

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Верхарн. . . Когда его видишь в первый раз, то прежде всего бросается в глаза глубокая морщина, рассекающая его лоб, подобно двум широко распростертым крылам летящей птицы. Эта морщина — он сам. В ней его скорбь, его полет.

После замечаешь его глаза — голубые, бледные, иногда стеклянные, прозрачные, как талая вода.

Тонкий, пронизательный нос. Он очень длинен. Но это не придает несоразмерности лицу, только оттенок меланхолии.

Длинный белокурый, висящий ус. Длинные женские руки. Они нежны, сухи и всегда горячи.

В застенчивых и несмелых движениях чувствуется уединенность мечты и нежность сердца.

Портрет Риссельберга, приложенный к книге В. Брюсова, не похож.¹ На нем нет самого характерного: глубокой морщины, подобной распростертым крылам летящей птицы. И во всем лице есть некоторая непропорциональность, вроде того искажения, которое бывает, когда смотришься в выгнутое зеркало: кончик носа слишком мясист, веки слишком тяжелы, лоб и подбородок сужены и уходят назад. Все в отдельности верно и характерно, но в пропорциях есть какая-то ошибка.

Такая же ошибка чувствуется мне и в переводах Валерия Брюсова. И в них Верхарн отразился не в плоском, а в выпуклом зеркале, и настоящее лицо его исказилось, хотя и осталось внешне похожим.

Это естественное следствие столкновения двух столь непохожих темпераментов.

На лбу Валерия Брюсова нет глубокой морщины, подобной распростертым крылам летящей птицы. Лоб Валерия Брюсова гладкий, стремительный — хищный лоб египетской кошки.

Есть разница в абсолютном возрасте духа этих поэтов: Верхарн — старец, а иногда дитя. Брюсов же — зрелый муж, он никогда не был ребенком.

Ритм брюсовского стиха — это хрустально отточенный каданс латинской поэзии, это — алгебраические формулы, в которые ложатся покорные слова. Свободный стих Брюсова построен по тем же алгебраическим формулам, только более усложненным и распространенным; но в них все предугадано, задумано раньше.

Свободный стих Верхарна — это поющее пламя, которое каждую минуту совершенно произвольно и неожиданно меняет свою форму, направление и вьется тысячами тонких змеек.

Поэтому при передаче свободного стиха Верхарна Брюсов никогда не может идти с ним рядом, и получается мучительное для обоих поэтов марширование не в ногу.

И, наконец, Брюсов — поэт безусловно сознательный, может быть, самый сознательный из всех русских поэтов. У него могут быть плохо задуманные стихотворения, — и тогда они будут плохи; но таких мало.

А в хорошо задуманном стихотворении все части его будут хороши и равномерны.

Между тем как Верхарн весь состоит из плохих стихов и длиннот. У Верхарна почти нет стихотворений безусловно цельных, особенно начиная с того периода, когда он стал пользоваться свободным стихом. Но его длинноты на каждом шагу прерываются такими всепобеждающими вспышками гениальности, что все сгорает в них без следа. Кажется, точно слышишь речь безумного, где после ослепительных мыслей начинается утомительное и непонятное бормотание, в котором безумец теряет свою мысль и бессвязно повторяет уже сказанные слова.

Верхарн — поэт творческих замыслов, Брюсов — поэт исполнений.

Между такими разными и столь противоречащими друг другу темпераментами, конечно, может быть связь, должна быть связь, потому что они загаллюцинированы одними и теми же явлениями. И эта связь есть. Но она во всей ее полноте ни в каком случае не может быть выражена переводом. Связь между Брюсовым и Верхарном не в переводах. Переводы Брюсова из Верхарна лишь дань уважения тому поэту, который был для него, может быть, самым драгоценным из всех откровений в области поэзии.

Брюсов был рожден, чтобы стать поэтом города, и Верхарн был для него открытием, которое расширило дали тех дорог, по которым он шел сам. Истинного Верхарна я вижу в тех поэмах Брюсова, которые он зачал от Верхарна. Таковы, например, «Конь блед», «Слава толпе».² Это — настоящий Верхарн и в то же время — настоящий Брюсов. Размер носит печать верхарновского размаха, хотя Верхарн никогда не писал таким ритмом. Эти стихотворения Брюсова мне кажутся лучшим воплощением Верхарна на русском языке.

