
ПОДРАЖАНИЕ КАК ТИП ТЕКСТА (Об интерпретации двух армянских источников О. Мандельштамом и А. Ахматовой).

С. Т. ЗОЛАН

Обращаясь к русской поэзии начала XX века, в творчестве самых различных поэтов мы встречаемся с очень интересным мироощущением, своеобразно синтезирующим жизнь и искусство, снимающим границы между биографией и творчеством, правдой и вымыслом: жизнь воспринимается как текст, написанный или строящийся по законам творчества, а текст—свой или чужой—как потенциальная жизнь, в которую можно войти, которую должно прожить. Художественный текст приобретает совершенно новую (или давно забытую?) функцию—прогнозирующую: вымышленное осмысливается как будущее. Однако эту иную, новую, стоящую за текстом жизнь можно прожить «в уме», «на бумаге»—то есть создать свой текст, который становится эквивалентом этого художественного инобытия.

Принцип художественного построения, становясь фактором биографии, нередко жесток, ибо он, говоря словами прекрасно выразившего это мироощущение Бориса Пастернака, «не читки требует с актера, а полной гибели всерьез». Именно этот высокий трагический пафос становится мерилем истинности—и текста, и жизни: «И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба».

Сказанное, пусть не покажется это странным, имеет прямое отношение к проблематике русско-армянского поэтического перевода: именно в таком контексте можно лучше понять и оценить специфику возродившегося под пером Ахматовой и Мандельштама забытого ныне переводческого жанра—подражания. Но это акмеистическое подражание лишено значения того приближительного или вольного перевода, какое оно имело в XIX веке, а обладает рядом характерных свойств, которые мы и попытаемся выявить. Слияние творчества и биографии служит основой появления такого типа перевода, который нельзя назвать ни точным, ни вольным—это перевод-вариация, перевод-развертывание и—самое существенное—перевод-переживание, переживание в буквальном смысле слова. И не случайно, что такой тип перевода появляется именно у Мандельштама и Ахматовой: хотя снятие границ между жизнью и творчеством характерно для многих других поэтов, у акмеистов это мироощущение приобретает крайние формы, соответствие устанавливается не только между жизнью и своими, но и чужими текстами, становящимися компонентами своей биографии. Это связано с поэтикой акмеизма, для которой характерно использование цитат, постоянная отсылка к своим и чужим текстам, создание многомерности текста за счет функционирования в пределах одного стихотворения подтекстов—текстов-источников с собственной семантикой. Смысл стихотворения оказывается результатом взаимодействия сразу нескольких различных текстов, относящихся к разным эпохам и культурам и сплавленных в единую смысловую структуру. «Тоска по мировой культуре» (Мандельштам) и ощущение биографической сопричастности ей становится компонентом текста и фактором стиля.

В этой связи обратимся к одному из интереснейших стихотворений Ахматовой «Подражание армянскому» (впервые опубликовано в журнале «Радио и телевидение», 1966, № 13). Оно до сих пор не получило правильной оценки и не было верно понято именно потому, что не была раскрыта жанровая характеристика текста, обозначенная самой Ахматовой как «подражание». Обращавшиеся к этому стихотворению исследователи игнорировали авторское указание на существование армянского источника, а само это указание рассматривали как литературный прием—как миф-

тификацию, стилизацию или ложную цитату. Между тем, армянский источник очевиден и прекрасно знаком армянскому читателю: это четверостишие Ованеса Туманяна—

*Երազուհի մի մաքր
Մտնի եկա՞մ հարցմունքի.
— Աստված պահի քո որդին,
Ո՞հոց էր համը իմ մազի—*

(подстрочник: Во сне одна овца Пришла ко мне спросить: «Да хранит бог твоего сына, Каков был вкус моего детеныша?»).

Трудно судить, когда и как произошло знакомство Ахматовой с этим четверостишием, могла ли она знать подстрочник или же источником послужил один из русских переводов (Румера—1940 г., Липскерова—1941 г., Павловой—1946 г.), которые по точности вполне могли заменить подстрочник. Как бы то ни было, то, что источником «Подражания» должно считаться четверостишие Туманяна, представляется настолько очевидно, что излишне останавливаться на этом. Достаточно привести само стихотворение:

**Я приснюсь тебе черной овцою
На иствердых, сухих ногах,
Подойду, заблею, завою:
«Сладко ль ужинал, падишах?
Ты вселенную держишь, как бусу,
Светлой волей аллаха храним...
И пришелся ль сынок мой по вкусу
И тебе, и деткам твоим?»**

Рассмотрим соотношение между «Подражанием» и его источником. Принцип реминисценций и скрытой цитации, отсылка к тексту-источнику, становящемуся подтекстом стихотворения, очень характерны для поэтики акмеизма. Но здесь следует говорить не о цитировании, а об искусной разработке туманяновской темы и сюжета. Описывается та же лирическая ситуация, но меняется «точка зрения»: повествование ведется от «лица» овцы, видимо, той же самой, что некогда приснилась лирическому герою четверостишия: «Во сне одна овца пришла ко мне»—«Я приснюсь тебе черной овцою». Такая необычная точка зрения предопределяет ряд отличий «Подражания» от его источника. Перед нами зеркальное отражение туманяновского текста. Речь овцы у Туманяна пересказана человеком, это цитата. У Ахматовой овца сама передает то, о чем она собирается говорить и что уже сказала туманяновская овца. Правда, говорит ахматовская овца цветистее (здесь определенная «восточная» стилизация), но общий смысл ее речей тот же. Как в зеркале воспроизводится очень важное противопоставление «որդի—մազ» (сын—детеныш). Даже цитируя овцу, туманяновский герой своего ребенка называет сыном, ребенка овцы—детенышем. Ахматовская овца называет сыном своего ребенка, у человека же не сыновья и дочери, а куда более нейтральное—детки.

