

**СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА «БЕСЫ»
И ЕГО АРМЯНСКИЕ ПЕРЕВОДЫ
(К вопросу о «музыке» стиха)**

Н. К. ГОНЧАР - ХАНДЖЯН

Стихотворение А. С. Пушкина «Бесы» имеет пять переводов на армянский. Первым к нему подступился С. Бабянц, перевод которого был выполнен и опубликован в журнале «Тараз» в 1902 году. За очевидной художественной беспомощностью этой первой попытки, мы обойдем ее, отметив лишь для хронологии. Эволюция в сторону соответствия поэтическому содержанию, строю, звучанию пушкинского стихотворения начинается с появившегося в изданном в 1937 году томе произведений Пушкина перевода, выполненного поэтом С. Таронци. Здесь уже подхвачена идущая от туманяновского «Зимнего вечера» (а также и «Утопленника») подсказка — верно подобран функционально соответственный пушкинскому размер, а именно — чередование 8-сложников с 7-сложниками, и рифма, как и в оригинале, перекрестная. Тот же размер и та же рифмовка применены и в трех переводах «Бесов», которые мы рассмотрим, а именно — Н. Зарьяна (1954), Р. Давояна (1985) и Г. Иоаннисяна (1999). Так что на уровне размера и порядка рифмовки все четыре перевода ритму пушкинского стиха отвечают. При этом обо всех четырех переводах следует сказать и то, что текстуальные отклонения в них незначительны, наиболее свободно ведет себя в этом отношении последний переводчик.

В чем, однако, причина все новых попыток перевести это стихотворение Пушкина? Конечно же, в неудовлетворенности поэтическим звучанием, поэтической полноценностью предыдущих переводов, в стремлении как можно полнее, эмоционально действеннее передать глубину образов, художественную силу и совершенство пушкинского шедевра. В какой-то степени здесь сказывается стремление к лексико-стилистическому сближению с оригиналом. Так, скажем, если у С. Таронци в заглавии и в тексте фигурирует семантически и стилистически, как, впрочем, и ритмически, неадекватное «бесам» — «сатананер», то в следующем переводе (Н. Зарьяна) будет во всех смыслах верно найденное «чаркер» (չարքեր), оно же закрепится и далее. Ограничиваясь пока лишь этим примером и памятуя, что лексико-стилистический состав речи тоже участвует в формировании ее тона, интонации, скажем, что очень существенная, на наш взгляд, причина создания новых переводов в стремлении все более естественными, органичными средствами соответствовать ритмоинтонационному, мелодическому — музыкальному — строю и воздействию оригинала. Прежде чем определить степень достигнутой такого соответствия в нескольких переводах и убедиться, что каждый следующий перевод выигрывает, идя на сближение (в пределах возможного) именно со звуковым, ритмоинтонационным — музыкальным — строем оригинала, разберем с этой точки зрения само стихотворение Пушкина, музыкальная насыщенность которого обязывает переводчика к повышенной отзывчивости в этом отношении.

В музыкальной организации стиха участвуют его композиция, в частности такие композиционные элементы, как строфа, строка, вид рифмовки. Это-

го порядка особенности стиха очевидны и воспроизводимы (и воспроизводятся) достаточно грамотным, добросовестным переводом. Поэтому мы не останавливаемся на них, а направляем свой анализ на ритмико-интонационное движение стиха, особенности его мелодики и на звуковую инструментальность, на звукописную выстроенность и воздействие пушкинского стихотворения, чуткость к которым, музыкальная состоятельность, действенность ответа которым и есть, собственно, серьезная проблема поэтического перевода.

Ритмическая система стиха многосоставна, в ней взаимодействуют, по терминологии М. М. Гиршмана¹, ритм *акцентный*, ритм *грамматический* (вовлекающий, в частности, грамматические формы и значения слов, синтаксические отношения между ними в стихе, величину фраз и синтагм в стихе, порядок слов в них) и ритм *звуковой*, образуемый акустико-артикуляционными признаками речевого потока.

Рассмотрим же с этой точки зрения многосоставную ритмическую систему стихотворения "Бесы", характер ритмико-интонационного его движения.

Размер, образующий акцентный ритм стихотворения, — 4-стопный хорей, характерный для пушкинских стихотворений «зимне-дорожной» темы и настроения. Каков же в этом стихотворении ритм грамматический?

Что касается морфологических форм, то здесь очевидна глагольная насыщенность (46 глаголов), дополняемая в плане синтаксическом предикативными формами со значениями состояния, действия (19), то есть в среднем эта форма приходится на каждую — с минимумом слов — строку стихотворения, на определенных же участках глаголы скапливаются, набирают вес, силу в симметриях и в рифмующих позициях.

Приведем ряд примеров:

Мчатся тучи, *вьются* тучи (симметрия)

Вьюга *влитя*, вьюга *плачет* (симметрия, обратная)

Еду, еду в чистом поле (повтор)

Посмотри: вон, вон *играет*,

Дует, плюет на меня,

Вот теперь в овраг *толкает*

Одичалого коня... (скопление, внутренняя рифма, конечная рифма)

Там верстою *небывалой*

Он *торчал* передо мной;

Там *сверкнул* он искрой малой

И *пропал* во тьме пустой... (позиционная симметрия по вертикали, равный объем).

Глагольные пары по семантике и вертикальной симметрии: *Посмотри: Вон, вон играет* (строфа III) — *Вижу: духи собрались* (строфа V); *Да кружит по сторонам* (строфа II) — *Закружились бесы разны* (строфа VII);

Строфа V: шесть глаголов в рифмующей позиции — *плачет-храпят-скачет-горят-понеслись-собрались*;

Строфа VI: четыре глагола в рифмующей позиции — *гонят-поют-хоронят-выдают*;

Строфа VII: анафорический повтор по вертикали — *мчатся тучи, мчатся бесы*.

