой пьесы—шуточный. Въ чемъ же кроется прелесть этой шутки? Катулла пользуется приемомъ какъ общаго, такъ и частнаго контраста. Общій контрастъ заключается въ незначительности факта кончины воробья и въ серьезности возникшихъ отъ этого чувствъ, заставившихъ, якобы бы, плакать рѣзвыхъ боговъ любви и всѣхъ чуткихъ къ прекрасному людей. Частные контрасты четыре раза на протяженіи 18-и стиховъ украшаютъ пьесу Катулла. Въ первыхъ двухъ стихахъ авторъ показываетъ намъ боговъ и людей, опечаленныхъ горестнымъ событіемъ, а въ третьемъ сдержанно и строго говоритъ:

Passer mortuus est meae puellae!

Острой и утѣшающей блестящей врывается въ мрачные стихи слово „passer“ и сразу разрушаетъ эту мрачность, показывая фиктивность двухъ первыхъ стиховъ, вызвавшихъ печальное и сосредоточенное вниманіе слушателя. Свой диэпирамбъ ласковой птичкѣ поэтъ заканчиваетъ необычайнымъ по тонкости и умѣстности „*piriabat*“. Слѣдующія, снова сосредоточенныя, строки гласятъ:

„*Qui nunc it per iter tenebricosum,
Illuc, unde negant redire quemquam*“.

¹⁾ По изданію В. Майкова.

Если читать отдѣльно эти два стиха, въ умѣ невольно возникаетъ представленіе о пустынныхъ поляхъ подземнаго царства, съ лучами асфоделей и, можетъ быть, съ самою тоскующей тѣнью одинока блуждающей Евридики. Между тѣмъ, внимательная память напоминаетъ намъ, что это относится не болѣе, какъ къ воробью, и тогда заключительное „*ripabat*“ пріобрѣтаетъ невыразимую игривую прелесть. Эти два стиха разрѣшаются бурнымъ проклятіемъ Орку, пожирающему все прекрасное. Это проклятіе—самое сильное мѣсто стихотворенія и находится оно приблизительно на линіи золотого дѣленія. Въ слѣдующей строкѣ поэтъ уничтожаетъ впечатлѣніе отъ грознаго проклятыя, вновь и неожиданно напоминая о причинѣ его, о воробѣ. Слушатель не успѣлъ еще вкусить красоту этого третьяго контраста, а поэтъ, какъ бы дѣлая фигуру рѣ, въ слѣдующей же строкѣ даетъ новый быстрый контрастъ:

„*O factum male! O miselle passer!*“

Какъ же закончилъ великій мастеръ свою пьесу? Если бы онъ заключилъ ее расширеніемъ какой нибудь изъ контрастирующихъ сторонъ, онъ безжалостно ослабилъ бы этимъ впечатлѣніе самого противоположенія,—и вотъ игривая Муза Катулла поварачиваетъ, словно легкой флюгеръ, въ иную непредвидѣнную сторону, и передъ нами возникаетъ совершенно неожиданный и новый образъ, образъ заплаканныхъ глазъ дѣвушки.

„*Tua nunc opera meae puellae
Flendo turgiduli rubent ocelli*“.

Въ этихъ заключительныхъ строкахъ проглянуло отношеніе, чувство самого поэта и съ очевидностью показало, что вся пьеса—только милая шутка, но шутка, такая изящная и легкая, что услыхавъ ее, должно улыбнуться и плачущая Лесбія, и Венеры, и Купидоны „*et quantum est hominum venustiorum*“. Архитектоническое построение пьесы, возведенное на искусномъ пользованіи контрастами,—безупречно.

Изъ этого ясно, что всякій подражатель, не слѣдующій осторожно строка за строкою, долженъ нарушить архитектурное совершенство произведенія, и что это будетъ, безъ сомнѣнья, не къ успѣху подражанія. Первое, въ чемъ Дельвигъ отступилъ въ смыслѣ построенія отъ своего оригинала заключается въ удлинненіи стихотворенія съ 18 на 32 строки. Такое удлинненіе отнюдь не вызвано художественными требованіями, т. е. длинота всякой шутки неизбѣжно ослабляетъ ея остроту и легкость. Въ мелкихъ произведеніяхъ своихъ

Катуллъ достигаетъ иногда изумляющей сжатости, которой Дельвигъ въ данномъ случаѣ противопоставилъ часто свойственную ему растянутость*). Вполнѣ очевидное шуточное настроеніе Катулловой пьесы, естественно, было правильно воспринято Дельвигомъ. Однако, совпадая съ подлинникомъ въ общемъ настроеніи, подражаніе уступаетъ ему своими художественными достоинствами. Тѣ контрасты, которые въ стихотвореніи Катулла составляютъ лучшую его прелесть, какъ бы расплылись у Дельвига. На 32 стиха ихъ всего лишь 3. Дельвигъ начинаетъ съ воззванія Каменамъ и соотвѣтствующій Катуллову контрастъ приходится на 4—5 стихи:

„Горько плачутъ Амуры и Граціи,
Нѣтъ игривой собачки у Лидіи“.