Второе важное отличие между текстами—это увеличение разделяющей героев дистанции. У Ахматовой овце противостоит не обычный человек, а падишах, властелин вселенной. Он—«светлой волей аллаха храним» и в благословении овцы не нуждается. Поэтому пожелание («Да хранит бог твоего сына») трансформируется в констатацию. В «Подражании» полностью отсутствует то подобие равноправия между собеседниками, которое есть в четверостишии. Овца не смеет спросить, «Каков был вкус моего детеныша», она может лишь понтересоваться, пришелся ли он по вкусу падишаха. Форма вопроса ярко отражает пропасть между собеседниками—даже сильнее, чем величальные эпитеты. Непреодолимость дистанции разрушает диалог, по самой сути своей требующий равноправия и взаимопонимания. Вопрос перерастает в отчаянный и бессильный вопль. Если у Туманяна слова овцы заставляют героя задуматься, во всяком случае—обратить внимание на овцу, то ахматовский падишах непроницаем и недостижим.

Г. Кубатьян заметил, что для общего смысла «Подражания», как и для связи его с армянской историей, очень важно, что в нем фигурируют не христианские

«князь» и «бог», а именно «аллах» и «падишах»¹. Стоит добавить, что «восточная» стилизация, причем с выбором в качестве реалий «аллаха» и «падишаха», служит усилению указанного противопоставления бесправия и всесильности. Стилизация воссоздает не просто восточный колорит, а именно зловещие цвета худших восточных деспотий. Традиционные формы вежливости приобретают трагическое звучание. Так, вопрос-приветствие о здоровье, когорым, согласно восточному этикету, должна начинаться любая беседа, звучит как подавленный вопль матери, не смеющей и рыдать по сыну. Хорошо знакомая с армянской историей поэтесса не случайно выбрала слова «аллах» и «падишах», оставившие кровавый след в истории армянского народа. Поэтому «восточный» колорит, отсутствующий в источнике и появившийся в «Подражании», уместен сразу с нескольких точек зрения.

Третье из отличий, определяющих всю художественную систему «Подражания», можно охарактеризовать как усиление и конкретизацию смыслов текста-источника. Ахматова сохранила почти всю лексику четверостишия, но дополнила ее. Туманяновский текст подчеркнуто эпитичен: он говорит о человеке вообще (хотя и названном «я»), об овце вообще, об извечной жестокости человека по отношению к живому. У Ахматовой «какая-то», «некоторая» овца (*մի մարդ*), сливаясь с ярко выраженным «я», приобретает индивидуальные черты, становится «черной овцой на нетвердых, сухих ногах»; неконкретизированный герой четверостишия становится падишахом, стертый фразеологизм «Да хранит бог» разворачивается в: «светлой волею аллаха храним». У Туманяна отсутствуют глаголы говорения: подразумеваемое «овца пришла и спросила» передано сжатым «пришла для распроса». У Ахматовой целая цепочка глаголов: приснюсь, подожду, заблею, завою.

Четвертое системное отличие вытекает из различий в трактовке лирической ситуации. Речь—неотъемлемое и исключительное свойство человека. Уже у Туманяна овца самым фактом говорения уподобляется человеку. Это уподобление усиливается тем, что именно говорит овца: она оказывается человечнее человека и, испытав гибель ребенка, не испытывает злобы ни по отношению к человеку, ни по отношению к его сыну. Сходная мысль о вине человека перед миром живого, о неугасших звериных инстинктах человека проходит через ряд четверостиший Туманяна. Огрубляя поэтический смысл данного четверостишия, можно сказать: человек—куда более зверь, чем овца, а овца—человечнее и добрее людей. Вместе с тем, несмотря на инверсию признаков, овца не сливается с человеком. Ахматова же выбирает иное решение. Она также наделяет овцу антропоморфными свойствами, но делает это, создавая неопределенность, многозначность лирического героя-автора. Начинается подражание очень емкой многозначной конструкцией «Я приснюсь тебе черной овцой», где творительный падеж может пониматься как 1) творительный сравнения—приснюсь, как черная овца; 2) творительный, называемый творительным метафорическим—приснюсь, превратившись в черную овцу; 3) творительный состояния—приснюсь, будучи черной овцой. Дальнейшие определения, несмотря на их конкретность, не вносят однозначности, ибо могут относиться и к овце, и к человеку («черная», на нетвердых, сухих ногах). «Я» текста многозначно—это овца, мать, поэтесса, слитые воедино. Эта взаимослитность и неоднозначность подтверждается далее глаголами «заблею» и «завою»—в своем прямом значении первый может быть отнесен только к овце, второй—к матери-плакальнице, однако в тексте они даны как синонимы, относящиеся к одному лицу. Примечательно, что в тексте одновременно реализуются и прямое, и переносное значение этих глаголов: **выть**—издавать вой; производить шум, похожий на вой; громко плакать, вопить; **блеять**—Д. Н. Ушакова). Примечателен и резкий контраст между смыслом этих глаголов, издавать блянье, неясно и робко говорить (толкования даны по словарю под ред. обозначающих очень эмоциональную и уже почти нечленораздельную речь, и последующими четко и строго оформленными вопросами овцы. Предваряющие речь глаголы указывают на истинный смысл внешне столь благопристойного обращения, на действительное состояние столь выдержанно говорящей овцы.