Для синтаксического строя стихотворения, помимо уже заметных по приведенным выше примерам параллелизмов, симметрий, повторов, характерна

¹ См.: М. М. Гиршман. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981, с. 31-33.

малая величина и быстрая смена фраз, синтагм, повторяемость и соседство равновеликих синтагм:

Мчатся тучи, вьются тучи...
Мутно небо, ночь мутна...
Сбились мы. Что делать нам!..
Кони стали... "Что там в поле?" -
"Кто их знает? пень иль волк?"
Вьюга злится, вьюга плачет...
Бесконечны, безобразны...
Сколько их! Куда их гонят?....

Доминируют предложения в одну строку, и лишь в двух последних, как бы собирающих тему и сгущающих настроение, строфах – в кульминационный момент развития темы и в конечный момент ее разрешения – контрастно возникают развернутые на целое четверостишие предложения (первое четверостишие строфы VI и завершающее четверостишие).

Еще один синтаксический признак, творящий ритмоинтонацию и мелодику, это прошивающие стихотворения восклицания, вопросы, сильные внутристиховые паузы (всех вместе – 16). Причем заметим, что именно в кульминационной строфе развернутое на четверостишие предложение переходит в интонационно-повышенный четырехчленный восклицательно-вопросительный ряд, то есть с развитием, нарастанием темы, эмоции происходит и развитие, нарастание ритмоинтонационных средств:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! Куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Заметим еще и то, что в последнем предложении, завершеном одним знаком вопроса, практически вопрос звучит дважды, то есть в четверостишии одно – начальное – восклицание и четыре вопроса.

Эти каскадирующие глаголы, звучание которых усилено повторами, симметриями, позициями, это "ускорение" синтаксиса, повторяемость коротких синтагм, дающая и эффект прерывистости, частота синтаксико-интонационных спадов и всплеск – всё это во взаимодействии порождает ритм, органичный внутренней теме "Бесов", где всё в "*движении*" – и путник, и мир (пространство его пути), причем движение это более чем неровное, беспокойное, и стремительное, и сбивчивое, круговоротное, вихревое. Движение и путника, и мира (природной стихии) исполнено предельной напряженности, драматизма. Как видим, в совершенной гармонии с характером *движения* в смысловом содержании стихотворения находится и ритм, обозначенный выше как грамматический, ритм *динамичный и круговоротный*.

И, наконец, проследим, в какой повышенной степени действует в этом стихотворении ритм, по определению М. М. Гиршмана, *звуковой*, или столь важный в «музыке» стиха элемент, как звукоинструментовка: звуковые подхваты, гаммы, определяющие звуковые комплексы в их разветвлении и слиянии.

Попробуем прочитать фонический язык "Бесов" – этого подлинного шедевра звукописи. Звукописи не поверхностного эффекта, не самоцельной, са-

модовлеющей, а органично действующей в словесно-смысловой ткани текста, несущей тему произведения, скрепляющей ее образы, магией своей усиливающей их воздействие.

Начнем с заглавного слова-образа **“Бесы”**: образ огромного символического значения, образ, определяющий для всего стихотворения, и *слово*, звуковой комплекс которого соответственно прошьет курсивом все стихотворение, от первой строфы до последней.

Основной образ — *бесы* — рождается, живет, развивается в своей стихии. Это стихия **“вьюги”** (мчатся, вьются тучи, летит снег) и **“тьмы”** (ночь мутна). **Тучи, ночь, вьюга** — слова-образы, обрисовывающие стихию *бесов* и, соответственно звукокомплексы, также по всему стихотворению расходящиеся. Проследим развитие этих трех определяющих звуковых комплексов.

Первая — экспозиционная — строфа насыщена звуками слов, дающих образ стихии, порождающей *бесов*, фантазмагорию их *игры*. Это звуки **“туч”**, **“ночи”** и в первой же строке проступающий звук **“вьюги”**.

**МЧатся ТУЧи, ВьЮтся ТУЧи,
НеВидимкоЮ луНа
ОсВещаеТ сНег леТУЧий;
М-УТ-Но Небо, НОЧЬ МУТ-На.
ЕдУ, едУ в ЧисТом поЛе,
КолокОльЧик диН-диН-диН,
СТрашНо, сТрашНо поНеВОле
Средь НеВедомых равНИн.**

Заметим здесь:

а/ курсив с **“ч”** — звуком **“туч”** и **“ночи”** (*ча-чи-чи-чи-чъ-чи-чи*);

б/ из всех согласных преобладание **“н”** (ночь) и **“т”** (тучи), развернутая гамма их сочетаний с гласными (*не-на-не-но-не-но-на-но-но-не-нин*), при этом еще и звуковое сближение, скрепление четырех из пяти сильных своей многосложностью слов в строфе с участием **“в”** (звука **“вьюги”**): *невидимкою-освещает-поневоле-неведомых*; анаграмматический повтор сочетания **“т”** с **“у”**, поддержанный еще и двойным **“ду”** (*ту-ту-ту-ет-ут-ут-ду-ду-стом-стра-стра*), это без учета незвучащих **“т”** в начальном стихе;

в/ что касается гармонии гласных, то здесь лейтмотивно проходит **“у”** (гласный, учтем, низкой частотности /, ударный гласный определяющего звукокомплекса **“тучи”**, не подверженный редукации, полнозвучный и в положении безударном, причем к 8-ми **“у”** созвучно примыкают в этом контексте и 2 **“ю”** (*йу*), зачинающих **“вьюжный”** звукокомплекс; из двух высокочастотных гласных **“о”** и **“а”** графически преобладает вдвое, фонически не уступает **“о”** — гласный **“ночи”**; и наконец, уже в этой, дающей образ стихии, строфе в инструментовку интенсивно вписываются уступающий **“о”** по частотности в речевом потоке, а здесь с ним выравнивающийся по частоте (14) ударный гласный заглавного образа и звукокомплекса **“бесы”** — **“е”** (освещает снег летучий, еду, еду в чистом поле, средь неведомых равнин), он действует еще в одиночку, где-то чуть сближаясь со своими согласными (*све-сне-небо-средь*), но им уже начата звуковая подготовка появления даже до самого *беса* его полного звукокомплекса в следующей строфе. Так сотрудничают гласные всех определяющих образов в экспозиционной строфе стихотворения. Можно было бы показать и другие звуковые связи, переклички в этой строфе, но ограничимся главными.