Но этого я совершенно не могу сказать про книгу стихотворений Верхарна в переводе Брюсова, которую он очень произвольно назвал «Стихами о современности». Заглавие это выражает ту черту, которая пленила Брюсова в Верхарне, но совершенно не самого Верхарна, который именно настоящего, современного совершенно не чувствует. Он исходит из видимого и текущего, но всем своим духом живет только в прошлом и в будущем. Настоящее для него только символ, прообраз, что и служит истоком его грандиозных метафор. Для него, больше чем для кого-нибудь другого, «все преходящее есть только символ».³ Окружающая его действительность походит на алфавит каких-то чудовищных гieroглифов, скрытых в каждой вещи. Это пророчественное состояние духа никак нельзя назвать современным, а исступленные пророчествования, в которых Верхарн старается прочесть тайны этих гieroглифов, — «стихами о современности». У нас Верхарна слишком много и упорно рекламировали — как поэта социального, с добрым желанием, конечно, сделать ему хорошую репутацию в русской публике. И уже по одному этому заглавие переводов «Стихи о современности» неприемлемо. Оно не в духе Верхарна и не соответствует содержанию предлагаемой нам книги.

В предисловии к «Стихам о современности» Брюсов так говорит о своих переводах:

«Я должен их разделить на две группы. Одни, именно более ранние,

исполненные мною до 1904 года (каковы «Мор», «Женщина на перекрестке», «К Северу», «Мятеж» и др.), довольно далеки от подлинника; в них есть пропуски, есть целые стихи, которых нет у Верхарна и на которые надо смотреть, как на подражание. В других переводах, более новых и образующих более значительную группу (каковы особенно «Кузнец», «Трибун», «Банкир», «Лондон», «Голова», «Восстание», «Свиньи», «Декабрь» и др.), я старался держаться настолько близко к подлиннику, насколько это допустимо при стихотворной передаче. В этих переводах каждый русский стих соответствует французскому, почти каждому образу в подлиннике — образ в переводе. Если мне и случалось в этих переводах изменять что-нибудь сравнительно с оригиналом или опускать какие-либо подробности, — то всегда лишь после долгой борьбы с трудностями и придя к окончательному убеждению, что сохранить все по-русски невозможно. В переводах первого типа я жертвовал точностью — легкости изложения и красоте стиха; в переводах второго типа все принесено в жертву точному воспроизведению подлинника. Впрочем, каковы бы ни были различия этих двух типов моих переводов, везде я старался давать именно переводы, а не пересказы пьес Верхарна. В поэмах, переведенных наиболее вольно, всегда сохранен основной замысел автора и все существенные места переданы, насколько я сумел, близко. С другой стороны, нигде дух подлинника не принесен в жертву буквальности. Особенно же я заботился о том, чтобы сохранить манеру письма Верхарна, характерный стиль (даже с его явными недостатками, вроде запутанности синтаксиса в иных местах), „вольный стих“, смелость метафор и богатство звуковых украшений речи».

Я протестую против каждого слова, сказанного здесь.

Есть глубокая и органическая разница между переводом прозаическим и стихотворным. Прозаический перевод долгой и искусной работой всегда можно довести до совершенства гипсового слепка. Хороший же стихотворный перевод — чудо, неизъяснимое для самого переводчика. От переводчика стихов я требую прежде всего органической способности к чуду. Стихотворный перевод не есть точное изложение и передача художественного произведения на другом языке, а приобщение самому творческому акту, создавшему это произведение. Если есть это приобщение, то чудо совершается. Ни одного стихотворения нельзя перевести, но многое можно создать еще раз на своем языке. Приобщение творческому акту дает великие и безусловные права над переводимым стихотворением, так как поэт, сотворяющий другому поэту и располагающий сокровищами другого языка, находит в них далеко не тождественные, но равносильные, равноценные образы и слова. Таковы лермонтовские переводы гетевских «Горных вершин» и гейневской «Сосны».⁴ Тут раскрывается область безграничного произвола, находящего оправдание только в сопричастии творчества.

Поэтому я сочувствую в принципе той группе стихотворений, которые Брюсов называет подражаниями, и совершенно не сочувствую тому циклу, в котором «все принесено в жертву точному воспроизведению подлинника». Для этого существуют прозаические переводы стихотворных произведе-

ний, освященные традициями французских поэтов, которые никогда не дают переводов иноземных поэтов в стихах. Брюсов говорит, что он особенно заботился передать вольный стих, смелость метафор, богатство звуковой речи и даже явные недостатки вроде синтаксической запутанности. Последнее — излишняя роскошь. Если стихотворный перевод есть приобщение творчеству поэта, то зачем же стараться передать его косноязычие там, где, благодаря свойствам моего языка, я могу дать ему ту силу и выразительность, которую поэт тщетно искал на своем языке. Это хорошо при переводе исторических памятников литературы, где ценишь все червоточины и царапины, на которых запечатлелся дух эпохи, но никак не у современного поэта, имеющего для нас всю силу пророческого откровения.