Диэирамбъ Амики почти втрое диэирамба воробья Лесбіи. Второй контрастъ приходится на стихи 20—21:

„И такой мы собачки лишились!
Какъ на Рокъ не роптать и не плакаться?“

Этотъ контрастъ, соотвѣтствующій третьему Катулла, не выдерживаетъ съ нимъ никакого сравненія. Робкій, почти слезливый вопросъ замѣняетъ здѣсь проклятіе Подземному Царству, такъ искренно и съ такимъ юморомъ прозвучавшее въ гендекасиллабахъ Катулла. Мотивъ путешествія въ Аидъ передвинуть Дельвигомъ на конецъ стихотворенія. Третій контрастъ является повтореніемъ перваго. Этотъ приѣмъ уступаетъ приѣму римскаго поэта, хотя даетъ Дельвигу возможность употребить повтореніе, элементъ котораго, хотя въ иномъ видѣ, есть и у Катулла:

„Passer mortuus est meae puellae,
Passer, deliciae meae puellae!“

Осторожнѣй предположить, что Дельвигъ прибѣгъ къ повторенію независимо отъ повторенія Катулла, подчинясь требованію разбить чѣмъ нибудь однообразіе слишкомъ длиннаго стихотворенія. Последнія строки Дельвига запечатлѣны той же чертой Генія, что и заключительные два стиха Катулла. Онѣ поражаютъ такой же неожиданностью и такъ же мастерски замыкаютъ пьесу непредвидѣннымъ уклоненіемъ и рожденіемъ новаго образа:

„Ужь Амика ушла...
Въ тѣ сады, гдѣ воробушекъ Лесбіи
На рукахъ у Катулла чиликаеть“.

*) Этимъ недостаткомъ, напр., страдаютъ: „Видѣніе“ и „Идиллія“.

Угадать общій тонъ подлинника значить не только постичь его основное настроеніе, но и почувствовать его художественное равновѣсіе, которое подражатель долженъ строго соблюсти при всей далекости подражанія отъ оригинала. Съ этой точки зрѣнія баронъ Дельвигъ заслуживаетъ немалыхъ упрековъ. Стиль и языкъ Катулла въ этомъ стихотвореніи, равно какъ и въ другихъ пьесахъ, преимущественно лирическаго или эпиграмматическаго характера, обнаруживаетъ сдержанность и простоту, вообще свойственныя всякой молодой поэзіи, не достигшей своего апогея, еще очень далекой отъ литературнаго *bagosso*. Языкъ, почти не разукрашенный, скупость на образы, простота и безыскусственность этихъ образовъ вызываютъ подчасъ даже ложное впечатлѣніе бѣдности. Между тѣмъ, сила генія проявляется съ необыкновенной непосредственностью въ этомъ юношескомъ стилѣ, лишенномъ всякой подмазки и прикрасы, и производитъ то сильное и свѣжее впечатлѣніе, какое производятъ даровитыя примитивы. Въ поэзіи начального періода каждый, всегда рѣдкій, образъ, каждое умѣренное украшеніе заставляеть особенно цѣнить себя. Поэтому мы съ особенной радостью останавливаемся на тѣхъ рѣдкихъ образныхъ красотахъ, которыми иногда дарить насъ Катуллъ (напр. *Cum desiderio meo nitenti* (II)) или на заплаканныхъ глазахъ Лесбіи, поэтому мы особенно цѣнимъ Венеръ и Купидоновъ въ этомъ произведеніи, которое такъ сдержанно въ смыслѣ излишнихъ украшеній и внѣшнихъ эффектовъ. Дельвигъ по стилю своему въ рѣшительномъ противорѣчій съ Катуллою. Разбираемое стихотвореніе Дельвига нѣсколькими чертами обнаруживаетъ тотъ источникъ, откуда почерпалъ поэтъ свой античный матеріалъ. Подражаніе Дельвига моложе Катуллова воробья на добрыя полстольтія. Оно вводитъ насъ въ поэзіи августовскаго періода. Этотъ періодъ высокаго расцвѣта римской поэзіи былъ наиболѣе цѣнимъ и знакомъ Дельвигу. И это явленіе—характерное для эпохи. Поэты золотого періода и на первомъ мѣстѣ Горацій вліяли больше всего на русскихъ романтическихъ классиковъ (къ нимъ присоединяется видное вліяніе и греческихъ поэтовъ, по преимуществу Анакреонта, Пиндара и Теоокрита). Баронъ Дельвигъ былъ едва ли не самымъ яркимъ гораціанцемъ среди всѣхъ поэтовъ эпохи. Это вліяніе золотого періода опредѣленно сказалось и въ пьесѣ „На смерть собачки Амики“. Въ стилѣ Дельвига мы уже не обнаруживаемъ чертъ поэтическаго примитива. Весь масштабъ увеличенъ; любовь къ грандіозному и стройному, предвѣстье надвигающагося *bagosso*, заставляеть совершенно измѣнить восхваленіе воробья. У Катулла воробей описывается въ границахъ реалестической, изящной картинки; у Дельвига читаемъ:

„И Діана, завидя Лидіи,
 Любовалась неволью Амикою!
 Ахъ, она была краше, игривѣ
 Рѣзвыхъ псовъ звѣроловицы Делін
 Съ ея шерстью пуховой и вьющейся.
 Лучшій шелкъ Индостана и Персіи
 Не равнялся ни доскомъ, ни мягкостью.

Это описаніе характерно для всякаго искусства періода „расцвѣта“, когда непосредственность и примитивный реализм замѣняются образностью болѣе стройной, но менѣе индивидуальной и характерной красоты. „Амуры и Граціи“ замѣняютъ у подражателя „Cupidines“ подлинника; но Камены, Аматусія, Лидія и Марсъ принадлежатъ всецѣло къ инвентарю августовской поэзіи (между прочимъ, всѣ эти четыре имени Катулломъ ни разу употреблены не были). Катуллъ только тамъ, гдѣ онъ подражаетъ александрійской поэзіи, оправдываетъ данный ему эпитетъ *doctus*. Перегромажденіе лирическаго стихотворенія мифологическими упоминаніями принадлежитъ къ приѣмамъ послѣдующаго періода, Проперція, а главнымъ образомъ, Горация, у котораго лишь немногія лирическія пьесы обходятся безъ многочисленныхъ мифологическихъ именъ. Наконецъ, стихи 22—23 уже вполне опредѣленно переносятъ насъ въ золотой періодъ. Одно слово „граждане“ дышитъ духомъ Горация, а упоминаніе о Бавіи должно быть подчеркнуто изъ Вергилія (*Virg. Buccolica ecl. III*). Катуллъ, удѣлявшій немало вниманія, какъ политическимъ памфлетамъ, такъ и литературно-критическимъ выпадамъ, никогда, однако, не позволялъ себѣ нарушать ими своихъ лирическихъ стиховъ. Имя Лесбіи нигдѣ не сталкивается съ именами политическихъ или литературныхъ личностей. Это уклоненіе Дельвига совсѣмъ не въ духъ поэзіи Катулла. „*In mortem passeris Lesbiae*“—одно изъ первыхъ стихотвореній, посвященныхъ Катулломъ Лесбіи; на первыхъ порахъ поэту было еще невозможно называть ее по имени, т. к. Афродита тогда еще не соединила ихъ узами любви. Поэтъ называетъ свою возлюбленную нѣжнымъ и простымъ названіемъ „*mea puella*“. Дельвигъ замѣнилъ это выраженіе именемъ Лидія, въ чемъ, конечно, также повиненъ Флаккъ. Однако, слѣдуетъ замѣтить, что Дельвигъ писалъ свое подражаніе для посторонней дамы и такимъ образомъ сами внѣшнія условія не позволяли ему называть ее въ стихотвореніи „*mea puella*“...

Этотъ опытъ сравнительнаго анализа не можетъ имѣть никакой самостоятельной цѣны, если на него смотрѣть, какъ на критику русскаго подражателя. Но всякая теорія, какъ и теорія подражанія и

перевода требует своихъ единичныхъ иллюстрацій. Съ другой стороны каждый подобный разборъ долженъ облегчать задачу выясненія, какого рода былъ классицизмъ 20-ыхъ годовъ. Задача эта тѣмъ болѣе интересна, что въ настоящее время русская поэзія переживаетъ періодъ своего третьяго классицизма. Между классицизмомъ Сумарокова, Гнѣдича и Вячеслава Иванова общимъ является лишь источникъ, многообразный и безконечно богатый духовными сокровищами античный міръ. Анализъ и опредѣленіе всѣхъ возрожденій классицизма и въ частности возрожденій въ русской поэзіи одна изъ самыхъ благодарныхъ и еще новыхъ проблемъ для историковъ искусства и литературы.

Старки, 1914 г.

Сергѣй Шервинскій.