Что происходит далее, при том, что свое действие сохраняют лейтмотивные звуки четверостишия-рефрена?

В первом четверостишии строфы II тему ведут сильные **“ночные”** звуки:

в рифмующей позиции “очи” – “мочи”; гармония на гласный “о” – 11 ударных, из них 4 в рифмующей позиции (плюс к этому еще и 7 графических). На этом фоне в начале третьей строки ударно вступает ранее получивший звуковую свою подготовку обобщенный образ стихии – “вьюга”, и уже с полнотою этого образа является его порождение – “бес”. В третьей строке уже смыкаются (мн-е-с-липает), а четвертая строка впервые дает в *слитности* два звука этого комплекса (Все дороги занесло), пятая строка дает его *целиком* (Хоть у-бей-с-леда не видно), шестая ему отзывается (*сбились* мы), в завершающей, причем, заметим, единственной в этой строфе охватывающей две строки фразе, – появляется “бес”, равно подготовленный и семантически, и фонически.

Наблюдая дальше фонический строй стихотворения, мы видим повторяемость и сочетаемость звуков, отзывающихся рефрену:

а/одичалого-торчал-колокольчик-чуткие-далече-скачет-колокольчик-бесконечны-мчатся;

б/кружит-дует-плюет-сверкнул-пустой-кружиться-вдруг-умолк-чуткие-ужвижу-духи-закружились-мутной-будто-куда-полот-ведьму ль-замуж-выдают.

Во втором приведенном ряду мы видим еще и “круг” слов и звуков “кружения” во вьюге.

Далее: мы видим вариации, разветвления и слияния звуков комплекса “бес” и, с переходом к концу от единственности ко множественности – “бесы” – активизацию малочастотного “ы”. Если в пяти строфах оно появилось три раза, то в двух последних – 10, четыре из десяти не грамматически обусловленные и три из этих четырех в завершающих строках.

Звуки этого определяющего комплекса расходятся по словам, в свою очередь вступающим в ряд звуковых переключек, магнитное поле “бесов” и их “игры” фонически ширится, прибавляет в силе, особенно же к концу строфы V, где уже во множестве “духи *собрались* среди *белеющих* равнин”.

Там *верс-тою* – там *свер-кнул* (анаграмма) – *искрой* (*сверкнул*) – *пус-той-осве-щает* – *снег* – *летучий* – *сил* – *нет* – *до-ле* – *по-ле* – *пень* – *да-лече* – *скачет* -во *мгле* – *снова* – *по-нес-лися* – *соб-ра-лися* – *среди* – *бе-ле-ющих*.

И в заключительных строфах – с нарастающим кружением бесов, с их мчащимся роем – звуки этого определяющего слова-образа, поддержанные с ними сближающимися, понесутся “роем” же, повторяясь неоднократно в слитности.

БЕСконечны, **БЕЗ**оБразны,
В мутной **МЕ**сяца игрЕ
Закружи**ЛИСЬ** **БЕС**ы разны,
Будто **ЛИС**тья в ноя**БРЕ**...

Мчатся **БЕС**ы рой за ро**ЕМ**
В **БЕС**-прЕ-дЕльной **ВЫШИ**-нЕ,
Визгом жало**БНЫМ** и во**ЕМ**,
Надрывая **СЕРдЦЕ** мнЕ...

В довершение нашего анализа фоники стихотворения, воистину музыкально развивающей его тему, обратим внимание, памятуя о низкой частотности “ы”, на доминирование гласных звукокомплекса “бесь” в последнем четверостишии: “е” – 10, “ы” – 5 (4+ШИ), при “о” – 6, “а” – 5, “у” – 2, а также и на то, что последние строки вбирают в себя звуки, как и семантику “вьюги”. Возникающий между строфическими рефренами, повторяющий фигуры рефренных строк начальный стих пятой строфы – “Вьюга злится, вьюга плачет” – под конец получает свое отражение в “ВиЗге жАЛобном и ВОЕ”, отзывающемся

еще и в “Вышине” и в “надрыВАЯ”. Как в совершенной музыкальной композиции, финальная строфа собирает все несущие тему *образы* и их *звук*.

Мы предприняли этот разбор музыкальной “партитуры” пушкинского стихотворения с целью двоякой.

Во-первых, чтобы убедиться, насколько богата и виртуозно разработана сама “материя” музыки “Бесов” и насколько важна роль этой музыки в развитии и воздействии их поэтического содержания. Вспомним, что Белинский видел в этом стихотворении поэзию, которая действует “как и музыка — прямо через сердце”. Именно музыкальная организованность стиха в высокой степени берет на себя выражение того “необыкновенно сильного и жгучего лирического чувства” (Благой), которое преобразует “балладное” по видимости стихотворение в шедевр лирики². Именно она играет существенную роль в перерастании реальной драмы путника, застигнутого вьюгой, сбившегося с пути среди ночного мрака и неведомых полей, в драму символического, если не мистического звучания.

Во-вторых, с осуществлением такого разбора можно представить, какова трудность решения именно звуковых, музыкальных проблем перевода подобного стихотворения и вместе с тем какова необходимость и важность их понимания и решения.

С этой точки зрения обратимся теперь к армянским переводам стихотворения и посмотрим, как и в какой степени — частично или комплексно — удастся им решить обозначенную проблему, с сохранением, разумеется, верности словесно-образному строю оригинала.