И еще одно очень важное отличие—во времени действия. У Туманяна ситуация дана в прошедшем времени, у Ахматовой—в будущем. Тем самым туманянов-

¹ См.: Г. Кубатьян. Тема и вариации.— В кн.: Литературные связи, вып. 1. Ер., 1973, с. 189.

ский текст-источник неожиданно оказывается продолжением ахматовского текста-подражания. Стихотворение Ахматовой как бы предсказывает ситуацию, которая должна произойти. Реализацией этого предсказания оказывается четверостишие Туманяна, описывающее ту же ситуацию как уже прошедшую.

Обобщая, можно дополнить и уточнить мысль о том, что «Подражание» есть искусная разработка туманяновской темы и лирического сюжета. Но это не просто «вариация на тему», а именно системное преобразование, затрагивающее все элементы текста-источника. Все значения источника «сдвинуты», но не произвольно, а строго определенным способом, на строго определенное расстояние. И это дает основание утверждать, что в творческий замысел Ахматовой входила отсылка к туманяновскому тексту, причем сопоставление «Подражания» с источником, видимо, мыслилось как необходимый компонент понимания стихотворения—иначе зачем была бы нужна такая строгость и последовательность при преобразовании смысловой системы четверостишия? Один текст проецируется в иную художественную систему, меняется масштаб, меняются значения воспроизводимых элементов, но—в полном соответствии с математическим определением проекции—сохраняются правила сопоставления между исходной смысловой системой и ее отображением—текстом-подражанием.

Сравнивая четверостишие и «Подражание», мы умышленно не затрагивали вопроса о том, что же представляет собой ахматовский текст—оригинальное стихотворение или же перевод. Видимо, уместнее всего рассматривать его именно так, как назвала сама Ахматова—как подражание. Подражание, однако, отличающееся от обычных. Можно даже утверждать, что Ахматова предложила особый тип поэтического перевода, и ее опыт заслуживает быть учтенным в современной практике. Специфика этого типа текста—подражания в ахматовском смысле—выявляется как из сопоставления его с источником, что уже было сделано, так и из сопоставления его с обычными переводами.

Четверостишие Туманяна переводилось на русский шесть раз. Само сопоставление этих переводов весьма поучительно, но здесь нас будет интересовать лишь один вопрос: в чем принципиальная общность и различие между ними и ахматовским «Подражанием»? Переводы первого периода (1940—1946) весьма похожи друг на друга:

**Намедни мне во сне овцой
Предложен был вопрос такой:
«Храни детей твоих господь,—
Как был на вкус младенец мой?»**

(О. Румер, 1940)

**Мне во сне одной овцой
Задан был вопрос такой:
Бог храни твое дитя,
Был ли вкусен агнец мой?**

(К. Липскеров, 1941)

**В сновиденьи мне овцой
Задан был вопрос такой:
Бог детей твоих храни,
Как на вкус младенец мой?**

(М. Павлова, 1946)

Впоследствии из этих переводов в основном публиковался перевод К. Липскерова. Все три перевода очень близки к подстрочнику, но в них, на наш взгляд, оказалась потерянной глубина туманяновской мысли! И в этом переводчики вряд ли повинны: оригинал настолько прост и ясен, что трудно представить, каким образом возможно передать сложность мысли посредством столь скудных языковых средств. Еще одну попытку, идя в этом же направлении, предпринял в 1968 г. А. Сагрядян, но его перевод лишь уступает предыдущим:

**Снилось мне: овца домой
Принесла вопрос немой:**

**Бог храни твое дитя,
Вкусен был ягненок мой?**

По иному пути пошли С. Городецкий и Н. Гребнев, попытавшиеся усложнить текст и ритмико-интонационно, и лексически, внести дидактичность и риторичность:

Пришла овца.

Во сне.

А будто в самом деле.

И мне промолвила—

глаза в упор глядели:

«Храни господь дитя любимое твое!

А моего дитяти

сладко ль косточки хрустели?»

(С. Городецкий, 1956)

Приснилось, что овца мне говорит:

Пускай господь твое дитя хранит,

Но вспомни: был ли сладок мой ягненок,

Его убив и съев, ты был ли сыт?