Я пробовал сравнить французский и русский текст стихотворения «Кузнец», помещенного первым в «Стихах о современности». Его Брюсов, как мы видели, относит ко второму циклу переводов — переводов, близких к подлиннику, где «каждый русский стих соответствует французскому и почти каждому образу в подлиннике — образ в переводе».

У Верхарна это стихотворение начинается такой строфой:

S u r l a r o u t e , p r è s d e s l a b o u r s ,
L e f o r g e r o n é n o r m e e t g o u r d ,
D e p u i s l e s t e m p s d é j à s i v i e u x , q u e f u m e n t
L e s é m e u t e s d u f e r e t d e s a c i e r s s u r s o n e n c l u m e ,
M a r t è l e , é t r a n g e m e n t , p r è s d e s f l a m m e s i n t e n s e s
A g r a n d s c o u p s p l e i n s , l e s p â l e s l a m e s
I m m e n s e s d e l a p a t i e n c e .

У Брюсова эта строфа передана так:

Где выезд в поле, где конец
Жилых домов, седой кузнец,
Старик угрюмый и громадный,
С тех пор, как, ярость затая,
Легла руда под молот жадный,
С тех пор, как дым возшел над горном.
Куёт и правит лезвия,
Внося удары над огнем упорным. . .
Седой кузнец, немой старик
Своим терпением велик.*

Вопреки формальному заявлению Брюсова, эта строфа на три стиха длиннее подлинника. Верхарн ничего не говорит ни о выезде в поле, ни о конце жилых домов, ни о старости кузнеца, ни о его седине, ни о его угрюмости. Он просто начинает:

* То, что подчеркнуто во французском тексте, не передано по-русски, а того, что подчеркнуто в русском переводе, совершенно нет у Верхарна.

На дороге около пашни
Кузнец огромный и оцепенелый.

Для Верхарна здесь очень характерны эти тяжелые рифмы, как глыбы черной земли, лежащие на конце стихов: *labours . . . gourd . . .* и этот странный эпитет «*gourd*», который сразу определяет всю фигуру кузнеца, точно это одна из микеланджеловских фигур на гробнице Медичи; характерно здесь и то, что кузнец определяется только этими двумя эпитетами: «*énorme et gourd*», всюду ему сопутствующими в стихотворении. Можно очень много возразить против эпитетов «угрюмый» и «громадный». Эпитету «угрюмый» противоречит конец второй строфы, где говорится о его «спокойных и кротких глазах, манящих одним молчаньем». А против эпитета «громадный» то, что слово «громадный» относится скорее к сложным, составным предметам, тогда как о человеке говорят «огромный». О третьем же эпитете «седой» не упоминается нигде во всем стихотворении.

Последние стихи тоже неприемлемы:

Седой кузнец, немой старик
Своим терпением велик.

Кузнец кует большими, полными ударами бледные клинки неизмеримого терпенья. Понятие *терпенья* относится к клинкам, а не к кузнецу; и смысл всего стихотворения Верхарна в том, что в образе стальных клинков, которые кует этот огромный, застывший кузнец, олицетворены все обиды угнетенного человечества; он кует сталь души, как мы видим из заключительной строфы всего стихотворения.

В звуке заключительной строки «*Immenses de la patience*» — напряженный взлет сдавленных сил и широта звука, которые роднят так часто Верхарна с Виктором Гюго и Леконт де Лилем. В остроконечных и отрывистых рифмах Брюсова «старик — велик» совершенно нет размаха тягучих гласных, не говоря уже о том, что конец этой строфы безусловно требует рифмы женской, а не мужской.

В следующей строфе Верхарн говорит о том, что обитатели селенья, что рядом, «знают, почему кузнец так сосредоточен на своей поштучной работе, что никогда его зубы не сдавливают (буквально, — жуют) злобного крика». У Брюсова эта синтаксически трудная, но совершенно ясная логически фраза переведена следующими стихами:

... (Знают) зачем он принял этот труд
И что дает ему терпенье
Сдавить свой гневный крик в зубах!

Дальше идет явное недоразумение:

А те, живущие в равнине, на полях,
Чьи тщетные слова — лай пред кустом без зверя,
То увлекаясь, то не веря,

Скрывают страх
И с недоверчивым вниманьем
Глядят в глаза, манящие молчаньем.