Мы рассмотрим три перевода, носящих верно найденное Н. Зарьяном заглавие «Չարքերը» (“Чаркере”). Это перевод самого Н. Зарьяна и переводы Р. Давояна и Г. Иоаннисяна.

Снимем сразу же вопрос о размере и рифмовке, как и о воспроизведении строфики. Ранее мы уже отмечали, что вослед туманяновскому “Зимнему вечеру”, давшему армянский функциональный эквивалент песенному 4-стопному хорею Пушкина, все три переводчика применяют сочетание 4+4 и 4+3, как и перекрестную рифмовку. Вопрос этот мы снимаем, поскольку ко времени, к которому относятся все три исполнения, армянский стихотворный перевод в целом достиг достаточно высокого уровня, чтобы считать вопрос адекватности размера, вида рифмовки и строфики чисто техническим, элементарным.

Оценить адекватность звукового воплощения, музыкального воздействия этих переводов можно лишь по той или иной степени ритмико-интонационного, мелодического и собственно фонического отзвука оригиналу.

Итак, прочитаем несколько строф из перевода Н. Зарьяна:

Չարքերը

Բուքն արշավում է, ոլորվում,
Լուսինն՝ անտես ուղևոր՝
Քոչող ձյունն է լուսավորում,
Մութն է գիշերն ու պոտոր:
Սլանում են դաշտով անա,
Զանգուլակը — դին-դին-դին
Վախն է տիրում քեզ ակամա
Տափափտանում անմեկին:

Ցե՛ս, ա՛յ, ա՛յ, ոնց է նա պարում,
Սուլում, թքում է դեմքիս,
Այ, հիմա էլ ձորն է հրում
Վայրենացող մտույզիս:
Նախի՛ր, նա իմ աչքի դիմաց
Վերստապան պես տընկըվեց,
Նախի՛ր, փայլեց ինչպես մի կայծ
Ու խավարում թաքնվեց:

.....

² См.: Д. Д. Благой. Творческий путь А. С. Пушкина, 1826-1830. М., 1967, с 471.

«էլ, շո՛ւտ քշիր»— «Ո՞ւժ չունեմ ես,
 Զիե՛րն անգոր եմ, աղա՛:»
 Կորացնում է բուքն աչքերըս,
 Փակել է ճար ու ճամփա:
 Սպանի՛ր թեկուզ, հետք չեմ տեսնում
 Մամփան կորցրի՛նք: Ի՞նչ անենք:
 Սա չարքն է մեզ մոլորեցնում,
 Զորս կողմ շրջում, չար ու նենգ:

Բուքն է լալիս չար, քինալից,
 Զին է ուշիմ փոշոտում:
 Վազում է չարքն այժմ էլ հեռվից,
 Լոկ աչքերն են կայծկլտում:
 Կրկին ձիերը սլացան,
 Զանգուլակը — դին-դին-դին
 Տես, ոգիներն իրար եկան
 Դաշտում ճերմակ ու մթին...

Прежде чем оценить прочитанное, отметим, что крупный армянский поэт, многоопытный мастер стиха Наир Зарьян внес значительный вклад в дело перевода поэзии Пушкина на армянский, в издание пятитомного собрания его сочинений. Н. Зарьяну принадлежат в этом издании переводы поэм «Полтава» и «Домик в Коломне» и трех десятков стихотворений. Среди последних есть относящиеся к числу лучших в армянском собрании поэзии Пушкина. Таковы, в частности, переводы «Вольности», «К Чаадаеву», «Осени». Поэту явно выраженного эпического склада и гражданского пафоса, Н. Зарьяну, однако, не столь удались малые лирические шедевры Пушкина. Они, как правило, воспроизведены у Н. Зарьяна вполне добротным стихом, с предельной текстуальной близостью к оригиналу, но с утратой той эмоциональной силы и прелести, которые идут у самого Пушкина, в частности, от интонационно-музыкальной выстроенности стихов. Примером тому приведенный перевод «Бесов». Интонация оригинала понесла в этом переводе настолько существенные потери уже на уровне лексико-стилистическом (также участвующем в ее формировании), что практически не компенсируется даже при наличии прочих ей соответствий. Разговорно-простой, если не простонародный, словарь ямщика сменился явно книжным: ձիերն անգոր եմ, կորացնում է աչքերս, սա չարքն է մեզ մոլորեցնում, դեմքիս, վայրենացող նժույգիս, նայիր-նայիր, վերստասյան պես, ինչպես մի կայծ, թաքնվեց.

Эта книжность и лексикой, и оборотов вообще окрашивает текст перевода, будучи вовсе не свойственной оригиналу: անտես ուղևոր, սպանիր թեկուզ, այլայլ, կառքը, ի՞նչ է դա, ո՞վ գիտե՞, լոկ, կրկին, պտտվում եմ ինչպես տերևներ, ո՞րն են խուճապում, արդյոք, արշավում եմ արսի տ արսի.

Все это уже само по себе смещает, отягощает интонацию. Что касается синтаксиса, выстраивающего интонацию, то и с ним здесь не очень-то благополучно, ему далеко до уровня и характера повторов и симметрий, насыщающих оригинал. Строфа III с ее отрывисто-ударными «тэс, ай, ай» и через строку с сильно акцентированными же «найир — найир» в явном мелодическом разнозвучии с оригиналом; в строфе II испуганно-восклицательное «Что делать нам!» зазвучало вопросом; и уж в строфе VI столь важное мелодически, столь выразительно-смыслоносное восклицание «Сколько их!» досадным образом превратилось в вопрос «Инчкан эн», попросту лишенный смысла хотя бы уже потому, что чуть ранее было сказано «анхамар эн».