(Н. Гребнев, 1968)

Заметим, что в последнее время гребневский перевод обычно предпочитается другим, хотя, как нам кажется, усложнение не привело к воссозданию сложности, четверостишие стало тяжеловесным и многословным—что совершенно чуждо лаконичному стилю оригинала. Но оставим область субъективных оценок, тем более что переводы К. Липскерова и Н. Гребнева уже рассматривались в переводоведческой литературе. Не вдаваясь в качественное сопоставление их с «Подражанием», попытаемся сравнить их с помощью количественного критерия, каковым можно считать предложенный М. Л. Гаспаровым метод количественной оценки степени точности и вольности². Оставляя в стороне технические вопросы подсчета, поясним, что показатель точности указывает, какова доля сохраненных в переводе слов оригинала, а показатель вольности—какова в переводе доля слов, привнесенных переводчиком. Так, показатель точности 0,9 говорит о том, что девять десятых слов оригинала воспроизведены в переводе, показатель вольности 0,2—о том, что пятая часть слов перевода привнесена переводчиком. Этот метод, как указывалось и М. Л. Гаспаровым, не может считаться показателем художественности, но он дает верное представление о типе текста, что нас и интересует.

Выясняется, что количественные показатели ахматовского «Подражания», сопоставленного по указанной методике с четверостишием Туманяна, вполне сопоставимы с аналогичными показателями обычных переводов. Степень точности перевода О. Румера—0,92, степень вольности—0,2; К. Липскерова—соответственно 0,92 и 0,14; М. Павловой—0,92 и 0,14, А. Сагратяна—0,85 и 0,21; С. Городецкого—0,79 и 0,5 Н. Гребнева—0,69 и 0,47. У Ахматовой показатель точности—0,79, вольности—0,53. Основываясь на этих показателях, вполне возможно считать «Подражание» переводом: оно чуть вольнее гребневского перевода, но зато и чуть точнее, а что касается перевода С. Городецкого, то тут почти полное совпадение. Но стоит внимательнее приглядеться к «Подражанию» и переводу Н. Гребнева (ограничимся только им), как сразу выявится структурное различие между этими текстами. В обоих случаях введены слова, отсутствующие у Туманяна: у Ахматовой их чуть больше половины, у Гребнева—чуть меньше. Но статус этих слов резко отличен. В свое время Н. Гребнев так определил «меру вольности», допустимую для переводчика: «...переводчик имеет право вынести в текст то, что было в подтексте подлинника»³. Не

² Наиболее подробное изложение методики М. Л. Гаспарова дано в статье его ученицы В. Настопкене «Опыт исследования точности перевода количественными методами» (в кн.: Литература, вып. XXIII, Вильнюс, 1981). При подсчетах мы несколько упростили методику, синонимические и грамматические замены рассматривались как прямые совпадения, что, кстати, увеличивает показатели точности.

³ Цитируем по кн.: Л. М. Мкртчян. Армянская поэзия и русские поэты XIX—XX вв. Ер., 1968, с. 284.

оспаривая эту мысль, заметим: относительно данного перевода языковой анализ несколько противоречит декларациям переводчика. Введенные им значения действительно содержатся в смысловой структуре оригинала, но вовсе не в подтексте, а в пресуппозиции, предусловии. Пресуппозиция есть та часть информации, которая предполагается заведомо известной, не требует для себя явного выражения и является предусловием понимания. Так, в приказании «Закрой дверь!» содержится неявная информация (пресуппозиция) о том, что дверь открыта, иначе высказывание окажется бессмысленным. Подтекст же есть более глубокий, постигаемый—а не автоматически заданный—смысл высказывания, определяемый общим коммуникативным контекстом. Так, то же приказание «Закрой дверь» в качестве подтекста может иметь смысл «Я не хочу с тобой говорить» и т. п. Строки III и IV гробневского перевода есть не что иное, как пресуппозиции вопроса «Был ли сладок мой ягненок», то есть то, что обычно не требует языкового выражения:

**Но вспомни: был ли сладок мой ягненок,
Его убив и съев, ты был ли сыт?**

Понятно, что для того, чтобы быть сытым, надо съесть ягненка, чтобы съесть ягненка, надо его убить, чтобы ответить на вопрос, надо вспомнить, а сам вопрос уже предполагает, что ягненок был съеден. Четвертая строка вводит много новых слов, но ни одного нового значения. Н. Гребнев, несмотря на значительные лексические добавления, строго говоря, не внес в текст ничего инородного и потому его перевод, видимо, удачнее перевода Городницкого. Но не внося ничего инородного, Гребнев, по сути, принес лишнее и этим, конечно, искажил стиль оригинала. Совсем иной характер несут добавления Ахматовой. Это скорее она «выносит в текст перевода то, что было в подтексте подлинника», или, точнее, развивает один из возможных путей развертывания образно-смысловой структуры оригинала-источника в новый текст. Сохраняя ключевые элементы источника (откуда и такой относительно высокий показатель точности), она образно развивает их, причем черпает новые значения не из данных смыслов, а обращаясь к самой лирической ситуации источника и к контексту собственной биографии. Добавления Ахматовой существовали и в туманяновском тексте—точнее, в его глубинном пред-тексте—как намеченная возможность, реализованная Ахматовой поэтически и биографически.