У Верхарна совершенно нет противопоставления между жителями города и «живущими в равнине на полях». Он говорит о тех, «чьи тщетные слова подобны лаю (des abois) перед глубокими кустарниками (les buisson creux) в глубине равнин». Этот типичный верхарновский образ Брюсов передает как «лай пред кустом без зверя». Этот образ определяет «волнующихся и нетерпеливых» (Les agités, les fiévieux), которые «с состраданием или с недоверием глядят в его спокойные кроткие глаза (Les lents yeux doux), полные одним молчанием».

Я не буду продолжать анализа этого стихотворения. Я взял «Кузнеца» только потому, что он обозначен первым из тех стихотворений, за точность перевода которых Брюсов ручается.

Я прекрасно понимаю, что подвергать стихотворные переводы таким анализам и сопоставлениям невозможно, но в своем предисловии Брюсов обещал слишком много и выполнить обещанного он не смог. Все недостатки данной книги происходят от чрезмерной уверенности в своих силах и от дерзкой смелости предприятия.

Еще пример, перевод верхарновского «Ветра», стихотворения исключительно музыкального и основанного на созвучиях носовых звуков, неизвестных русскому языку.

Sur la bruyère longue infiniment,
Voici le vent cornant Novembre,
Sur la bruyère, infiniment,
Voici le vent
Qui se déchire et se démembre,
En souffles lourds, battant les bourgs,
Voici le vent,
Le vent sauvage de Novembre.

Вот, зыбля вереск вдоль дорог,
Ноябрьский ветер трубит в рог.
Вот ветер вереск шелестит,
Летит
По деревням и вдоль реки,
Дробится, рвется на куски, —
И дик и строг,
Трубит над вереском в свой рог.

Ветер — «и дик и строг»! Насколько это Брюсов, — но как мало это похоже на Верхарна! Куда девался настоящий верхарновский ветер, который «трубит ноябрь», который сам себя разрывает на куски?

Le vent sauvage de Novembre,
Le vent,
L'avez-vous rencontré le vent
Au carrefour des trois cents routes,
Criant de froid, soufflant d'ahan. . .

А у Брюсова эта потрясающая музыкальная картина передана тремя незначительными стихами:

Дик и строг,
 Ноябрьский ветер трубит в рог
 На перекрестке ста дорог!

Почти везде, где у Верхарна есть размах, широта и певучесть — у Брюсова наоборот: строгость, сухость и четкость.

Но, с другой стороны, есть целый ряд стихотворений совершенных, которые можно назвать вполне верхарновскими. В них индивидуальность Брюсова счастливо совпадает с индивидуальностью Верхарна. Таковы в особенности: «Женщина на перекрестке», «Мор», «Лондон», «Числа», «Мятеж», «Свиньи», «Не знаю, где» . . .

Если бы книга переводов Верхарна состояла только из этих стихотворений, которые вполне удовлетворяют требованию *чуда* причащения творчеству иного поэта, то «Стихи о современности» была бы очень хорошая книга. Но тяжелый балласт неудачных переводов делает ее недостойной Валерия Брюсова. И Брюсову я ставлю тяжелое обвинение в том, что он при всей своей любви к Верхарну работал над стихом переводов далеко не с той великой требовательностью, с какой он работает над своими собственными стихами. Я уверен, что ни в одной своей книге стихов он не допустил бы такого сплетения звуков, как в стихе:

Чьи тщетные слова — лай пред кустом без зверя . . .

Кроме всего сказанного, я заметил в книге еще кое-какие исторические и орфографические погрешности, за которые Валерий Брюсов так бичует в «Весах» неопытных переводчиков. Уже по одному этому ему самому подобало быть безукоризненным.

Между тем французскую провинцию Турень (Touraine, от города Тур) — родину Бальзака, он называет *Тюренью*, соединяя это имя с именем знаменитого полководца Тюрення. О братьях писателях Мариусе и Ари Леблонах,⁵ о которых в прошлом году весь литературный Париж повторял известную остроту: «Les frères Marius—Ary Leblons épousent la fille des frères Rosny»,* — Брюсов пишет в единственном числе, принимая их за одного человека.

Кроме того, я могу указать еще на правописание собственных имен: на критика Эрнеста Шарля, который назван Эрне-Шарлем, на бельгийского художника Эмиля Клоса, которого Брюсов называет по немецкому произношению Клаусом.

Но все это, конечно, несколько не уменьшает историко-литературного и художественного значения первой серьезной книги о Верхарне.

* Братья Мариус—Ари Леблон вступают в брак с дочерью братьев Рони (франц.).