И наконец в этом переводе ни малейшего отражения не находит такое важное для стихотворения «Бесы» ритмообразующее, усиливающее экспрессивное воздействие качество, как собственно фоническая выстроенность, звукоинструментовка. Единственный собственно звуковой эффект — калькированное «зангулак — дин-дин-дин» — не действует даже звукоподражательно, ибо по-армянски звучит совсем не так, как по-русски, без смягчения «д», без всякого звона.

Есть, конечно, в рассмотренном переводе отдельные удаchi, находки, но в целом он стихотворно пересказывает «балладу», а музыкально-лирическое стихотворение в нем пропадает.

Так что понятно, что в отличие от туманяновского счастливого случая, когда перевод (“Зимний вечер” – «Զմեռվա իրիկուն») состоялся однажды и навсегда, спустя время предпринята была новая попытка дать адекватное звучание на армянском одному из самых ярких и значительных стихотворений гения русской поэзии. Новый перевод был выполнен поэтом Р. Давояном для составленного им же издания избранных произведений Пушкина в серии “Библиотека русской классики” (1985). Читая этот перевод, мы увидим несомненную эволюцию в сторону соответствия строю и звучанию пушкинского стихотворения.

Սլանում են ամպեր ու ձյուն,
 Լուսինն ամպի տակից լուր
 Քոչող ձյունին ցուր է գցում,
 Մութ խավար է ամենուր:
 Գնում են դաշտն է ամայի,
 Ու զանգակն է զրնգում,
 Ինձ պատում է սարսափն ափի
 Էս անծանոթ եզերքում:

«Է՛յ, կառապան, քշի՛ր արագ», –
 «Տե՛ր իմ, ձիերն են ուժատ –
 Կորացնում է բուրն անտակ,
 Փակ են ճամփերն ախր շատ –
 Տե՛ս, հետք չկա ոչ մի ձևի,
 Մամփան կորել է արդեն –
 Սև չարքերն են մեզ երևի
 Տանում գցում դես ու դեն:

Նայի՛ր, նայի՛ր, ոնց է խաղում,
 Թքում վրես, հոհոհում,
 Զի ու վրա սարսափ մաղում,
 Դեպի ձորակն է հրում:
 – Էստեղ խելառ առաջս ընկած,
 Քոչկոտում էր ու պարում,
 Պեճկտում էր էնտեղ հանկարծ,
 Ու կորավ մութ խավարում»:

.....
 Բուրն է ոռնում, լալիս անհույս,
 Ու ձիերն են խրոխրոտում –
 Ահա, թռավ չարքն հեռախոյս,
 Մթնում աչքերն են վառվում –
 Կրկին ձիերը սլացան,
 Զանգակները զնգացին
 Ոգիները ահա անձայն
 Մերմակ դաշտը լցվեցին...

Очевидно, как сближается с оригиналом далеко не безразличный для интонации лексико-стилистический пласт. Очевидно настолько, что нет необходимости в примерах. Однако нельзя не заметить, что продолжением этого немаловажного достоинства нового перевода проступают где-то и недостатки – в таких, скажем, строках, как «փակ են ճամփերն ախր շատ», «Տես հետք չկա ոչ մի ձևի», и в просто погасшей в сравнении с ее яркостью в оригинале строке «Ոչ թիվ ունեն ոչ էլ ձև» (“Воч тыв унен у воч эл дзев”), рифмою к которой подобрано тавтологичное “андзев”. А ведь как играет в оригинале и морфологическое, и звуковое подобие двух протяженных слов “бесконечны, безобразны”, поддержанных отзывающейся обоим словам глубокой рифмой “бесы разны”!

Повторяет этот перевод и досадный промах предыдущего – с превращением восклицания “Сколько их!” в праздный вопрос “Канисн эн”, да еще с потерей паузы перед следующим вопросом и с потерей еще одного вопроса, а вместо этого интонационно сильного (восклицание, вопросы, паузы) синтаксического ряда беспаузно растянутая на два стиха искусственная фраза «Բաձի՞սն են և ո՞րն են քչվում, որ լալիս են մորմոքուն» (“Канисн эн ев ур эн кшум, вор лалис эн мормокун”).

В целом, однако, если оценивать перевод Р. Давояна в плане поставленной нами проблемы, то надо отметить, что в нем при большой текстуальной близости достигнуто не только значимое для интонации лексико-стилистическое сближение с оригиналом, но более ощутимое, чем в предыдущем переводе, ритмическое сближение с ним.

Во-первых, здесь чаще стих разгоняется хорейчески, сильные фразовые ударения на нечетных слогах количественно выравниваются с ударениями на четных (у Н.З. — последних чувствительно больше), к тому же чаще совпадают с фразовыми ударениями оригинала (Н.З. — 18, Р.Д. — 24). Во-вторых, здесь возрастает количество двусложников (Н.З. — 80, Р.Д. — 94), убывают 4-сложники (Н.З. — 22, Р.Д. — 11), короче в среднем становится слово.

Произведенный нами подсчет по 10 стихотворениям Пушкина, написанным тем же, что и "Бесы", размером ("Бесы", "Зимний вечер", "Зимняя дорога", "Дорожные жалобы", "Предчувствие", "Ворон к ворону...", "Дар напрасный..." и др.) дал показателем средней длины слова — 2,25, подсчет по "Бесам" дает показатель — 2, то есть здесь укорочение слова включается в ритмообразующий комплекс. Поэтому мы и обращаем внимание на укорочение слова в переводе как на ритмический отзыв. В результате отмеченных реакций уже происходит сближение с динамикой, темпом, ритмоинтонационным звучанием оригинала.

Что касается повторов, симметрий, инструментовки, повышающих ритмо- и звуковыразительность оригинала, его музыкальное, а вместе с этим и эмоциональное воздействие, то на этом труднейшем, конечно же, уровне соответствия новый перевод мало чем превосходит прежний.