Таких труднопереводимых стихотворений, как данное четверостишие Туманяна, немало. Мы, вовсе не призывая отказаться от попыток их точного и вместе с тем художественного перевода, считаем, что имеет смысл подумать и о возможности боковой переводческой ветви—подражаний в ахматовском смысле, текстов, понимаемых не как «очень вольный перевод», а предполагающих сохранение структурных характеристик оригинала (или источника?) при допустимости варьирования индивидуальных образов и мотивов, варьирования, определяемого несколько отличным обращением к той же художественной реальности—лирической ситуации.

Аналогичные принципы обращения с текстом-источником и построения нового текста мы встречаем еще в одном произведении, которое сама Ахматова как-то назвала «подражением древнему армянскому»—это отрывок из «Путешествия в Армению» Осипа Мандельштама. Поэтому можно утверждать неслучайность характеристики текста как подражания, можно предположить, что сама Ахматова осознавала структурные принципы того нового типа текста-перевода, которые она усмотрела в мандельштамовском отрывке, окрестила такой тип текста «подражением» и впоследствии использовала сама. Сопоставление ахматовского «Подражания армянскому» и названного ею «подражением древнему армянскому» отрывка из «Путешествия» выявляет единообразие стилистических приемов, единое отношение к тексту источника и его схожую трансформацию, а также единообразие контекстуальных—включая биографические и прогнозирующие—функций текста.

«Путешествие в Армению» Мандельштама—произведение автобиографическое, как и почти вся художественная проза поэта, и в основном соотносится с традиционным жанром «Путешествий», где описывается не столько страна пребывания, сколько впечатления путешественника. При всей поэтичности мандельштамовского «Путешествия» в нем сохранены определяющие черты жанра—документальность и автобиографичность. Всякий отрывок—документ. Однако концовка «Путешествия» необычна и даже непонятна: говорится о ночевке в Камарлу, и вдруг между опи-

санием приготовления ко сну и наступлением сна, между предложениями «Я стеснялся, как во дворце» и «...Легок сон на кочевьях» помещен совершенно инородный текст, начинающийся так: «Тело Аршака не умыто и борода его одичала». Ипородность текста подчеркнута и графически: каждый абзац пронумерован, как в научных изданиях древних памятников. Это в самом деле переложение (а теперь мы имеем право сказать—подражание) отрывка из сочинения «История Армении» армянского историка V в. Фавстоса Бузанда—переложение главы VII части V. В этой главе повествуется о смерти армянского царя Аршака в персидской крепости Ануш (буквально—«крепость забвения»). Персидский царь Шапух навеки заключает Аршака в крепость Ануш, имени узников которой нельзя было даже упомянуть. Но бывший управитель Аршака евнух Драстамат, поступив на службу к Шапуху, оказал тому «великие услуги» и попросил в награду разрешения провести один день со своим прежним царем, оказывая тому царские почести. Дальнейшее повествование, куда более драматичное и эффектное, Мандельштам не использует. У Фавстоса же далее идет ответ Шапуха, который, пригрозил Драстамату смертью, тем не менее дает свое разрешение. Драстамат, прибыв в крепость, служит Аршаку, как в прежние дни. Аршак же, вспомнив былое и «возгордись», закалывает себя столовым ножом, а верный евнух следует ему и в этом.

«История» Фавстоса была переведена на русский лишь в 1951 г.⁴ Видимо, Мандельштам ознакомился с нею в процессе изучения древнеармянского языка, о чем неоднократно упоминается в «Путешествии» (ср.: «Иногда я просыпаюсь ночью и твержу про себя спряжения по грамматике Марра»). Не будем строить догадок, как произошло это знакомство, но ясно одно—его подражание не могло основываться на слышанном пересказе или же на отдельной цитате, и перифразированных цитат из Фавстоса и точность приводимых имен собственных не оставляют сомнений в том, что в момент написания отрывка перед Мандельштамом был письменный, причем весьма точный перевод главы из Фавстоса. Ряд текстологических наблюдений косвенно свидетельствует о знакомстве Мандельштама с оригиналом, наталкивая на мысль, что отрывок был переведен самим Мандельштамом:

1) Название гавара (области, провинции) Ангех Мандельштам воспроизводит как «Андех». Возможно, это объясняется смешением похожих печатных букв «д» и «г»—*д* и *г*. При печеткой печати их легко спутать. 2) Мандельштам пишет, что Драстамат «был губернатором провинции Андех». Гавар—*գավառ*—территориальная единица раннесредневековой Армении, обычно не переводится. После присоединения Восточной Армении к России это слово стало обозначать территориальную единицу царской России—губернию. Появление у Мандельштама слова «губернатор» может быть объяснено модернизированным толкованием слова «гавар». У Фавстоса же говорится, что Драстамат был ишханом (правителем, князем) гавара (буквально: «был он правителем дома гавара», «правителем дома Ангех»)⁵. 3) Передавая слова Драстамата, Мандельштам пишет: «Дай мне пропуск в крепость Ануш». В оригинале: *տար ինձ հրաման*—«дай мне *հրաման* Арм. *հրաման* в данном контексте уместнее перевести как «разрешение» (ср. русский перевод—«Разреши мне»—с. 159). Среди других значений этого слова—приказ, повеление, воля, завет, решение, а также и—грамота, а среди латинских соответствий приведены *mandatum* и *licentia*⁶. Указанный словарь—наиболее полный толковый словарь древнеармянского языка (причем в нем даны латинские и греческие эквиваленты), и, изучая язык, Мандельштам не мог обойтись без него. Поэтому появление слова «пропуск», видимо, можно объяснить использованием при переводе словарной статьи. Дело не в том, что Мандельштам не смог выбрать уместное значение многозначного слова: скорее наоборот, Мандельштама могла привлечь подказанная словарем возмож-

⁴ История Армении Фавстоса Бузанда. Пер. М. А. Геворкяна. Ер., 1951. Цитаты даются по этому переводу с указанием страниц в тексте. Заметим, что Мандельштам мог использовать и французский перевод Н. Эмина (Париж, 1867), и немецкий М. Лауэра (Кельн, 1879).

⁵ О разночтениях относительно этого места см. в: Фавстос Бузанд. История Армении. Перевод на совр. армянский, введение и примечания Ст. Малхасянца. 2-ое, доп. изд. Ер., 1968, с. 334 (на арм. яз.).

⁶ *Նոր բառգիրք հայկազգան լեզուի*

ность смыслового сдвига и неожиданная современность сочетания «Дай мне пропуск» (ср. со строками Мандельштама: «Мне не надо пропуска ночного, Часовых я не боюсь...»). 4) Заключительные слова об Аршаке—«...когда он развлекался охотой и заботился о древопосаждении»—отсылают к предшествующим частям «Истории». Следовательно, Мандельштам знал не только воспроизводимый фрагмент, но, по крайней мере, и начальные главы об Аршаке. 5) Персидский царь Шапух неожиданно назван ассирийцем: «Ассириец держит мое сердце», «Драстамат вложил в острые уши ассирийца просьбу, щекочущую, как перо». Возможно, замена не случайна и слово «ассириец» наполнено личными для Мандельштама ассоциациями. Вероятно и то, что Шапух мог быть назван «ассирийцем» и по месту основного пребывания, как дано у Фавстоса (ср.: «Когда персидский царь Шапух вернулся в страну Асорестан, то он принес большую благодарность Драстамату за его услуги» (ук. перевод, с. 159)).

Указанные расхождения между текстами Фавстоса и Мандельштама носят текстологический, а не стилистический характер. Подробное стилистическое сопоставление очень интересно и показательно. Оно продемонстрировало бы, как Мандельштам разбивает чужой текст на отдельные образы и затем собирает их в новый, свой текст—принцип, весьма характерный для семантики Мандельштама в целом. Но подобное сопоставление увело бы нас в сторону, и поэтому мы рассмотрим лишь те особенности фрагмента, которые роднят его с ахматовским «Подражанием».

Мандельштам берет сюжетную основу у Фавстоса, но отказывается от сюжетности. Динамичное действие превращено им в статичную картину, герои которой как бы замерли в напряжении для решительных поступков, Мандельштамом не показанных. Основное внимание сосредоточено на состоянии Аршака. Как и у Ахматовой, за текстом стоит та же ситуация, что отражена в источнике, но решаемая по-иному. У Мандельштама ситуация дана не эпически, а лирически—отсюда одномоментность и субъективность фрагмента.

Как и в «Подражании», сохраняются ключевые элементы текста-источника, правда, в части, касающейся Аршака, они даны в преобразованном виде. Так, у Фавстоса прямо ничего не говорится о бедственном положении Аршака в тюрьме, Мандельштам посвящает этому 9 абзацев из 17. Эти абзацы построены по двум моделям. 1) описывается нынешнее состояние Аршака—«Ногти царя сломаны и по лицу его ползают мокрицы»; 2) противопоставляются нынешнее и прежнее состояние Аршака—«Уши его поглупели от тишины, а когда-то они слушали греческую музыку». Может показаться, что это почти не связанная с Фавстосом вариация на тему «царь в тюрьме». Тем не менее это перифразы: Фавстос, не говоря прямо о нынешнем состоянии Аршака, вкладывает в уста Драстамата следующую просьбу: «...и на один только день, когда я прибуду к нему, повели освободить его от оков и разреши мне вымыть ему голову и помазать благовонным маслом, облачить его в благородные одежды, накрыть для него стол, поставить перед ним кушанья, подать ему вина и усладить его музыкой, один целый день». Далее это повторяется уже в изъяснительном наклонении—как описание действий прибывшего к Аршаку Драстамата. Следовательно, Мандельштам производит обратную трансформацию: из того, что говорится Фавстосом о прежней жизни Аршака, он выводит настоящее⁷. Когда же Мандельштам доходит до просьбы Драстамата, то он, в противоположность стилю всех предыдущих абзацев, не расцветчивает заимствуемое, а сокращает, резюмирует: «Я хочу, чтобы Аршак провел один добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния...».

В обоих текстах определяющим оказывается противопоставление «сейчас—тогда». Но примечательно, что Фавстос, подчеркивая в Аршаке «царское», куда

⁷ Примечательно, что Ст. Малхасянц в предисловии к своему переводу (1-е изд.—Ер., 1947), пересказывая этот отрывок, начинает так: «Прожив несколько лет в темнице, Аршак привыкает к темноте, к грязи, к цепям, к жалкой пище, к издевательствам» (2-ое изд., с. 49). Сам Фавстос упоминает лишь о цепях и оковах: «И освободил он Аршака от железных оков, от ручных и ножных кандалов и от тяжелой цепи, стляивающей ему шею». Как видим, в читательском восприятии сразу возникают воспроизводимые Мандельштамом представления о грязи и «пище тюремщиков».

больше говорит о прошлом, определяющим настроение эпизода является лейтмотив «как подобает царям». Мандельштам с его упором на «сейчас» оттеняет в Аршаке человеческое, введение «царских» характеристик призвано усилить страдальческое и трагическое в мандельштамовском Аршаке.

Так же, как и у Ахматовой, индивидуальность Мандельштама проявляется в разрисовке заимствуемых деталей. Оба находят образы, как бы зримо представив перед собой изображенную в источнике ситуацию. Так, повествуя о Драстамате абзац представляет собой сборную цитату из различных мест главы, но его внесюжетным стержнем является типично мандельштамовское сравнение: «..вывел его (Шапуха), как шахматную фигуру, из опасности». Ср. у Фавстоса: «Драстамат выказал чудеса храбрости, так сражался за царя Шапуха, что спас его от смерти... Он спас персидского царя Шапуха, когда в суматохе боя враги окружили его и стали теснить» (с. 159). Как и Ахматова, Мандельштам конкретизирует данное ему источником, но несколько иначе: он дает цитату и далее развивает ее, преимущественно подбирая яркие сравнения-стилизации: «Народ кушанов возмутился против Шапуха. Наступление кушанов колело и беспокоило царя Шапуха, как ресница, поглашая в глаз. Они прервали границу, как шелковый шнур». У Фавстоса: «Когда началась война между кушанским царем и персидским царем, то кушанские войска весьма притеснили персидские войска, многих из персидских войск перебили, многих забрали в плен, а остальных прогнали, обратили в бегство» (с. 159).

Рассмотрим теперь, каким образом Мандельштам вводит свой образ в описываемое им. Введение «я» в лирическое стихотворение столь существенных трудностей не предполагает. Здесь же Мандельштам очень тонко вводит свое «я», причем автобиографическое, а не условно-поэтическое, путем отсылки к своим произведениям, к излюбленным мотивам-образам. Все они сосредоточены в абзацах об Аршаке, причем некоторые из них не имеют никакой связи с Фавстосом. Мандельштам начинает незаметно: сохраняя реалии источника в других абзацах, он в третьем заменяет «музыку гусанов» греческой музыкой. Не случайно и сравнение: «Язык опаршивел от пищи тюремщиков, а было время—он прижимал виноград к нёбу и был ловок, как кончик языка флейтиста». Здесь можно усмотреть не только смутную реминисценцию из Плутарха, упоминавшего об армянском царе Артавазде—сочинителе трагедий на греческом, но и очень личный для Мандельштама мотив античности, «эллинства», неоднократно воплощенный им именно в образе флейты («флейты греческой тэтта и йотта»). Образ нёба—причем в сочетании с эллинской темой—также часто встречается у Мандельштама, а что касается образа винограда, то он, помимо других контекстов, проходит сквозь его «армянские» стихи. Так Мандельштам, сконденсировав в абзацах 3—4 свои излюбленные образы, подготавливает свое «рождение» в текст.

Шестой абзац—«Царь Шапух—так думает Аршак—взял верх надо мной и—хуже того—он взял мой воздух себе»—особо интересен. В нем поэт переходит от внешней точки зрения к внутренней—описывается, что думает сам Аршак, причем мыслям Аршака, передаваемым в абзацах 6—8, нельзя найти в источнике никакого соответствия. Нельзя, потому что шестой абзац—это цитата, но не из Фавстоса, а из самого Мандельштама, отсылающая к постоянному для него мотиву недостаточного, отнятого, «вышитого», «ворованного», «мертвого» воздуха. Аршак думает о том, о чем пишет Мандельштам Автор и герой сливаются. Заговорив об Аршаке, Мандельштам говорит и о себе.

Достижимое в тексте слияние автора и героя объясняет включенность отрывка об Аршаке в автобиографическое и документальное произведение. Становится понятной и незавершенность отрывка: мандельштамовское подражание, отсылая к тексту-источнику, предсказывает его. Исполнением этого предсказания явится описание у Фавстоса. Так же, как и у Ахматовой, перевернуто отношение между текстом-источником и текстом-подражанием: источник оказывается продолжением подражания. Почему—потому что текст выступает как жизнь, которой можно жить, но которую нельзя описать до конца. О конце напишет другой. Такому мироощущению при его устремленности в прошлое грамматическое прошедшее время противопоставлено; прошедшее время—это время текста-источника, описавшего еще не случившееся. И это не игра поэтической формой, а стремление достичь макси-

мальной реалистичности, стремление сделать литературу—жизнью. Художественный мир создается художественным словом, но требуется, чтобы в этом мире кто-либо жил настоящей жизнью, до «полной гибели всерьез». Но живущий еще не прожил эту жизнь, для него все еще впереди, Драстамат еще не доскакал до крепости Аруш, Аршак еще не произнес свое предсмертное слово...

«Ты в каком времени хочешь жить?»

— Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном—в «должествующем быть».

Так начинает Мандельштам свою главу «Алагяз», в которой содержится его «подражание Фавстосу».

Мы рассмотрели характерные особенности возникшего в сфере армяно-русских литературных связей нового типа текста—перевода-подражания. Думается, что современным переводчикам было бы бесполезно учесть структурные и стилистические принципы этого типа текста. Особенности преобразования текста-источника и коммуникативной функции текста-подражания можно считать следующее: 1) источник выступает как продолжение подражания и предсказывает его концовку; 2) ключевые смыслы источника, воспроизводимые в подражании, помещаются в биографический контекст, источник выступает как «жизнь, которую предстоит прожить»; 3) смыслы источника конкретизируются и детализируются, причем подвергаясь определенной стилизации. Текст-подражание воспроизводит ту же ситуацию, что дана в источнике, но так, что оба текста сводимы к некоторому глубинному предтексту. Подражание выступает как развертывание в новом жизненном контексте намеченной источником возможности, благодаря чему обнажаются инвариантные экзистенциальные характеристики лежащей в основе источника и подражания жизненной ситуации. 4) Наложение двух текстов—подражания и источника—имплицитно порождает появление нового текста—осмысления. Элементы подражания проецируются одновременно и на ключевые смыслы источника, и на факты реальной или мыслимой биографии авторов подражания. Можно предположить, что конечной целью авторов было появление в результате наложения двух текстов такого сверттекста, в котором литературный и биографический ряд сливаются, жизнь выступает как предугаженная литературой, а литература воспринимается как реальная биография.

Рассматривая соотношение «текст-жизнь»—как оно проявилось в анализируемых подражаниях—мы, по существу, создали еще один текст, в котором попытались объединить то, что уже было заложено в этих произведениях, объединить три аспекта творчества—правду, вымысел и осмысление того и другого посредством друг друга. В этом смысле настоящая статья может рассматриваться как вербализованная, но при этом неотделимая от интуитивного восприятия процедура воссоздания новой ступени данных текстов: источник и подражание имплицитно вытекающий из их сопоставления текст-осмысление⁸. Трехединая суть возникающего сверттекста—в произвольности последовательности, которая может быть представлена и как «текст—жизнь—текст», и как «жизнь—текст—текст», и даже как «текст—текст—жизнь». Но произвольность мнима, ибо в любой последовательности текст

⁸ Укажем, что нечто вроде текста-осмысления, представляющего прямую декларацию рассматриваемых здесь принципов, было в сжатой форме дано самим Мандельштамом: «Серебряная труба Катулла

Ad claras Asiae volemns urbes

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются как категория долженствования; императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было».—В кн.: О. Мандельштам. О поэзии. Л., 1928, с. 8. Примечательно, что впоследствии Мандельштам «заставил» зазвучать по-русски «серебряную трубу Катулла», воспроизвел указанную строку, причем, что особо интересно, именно в стихах об Армении: «К трубам серебряным Азии вечно летящая—Армения, Армения!».

оборачивается жизнью, поскольку на начальном этапе создается ею, на конечном— осознается в ней. Произвольность подчеркивает обязательность и непреложность условия жизненности текста, жизненности во всех смыслах этого слова,— для того,

Чгоб звучали слова, как поступки...

(О. Мандельштам)

Ս. Տ. ԱՌՅԱՆ— Նմանակությունը որպես տեխնի տարատեսակ (Ա. Ախմատովայի և Ս. Մանդելշտամի երկու հայ աղբյուրների մեկնությունը)։— Հոդվածում փորձ է արվում որոշել Ա. Ախմատովայի «նմանակություն հայկականին» և Ս. Մանդելշտամի «ձանապարհորդություն Հայաստան» ստեղծագործությունների աղբյուրները։ Դրանք են համապատասխանաբար Հ. Քումանյանի «Երազումս մի մաքի...» և Փափսոսս Բուզանդի «Պատմության» հինգերորդ դպրության 7-րդ գլուխը։ Համեմատելով նմանականությունները բնագրերի, ինչպես նաև սովորական թարգմանությունների հետ, փորձ է արվում ապացուցելու, որ Մանդելշտամն ու Ախմատովան մշակել են թարգմանական տեքստի յուրատեսակ մի ձև, որի համար հատկանշական են բնագրի և նմանականության միջև եղած հատուկ հարաբերությունները և նմանականության որոշակի ոճական, կառուցվածքային և հաղորդակցական հատկանիշները։