Именно с сознанием того, насколько важна при переводе поэтического текста созвучность его ритмоинтонации, его звуковой, музыкальной выстроенности, исполнен последний перевод "Бесов" Г. Иоаннисяном, появившийся в 1999 году в составе сборника его переводов из лирики Пушкина.

Общепризнанно, что перевод, в особенности перевод поэзии без жертв не обходится, ибо найти на другом языке такое же соединение смыслов и звучаний практически невозможно, так что и уподобление будет бессодержательным. Успех здесь зависит всецело от того, какие элементы приносятся в жертву, какие же нет и насколько и чем компенсируется утраченное. Если в раскрытии поэтического содержания стихотворения повышенную роль играет его музыкальная организация — ритмико-интонационное построение, мелодика, звукоинструментовка, — то и перевод должен быть сориентирован на "музыку" оригинала, должен стремиться своими средствами максимально ей соответствовать, ибо чем больше здесь будет утрачено, тем меньше скажется поэтическое содержание даже при самой педантичной сохранности словесно-смыслового ряда. В то же время, разумеется, и музыкальный отзыв не может достигаться за счет искажения смысла и образов. Не может он достигаться и как формальное уподобление фигурам и звукам оригинала. Отзыв, однако, может быть достижим естественными средствами, естественным движением своего языка. И тогда будут компенсированы где-то неизбежные отходы от словесного ряда, те или иные — не чужеродные оригиналу — замены. Такие отходы, такие замены в последнем переводе "Бесов" мы встретим чаще, чем в предыдущих, но и убедимся, что они послужили приближению к музыкальному, а значит и эмоциональному воздействию оригинала, решению поставленной переводчиком перед собою задачи — создать новое органическое "единство художественно-психологического смысла, тона и ритмомелодического впечатления, которое, будучи соотнесено с оригиналом, не оказалось бы ему чуждым"³.

³ Г. Иоаннисян. В пределах переводимости стихотворения. - В кн.: А. Пушкин. Стихотворения и рисунки. Ер., 1999 (на рус. и арм. яз.), с 13.

Ամպն է հոսում ու գալարվում,
 Եվ լուսինն է թաքնվել,
 Լույս է տալիս ձյունը մթնում
 Գիշերն ահով է լցվել:
 Ու գնում ենք, արձակ դաշտում
 Զանգակները միալար
 Զնգզնգում են, ու իմ սրտում
 Ցուրտ է, ահ է ու խավար:

«Հե՛յ կառապան, արագ քշի՛ր...»
 «Չեմ կարող, ձին չի քաշում,
 Ձյունը լցվում է աչքերս,
 Ծանապարհս է փակում...
 Որ սպանես, բան չեմ տեսնի.
 Դուրս ենք եկել սենք ճամփից,
 Չարքն է դաշտում մեզ հալածում,
 Տես, վազում է մեր կողքից:

Մի տե՛ս, մի տե՛ս, ոնց է խաղում,
 Փշում, թքում երեսիս,
 Վայ, հիմա էլ ձորն է քաշում...
 Սանձն է կրծում խելառ ձիս:
 Սյան նման մեր դեմ է ցցվել,
 Թե՛ իմ աչքին է թվում,
 Այ, հիմա էլ կայծ է դարձել...
 Հանգա՛վ, կորա՛վ խավարում»:

 Հողմը սուլում, մղկտում է,
 Հազում, փնչում է մեր ձին,
 Չարքը, մի տե՛ս, դեռ վազում է.
 Աչքն է փայլում պաղ մթին:
 Ու ձիերը ծառս են լինում,
 Զնգզնգում է զանգակը...
 Տեսա, չարքերն են հավաքվում,
 Սևանում է լուսնյակը...

Сразу скажем, что заметные в этом переводе, в сравнении с предыдущими, отходы от словесно-образного ряда оригинала, замены, внесенные переводчиком, не отчуждают вторичный текст от первичного, они несут, развивают ту же семантику, заряжены тем же напряжением, окрашены той же эмоцией, они соприродны оригиналу. Переводчик пленен не буквой оригинала, а его смыслом и тоном, его звучанием.

Характеризуя творческие принципы С. Маршака как блестящего мастера поэтического перевода, Е. Эткинд справедливо отмечает, в частности, следующее: «Он добивается единственно возможной модуляции голоса для каждой строки, как бы вписывая над словами ноты... Остальное играет подчиненную роль: он может заменить мерлана — треской, омара — крабом, морскую свинку — дельфином, может опустить “чешуйчатый” эпитет. Ведь поэт-переводчик не имеет права за деревьями не видеть леса. Деревья могут быть и другие: вместо сосны — ель, вместо березы — клен. Был бы лес, — это главное. Поэт-переводчик, гонящийся за каждым отдельным деревом, сбивается с ног и теряет дорогу”⁴.

“Был бы лес, — это главное” — по такому принципу исполнен перевод “Бесов” Г. Иоаннисяном, идущим на функционально адекватные замены для достижения адекватного звучания.

Первое, что следует отметить в плане адекватности звучания, это наибольшее сближение последнего перевода с тоном оригинала на уровне лексико-стилистическом. Здесь нет ни той книжности, которая сильно сказалась на интонации первого перевода (Н.З.), ни просторечных излишеств, заметных во втором переводе, здесь не смещающая нигде ни стилия, ни интонации разговорность.

Далее: новый перевод устремлен к адекватности звучанию оригинала во всем своем ритмико-интонационном строе. В отличие от предыдущих переводов, отвечавших звуковому движению оригинала на уровне функционально соответственного размера и сходной рифмовки, новый перевод устремлен к качественно новому — *комплексному* — отзыву звуковому строю оригинала, его ритмомелодике, музыкальной его выразительности и воздействию. С повышением же звуковой организованности, выразительности повышается и смыслозначимость, и эмоциональная сила стихов.

⁴ Е. Эткинд. Поэзия и перевод. М., 1963, с. 357.

Чем и как отзывается переводчик звуковому, музыкальному строю оригинала в стихах другого языка и просодии?

Во-первых, применяя уже традиционный размер, он, как и в “Зимнем вестере” Туманян, ощутимо сближается в своих стихах с акцентным ритмом оригинала – хореем. Подавляющее большинство стихов перевода (41 из 56) разгоняются хорейчески, с ударением на слогах 1, 3. В подавляющем же большинстве стихов на нечетные слоги приходятся сильные фразовые ударения.

Например, в рефрене:

Ամպն է հոսում, ամպն է սուրում,
Եվ լուսինն է թաքնված,
Լույս է տալիս ձյունը սթնում,
Գիշերն ահով է լցված:

Или:

Էս ինչ շա՛տ են, ո՞ր են վազում,
Երգ են ասում ցավագին.
Դարձվոր փերու սո՛ւզն են անում,
Թե՞ պսակում վհուկին:

Эта насыщенность ритма хорейческим элементом ничего общего с вымученной эквиметрией не имеет, она достигается естественно внутри по собственным законам движущегося армянского слогового стиха, никак не насилуя речь. И вместе с тем хорейческая прорисованность ритма – естественный отзвук, “эхо” ритму пушкинского стихотворения.

Другой показатель ритмического сближения с оригиналом – укорочение слова. При том, что в русском языке средняя длина слова приближается к 3 слогам, в “Бесах” средняя длина слова – 2 и двусложники составляют здесь половину всех слов. Средняя длина слова в армянском – 2,5, в рассмотренном ранее втором переводе мы уже отметили укорочение слова (до больше 2-х) как ритмообразующий фактор, в новом переводе этот показатель выразительнее – меньше 2-х и опять-таки двусложники составляют ровно половину слов – 105 (у Н.З. – 80 из 194, у Р.Д. – 94 из 203), а многосложников всего 7 (у Н.З. – 22, у Р.Д. – 11). Это естественно сказывается стремительностью, динамичностью ритма, гармонирующей с динамикой “движения” в смысловом содержании.

Во-вторых, перевод отзывчив и на уровне ритма грамматического. Здесь явно воспринята глагольная насыщенность оригинала, усиленность звучания глаголов повторами, позициями, что также формирует характер и динамику ритма. И, при сказавшейся в оригинале активности глагола, в образно-выразительном и ритмомелодическом согласии с ним звучит перестроенное переводчиком финальное четверостишие, глагольно обобщающее, завершающее тему наводящего страх набега и мучительно-хаотичного бега невесть кем и куда гонимых “бесов”.

Перевод этот чувствительнее предыдущих отзывается и синтаксису оригинала с его “ускоренностью” – быстрой сменой фраз, синтагм, повторяемостью и соседством равновеликих синтагм, их горизонтальными и вертикальными симметриями. Варьируя строфический рефрен оригинала с его ритмообразующим синтаксисом, перевод своими синтаксическими средствами также достигает выразительного ритмического рисунка, роднящегося с оригиналом через синтаксическое “эхо” первой строки рефрена в серединной его позиции (ամպն է հոսում, ամպն է սուրում / ампн э осум, ампн э сурум). То же можно сказать и об интонационных, мелодических ходах стиха в переводе,

об интонационных вспышках в вопросах и восклицаниях, и особо надо заметить, что в нем наконец, после достаточно грубой ошибки предыдущих переводов, обретает свой естественный для контекста смысл восклицание “Сколько их!” — «Էս ինչ շատ են» / “Эс инч шат эн!”.

В-третьих, что отличительно для нового перевода, он реагирует на такую составную звуковой организации стиха, его ритма и музыкальности, как звукоинструментовка. Реакция на эту составную звукового строя — редкость в поэтическом переводе. Оговоримся, что имеем в виду не музыкально-лирический текст со *звукописью* как таковой — явной, вынесенной, так сказать, на поверхность. В таких случаях добросовестный переводчик, если уж он взялся за такое стихотворение, сознает необходимость отъезда и в той или иной степени отражает этот признак оригинала. Мы имеем в виду не нарочитую звукопись, а *растворенную* в тексте звукоинструментовку, отозваться которой в стихах другого языка с его словами и звуками этих слов, конечно же, дело труднейшее.

Между тем, как показал наш фонический анализ “Бесов”, в стихотворении этом инструментовка, или звукопись, играет далеко не мало важную роль в развитии темы, в ритмическом рисунке, в создании композиционного единства, в усилении экспрессивности. Она придает стихотворению особую цельность, связывая не только отдельные, но и все его слова. Звуковые подхваты, переклички, повторы, курсивы включаются в систему изобразительно-выразительных средств, звук завораживает, магнетическим своим действием повышает смысло-эмоциональное воздействие текста. При безразличии перевода к такого уровня звукоинструментованности оригинала происходит потеря (*художественного* качества), с которой не сравнится лексическим заменам или перестройкам отдельных стихов — “отдельным деревьям”, ибо в данном случае выходит из строя *качество*, присущее *всему тексту*, окрашивающее его “лес”.

Как важное достоинство перевода Г.Иоаннисяна следует отметить, что в нем это присущее оригиналу качество не пропало, а в ощутимой степени и, разумеется, иными звуками сказалось. Понятно, что речь не может идти об эквивалентности звукоинструментовки перевода оригиналу, да еще такому, как “Бесы”. Речь о том, что в переводе она сказывается, что *и ему свойственно воздействие звуками*, связующими, скрепляющими слова стихов, и это, на наш взгляд, существенно компенсирует те или иные отходы от буквы текста, способствует силе и целостности впечатления.

При доминанте глухого звучания согласных по всему стихотворению звуками, прошивающими текст и связующими его слова, становятся в переводе, в частности, свистящие “с — з”, к ним примыкает холодное “ц” (начальный звук слова “цурт” — “холод”, “холодный”), идущее от слова “дзюн” (снег) и, соответственно, в этом контексте тоже дышащее холодом “дз” (д) и его глухой “тз” (д). Эти звуки насыщают уже первую строфу (хосум — лусин — луйс — талис — дзюнь — ардзак — зангакнеръ — ингнзгум эн — сртум — цурт э). Если мы вернемся к приведенному ранее тексту перевода и прочитаем его, прослеживая звуковую вязь, то увидим:

а/ что окрашивающее его свистящее “с” связывает звуком принадлежащие рефрену, относящиеся к его “тучам” (амп, ампер) повторные “хосум-сурум-сурум” и подсоединяет к ним относящееся к “вьюге” — “сулум” (заметим, кстати, что только в этом переводе *т у ч и* есть как *т у ч и* — *амп, ампер*, а *в ь ю г а* как *в ь ю г а* — *впнц*, а не слияние их в одном — *рпнр*), то

есть сближает звуком их глаголов ключевые слова-образы;

б/ что звук этот настойчиво проходит по семантически (лусин – сртум – суг – сев – севанум) или позиционно (луис э талис – нр ицшнџу / ор спанес / – ми тэс, ми тэс – ересис – сандзн э – сьян – дзис и др.) сильным словам дальнейших строф, скрепляя собою звучание всего текста вплоть до финала – ՈՒ ւրրոս են ւն շարքերը / Ահն է շոքել իմ ւրրոս / У сурум эн сев чаркере / А/ж э чокел им сртум;

в/ что другой свистящий – “з” – проступает не только в звукоподражательном “знгзгум э”, но и в повторяющемся глаголе порожденных выюгой бесов – “вазум э”(з), в переключке с которым еще и “вазум” соседней строки;

г/ что с этими звуками корреспондирует “ц”, пошедшее от “цурт э”, то есть от слова “выюжной” семантики: լցվում, ճամփից, կողքից, ցցվել, թաքնված, լցված, մաղեց, փառահեց, ցափազիմ (лцвум – чампиц – кожкиц – цъцвел – такнъвац – лъцавац – махец – патахец – цавагин);

д/ что в союз с этими звуками вступают “дз” (ձ) и “тэ” (ծ), причем не раз в аллитерационном ряду – примеры тому в строфе III, в финальной строфе.

Увидим мы и другие звуковые скрепы, курсивы. Например, проходящие по строфам V и VI:

Հո-դմ-ը սուլում, մղ-կտում է,
Հազում, փնչում է մեր ձին,
Չա-ր-ք-ը, մի տե՛ս, դեռ վազում է.
Աչք-ն է փայ-լում փայ մթին:

Ան-վերջ, աճ-ն ու աճ-մարմին,
Լուսնի պղ-տոր լուսի տակ
Պար են բռնել չար-ք-ն ու քա-մին,
Ո՞ղբ են ասում թե՞ կատակ...

Слова здесь связываются звуком по горизонтали, связываются по вертикали, связываются звуком непосредственно и опосредованно – в результате музыкальная цельность и действенность текста.

То же мы видим и в финале, собирающем и разрешающем тему в своих и ритмоинтонационных, и словесно-образных повторах, и в скрепляющих целое звуковых переключках.

Здесь и анафорический повтор (Ев... Ев... У...), и равенство “ծվում – ճչում”, и повтор “ահով է – ահն է”, и – адекватно повтору в оригинале (“жалобно поют” – “визгом жалобным и воем”) – последнее “ողբում”, повторяющее “ողբ” строфы VI, звуки которого уже и раньше проступили в “հողմը” и разошлись по ряду семантически роднящихся слов (մղկտում է – փայ – փղտոր), и, наконец, звуковые скрепы, курсивы, которые показываем мы ниже:

Եվ ամպերն են ծ-անր հո-ս-ում
Եվ լու-ս-ինն է թաքնվա-ծ,
Լույ-ս է տալի-ս ձյունը մթնում,
Գիշերն ահով է լ-ց-վա-ծ:
Ու ս-ուրում են ս-ն շարքե-րը,
Ահն է շոքե-լ իմ ս-րտում...
Ծ-վում, ճչում, հե-ծ-ե-ծ-ում են,
Կաքափում են ու ողբում:

Если читать стихи, как заметил Г. Иоаннисян, “это дело особого слуха”, то переводить стихи – тем более. И в последнем рассмотренном нами переводе этот слух сказался – стихотворение “Бесы” обрело в армянском переводе качество музыкально насыщенной и воздействующей композиции, тем самым художественно сблизившись с оригиналом, отразив – “в пределах переводимости стихотворения” – его поэтическое содержание и звучание.

Ն. Կ. ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՋՅԱՆ – Պուշկինի «Չարքերը» բանաստեղծությունը և նրա հայերեն թարգմանությունները (չափածոյի «երաժշտայնության» հարցի շուրջ). – Քնարական բանաստեղծության արտահայտչականությունը, ազդեցության ուժը մեծապես պայմանավորված են դրանում երաժշտական տարրի ինտենսիվ ներգրավմամբ: Այս առումով չափազանց կարևոր է թարգմանության մեջ արձագանքել բնագրի երաժշտական, ութմամեղեդային, հնչերանգային կառուցվածքին:

Հոդվածում մանրակրկիտ քննության է առնվում Պուշկինի քնարերգության գլուխգործոցներից մեկը՝ «Չարքերը», և դրա երեք թարգմանությունները (Ն. Զարյանի, Ռ. Դավոյանի և Հ. Հովհաննիսյանի): Բնագրի հետ համեմատելով՝ հեղինակը վերլուծում է դրանք և ցույց է տալիս, որ երաժշտականորեն բնագրին առավել համահունչ է վերջին՝ Հ. Հովհաննիսյանի՝ 1999 թ. կատարած թարգմանությունը: