

ДОКЛАД О. М. БРИКА О НОВЫХ ПЕРЕВОДАХ «ГЕРМАНИИ» ГЕЙНЕ И ЕГО ОБСУЖДЕНИЕ НА СЕКЦИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ (1934)

Подготовка текста, публикация и примечания Т. Ф. Нещумовой

В 1933–1934 гг. из печати вышли сделанные приблизительно в одно время и независимо друг от друга три новых перевода поэмы Генриха Гейне «Германия. Зимняя сказка», принадлежащие Ю. Н. Тынянову, Л. М. Пеньковскому и С. Я. Рубановичу (последняя работа была опубликована после смерти переводчика)¹. Незадолго до их появления был переиздан старый перевод поэмы, выполненный в 1870-х годах П. И. Вейнбергом². Всплеск интереса к этому сатирическому произведению не в последнюю очередь был связан с актуальностью, которую получил текст Гейне в новых политических условиях: книги немецкого классика сжигали нацисты в Берлине знаменитой майской ночью 1933 г.³ Вместе с тем наличие разных переводов одного текста давало богатый материал для осмысления общих принципов теории перевода.

В архиве Союза писателей сохранилась стенограмма доклада О. М. Брика «Проблемы стихотворного перевода на материале последних переводов „Германия“ — Гейне» и его обсуждения в переводческой секции. Один из переводчиков, Л. М. Пеньковский, присутствовал в зале и отвечал докладчику. Другой — Ю. Н. Тынянов, бывший коллега докладчика по ОПОЯЗу, на заседании не был. В докладе Брика слышно неприкрытое раздражение работой своего старого товарища, выдающее глубокое внутреннее расхождение с ним.

В обсуждении доклада Брика приняли участие переводчики М. А. Зенкевич, О. Б. Румер, Н. Д. Вольпин и Д. С. Усов, который в эти годы по заказу издательства «Academia» также выполнил ряд переводов из Гейне⁴. Заседание прошло под председательством Б. И. Ярхо⁵.

На протяжении второй половины двадцатых годов принципы стихотворного перевода постоянно обсуждались на заседаниях Комиссии художественного перевода при Литературной секции ГАХН; в частности, разговор велся и вокруг новейших переводов Гейне⁶. Обсуждение поднятых в докладе Брика проблем продолжил в своей рецензии А. В. Федоров. В фокусе этой рецензии, как и в центре доклада Брика, оказался труд Тынянова. Федоров высоко оценил эту работу: «(...) Гейне здесь показан во весь свой исторический рост без сглаживания, с одной стороны, и без вульгаризации, с другой (...) Метод Тынянова — не передача каждой частности, как таковой, не равномерное воспроизведение всех деталей, совокупность которых должна дать общую картину; исходным моментом для Тынянова является целое, общая структура произведения, на основе которой происходит выделение более ответственных моментов и разработка деталей. Это — не индуктивный, а дедуктивный метод работы»⁷. Брик, который считал Тыняновский перевод лучшим из существующих, сосредоточил внимание на слабых, с его точки зрения, сторонах работы Тынянова, используя их для иллюстрации проблемных аспектов теории поэтического перевода.

СТЕНОГРАФИЧЕСКИЙ ОТЧЕТ⁸.

СОЮЗ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ.

Собрание секции переводчиков

28 декабря 1934 г.

стен(ографистка) Шейнман

маш(инистка) Павлова.

СОЮЗ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ.

Собрание секции переводчиков от 28/ХІІ—34 г.

Председательствует т(оварищ) Я Р Х О.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. — Товарищи, позвольте открыть наше сегодняшнее собрание.

Сегодня у нас не()обычное заседание квалификационной комиссии, сегодня у нас собрание более широкого круга переводчиков(,) и такие вечера критические и творческие мы думаем устраивать периодически, по крайней мере, раз в 3 месяца.

Как раз сегодня у нас чрезвычайно интересная тема — именно(,) «Германия» — Гейне. Ее интерес определяется уже просто тем, что у нас сейчас есть 3 новых, почти одновременно сделанных перевода Гейне⁹. Это показывает(,) насколько интересна данная тема для переводчиков(,) и О. М. Брик был настолько добр, что согласился нам прочитать доклад и сделать сличение этих переводов.

Я думаю, что никаких введений тут больше не нужно и я просто попрошу О(сипа) М(аксимовича) приступить к докладу.

«Проблемы стихотворного перевода на материале последних переводов „Германии“ — Гейне» — доклад тов(арища) Брика.

Товарищи, конечно, было несколько рискованно с моей стороны предложить сличать эти переводы. Их очень много, их сличать было бы слишком долго(,) и я решил ограничиться тем, чтобы побеседовать с вами о проблемах стихотворного перевода и проиллюстрировать мои соображения и мнения на материале переводов «Германии» Гейне.

Мне хотелось бы начать с такого простого вопроса — что такое, собственно, перевод, потому что это, оказывается, не так уж просто и когда практически подходишь к переводу, этот вопрос непременно возникает.

Здесь вопрос приходится ставить так: что такое перевод, есть ли это стилизация под подлинник или это есть пересказ подлинника. Так я это для себя формулирую, — т. е. ближе ли это подходит к перенесению какого(-)ни-

будь произведения искусства, скажем, из одного материала в другой, как, например, какую(-)нибудь фигуру из мрамора дать в гипсе — и при этом теряется много особенностей материала и получается общее впечатление «под подлинник» — или это является пересказом, т. е. изложением темы данного художественного произведения в другой системе выразительных средств, в данном случае в системе выразительных средств другого языка.

Мне кажется, что прежде всего нужно разграничить переводы (я буду говорить, главным образом, о стихотворных переводах, хотя, может быть, это относится не только к стихотворным переводам) современных авторов, т. е. современника, человека, находящегося примерно в той же системе и культуры, и мышления, и ассоциации и т. д., и переводы историко-литературные, т. е. переводы памятников, которые сейчас уже в нашей системе не существуют, как, например, «Германия» Гейне.

Попытки модернизировать старые памятники искусства это, конечно, всегда натяжка. Ведь «Германия» Гейне все(-)таки была создана в определенную эпоху, в определенное время и передавать ее так, как будто бы она написана сегодня, передавать ее сегодняшним языком в сегодняшних ассоциациях, в сегодняшней языковой системе, это(,) может быть(,) очень интересно, но это ни в какой мере не есть перевод и не может быть переводом.

Между тем переводы современников допускают такие возможности. Есть очень любопытный факт в области переводов: попытка «Что делать?» Чернышевского¹⁰ перевести на сербский язык, причем переводчик изменил отчасти и фабулу, и целый ряд бытовых эпизодов, приспособив их к пониманию сербов. То, что характерно для России, а для сербов нехарактерно, он изменил. Ему важно было использовать вещь Чернышевского, как работающую на сегодня, а поэтому его не интересовало(,) как это было у Чернышевского, никакого благоговения к Чернышевскому не было, а, наоборот, было желание приспособить Чернышевского к пониманию своей публики¹¹.

Конечно, можно так относиться и к памятникам старины, к историко-литературным переводам, но, мне кажется, что это было бы(,) может быть(,) очень смелым, но это едва ли может быть общим правилом.

Таким образом(,) имеются два типа переводов: перевод современника, т. е. перевод человека, находящегося с нами в одной культурной системе, и перевод произведения, принадлежащего другой системе(,) — историко-литературный перевод. Это вещи разные. В данном случае я буду говорить об историко-литературном переводе, переводе историко-литературных памятников.

Здесь опять возникает вопрос: переводить его современным языком — это, как мне кажется, значит не выполнить задачу. Его нужно перевести другим каким-то языком. Но каким? Переводить его языком того времени,

это значит сделать это непонятным для сегодняшнего читателя, во всяком случае⟨,⟩ повторить его архаичность, повторить его непонятность. Может быть⟨,⟩ это очень еретическая мысль, но я хочу сказать, что, например, недавно вышедшие 3 перевода «Слова о полку Игореве» это есть переводы с незнакомого языка на незнакомый¹². Этот перевод опять требует перевода. Я не знаю⟨,⟩ зачем существуют такие «средние» памятники? Есть «Слово о полку Игореве» и переводы его не на сегодняшний день, не на вчерашний язык, а какая-то стилизация под старину. Это мне кажется непонятным.

Между тем такая тенденция стилизовать под старину даже в языке есть. У нас в переводческой практике выработался такой прием: когда переводят с американского, пишут каким-то особым американским стилем. Мне даже известна одна книга, которая написана на американский сюжет этим «американским» стилем¹³. Выработались какие-то особые приемы как будто бы под какой-то стиль, под какой-то язык определенного времени. Это вы можете видеть⟨,⟩ например⟨,⟩ в такой книге, как ⟨роман⟩ Чапыгина «Степан Разин»¹⁴, которая написана как будто бы языком того времени. На самом деле это не язык того времени и не сегодняшний язык — это какой(-)то условный язык того времени, это вроде того, о чем очень хорошо сказали диалектологи, — что актеры Малого театра, когда они хотели дать диалект, они смешивали все диалекты, таких диалектов вообще в природе не существует. Получалось впечатление, что был разговор «под мужика». Это и не мужичий язык, не язык какой(-)нибудь определенной, скажем, Курской или Полтавской губернии, это вообще «под диалект».

Вот такой перевод «под», такие писания «под какой-то стиль» это, мне кажется, неправильное решение задачи и по этому пути не следует идти. Ничего путного, ничего ценного, мне кажется, таким путем переводчик создать не сможет. Мне кажется, что такая стилизация «под» — под подлинник, под образ мышления подлинника, под язык подлинника и т. д., вещь очень трудная, до того трудная, что передать даже размер подлинника (если говорить о стихотворных вещах) и то не всегда удается.

Не только отдельные переводчики, но и вся наша теория словесности не всегда правильно понимает вопрос о размере. Например⟨,⟩ приведу такое соображение относительно перевода «Илиады» и «Одиссеи» дактилем. Был такой ученый, Вестфаль¹⁵, который перенес понимание долготы на ударность⟨,⟩ и получилось перенесение правил греческой метрики на русское стихосложение, получилось, что у нас дактиль — это стих, имеющий в строчке один ударный и два неударных слога. Это должно было соответствовать греческому дактилю, где имеется один долгий и два кратких слога.

Между тем если вдуматься в ритмический смысл греческого дактиля, мы увидим, что его особенность, его существенный признак заключается в том,

что он симметрично построен(.). Он имеет в себе 4 моры¹⁶. Как известно, долгий слог имел 2 моры¹⁷, краткие — по одной. Если мы распустим этот первый долгий слог¹⁸, мы получим 4 моры, т. е. 4 слога, как бы произносящееся одинаковое количество времени, в то время как в русском дактиле мы имеем 3 слога, произносящихся одинаково. Поэтому 4-хморный¹⁹ греческий дактиль ни в какой мере не может соответствовать по интонациям, по ритмике русскому, трехморному²⁰, если можно так выразиться условно, дактилю. Поэтому, если мы уже хотим переводить греческий дактиль русским размером, то нужно переводить размером, который можно было бы назвать пеоном вторым, т. е. ударный, неударный и два коротких²¹, как написаны в «Борисе Годунове» Пушкина строчки: «И летопись окончена моя». Так мы можем представить себе попытку передать ритмику греческого дактиля. Ударение при такой ритмике образуется на втором слоге²². Если не ошибаюсь, был такой поэт Красов, который так и переводил «Одиссею»²³. Иначе ямбы могут оказаться анапестами, хорейми и т. д. Другими словами, если мы будем переносить внешние признаки метра и ритма из одного языка в другой, мы можем начать передавать совсем не той системой. Об этом я буду говорить дальше на материале Гейне.

В чем заключается задача? Задача заключается не в том, чтобы стилизовать «под», во(-)первых, потому, что это невозможно, потому что сколько бы вы не стилизовали, вы всегда ошибетесь. Невозможно сейчас восстановить и язык, и мышление, и т. д. того времени. Всегда вы ошибетесь, всегда где(-)нибудь будет не так. Во(-)вторых, не совсем ясно(.), что такое система образов, ассоциаций того времени и, кроме того, если вы будете стилизовать, это будет только гипсовый снимок с чего-то и не будет выполнена основная задача — передать сегодняшнему читателю, читателю, который не может прочесть в подлиннике, то, что есть в этом подлиннике. Поэтому основная задача, которую я устанавливаю для себя, это непременно, какой бы историко-литературный памятник это ни был, переводить языком сегодняшнего дня, но в языке сегодняшнего дня найти такую группу, найти такой подвид языка, такую систему языка, которая была бы характерна, приближалась к этому подлиннику точно так()же, как в пьесе, например, драматург старается, чтобы каждое из действующих лиц говорило своим языком, а не «вообще» языком(.). Великолепно можно устроить диалог старомодного человека и очень новомодного человека и построить его на их личных языках. Они будут говорить на одном русском языке, но различными языковыми системами.

Точно так()же в сегодняшнем языке можно найти такую группу слов, словосочетаний, оборотов, которая свойственна сегодняшнему языку, но которая, скажем, по отношению к передовому языку сегодняшнего дня будет старомодной. Если, например, у Гейне (ус)тановк(а) (на) особый при-

вкус, особую смесь такой разговорности и иронической эмоциональности, то мы можем в сегодняшнем нашем языке найти и эти слова, и словосочетания, и словообороты, которые соответствуют сегодняшнему разговорно(-)эмоциональному словосочетанию. Поэтому я хочу сказать: не стилизовать «под», пользуясь сегодняшним языком, но в сегодняшнем языке найти систему, наиболее приближающуюся к языку подлинника.

То()же самое и в отношении ритмико-интонационной структуры. Переводить ритмико-интонационной структурой подлинника (—) это значит найти в нашем стихосложении такие формы стиха, которые наиболее соответствовали бы переводимому подлиннику.

Я думаю, товарищи, что все согласится с тем, что чем литературно-совершеннее подлинник, тем труднее его переводить. И не потому труднее его переводить, что, скажем, переводчик чувствует себя слабее или очень большое уважение чувствует к такому памятнику искусства, а потому что литературное совершенство в том ведь и заключается, что слова отобраны, подобраны с наибольшей тщательностью, точностью и связаны так, что их иначе не свяжешь, не отделишь.

Когда вы начинаете переводить, вы, конечно, точно передать не можете, всегда вам приходится что-то менять(,) и в таком совершенном литературном памятнике каждое малейшее изменение чувствуется. Если вы возьмете трехстепенного (sic!) поэта — неважно, можно даже придумать лучше(,) и бывают случаи, что переводчик, если он сильнее автора, придумывает лучше, а когда подлинник очень хороший, тут уж, конечно, не до того, чтобы лучше придумать, уж хоть бы как(-)нибудь не хуже или не намного хуже передать. Здесь перемещение каждого слова, неточная передача каждого оттенка мысли, каждого звучания уже в какой-то мере нарушает подлинник.

Поэтому, если мы будем говорить о переводах первоклассных вещей (а говорить о второстепенных или третьестепенных авторах — это не проблема), нужно сказать, что точных переводов не существует и теоретически не может быть, потому что точный перевод это есть подлинник. Как только что тронешь — это уже не точно(,) и весь разговор может идти только о большей или меньшей неточности(,) и, в конце концов, все переводы могут быть расценены только с этой негативной стороны: насколько они далеко или не очень далеко отошли от подлинника, очень точны или не очень точны и каков характер их погрешностей.

Мне кажется, что все неточности, которые мы встречаем в переводах, можно было бы разбить на такие 5 больших основных групп. Первое — это искажение прямого смысла подлинника, т. е. когда в подлиннике смысл один, в переводе получается другое. Затем — пропуск тематически значимого словесного комплекса. Это значит, что в подлиннике есть какой(-)ни-

будь образ, какая(-)нибудь мысль тематически значимая, а из перевода она исчезла. Затем — неоправданная грубая отсебятина, т. е. когда то, чего в подлиннике нет, переводчик вносит. Четвертое — грубое нарушение ритмико-интонационной структуры(,) и пятое — малограмотность языка перевода, т. е. когда все есть, все на месте, но перевод литературно неграмотен.

Если так подряд мы и пойдём, можно сказать следующее. Искажение прямого смысла встречается сравнительно редко. Это просто бывает ошибка или самого переводчика, или его товарищей, или близких, которые, когда он читал им перевод, не обратили внимания, что он вместо одного читал другое. Это вещь не принципиальная, это можно и следует поправить при следующем издании.

К сожалению, у Тынянова в его вступлении (напечатано оно в конце)²⁴, в прощании с Парижем имеется такая ошибка(,) весьма грубая. У него больше таких грубых ошибок в переводе как будто бы нет, но это я приведу, как пример.

У Гейне есть вступление. Звучит оно так: ... (читает):

«Ade, Paris, du teure Stadt,
Wir müssen heute scheiden,
Ich lasse dich im Überfluß
Von Wonne und von Freuden.

Das deutsche Herz in meiner Brust
Ist plötzlich krank geworden,
Der einzige Arzt, der es heilen kann,
Der wohnt daheim im Norden».

Это значит: прощай, Париж, дорогой город, мы должны с тобой расстаться, я оставляю тебя в изобилии, блаженстве, наслаждениях и радости.

Кто находится в наслаждениях, блаженстве и радости? Ясно, Париж, а у Гейне сердце болит — он оставляет Париж.

У Тынянова написано так:

«Прости, любезный мой город Париж,
Расстаться я должен с тобою,
Я покидаю счастливый тебя,
С веселою душою.

Болеет немецкое сердце мое,
Его одолела истома.
Единственный врач от боли такой
Живет на севере, дома»²⁵.

У Тынянова получается обратное, что он, Гейне, веселый, счастливый покидает Париж. Это явно грубая ошибка — не(,) понят оригинал, не понят подлинник.

Такая же, например, ошибка есть у Тынянова в главе с волками, где Гейне говорит волкам о том, что он им благодарен, что они вовремя пришли, что он не перешел к овцам, что он остается волком и т. д.

Тынянов начинает так: «С волками жить — по(-)волчьи выть» и т. д.²⁶ Смысл обратный. Здесь его просто увлекла возможность передать точно по(-)русски, а смысл получается обратный. Я не думаю, чтобы он не понял, — он просто, очевидно(,) не заметил, что такой точной передачей он придал обратный смысл.

Что касается, скажем, литературной малограмотности, то это опять(-) таки вопрос вообще не принципиальный, потому что это вопрос и литературного вкуса, и литературного понимания(,) и тут спорить трудно. Одному одно может казаться неграмотным, другому — другое может казаться неграмотным.

Мне, например, такие строчки у Тынянова кажутся невозможными:

«Там в голове и бриллианты есть,
Осколки грядущего солнца,
Нового бога есть там алмаз,
Великого незнакомца»²⁷.

Мне лично кажется, что это синтаксически совершенно невыносимая фраза, не по(-)русски звучит.

Или такая строфа:

«И свобода придет, будут песни петь
Под своим трехцветным штандартом;
И, пожалуй, воскреснет старый солдат
Со своим мертвецом Бонапартом!»²⁸

Мне кажется, что «со своим мертвецом Бонапартом» — это литературно малограмотно.

Или:

«Любого сословия человек становится вдруг безголовым —»

по поводу гильотины²⁹.

Или это: «Но Дюбари рыдала навзрыд...»³⁰

Или: «Не доносилось сверху к нему...»³¹

«Ты должен обещаться»³², «текла душа»³³, «душа Одиссея близка мне...»³⁴ (читает).

Мне кажется, что это литературно невыносимо.

Или: «Мысль, носимая в сердце печальном»³⁵ и т. д. Мне кажется, что все это промахи не то, чтобы очень серьезные, но показывающие литературную неряшливость.

Однако, об этом очень трудно судить, потому что Тынянов — человек с большим развитием (sic!), с большим литературным слухом и литера-

турным вкусом⟨,⟩ и если он пользуется этим, возможно, что это ему не режет ухо литературно⟨,⟩ и здесь никакого принципиального разговора, повторяю, быть не может.

Что касается таких вещей, как следующий пункт — пропуски значимых словесных комплексов и отсебятины⟨а⟩, то опять⟨-⟩таки это не принципиальный вопрос. Я уверен, что ни один переводчик не делает пропусков и не прибавляет от себя, потому что ему кажется, что так и надо. Он делает это потому, что он вынужден так сделать, у него иначе не получается.

Мне кажется, что даже у Тынянова, перевод которого я считаю все⟨-⟩таки лучшим из рассматриваемых, 90% отсебятины получается из⟨-⟩за рифмы. Ему иногда нужна рифма⟨,⟩ и чтобы найти рифму, он допускает отсебятину. Другими словами, ясно можно представить себе творческий процесс перевода. У Тынянова иногда бывает так: у него из³⁶ всей строфы в 4 строчки 3 строчки точно передают подлинник, четвертая, та³⁷, которая зарифмовывает — отсебятина. Видно, что он не потому иначе написал, что он хотел, что так ему казалось лучше, а потому, что иначе не выходило, но эти строчки, конечно, бросаются в глаза.

Я повторяю, что никто, конечно, принципиально здесь не будет возражать. Я не думаю, чтобы кто⟨-⟩нибудь спорил и настаивал, что это необходимо. Тут каждый действует кто как может: кто может вывернуться без отсебятины, кто не может, кто эту отсебятину раздувает в очень заметную величину, а кто как-то так умеет дать эту отсебятину, что она почти незаметна.

Что касается ритмико-интонационной структуры, которая имеет огромное значение в стихотворных переводах, то она требует особой расшифровки и разговора. Мне кажется, что очень существенно об этом поговорить, потому что у нас отношение к немецкому стихосложению (о греческом я говорил) в смысле передачи ритмико-интонационной структуры очень поверхностное. Берутся какие-то внешние признаки размера⟨,⟩ и этим размером как будто бы пишут, а на самом деле допускают такие ошибки, которые, на мой взгляд, просто разрушают ту ритмико-интонационную систему, которая имеется в подлиннике.

Ведь в чем заключается размер Гейневской «Германии»? Здесь нельзя говорить о стопах. У него нет твердых стоп. У Гейне 4 ударных слога, заданных в нечетных строках с мужским окончанием с ямбическим началом, а в четных — трехударные с ямбическим началом, с женским окончанием, причем этот ямб, который лежит в основе, дополняется лишними неударными слогами, которые ⟨sic!⟩ у нас называются дольниками, паузниками³⁸ и т. д. Я позволю себе в данном случае не говорить академическими терминами, потому что мне кажется⟨,⟩ они и меня, и многих просто путают. Факт ⟨—⟩ то, что в каждой нечетной строке имеется 4 заданных удара и

3 удара в четных строках. Между ударами 1 или 2 неударных слога. Вот что такое размер Гейневской «Германии» и многих других стихов Гейне ³⁹.

Нужно принять во внимание одно очень важное соображение, что в немецком языке этот ритмический импульс, который необходим, эта ритмическая схема, если можно так выразиться, очень легко формируется словесным материалом. Каждую строчку, которую вы прочтете здесь, вы можете прочесть так, что получится и 4 удара, и 3 удара, иногда 2 удара в четных строках, но в первых, нечетных строках вы всегда получите 4 удара. Почему? Потому что немецкие слоги сцеплены очень свободно, слоги не естественно (sic!) сцеплены друг с другом, больших слоговых комплексов немецкий язык не знает. Таких слов, как (,) например (,) русское слово «ненавистничество» в немецком языке не существует. В немецком языке количество неударных слогов около ударных ⁴⁰ очень невелико и, например, составные слова, как, скажем: Sommerregen ⁴¹ или ⁴² имеют по 2 ударения и их слить никак нельзя. Даже глагольные приставки отделяются от основного слова и получают свое ударение.

Между прочим (,) очень любопытно, что когда русские говорят по (-) немецки, очень часто можно определить, что это говорит русский, потому что эти неударные слоги в словах он произносит гораздо быстрее, гораздо больше их комкает (,) чем немец. Немцы дают добавочные ударения иногда не менее сильные, чем основные.

Примеров можно привести сколько угодно. Вот, например:

«Zu Aachen, im alten Dome, liegt
(...)
Zu Aachen langweilen sich auf der Straß'
Die Hunde, sie flehn unterthänig:
Gieb uns einen Fußtritt, o Fremdling, das wird
Vielleicht uns zerstreuen ein wenig» ⁴³.

Тут не 3 ударения в строке, а 4. Если вы будете комкать, сминать, ничего не получится. Здесь ударение и на auf и на der и на das и т. д. ⁴⁴ У нас в России не обращали внимания, не считались с этим, растеряли, а в немецком они все работают, на них можно не очень тяжело, но опереться (,) и поэтому в немецком языке (,) в немецком стихе вы эту систему метрики имеете все время. Вы не имеете таких провалов, какие бывают у нас (,) вроде: «Невидимкою луна» ⁴⁵, или «Разочарованному чужды» ⁴⁶. Здесь стих формуется так, что каждое ударение имеет свою слоговую, словесную подпорочку.

Что из этого следует? Из этого следует, что при переводе эту ритмико-интонационную структуру надо учитывать и нельзя злоупотреблять тем, чем мы злоупотребляем в русском языке, т. е. пропусками ударений. Эти пропуски ударных долей нельзя допускать, потому что как только мы начнем пропускать ударные доли, ритмико-интонационная структура нарушится.

Тынянов вместо 4 ударений, заданных в первых строках, дает два: «библиотека сатаны»⁴⁷. Это дает только 2 ударения. Или: «иллюминировали лес», «и королева, и король»⁴⁸. Это никак нельзя признать строками Гейневской структуры. Это все — превращения 4-хударной строки в 2-хударную. Если бы была система 4-хстопного ямба, такая строка, как⟨,⟩ например⟨,⟩ «иллюминированный лес», входила бы в систему 4-хстопного ямба, она бы четырехстопным ямбом звучала, ритмический импульс ее поддерживал бы и эта строка была бы тоже четырехстопной, но поскольку⁴⁹ мы имеем дольник свободного размера, где нет этого неперемного ямба из строки в строку, там такие строки ни на чем не держатся и превращаются не в дефектны⟨е⟩ четырехстопные строки, а просто в двухударные строки.

Я уже не говорю о таких ошибках Тынянова, когда он переделывает четырехударную строку в трехударную. Например: «Чертовски черный ⟨великан⟩»⁵⁰. Это совсем другой размер и отношения к этому размеру не имеет.

Но он проделывает еще любопытные вещи с четными строчками именно при недостаточной расшифровке ритмико-интонационной структуры Гейне. Там имеется трехударный ямб. У Тынянова эти строчки всегда превращаются в четырехстопный хорей. Например: «на подошвах, на под”емах»⁵¹ или «где купечество царило»⁵², «матерьяльный нам ущерб»⁵³, или «бастонные высоты»⁵⁴. Это чистый четырехстопный хорей, а не какой(-)нибудь трехударный дольник⁵⁵.

Или еще один интересный пример превращения размеров. Не всегда нужно напоминать, что размер какой-то, а не иной, что обязательно это дольничество нужно сохранить. Если его пропустить, то получится в русском языке все очень определенно и резко, сразу получится строфа из другого размера. Например, у него есть одна чисто ямбическая строчка: «И тщетно всюду я искал.....⟨»»⁵⁶ (читает⟨.⟩).

Это чистый ямб, который встречается⟨,⟩ может быть⟨,⟩ и у Гейне очень нередко, но которым злоупотреблять в переводе никак нельзя, потому что у Гейне он звучит в определенных местах, а Тынянов как раз в одном месте, где это можно было бы использовать, не использовал. Я вам сейчас покажу это место. Это то место, когда он приходит к своей матери и она ему говорит:

„Ich habe Fisch und Gänsefleisch
Und schöne Apfelsinen“.
So gib mir Fisch und Gänsefleisch
Und schöne Apfelsinen»⁵⁷.

Это совершенно неожиданный ямб, как у Маяковского, который говорил:

«Я даже ямбом подсюсюкнул,
Чтоб быть приятней вам»⁵⁸.

И вот, когда Гейне «подсюсюкнул ямбом», у Тынянова очень кропотливый дольник:

«„Есть рыба на кухне, и жареный гусь,
Прекрасные апельсины“. —
„Ну, рыба — так рыба, гусь — так гусь.
А заодно — апельсины“»⁵⁹.

Как раз здесь очень уместно было бы дать чистый ямб, но Тынянов, очевидно, просто пропустил, чем отличается эта строфа у Гейне от всех остальных⟨,⟩ и не воспользовался этим, не дал здесь ямба.

Я должен сказать, что у тов⟨арища⟩ Пеньковского я нашел одну строфу, которая мне ритмически совершенно непонятна. Он перевел так:

«Готов я годы выжидать,
Но я добыюсь того, что станет
Реальностью твой помысел:
Ты мыслишь, я — делом занят»⁶⁰.

Мне кажется, что это ничего общего не имеет с ритмической структурой Гейне.

(ПЕНЬКОВСКИЙ: У Гейне есть в «Германии» совершенно определенные строчки, которые я сохранил⁶¹).

Я не мог расшифровать⟨,⟩ каким образом могла получиться такая строфа.

Вот, примерно, все соображения, которые я хотел высказать относительно размера. Мне кажется, что при переводе для передачи ритмико-интонационной структуры неверно, как это у нас часто привыкли делать, ограничиваться чисто внешним подсчитыванием слогов, установлением каких-то внешних признаков размера. Оказывается, что размер, ритмико-интонационная структура — это гораздо более сложная вещь⟨,⟩ и здесь нужно находить в русском языке и в русском стихосложении такие возможности, которые⟨,⟩ с одной стороны⟨,⟩ не противоречили нашему стихосложению и⟨,⟩ с другой стороны⟨,⟩ — тому, что имеется в подлиннике.

В частности, в данном случае я бы, например, не давал⁶² злоупотреблять пропусками ударений, старался бы дать эту насыщенную ударность, которая есть в немецком языке, потому что иначе часто, когда читаешь Тыняновский перевод⟨ ⟩ и другие переводы, получается такое впечатление, что соскальзываешь с размера и строка идет как-то вне структуры.

Что касается отсебятины, то я хочу сказать, как я уже и говорил, что огромный процент здесь падает на рифму. И главное — замечательно, что и рифма-то не очень блестяща. Нельзя сказать, чтобы все наши переводчики ставили бы такие очень изысканные рифмы, из⟨-⟩за которых стоило бы давать отсебятину. У меня такое впечатление, что все⟨-⟩таки ставят себе излишние затруднения. Мне кажется, что вопрос о рифме

можно было бы в переводе значительно облегчить и свести рифмовые задачи почти до ассонанса. Если Гейне рифмует женские рифмы: ⟨...⟩ и⁶³, то зачем нам стараться? Это какое-то особое русское пристрастие к рифмам. На Западе рифмами почти никто не пишет. Пишут куплетисты, а серьезные поэты не пишут рифмами, обижаются, если их переводят рифмой. Испанский поэт Альберти⁶⁴ недавно жаловался мне, что его стихи искалечили, потому что перевели с рифмой. Арагон не желает рифмы⁶⁵. Немцы к ней возвращаются. Немецкий кадансированный⁶⁶ стих, который в Германии возвращается, может быть⟨,⟩ и требует рифмы — это очень возможно. Пожалуй, так и есть, что чем правильнее стих, тем острее и настоятельнее рифмические требования, но когда вы читаете, например, Гейне, то, конечно, не рифма лезет в ухо и не рифма дает акцент. Мне кажется, что у нас — и это свойство русской поэтической школы, русских поэтических традиций⟨,⟩ и это, конечно, связано со свойствами русского языка — отношение к рифме гораздо более требовательное и повышенное, чем у западных поэтов. Поэтому мне кажется, что если у Гейне не в рифме главное, если бы наши переводчики свободнее обращались с рифмой, не боялись и глагольных рифм и всяких суффиксных рифм, это было бы на пользу делу. Ведь, я повторяю, что эта отсебятина вызывается желанием во что⟨ ⟩бы то ни стало дать не то, чтобы блестящую, а приличную рифму. Мне кажется, что овчинка выделки не стоит, это слишком дорогая цена, потому что эта отсебятина даже в лучших переводах производит очень неприятное впечатление.

Я позволю себе сейчас привести несколько примеров, чтобы доказать вам это.

Например, у Тынянова есть такое место:

«Дева Европа обручена,
С нею прекрасный гений,
Гений свободы теперь возлежит;
Целуются все блаженней»⁶⁷.

«Делался все блаженней»⁶⁸ — этого нет в подлиннике и это чепуха, между нами говоря. Это здесь ни к чему⟨,⟩ и Гейне никогда так не скажет. Сделано это так, чтобы срифмовать с «гений», но и рифма плохая. Не стоит из⟨-⟩за такой средней рифмы давать отсебятину, от которой получается просто пошлость.

Очень любопытно переведена у всех переводчиков и эта строфа:

«Während die Kleine von Himmelslust
Getrillert und musiziert,
Ward von den preußischen Douaniers
Mein Koffer visitiert»⁶⁹.

Здесь с какой-то железной необходимостью все переводчики прежде всего ставят рифму: «трели — осмотрели». Очень любопытно⟨,⟩ как это варьируется у разных переводчиков, но при условии, что непременно эта рифма остается.

У Тынянова:

«Пока малютка про небеса
Пускала там разные трели,
В прусской таможене у меня
Мой чемодан осмотрели»⁷⁰.

У Пеньковского:

«Покуда крошка, на арфе бренча,
О небе пускала трели,
Чины таможи прусской уже
Сундук мой осмотрели»⁷¹.

У Рубановича:

«Пока малютка о небесах,
Играя, струила трели,
Чиновники прусские мой сундук
Подробно осмотрели»⁷².

У Вейнберга:

«Меж тем как малютка про счастье в раю
Пускала под музыку трели,
Досмотрщики прусские мой чемодан
Внимательно осмотрели»⁷³.

И отсюда все беды. Эти «трели — осмотрели» — как два нерушимых столба, остаются у всех⟨,⟩ и на это все наворачивается.

Во⟨-⟩первых⟨,⟩ trillern — это необязательно «пускать трели». Это означает и петь, и верещать и т. д.

Что меня смущает у Пеньковского? Я не говорю уже о том, что «пускать трели» — не знаю, насколько это литературно очень мастерски сказано, так же как «струила⁷⁴ трели». Я думаю, что⟨,⟩ может быть⟨,⟩ это не очень хорошо, не очень по⟨-⟩русски и не нужно. Кроме того, «трели» здесь совсем необязательны. Если бы здесь можно было отойти от этой как-бы обязательной рифмы, может быть⟨,⟩ нашлась бы возможность построить эту строфу несколько более легко и несколько ближе к подлиннику.

У Тынянова:

«Там в голове и бриллианты есть,
Осколки грядущего солнца...»⁷⁵

⟨«)Осколки грядущего солнца» — этого у Гейне, конечно,) нет. У него есть ⟨Der Zukunft Krondiamanten), т. е. «коронные алмазы будущего». «Осколки грядущего солнца» — это немножко странно: солнца еще нет, а уже его осколки. Зачем это нужно? Это нужно потому, что дальше идет:

«Нового бога есть там алмаз,
Великого незнакомца».

«Незнакомца»⁷⁶ вызвало «солнце». Не стоило этого делать. Я убежден, что если вместо этого дать простой ассонанс⟨,) не вводить «Осколки грядущего солнца», было бы на пользу делу.

То же самое:

«И много книг у меня в голове!
Я смею вас уверить,
Моя голова — это птичье гнездо
Конфискованных книжных серий»⁷⁷.

«Серий» — здесь ни к чему. И ведь дело не в том, что они конфискованные, а — подлежащие конфискации⁷⁸. Не знаю, почему он не захотел оттенить эту мысль. «Книжные серии», повторяю, мне кажется, ни к чему.

Или это место:

«Один пассажир, что рядом стоял,
Сказал, как багаж был уложен,
Что это таможенный прусский союз,
Великая цепь таможен»⁷⁹.

Этого нет у Гейне⟨,) и странно было бы, если бы Гейне вдруг выдвигал такие подробности: когда багаж уже был уложен⁸⁰. Если Тынянов думал, что он дает отсебятину в духе Гейне, то это неверно, потому что это не в духе Гейне, а в духе таможни. Это слишком широкий отход, а рифма, конечно, тут будет.

Так вот⟨,) для чего ему нужно было «уложить чемоданы»? Чтобы получить рифму к «таможен».

Если Вы просмотрите шаг за шагом все, вы увидите, что отсебятина вызвана⟨,) главным образом⟨,) рифмой, которая не так уж особенно и блестяща. Есть вещи, которые я просто даже не совсем понимаю.

Дальше — эта глава:

«Ein hübsches Mädchen fand ich dort,
Die schenkte mir freundlich den Punsch ein;
Wie gelbe Seide das Lockenhaar,
Die Augen sanft wie Mondschein»⁸¹.

«Встретила меня милая девушка,
она налила мне пунша.
Как < >желтый шелк< >ее локоны,
как лунный свет ее глаза».

Тынянов переводит так:

«Красивая девушка, тихо смеясь,
Меня угостила пуншем.
Как желтый шелк ее волоса,
Глаза же — гибель юношам!»⁸²

При чем тут: «гибель юношам»(< >) мне совершенно непонятно. Я считаю, что это серьезный ляпсус, во< - >первых, потому что рифма в данном случае плохая (это было бы великолепно в сегодняшнем ударном стихе, построенном на рифмических окончаниях), и, во< - >вторых, это очень пошло. Вместо того, чтобы сказать — < «>как лунный свет< >», сказать — «гибель юношам» (< — >) это просто пошлость. Я просто понять не могу, что имел в< >виду Тынянов, почему ему показалось возможным так сказать.

Таких мест очень много< > и мне просто хотелось бы подчеркнуть мысль, что эта отсебятина, которая является главным недостатком и промахом переводов, большей частью вызвана соображениями о рифме. То же самое у тов< арица > Пеньковского, у которого сидят короли в соборе в коронах, но не при шпагах< > и сидят они «на саркофагах». Ясно, что тут «шпагах» нисколько не нужно ни королям, ни нам, ни Пеньковскому, ни Гейне, а только саркофагам. Пеньковский никогда не вставил бы этого, если бы здесь не было саркофагов⁸³.

(ПЕНЬКОВСКИЙ: Вы говорите, что рифма < — > лишняя вещь).

Нет, но приношение в жертву рифме важных вещей — это несоразмерно. Если вы получите лучшую рифму, то вы получите намного худшую строфу. Я нарочно сделал выписки некоторых таких интересных строф в 4-х переводах: Рубановича, Вейнберга, Пеньковского и Тынянова.

Вот, например, во второй главе есть очень трудное < место > с кружевами⁸⁴. Тынянов очень занятно вышел из положе< ния >

«Вот там, действительно, есть кружева,
Тоньше брюссельских кружев,
И если я выну их как-нибудь,
Они вас, пожалуй, закружат»⁸⁵.

Т. е. он пожертвовал остротой⁸⁶, но зато сохранил каламбур.

У Пеньковского:

«Там кружева — не малинским⁸⁷ чета
И даже брюссельских лучше.

Но стоит их вынуть, и вам они
Крапивою покажутся жгучей»⁸⁸.

Здесь жгучесть оставлена, но введена крапива, которой у Гейне нет.

У Рубановича:

«Здесь много кружев — и тоньше нет
Ни в Мехельне, ни в Брюсселе, —
И вынь я их, то они бы зло
И колко бы вас задели»⁸⁹.

Он просто перевел.

У Вейнберга — то()же самое⁹⁰. Вообще нужно сказать, что весь перевод Рубановича — это улучшенное издание перевода Вейнберга⁹¹.

Затем там есть очень любопытная строфа, когда один из мертвых королей говорит(,) почему Гейне должен его уважать⁹².

У Тынянова:

«Во-первых, так как он мертвец
И, во-вторых, король он,
И, в(-)третьих, так как он святой, —
А я был все недоволен»⁹³.

Тут, между прочим, это «недоволен» — также отсебятина, потому что в подлиннике сказано: <«>это мало меня тронуло<»>. Дальше идет: <«>смеясь, я ему отвечал<»>⁹⁴, так что, конечно, смысл такой: это меня мало тронуло. Здесь просто срифмовано со словом «король»⁹⁵.

У Пеньковского:

«Во-первых, он давно мертвец
Во-вторых, он носит корону,
А в-третьих, он, как-никак, святой...
Но меня он этим не тронул»⁹⁶.

Это гораздо лучше, это точнее.

Рубанович:

«Во-первых — затем, что покойник он,
И во-вторых — что король он,
А в-третьих — святой. Но не был ничуть
Я доводами доволен»⁹⁷.

Это примерно так же, как у Тынянова.

У Вейнберга:

«Во-первых, за то, что он мертв; во-вторых, —
Царем когда-то считался;
А в(-)третьих, — его признали святым...
Но я равнодушен остался»⁹⁸.

Это, пожалуй, лучше всего по легкости, но Вейнберг уж очень газетно переводит.

Очень интересная строфа относительно того, как он шел с раной в груди и кровавыми пальцами делал отметки(,) и с ним шел его спутник⁹⁹.

У Тынянова:

«И палец прикладывал я к груди,
И два и более раза,
Я, проходя, косяки у дверей
Кровью своею помазал»¹⁰⁰.

Пеньковский:

«Я часто пальцы туда погружал
И, действуя как-то смутно,
Кровью своей на дверных косяках
Что-то чертил попутно»¹⁰¹.

Здесь уж очень свободно. Тут мы видим и «как-то смутно», и вместе с тем «проходя мимо», «попутно».

Рубанович:

«Порой я палец обмакивал в кровь,
И на косяках, над входом
Различных домов кровавый знак
Я ставил мимоходом»¹⁰².

Вейнберг:

«Порой я обмакивал пальцы в кровь
И — случаи были нередки —
На воротах домов по пути
Кровавые ставил метки»¹⁰³.

Опять(-)таки у Тынянова меня удивляет некоторая такая беспомощность. Там в подлиннике сказано: (manchmal)¹⁰⁴, а у него сказано: «и два, и более раз(а)». Во(-)первых, это слишком определено, во(-)вторых, он не нарочно мазал — он прикладывал руку к груди и случайно ставил эти метки. У Тынянова получается(,) как будто он нарочно обмакивал пальцы и метил. Весь смысл в том, что он делал это случайно. Это совсем у Тынянова выпало. Даже лучше вместо «ставил кровавые метки» сказать: «оставляя кровавые метки». У Тынянова это далеко не()точно.

Как каждый выпутался в этом месте о королях и саркофагах?¹⁰⁵

Тынянов:

«И к этим трем святым королям
Мы приблизились мерным шагом.
Но — чудо! — они сидели теперь,
Прямые, над саркофагом»¹⁰⁶.

Пеньковский:

«И видим: три святых царя
В коронах, но не при шпагах —
О, чудеса! — сидят, развалясь,
На собственных саркофагах»¹⁰⁷.

Там сказано: «aufrecht»¹⁰⁸; т. е. как раз «прямо».

Рубанович:

«Но чудо! Три святых короля,
Что раньше так мирно спали,
Теперь на саркофагах своих
Высоко восседали»¹⁰⁹.

Вейнберг:

«Но чудо какое! Святые волхвы,
Что неподвижно лежали
Уж столько веков, теперь на своих
Гробницах восседали»¹¹⁰.

Нужно сказать, что только у одного Вейнберга, по(-)моему, правильно переведено, потому что ⟨Könige⟩ — это волхвы. В русском священном писании, в русской церковной системе они не считаются ни королями, ни царями — это три волхва, которые поклонялись Христу. В лютеранской церкви это «кениги», а в русской церкви это — волхвы. Мне кажется, что Вейнберг тут перевел «волхвы»⟨,⟩ потому что он переводил, находясь в системе русского языка, в системе своего читателя и его бытового обихода⟨,⟩ в то время, как другие товарищи переводчики переводили, может быть⟨,⟩ слишком книжно. Надо представить себе⟨,⟩ о каких королях и царях идет речь.

Затем такая строфа:

«Sie fechten gut, sie trinken gut,
Und wenn sie die Hand dir reichen
Zum Freundschaftsbündnis, dann weinen sie;
Sind sentimentale Eichen»¹¹¹.

Тынянов:

«И бьют хорошо, и пьют хорошо,
Друзей целуют в губы
И плачут, в верности клянясь,
Сентиментальные дубы»¹¹².

Во(-)первых, мне кажется «дубы», а не «дубы»¹¹³. Затем: «друзей целуют в губы» у Гейне нет. У Гейне они друг другу пожимают руки. Вместо «дубы» он дает «дубы» и это тянет за собой «губы».

Пеньковский:

«Здоровы пить, здоровы бить,
А в дружбе — дорого-любо
Глядеть, как плачут они от любви,
С сентиментальностью дуба»¹¹⁴.

Это очень хорошее место: «с сентиментальностью дуба», но для этого пришлось сказать: «дорого-любо». Немножко русифицировано.

Рубанович:

«Фехтуют славно, славно пьют,
И если вам жмут рукою
В знак дружбы руку, — плачут они,
Дубы с нежнейшей душою»¹¹⁵.

Вейнберг:

«Прекрасно фехтуют, прекрасно пьют;
Когда поцелуем их губы
Скрепляют дружбу, то плачут они —
Чувствительно-нежные дубы!»¹¹⁶

Сразу видно, что у Вейнберга и у Тынянова основой этой строфы были «дубы»¹¹⁷. У Пеньковского и Рубановича лучше, потому что они отошли от этого «дубы». Эта отсебятина с поцелуем в губы вызвана рифмовкой.

«С волками жить, по-волчьи выть —
Так будет век мой прожит.
Доверьтесь мне, помогайте себе,
Тогда вам и бог поможет!»

Об этом я уже говорил. Это у Тынянова¹¹⁸. У других этой ошибки не встречается.

У Пеньковского:

«Я — волк, с волками буду выть.
Считайте с полным правом,
Что ваш я. Не плошайте вы,
И бог пошлет добра вам»¹¹⁹.

Рубанович:

«Я волк, и буду вечно выть
По-волчьи я с волками...
Вам бог поможет, коль себе
Поможете вы сами»¹²⁰.

У Вейнберга:

«Я — волк и по-волчьи вою всегда;
Здесь каждый рассчитывать может
И впредь на меня; помогайте себе
Вы сами, — и бог вам поможет»¹²¹.

В заключение я хочу сказать следующее. Когда сличаешь переводы, то замечаешь, что, собственно говоря, какого-то принципиального отличия не находишь. Я не могу сказать, что в переводах Тынянова, Пеньковского, Рубановича, даже Вейнберга заложены какие-то особые переводческие принципы. Это переводы от строфы к строфе. Конечно, Вейнберг как-то отличается, хотя некоторые строфы у Вейнберга оказываются не хуже, а даже лучше(,) чем у других, но если его оставить в стороне, я не вижу, чтобы в каком(-)либо переводе была особая переводческая установка. Это, повторяю, переводы просто от строфы к строфе, возможно, лучше(,) и поэтому, когда я сличал эти 4 перевода, мне показалось, что можно было бы сделать один неплохой сводный перевод. Я к этому не вижу абсолютно никаких препятствий. Скажем, я прочитал 4 строфы: выбрать самую лучшую и ее оставить. Я не вижу, чтобы этим можно было нарушить какой-то стиль и голос переводчика, а если в некоторых случаях он и нарушится (—) это не плохо, потому что отсебятина в Гейневских переводах(,) может быть(,) и не нужна(.) Мне показалось, по крайней мере, что стихотворный перевод (—) это одна из таких литературных работ, которая может быть больше всего пригодна к так называемой бригадной, коллективной работе. Мне кажется, что если бы можно было заняться таким бригадным переводом, тогда бы все переводили, а потом на каком-то собрании каждый зачитал бы и оставили бы те строфы, которые лучше звучат, это было бы очень хорошо. Я, например, уверен, что если бы мы Тынянову в ходе его работы предлагали бы хорошие строфы, он, безусловно, ими бы воспользовался и заменил те строфы, которые у него не ладилась. Поэтому мне кажется, что такого рода работа была бы очень интересной.

В заключение я хочу вам прочесть очень любопытное предисловие Тургенева к переводу «Германии». Дело в том, что перевод этот очень мало известен. В 1875 году некий В. М. Михайлов¹²², проживавший в Лейпциге, перевел и издал «Германию» под псевдонимом — Заезжий. Этот перевод имеет предисловие Тургенева, которое было помещено в «Прописях». Я зачитываю вам его: «Позволю себе рекомендовать русскому читателю...» (читает)¹²³.

Нужно сказать, что этот перевод очень плох, так что для «любителей истинной поэзии юмора и ума» здесь очень много интересного. Мне тут в этом предисловии очень понравилось(,) как Тургенев сформулировал пожелание переводчикам добросовестности и счастья, потому что это очень большая удача найти такое «счастье». Если может быть один человек несчастен, но соберутся много людей, кто(-)нибудь из них может оказаться «счастливым». Я бы очень настаивал на том, чтобы сделать такой сводный перевод. Если мы уговоримся перед началом перевода об общих установках, о ритмико-интонационной структуре подлинника и

т. д., наша задача будет заключаться в том, чтобы это выполнить, а не в том, чтобы от себя вкладывать что-то, так как это уже будет недостатком, а не достоинством. Это нарушало бы общий стиль перевода. Может быть, такая коллективная работа поведет к лучшему и мы получим такой неожиданный образец переводческого искусства.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Приступаем к прениям. Слово имеет Д. С. Усов.

У С О В: О(сип) М(аксимович) в своем интереснейшем докладе, который имеет в конце очень важный вывод, собственно говоря, меньше касается самой «Германии» Гейне, чем принципов стихотворного перевода.

Если начать с соображений о стихотворении «Германия» и его передаче в русских переводах, о которых говорил О. М., то здесь для передачи Гейне, для передачи его ритмико-интонационной структуры, движения его стиха, мне кажется очень важным моментом ударное начало, сильный приступ. Дело в том, что Гейне в «Германии» сравнительно реже дает начало сильного удара, чем это делают его русские переводчики. В силу этого получается очень частое искажение. Русские переводчики (я не говорю о старых, потому что Вейнберг — это шарманщик и перевод, который делает Вейнберг, это — шарманка), такие, как Тынянов и Пеньковский, слишком часто начинают с сильного удара. Это не крохоборство, не формализм, это очень важный момент. У Гейне это встречается гораздо реже. Этот момент следует отметить.

Затем О. М. говорит, что четырехударные стихи очень часто превращаются в двухударные. Здесь я не вполне с ним согласен. Дело в том, что двухударный стих имеет иногда эквивалент третьего ударения, который заметили еще акмеисты и символисты. Возьмите, например, такую строку: «На шелковом одеяле»¹²⁴. Такие вещи есть и в переводе Тынянова, и Вашем переводе¹²⁵. В русском языке они очень часто оживляют движение стиха. Почему, с одной стороны, (можно) применять то, чего нельзя применять — сильный ударный принцип, а, с другой стороны — не применять того, что можно: вот такое двухсложное ударение? Иногда двухударные строки бывают очень хороши, а ударное начало можно применять в гораздо меньшей степени.

Но у новейших русских переводчиков есть вещи, которые вы не отметили совершенно — это увеличение междударного количества слогов. Гейне не знает больше двух междударных слогов. Его стих имеет определенное дыхание и определенный шаг, а у русских переводчиков количество междударных слогов иногда увеличивается. Вот, например: «На троне гранитном, за гранитным столом»¹²⁶. Здесь число междударных увеличено до трех, этого делать нельзя, это изменяет и искажает стихи Гейне¹²⁷.

Это следует отметить и у Тынянова, это же иногда замечается и у других переводчиков.

Затем они применяют дактилическую¹²⁸ ⟨концовку⟩ — то, о чем вы говорили. В немецком языке все эти *post.....*¹²⁹ это совершенно верно, но русские переводчики пользуются этим иногда там, где не нужно. Если по-русски сказать: ⟨⟨⟩ есть рыбка, есть гусятинка⟨⟩⟩¹³⁰ — это не то же самое, что немецкие слова. Этот момент в переводах замечается.

Затем — самый важный момент. Вы говорили относительно коллективного перевода, что в коллективном переводе и ритмическую структуру, и ритмико-интонационную структуру⟨,⟩ и рифмы — все это можно было бы отобрать в лучшем варианте. Я с этим согласен. Лозинский произвел недавно коллективный перевод сонетов Петрарки, делается опыт коллективного перевода «Фауста», «Песни о колоколе» Шиллера¹³¹. Это вопрос, который следует обсудить в нашей секции переводчиков.

Но вот что очень важно. Действительно, стих, движение стиха, то, о чем я сейчас говорил, — все это вы легко согласуете, но есть одна вещь, которую согласовать будет трудно, именно — стиль слова. Вы говорили о стиле фразы, но вы не говорили о стиле слова, т. е. проще — о лексике перевода. Между тем переводы, которые вы характеризовали, по линии лексики очень сильно разнятся. Тынянов пользуется основным приемом Гейне, именно — *F(remdwörterei)*¹³², который имел у него ироническую функцию. Гейне вносил иностранные слова⟨,⟩ Тынянов этим пользуется, и «книжные серии», о которых вы говорили, может быть⟨,⟩ они реально бессмысленны для того времени (он говорит о легальной французской книге, которая становится нелегальной, будучи перенесена на тупую германскую почву), но это⟨,⟩ может быть⟨,⟩ относится к внесению иностранных слов в другой контекст. Или, например, слово «момент», которое появляется в лирико-драматическом окружении вместо слова «миг»¹³³. Это очень интересно.

Перевод Пеньковского имеет другую тенденцию. Он имеет тенденцию русификаторскую и⟨,⟩ может быть⟨,⟩ грубинизирующую. Например: «ярыжки»¹³⁴, или «омлет с ветчиной он с"ел в заведеньи питейном»¹³⁵. — Это переводчику дорого.

Мне кажется, что, характеризуя эти три новых перевода Гейне, нужно было известную часть характеристики провести и под этим знаком лексики этой вещи, ее лексического строя. Этот лексический строй это есть то, что может, если не помешать, то задержать осуществление такого коллективного перевода. Каждый переводчик будет приходить со своими лексическими позициями, со своим лексическим запасом и со своими лексическими тенденциями. И тут не только то, что «*ein hübsches Mädchen*» один переводит: «смазливая девчонка», другой переводит: «прекрасная девушка»¹³⁶, но каждому переводчику свой лексический строй дорог⟨,⟩ и

он будет его проводить в переводе. Вот согласование этих лексических установок — очень важный момент в коллективном переводе.

Еще один момент. «Германия» вообще стилистически очень насыщенное произведение. Помимо всякого лексического строя здесь есть прием литературного намека, литературной аллюзии и даже литературной автопародии. Когда Гейне говорит, что он хочет все население (охватить) дополнительным займом, он пародирует и говорит: (читает)¹³⁷.

⟨...⟩

«Und weicht ihr nicht willig, so brauch ich Gewalt,
Und laß' euch mit Kolben lausen!»¹³⁸

Может быть, ⟨,⟩ это не пародия на Фишера, а может быть, ⟨,⟩ он воспользовался им, поскольку Фишер на русский язык не переведен ⟨,⟩ и для русского читателя теряется, а ⟨«⟩Лесной царь⟨»⟩ вошел в русскую поэзию, благодаря парафразу Жуковского¹³⁹.

Что мы видим у Пеньковского? ... (читает).

«А если не миром, то силою вас,
Дубинками разгоню я!»¹⁴⁰

У Тынянова:

«А если вы не желаете, вас
Придется гнать дубиной!»¹⁴¹

Пародирование стиля, который выступает в неожиданном контексте.

Гейне в одном месте дает также авто-пародию такого рода: (читает).

«Die heil'gen drei Kön'ge aus Morgenland,
Sie können wo anders logieren»¹⁴².

Это — тема одного из его стихотворений, рождественской песенки, которая у него есть.

Тынянов взял перевод Блока: «Три светлых царя из восточной земли»¹⁴³ ⟨,⟩ и в этом месте взял вариант такого порядка: «Три светлых царя из восточной земли где-то ютятся»¹⁴⁴. Я бы сказал: «Пусть ищут другую квартиру» или «пусть где(-)нибудь квартируют». Такой прием автопародии является элементом стиля. Эти элементы в «Германии» рассеяны в большом количестве. Мне кажется, что современные переводчики не замечают таких вещей, как авто-пародия. Характеристика лексического состава ни в коем случае не может отсутствовать.

Р У М Е Р. О. М. великолепно формулировал все сомнения переводчика и читателя, когда он читает перевод, но он мало сказал ⟨,⟩ как выйти из этого положения. Он немного перегнул палку, когда сказал, что нельзя фетишизировать рифму, из(-)за рифмы жертвовать ритмом. Он

прав, но найти скучную рифму, которая ничего не говорит, это значит обесцветить всю строфу. Когда О. М. делал доклад, он высказал мнение, что нужно эту отсебятину давать на мало(⟨)значимых строках, не веских по смыслу, по значению каких(-)нибудь эпитетах, мало говорящих и т. д., и не в целых предложениях¹⁴⁵, фразах и т. п. Этого(⟨,) мне кажется(⟨,) достигнуть можно и об этом нужно говорить. Напрасно О. М. сказал, что этого нельзя добиться. Следует и можно, не фетишизируя рифму, добиваться все(-)таки этой рифмы, но не переводить отглагольными рифмами или какими-нибудь ассонансами. Тогда лучше изучать немецкий язык и читать подлинник. Вопрос был поставлен, но не разрешен.

И потом я хочу сказать, что напрасно О. М. в своем вступлении заявил, что он будет говорить о «Германии». Он только на материале «Германии» разбирал общие вопросы, а я, например, пришел послушать Ваше критическое мнение о новых переводах, главным образом(⟨,) о переводе Пеньковского, в чем он уступает Тынянову, как он выгодно отличается от Тынянова и т. д. Это было бы очень интересно.

З Е Н К Е В И Ч . К сожалению, я не имел возможности сравнить эти переводы (целиком). Я сравнивал только некоторые главы. Первое, что мне попало у Тынянова, это следующее. Я думаю, что если он жертвовал рифмой, то у него как раз с первой же главы бросается в глаза необычайная слабость рифм. Вот, например, первая глагольная рифма:

«И только к границе я стал под"езжать,
Почувствовал я: вострепелось
Что-то в груди, а на глаза
Даже слеза навернулась»¹⁴⁶.

(...) ¹⁴⁷

«Да, и горошек для каждого есть,
Уже наливается соком!
А небеса оставляем мы
Ангелам и сорокам».

Дальше, правда, вместо воробья появляются сороки и совы¹⁴⁸. «Поить блаженным чаем»¹⁴⁹ — это непонятно.

Можно ли так переводить Гейне? Если вы говорите, что Гейне не обращает внимания на рифмы, тогда нужно переводить совсем без рифм белыми стихами. Я думаю, что Гейне все-таки обращал внимание на рифмы. Если его переводить без рифмы, Гейне будет звучать по-русски очень слабым стихотворцем.

Как это ни странно, Гейне у нас больше всего переводили, Гейне у нас знают хорошо, но стихотворно Гейне в большинстве переводов звучит самым слабым поэтом. У него доходят остроты, у него доходит юмор, его сю-

жетные положения, но стихотворно по-русски он звучит невозможно слабо. Если вы не знаете немецкого языка, то Гейне, как поэт, для вас пропадает.

Если Гейне пользовался успехом в 60-х годах, то у позднейшего поколения, у символистов Гейне не пользуется большим влиянием, потому что благодаря какому-то массовому опошлению переводов, Гейне выпал, как мастер поэзии. Задача наших новых переводчиков состоит в том, чтобы найти какой-то ключ подхода к Гейне. Я не говорю, что среди старых переводов нет отдельных таких, которые останутся, но их очень мало. Возьмите даже Блока. У него перевод очень слабый¹⁵⁰. Ключ к Гейне очень трудно найти, по-русски он пропадает. Сентиментализм в отдельных местах, остроты — они давались, но не самый стих. Так вот, по(-)моему, задача наша (<—) найти ключ к Гейне и подойти к нему по-новому.

Мне кажется, что обе переводческие попытки по-новому представить Гейне, найти этот ключ в значительной мере не удалось. Можно набрать массу примеров удачных и неудачных, но дело все(-)таки не в этом. Я хотел бы, чтобы здесь(,) может быть(,) при дальнейшем освещении был конкретно поставлен вопрос(,) как нам подойти к Гейне, как найти рифмический ключ к его переводам. Гейне не на рифме держится, но рифма у нас гораздо богаче(,) и при таких стихах эта рифма имеет значение. Конечно, за волосы притягивать такую рифму, которая сразу же при сравнении с оригиналом бьет своей нелепостью, не следует(,) это идет в ущерб делу. Целый ряд таких мест, как, например, «где солому порубят и привозят»¹⁵¹, такие цитатные места надо переводить точно.

Мне кажется, что было бы желательно кроме этого обсуждения провести более конкретный, подробный разбор этих переводов. Мне кажется, что это было бы очень полезно.

*ВОЛЬПИНА*¹⁵². В целом ряде предварительных высказываний товарищи уже пришли к тому, что вам эти переводы были важны, как исходный пункт, что упор в вашем докладе был сделан на целый ряд принципиальных положений, на которых мне и хотелось бы остановиться.

Вы говорите о том, что надо найти в нашем языке язык, который отвечал бы подлиннику. Я хотела бы этому противопоставить следующее: почему — найти, почему не создать. Ведь если мы посмотрим общую историю перевода, то увидим, что перевод играл огромную роль в смысле создания стиля. Скажем(,) дословный перевод Библии когда-то, вероятно, по(-)своему очень обогатил языки, на которые Библия переводилась. Словом, это очень большая проблема, которую, мне кажется, так просто отместить невозможно(,) и нельзя удовлетвориться только такой формулировкой: «найти в нашем языке». Большая и положительная роль переводов заключается в том, что они должны обогащать язык. Можно привести

конкретный пример, скажем, в области синтаксиса. Анненский в переводе из Эврипида использует одну возможность русского языка, которая совпадает с возможностью латинского языка — очень широкую расстановку слов, которые можно найти благодаря их окончаниям¹⁵³. Латинский язык также от этого не утрачивает ⟨понятности?⟩¹⁵⁴ и он ⟨Анненский. — ТН.⟩ чрезвычайно широко пользуется такой необычной расстановкой слов, в гораздо большей мере, чем другие переводчики. Зелинский в своей редакции это уничтожал¹⁵⁵. Надо сказать, что на Эврипиде Анненский, очевидно, научился, потому что этот опыт он переносит в свои драматические произведения и поэзию. Мне кажется, что здесь очень многое идет от его переводов из Эврипида. Это очень негрубое, тонкое и ценное обогащение нашей поэзии путем переводов. Этим, конечно, не следует злоупотреблять.

Затем, когда вы вообще говорите об оценке переводов с точки зрения отхода их от подлинника, мне кажется, что нельзя удовлетворяться одной этой негативной оценкой. Если я перейду¹⁵⁶ для примера на прозу, что у нас получится? Бывают переводы такие: никаких резких отклонений нет, а все(-)таки вялый, нехороший перевод. Если мы начнем так механически подходить к оценке переводов, мы можем допустить грубые ошибки, потому что важно не количество, а качество. Перевод может больше грешить против подлинника и в то же время по своим достижениям может быть гораздо выше другого.

Общая наша оценка переводов шла большею частью в сторону оценки недочетов, а меньше всего в сторону оценки достижений. Мне кажется, что в отношении стихов здесь перегибать не следует. Мы не научились учитывать хорошее качество. Когда мы говорим, что перевод хорош, у нас нет доводов, чтобы объяснить(,) чем он хорош. Тут мы приходим к «нравится» и «не нравится». Ведь не в одной точности здесь дело. Точность — такая сложная вещь, которую трудно учесть. Очень правильно указал тов(арищ) Усов, что вопрос о лексике вы упустили, а ведь лексика — это важный вопрос в точности. Возможно, что(,) с точки зрения точности(,) введение этих «французских штук»¹⁵⁷ и т. д. полезно.

Есть общий вопрос — вопрос относительно метрики. Я думаю, что вы правы в основном, но вывод, который вы не подчеркнули, но который подразумевается тем, что вы говорили, заключается в следующем. Мы обрадовались, что надо переводить Гейне не правильным стихом, как делали когда-то, а дальше мы понимаем свободный стих, как распушенный стих, как разнузданный стих. Мне просто хотелось задать вопрос. Мне кажется, что главный грех (—) в неправильном подступе, в том, что мы не видим ямбической подосновы, начала. Дело в том, что Гейне довольно строго соблюдает в своих стихах обыкновенно этот ямбический подступ. Начинают против этого грешить, переводить чаще всего не в сторону хорей-

ческого подступа, а в сторону ямбического. Часто ли у Гейне этот ямбический подступ? Любопытно, что вы протестовали, что переводчик переходит к хорю. Я помню у Гейне вещь об Олафе¹⁵⁸: ... (читает).

Выдернутая строка¹⁵⁹ звучит, как хорей, между тем это не так¹⁶⁰. Беря эту особенность немецкого языка — шаткость, различный вес ударных слогов — было бы очень интересно это передать(ь) в русском языке, но это очень большая задача. Это очень трудно дать в русском языке. Однако, нужно это культивировать. Чтобы это звучало так, как надо.

Вы говорили, что дактиль не надо передавать механически в русском языке. Казалось бы, нужно найти в стихосложении какой-то ритмический эквивалент. Между тем, когда вы приступили к конкретной критике, мне кажется, вы поддались именно в сторону механической критики. Возьму для примера еще более резкий случай: английский ямб. Правильный английский ямб — почти невозможная вещь, потому что там еще больше ударений. Когда в нем четыре нормальных ударения, этот ямб звучит, как облегченный, потому что обычный английский ямб отяжелен спондеями. Переводчик вправе перевести обычным облегченным ямбом. Если у Шекспира строчка идет на 3 ударения, то этот Шекспировский стих звучит так же, как в русском языке строчка с двумя ударениями. В данном случае важны наши стихотворные навыки, с которыми мы подходим (к занятию переводом. — Т. Н.). Можно ли пересаживать правильный четырехстопный немецкий ямб в русский язык, где строчка требует трех ударений? Я считаю, что строй русской речи тяготеет к их облегченному ямбу с тремя ударениями. Наиболее подходящим к нашей ритмике обычной речи является пятистопный и четырехстопный ямб. В немецком языке, пожалуй, (первый слог ?)¹⁶¹ будет ударным. Там хорей будет очень нормальным размером. Для немецкого уха с тяготением к частым ударениям ямб является напряженным размером. Может быть(,) отсюда вытекает право переводчика несколько злоупотреблять хорейским началом, но я бы им злоупотреблять не стала. Мне кажется, что это идет не от учета тех или иных возможностей и сравнения с теми или иными возможностями русского языка, а за счет полной распушенности. Просто нам так легче: валяй как хочешь. Не различают в целой массе Гейневских ударников, ударников с самыми разнообразными возможностями.

Затем я очень ценю ваше указание, что не следует рифме жертвовать всем остальным. По поводу рифмы нужно сказать вот что. Нужно учесть, что немецкая рифма по существу богаче. В немецком языке гораздо меньше глагольных рифм, чем в русском. То, что у нас будет глагольной рифмой, в немецком будет, скажем,¹⁶², т. е. они будут не грубо глагольными, они соответствуют нашим «любит — губит». Но прав на глагольную рифму это не уменьшает для поэта, потому что воспринимается такая

обычная рифма для русского языка почти как глагольная. Это нужно тоже учесть. Гораздо большие рифмические возможности немецкого языка, когда глагол заранее рифмуется с любым не(-)глаголом, нужно учесть.

Затем, в случае с *⟨Punsch ein⟩* и *⟨Mondschein⟩*¹⁶³, переводчики не учли, что «о» и «и» звучат в немецком гораздо менее резко.

Иногда рифмуется строчка через строчку. Мне кажется, что Гейне подчеркнуто не рифмует в этих случаях, а диссонирует. Я помню, как я билась раз, когда у меня через строчку надо было не рифмовать. Я не рифмовала нарочно и удаляла не только рифму, но даже одинаковые гласные. Это иногда бывает очень трудно. На этом я кончу.

ПЕНЬКОВСКИЙ. Я уже не хочу говорить о том, о чем говорил О(сип) Б(орисович) (Румер), что мы все были введены в заблуждение О. М. Мы ждали разбора «Германии», а, оказывается, разговор шел вокруг общих проблем, и «Германия» являлась только иллюстративным материалом. Мы этого не ожидали.

Тут уже о многом говорено было до меня, но все же хочу сказать, например, насчет языка сегодняшнего дня. О. М., что называется языком сегодняшнего дня? Можно в переводы Гейне вводить много слов, которые бы очень хорошо соответствовали каким-то общим тенденциям, т. е. современный язык, который вошел в употребление со времени войны и революции. Я не буду говорить о грубо-блатных словах, но о многих бытовых словах, которые помогли бы мне. Однако в принципе нельзя согласиться с таким положением. Если начинать переводить Гейне словами¹⁶⁴ новой формации, Гейневская лексика будет разрушена.

В чем заключается современный язык? Если переводить «Германию» языком той эпохи, когда Гейне ее писал, то это, конечно, будет неверно. Это — старый вопрос и об этом уже много говорили: можно дойти до того, что мы Шекспира будем переводить языком эпохи Иоанна Грозного. Современный язык это тот, которым мы до известной степени говорим, но в стихах он делается более сложным и рамки его расширяются. Мы можем вводить какие-то архаические слова, но, конечно, до известного предела. Я лично, если и пытаюсь архаизовать, то на таких словах, которые не вышли из употребления, которые сейчас в обороте не так часто встречаются — но каждому понятны. Этим я стараюсь придать какой-то аромат старины. Я эти слова в своих стихах употреблять не буду — разве мне придется что(-)нибудь специально стилизовать — но в переводе, учитывая эпоху, я воспользуюсь такими словами. Если вы это понимали под современным языком, то с этим я согласен.

Насчет осовременивания ритмов вопрос, конечно, сложнее. Я не считаю, что «Германия» в таком виде, в каком перевели ее Тынянов и я (смею ду-

мать, что я гораздо больше приблизился к Гейневскому подлиннику), это настолько чуждый вообще для русского языка размер. У нас дольник существует давным-давно, с 90-х годов. Ахматова все время работает на дольнике. Нет ни одного крупного русского поэта прошлого столетия, который не пытался бы работать на дольнике. Он есть у Державина, у Ломоносова, у Фета, еще больше это развернуто у Тютчева, но они пользовались этим либо в виде каких-нибудь отдельных строк, либо давали одно-два стихотворения. Они не рисковали когда угодно писать этим размером, но такие попытки делали. Я не говорю о современных поэтах, которые этим размером пишут вполне свободно. Следовательно, это не так чуждо для русского языка.

В чем отличие дольника Гейне от дольника Ахматовой и прочих? В том, что его дольник идет чисто четырехстопными ямбическими строками. По своим тенденциям он может быть неямбический, он может быть тоже короткий дольник, потому что он четырехударный, но оторванно это совершенно правильный четырехстопный ямб и этот четырехстопный ямб дает всю тональность Гейневской «Германии» и другим его вещам. Таким образом, мне кажется, что это для русского языка не такое уж неожиданное чередование правильного ямба с неправильным размером дольника. Почему это не ввести? Ведь у нас было много размеров, которые были введены поэтами. Они не органически чужды русскому языку, но в этой концепции мы к нему не привыкли. Если читать вслух, получается лучше. У меня с О. Б. (Румером), который редактировал меня, был такой случай. У него было сомнение, нужно ли переводить Гейне таким размером, он не чувствовал необходимости этого размера. Когда я ему прочел, он говорит: теперь я чувствую, что так нужно. Это дело привычки. Я лично думаю после работы над «Германией» писать свои стихи этим размером. К сожалению, я до сих пор не вырвался из кабалы переводов и договоров. Сельвинский уже попробовал это делать, он уже написал «Охоту на медведя», где как раз точно соблюдает этот принцип Гейневской строфы с ямбом¹⁶⁵.

Причем эта необычность Гейневского ритмического построения в том, что он дает иногда 2–2½ строфы ямбических подряд, 2 строфы чистого ямба, а иногда в какую-нибудь строчку вкрапывает только лишь лишнее слово. Это он делает большей частью тогда, когда у него наступает какой-то особый семантический ход. Например, как он начинает 11-ю главу: ...¹⁶⁶ (читает).

Или возьмите главу с волками¹⁶⁷. Она почти вся сделана на ямбах. Это я считаю совершенно необходимым соблюдать. Если я иногда нарушал Гейневские строчки, т. е. иногда давал это в других местах, чем Гейне, чтобы тональность главы не была нарушена, то там, где Гейне давал подряд даже две строфы, я чувствовал, что это авторское задание, там я это тоже соблюдал.

Принципиальное ваше положение. Если пойти на этот принцип и начать искать какой-то эквивалент размеров на русском языке, потому что немецкие слова имеют какую-то другую структуру, иначе звучат, как вы говорите, то это в отношении дольника, а что делать тогда с немецким ямбом? Если я вижу у Гейне четырех-⟨,⟩ пяти-⟨,⟩ шестистопный ямб⟨,⟩ или дактиль, или анапест и т. д., где я тогда должен искать им эквивалент? Значит⟨,⟩ и для этих случаев я должен искать какой-то эквивалент в русском стихосложении. Если пятистопны⟨м⟩ ямб⟨ом⟩ написан⟨о⟩ у Гейне стихотворение или если у него имеется хорей, я должен его переводить так же. У меня есть такие же готовые размеры — почему же в данном случае надо искать какой-то эквивалент?

(БРИК: Размеры одни и те же, но смысл этих размеров разный).

Т. е. количество ударений другое. Но, О. М., вы знаете, что русская ямбическая строфа, если ее выдержать на всех ударах, невозможна для чтения. Поэтому надо брать обычный русский ямб. Читатель не должен знать, что в немецком 4 удара — он хочет, чтобы по-русски стихи звучали⟨,⟩ и эту задачу я ставил по отношению ко всем поэтам, которых я переводил. Это должно звучать по-русски, как стихи, чтобы читатель, который любит читать стихи, хочет читать это как стихи, мог это делать, чтобы это не противоречило самому элементарному понятию о стихе. Если я буду делать все время ямбические строчки, то сколько, во-первых, нужно их сделать? В русском ведь не так много коротких слов. В этом несчастье, между прочим, при переводах с французского языка. Этот ямб нельзя соблюсти или это будет топорный ямб, который нельзя читать. Поэтому ничего страшного в том, что попадаются 3 ударения вместо 4-х. Чему это противоречит? Вы здесь подходите очень уж формально к этому вопросу. В своих ямбических стихах я стараюсь насытить их именно двухударными строками, а у Гейне я стараюсь не давать много таких вещей, потому что немецкая строчка более насыщена. Я нарушал свои вкусы, но нельзя было добиться, чтобы каждая строчка была с 4-мя ударами — тогда нельзя было бы читать.

Насчет Тыняновского перевода. Вы говорите, что он лучше, но⟨,⟩ опять⟨-⟩таки, О. М., вы этого никак не доказали.

Если взять ваш главный аргумент, который играл очень большую роль в докладе, то вы мне «пришили» — «шпаги», но «шпаги» не звучат никакой глупостью. Король может иметь шпагу, это не нелепость по отношению к тексту. Гейне отмечает короны, скипетры, а шпаги он не отмечает — вот чем это вызвано. Я скажу, что Гейне мог бы на этом показать какую-то разницу между ними и другими королями: ⟨у⟩ них шпаг нет. Могло быть такое положение? Могло. Нелепостью это не звучит. Но я ведь не делал таких вещей, что если мне нужно срифмовать, я прибегаю к историческим фразам, скажем⟨,⟩ к Дантоновской фразе: ⟨«⟩нельзя унести отечество на по-

дошвах⟨⟩), — потому что это-уж, извините, чепуха. Во⟨-⟩первых, неизвестно какие под"емы⟨,⟩ и⟨,⟩ кроме того⟨,⟩ это — историческая фраза — как я могу здесь пришить эти под"емы ¹⁶⁸. Если бы вы могли сказать, что я ввожу чепуху, бессмыслицу — это другое дело, но если вы говорите, что я ввожу отсебятину, то этого можно избегать только в том случае, если отказаться от рифмы. Я не согласен на то, чтобы строить на ассонансах. В этом порок Тыняновского перевода. Гейне дает только два ассонанса на таком большом количестве строк, а именно: ⟨Odem⟩ и Boden ¹⁶⁹ и Schein и ein ¹⁷⁰.

Я скажу, что в «Германии» у меня около 10 ассонансов, причем они очень близки, они звучат, как полная рифма, как «еврейство» и «капель-мейстер» ¹⁷¹. Это очень остро⟨,⟩ и забываешь⟨,⟩ что это ассонанс. Потом я выпускаю в конце плавную согласную, которая зрением видна, а на слух не замечается ¹⁷². И все⟨-⟩таки я жалею, что я ввел даже эти ассонансы. Гейне умел пользоваться ассонансами и, когда нужно, пользовался⟨,⟩ и где он пользовался, там я тоже это соблюдал. Зачем нужно было остальное? Не нужно было даже этого давать. Гейне не так пренебрегал рифмой. Я знаю из материалов биографии Гейне, что он днями думал над какой-то рифмой, как бы ее лучше дать. Переведя за год больше 1000 строк Гейне, я это вижу. И рифма находилась, конечно, случайно.

Здесь я отвечу О. М., что у меня много составных рифм. Если Гейне делал такие рифмы, то в наше время, когда составная рифма стала спецификой современного языка, почему я не должен ее употреблять? Он это делал 100 лет тому назад, это было дерзостью и все⟨-⟩таки он давал «Uhland, Tieck» и «Romantik» ¹⁷³. Тогда это было дерзостью, а сейчас составная рифма — это простая рифма, это по-русски звучит совершенно нормально. Я не мог сделать так, как Тынянов: «Фуке, Тик» и «эстетик» ¹⁷⁴, но все же простой нормальной составной рифмы я не должен был избегать.

Думаю, что ритмика моего перевода достаточно приближена к Гейне. Я не считаю нужным каждую строчку фотографировать⟨,⟩ но эти ямбические строчки звучат так, как должны звучать.

Вы меня просили об"яснить, что такое — «но я добьюсь того, что станет». Это не одно место, у Гейне есть несколько таких мест в «Германии». В «Германии» есть, кажется 3 или 4 ямбические строчки, которые звучат именно так. Он дает четырехстопную, а потом трехстопную строчку⟨,⟩ Кажется, в 3-4 местах⟨⟩ он дает и первую строчку четырехстопную и вторую четырехстопную⟨,⟩ и я это соблюдал. Такая же строчка есть в главе о Христе ¹⁷⁵. Это неожиданно, потому что мы привыкли все время к усеченным строчкам, но несколько раз это нарушается⟨,⟩ и я позволил себе это выдержать. Я работал над тем, чтобы не пропускать такие вещи.

Теперь — насчет «помысла»¹⁷⁶. Я делал это женское¹⁷⁷ окончание под мужское, потому что так делает Гейне, когда он говорит: «публика» и рифмуется со словом, оканчивающимся на «ка»¹⁷⁸. Я мог бы показать это и на других словах, которые он явно рифмует с натяжкой, делая это мужское ударение.

Недостаточно изысканная рифма. Я не думаю, чтобы моя рифма в «Германии» была так плоха. Как раз по этому поводу у нас было много споров. Я много работал над рифмой. Особенно заковыристых я не имел право вводить. Иногда вводил, учитывая, что Гейне тоже в какой-то мере вводил, потому что¹⁷⁹ — это штука неплохая. Много таких «заковыристых» рифм я не давал. Я давал полновесные рифмы на «ала» — «ала», «улис — улис»¹⁸⁰, но давал и отглагольных рифм больше, чем дал бы в своих стихах. Если я буду отглагольные рифмы давать в таком проценте, как в Гейневском стихе, не на чем будет держаться стиху, он распадется, получится чепуха.

По поводу отсебятины. Вы, О. М., вероятно, изучали конкретно. У меня вы отметили «шпаги», но я не вижу в этом ничего ужасного. Какой-то ужасной отсебятины ради рифм я не допускал. Я не говорю, что перевод безупречен, но как раз эту отсебятину я строю так, чтобы она не нарушала смысла, не была алогичной, не выпадала из плана Гейневской фразы вообще, но без отсебятины обойтись нельзя. Конечно, на плохой рифме можно меньше дать отсебятины. Чем хуже рифма, тем меньше можно дать отсебятины, но я не могу пойти на это. Это не священное писание, вы всегда что-то прибавляете и что-то выбрасываете. Вы сами говорили, что иначе надо делать подстрочник. Что касается «шпаги», не знаю, насколько это страшно.

(БРИК: Сегодня это не было темой моего доклада, я привел это только, как пример).

Или, например: «они вас закружат». Что значит: кружева вас закружат? Гейне говорит, что они колючие, они вас заколют, но причем тут «закружат»? Он отыгрался на этом слове, потому что это слово означает и то, и другое¹⁸¹. Почему я взял крапиву? Потому что она колет и жжет. Каламбур сам по себе не имеет ценности. Нельзя из(-)за такой абстрактной формалистической вещи говорить так, как говорит он.

Что касается «трели — осмотрели», я не знаю, что в этом странного. Содержание не нарушено(,) и это непременно сохраняется у каждого.

Там было сомнительное место: «смутно»() и «попутно». Вы говорите, что очень свободно понято. Это не так далеко от подлинника. Все это покрыто какой-то мистической дымкой: он шел в каком-то полубреду и по дороге, не совсем сознавая(,) что он делает, проходя он мазал. Вот откуда этот смысл. Надо ведь уметь поэта расшифровать, а не только дать подстрочник. Мало перевести слово, надо расшифровать(,) что под этим словом кроется.

Почему у меня «развалясь», а не «прямо», как у Тынянова? Я взял «развалясь», потому что они по-барски сидят. Это может быть ошибка, у меня самого было сомнение относительно этого места.

Насчет волхвов я возражаю. К «Германии» имеются комментарии(,) и там сказано, что три царя — это русские волхвы, а здесь говорить «волхвы» — это значит вносить славянизм, который нарушит общий стиль.

«На троне (гранитном), за гранитным столом». Много ли у меня таких строчек, можно ли на этом основывать вывод о принципиальном нарушении мною Гейневской ритмики? Из чего я тут исходил? Я все время даю тяжесть, гранит, то, что у Гейне напрашивается. Ради этого я позволил себе так утяжелить. Поэтому я и дал: «на троне гранитном, за гранитным столом».

Насчет того, что вы предложили: найти выход в том, чтобы ставить на рифму малознач(а)щие слова (БРИК: На отсебятину). На рифму надо ставить наиболее знач(а)щие слова — это поэтическое правило, на это я и упирал.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: (плохо слышно).

Позволю себе сказать несколько слов. Здесь говорили о том, что специалисты-гейнисты, особенно работавшие над этим переводом, сочли себя разочарованными тем, что доклад был принципиальный. Мне кажется, что они должны приветствовать такого рода доклады, которые на их материале поднимают ряд принципиальных вопросов. По тем прениям, по тем серьезным замечаниям, которые были сделаны разными ораторами, мы видим, что это было самым ценным в докладе. Я думаю, что все(-)таки, если О. М. согласится, мы в более узком кругу поделимся своими впечатлениями о деталях. Я думаю, что О. М. согласится на это просто в порядке консультации работающим над Гейне. Это было бы для нас чрезвычайно приятно(,) и мы как(-)нибудь непременно это устроим.

Из общих вопросов я позволю себе не касаться очень многих, а коснуться только вопроса передачи стиха, потому что, — насколько я вижу, здесь получается некоторый конфуз. Этот конфуз заключается главным образом в постоянном скрещивании (силлабического) принципа с принципом тоническим.

Здесь надо коснуться некоторых тонкостей русского стиха(,) и я начну с того, чем начал О. М., именно — с передачи античных стихов. Я думаю, что когда вы говорили о четырех морях¹⁸² гексаметра, вы упростили. Здесь дело не только в четырех морях¹⁸³. Здесь силлабический момент не совсем безразличен. Действительно(,) мы знаем, что гекзаметр очень часто переходит в спондей, но ни один римский гекзаметр не разлагается на (дактили) по каким-то причинам. Греческий разлагается чрезвычайно редко.

Дело в том, что если вы возьмете ямбическую систему и иррациональный дактиль¹⁸⁴, то они будут (встречаться?) очень редко, а рациональный дак-

тиль чрезвычайно часто. Здесь речь идет о том, что не просто чередуются длинные и краткие слоги, а что здесь имеются и сильные места, и слабые места.

И вот, когда стали заменять этот дактиль русским дактилем и этот спондей русским трохеем¹⁸⁵, то исходили из того обстоятельства, что этот самый спондей, заменяющий трохей, это другой спондей, чем тот, который заменяется ямбом. Один будет иметь сильные места на первом слоге, другой — на втором. Это совершенно несомненно.

Из этого факта, который я привел, явствует, что трактовка бывает очень различна, а это нас наводит на мысль, что во всякой метрической системе всегда, кроме основных признаков, бывают еще и переходящие признаки, второстепенные. Также и в античной системе были второстепенные признаки¹⁸⁶.

Поэтому, если мы разложим дактиль на 4 слога, у нас получится для русского уха 3 слабых места против одного сильного. Этот, получившийся таким образом двенадцатистопный ямб, конечно, ничего общего не будет иметь с этим.

Здесь есть еще небольшая особенность. Русский ударный слог не может быть длиннее русского безударного слога в принципе при прочих равных условиях. Это фонетически доказано. Тут длительность имеет привходящее¹⁸⁷ значение. Эта длительность не совсем <безразлична> для стиха.

Перехожу к немецкому стиху. Если безударный слог очень нагружен, то он благодаря своей длительности, получает даже некоторый больший тонический вес, благодаря чему он сильнее является носителем рифмы. Если вы будете рифмовать русское «<публика>» с «Пат(рика)», никто не услышит в этом ничего особенного. Или, скажем, я буду рифмовать «кость» и «видимость», скажу: то, что песня гложет кость, есть одна лишь видимость. Вы получите почти Бушевский стих¹⁸⁸. Весь вопрос в том, как и где давать эти дактилические¹⁸⁹ окончания. Если это делать на сильно звучащих слогах, это будет звучать. Если бы я переводил Буша, я бы именно играл на таких ударениях, потому что они бы чрезвычайно эффективно звучали. Вот, например:¹⁹⁰ (читает).

Чтобы это получить, надо такую штуку проделать. Здесь вопрос о русских второстепенных ударениях. Я думаю, что в этом случае они будут иметь некоторое звучание.

Что реально имеется в русской поэзии? Мне случилось делать подсчеты нашего русского современного дольника и очень любопытно, что все они, с точки зрения простой техники, являются очень вольными строчками: вместо 4—4; 4—3 дается — 4—2; 4—3¹⁹¹. Всякий такой дольник будет вольным. Другими словами, такая вольность в русском дольнике допускается. А так как совершенно прав Л(ев) М(инаевич) (Пеньковский), что дольник вошел

в традицию русского стиха, особенно в балладу, начиная с Лермонтова, мы можем ввести в систему русского дольника такой дольник. Вопрос⟨,⟩ получаются ли ямбические строчки или анапестические строчки⟨,⟩ — не важен.

Что касается дольника, то тут надо пропорцию соблюдать очень приблизительно. Например, у того же Лермонтова он почти двухсложный: «молодой купец...⟨⟩» (читает)¹⁹².

Если переводить на немецкий язык, надо было бы это сохранить. В «Русалке», например, он дает то односложные, то двухсложные строчки. Там неправильное чередование, там то, что называется вольным трехдольником. Этот выдвинутый Лермонтовым размер очень легко переходит в дольник. Если вы возьмете его балладу из Байрона¹⁹³, вы увидите чередование вольного трехдольника с обычным дольником. Это есть дольник с урегулированным интервалом, т. е. чередование анапеста с амфибрахией и ямбом. При переводе тоническими стихами надо ли соблюдать это постоянное количество ударов? Выходит, что русский дольник допускает в этом отношении кое-какую свободу, но, думаю, можно это соблюсти без больших затруднений для русского языка. Это сложно для Гейне, но гораздо сложнее, когда перед нами находится немецкий тонический стих, где никакого такта нет, где ударения сталкиваются между собой.

Тут возникает очень интересный вопрос: чему нужно здесь подражать? Нужно ли подражать краткости стиха, например: ...¹⁹⁴ (читает)¹⁹⁵ или нужно подражать чему⟨-⟩то другому? Если вы прочитаете это так: «и перья чистого золота сияли вновь», это будет⟨,⟩ может быть⟨,⟩ точнее, чем «уже сияли вновь»¹⁹⁶. Это очень сложный вопрос, который до сих пор не решен.

Последнее, на чем я хочу остановиться скорее в порядке нашей общей работы на будущее, это — на вашем последнем предложении о коллективном переводе. Это очень ценное предложение. ⟨Дмитрий⟩ Сергеевич ⟨Усов⟩ говорил, что мы это делаем⟨,⟩ и я думаю, что было бы очень интересно, если бы Н. М. Жданов¹⁹⁷ прочел бы нам по этому поводу доклад. Кроме того, здесь возникло предложение об амальгамировании «Фауста» таким же образом. Я присоединяюсь к этому предложению.

С МЕСТА: Надо попросить Лозинского сделать доклад о коллективной работе над сонетами Петрарки. (Принимается).

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО О. М. БРИКА.

Вы замечательно точно определили⟨,⟩ в чем дело. Вы говорили, что если переводить немецкие стихи точно, то получится однообразие. Надо найти какой-то выход. Если вы говорите «Патрика» — это далеко, а если вы скажете «видимость» — это лучше. Речь идет необязательно о четырех ударениях. Можно облегчить, но не в сторону русификации, а в сторону германизации.

Кратко отвечу на некоторые вопросы. Относительно лексики. Дело в том, что насчет лексики я говорил в связи с системой языка, которую нужно найти. Я лично считаю, что лексика не будет препятствием. Почему я говорю о коллективной работе? Потому что считаю, что в работе переводчика индивидуальное творчество заключается в том, что он находит правильное решение, а не в том, что он вносит свою манеру. Если переводчик вносит свою лексику(,) это или так, или не так, уважать здесь нечего. Поэтому, товарищи, своеобразие лексики может быть только помощью в переводе, а не препятствием. Переводчик не должен говорить: позвольте, моя лексика не влезает в вашу. Задача переводчика в том, чтобы найти верную лексику, а не свою лексику.

Много здесь говорили относительно рифмы. Дело в том, что я не говорил, что принципиально надо делать плохо. Надо, конечно, делать хорошо, но не нужно в данном случае и вообще у Гейне думать только о рифме. Если вы приведете мне Гейневскую эпиграмму, где все дело в рифмовке, там другое дело — там без рифмы нет стихотворения, из(-)за рифмы все стихотворение и пишется. Мы очень ополчаемся против глагольных рифм, но забываем, что они плохи не потому, что они звучат бедно, а потому что дают синтаксический параллелизм, параллелизм конструкции стиха. Если глагольная рифма не дает этого, то сама по себе, по своему звучанию она очень хороша. Поэтому вопрос не в том, что «ало-ало», «или-или» — плохое созвучие, но если они тянут за собой однообразие синтаксической структуры — это плохо. Так что думать, что вообще глагольной рифмы, как таковой, надо чуждаться и бояться, не следует.

Тут тов(арищ) Вольпина говорила, что нужно не найти, а создать. Верно, но создать из того, что есть. Нужно найти новые комбинации. Вы правильно привели пример перевода из Эврипида. Анненский взял из существующих русских форм те, которые наиболее подходят. Он новым приемом перевел Эврипида. В этом все дело. Он использовал возможности языка. Именно так и нужно делать, а не стилизовать.

Удачи нужно отмечать, это совершенно верно, но в чем беда с переводами? В том, что удача — это подлинник. Перевод — это величина, бесконечно приближающаяся и не могущая совпасть с подлинником. Мы все(-)таки каждый перевод измеряем степенью приближения. Отметить(,) в чем близость(,) может быть(,) и возможно, но это трудно. Интересный пример: помню, братья Васильевы, которые прославились на «Чапаеве(»», просидели 5 лет на заграничных фильмах и один раз им устроили овацию, потому что выяснилось, что в этом фильме они не тронули ни одного кадра¹⁹⁸. Если переводчик полностью совпадает с подлинником, это будет удача, но так как он полностью не совпадает, об

удачах говорить не приходится. Надо найти какую-нибудь оценку, но это не так легко. Такие сличения, сравнения(,) может быть(,) нужно делать.

Теперь я хочу сказать только одну вещь относительно коллективного творчества. Усов сегодня рассказывал очень интересную вещь. Если он принимал какое(-)нибудь участие в коллективной работе, было бы очень интересно об этом услышат(ь.) Это не противоречит ничьим установкам. Я считаю, что коллективные переводы надо делать не в порядке студийном, учебном, а постепенно ввести в практику.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Л. Ф. Тарасов, «Германия» Гейне в русских переводах: Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук, Ленинград 1966; В. А. Пронин, «Стихи, достойные запрета...»: Судьба поэмы Генриха Гейне «Германия. Зимняя сказка», Москва 1986, 123–125. Лев Минаевич Пеньковский (1894–1971) — профессиональный переводчик, поэт (единственная книга его оригинальных стихотворений «В саду души» вышла в Харькове в 1918 г.). Библиографию стихотворных публикаций Пеньковского см. в кн.: *Русские поэты XX в.: Материалы для библиографии*, Составил Л. М. Турчинский, Москва 2007, 419. Семен Яковлевич Рубанович (1888–1932 или 1930) — поэт круга Ю. Анисимова, «был светским молодым человеком, пишущим стихи и главным образом ухаживающим за дамами» [К. Локс, 'Повесть об одном десятилетии (1907–1917)', Публикация Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова, *Минувшее: Исторический альманах*, Москва — С.-Петербург 1993, вып. 15, 7–162 (76)]. В. Г. Шершеневич, вспоминая, как Рубанович помогал ему отбирать стихи для его сборника, пишет: «Это была редкая по бескорыстию и лени фигура на поэтическом горизонте» [В. Г. Шершеневич, 'Великолепный очевидец: Поэтические воспоминания 1910–1925 гг.', *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*, Москва 1990, 417–646 (428)]. В. Ф. Ходасевич охарактеризовал Рубановича как «одного из ранних символистов», «незамычательного поэта, но очень умного, образованного и вообще прекрасного человека» (*Возрождение*, 1934, № 3207, 15 марта, 3).

² Петр Исаевич Вейнберг (1831–1908) — поэт, переводчик, историк литературы. Здесь и далее мы даем правильную фамилию: *Вейнберг*, исправляя стенографическую ошибку: «Вайнберг». Перевод Вейнберга напечатан в кн.: Г. Гейне, *Полное собрание сочинений*, Издание 2-е, Под редакцией и с биографическим очерком П. Вейнберга, С.-Петербург 1904, т. 6, 361–418. Для нового издания этот перевод был существенно отредактирован В. А. Зоргенфреем (см.: Г. Гейне, *Стихотворения*, Москва—Ленинград 1931, 479–573). Принципы своего редактирования Зоргенфрей разъяснил во вступительной статье «О стихотворных переводах Гейне» [Там же, xxviii–xxxvi (xxxiii–xxxiv)]. Суть редакторской работы Зоргенфрея, последовательно переработавшего текст Вейнберга и заменившего в нем, где это возможно, амфибрахий дольником, раскрыта в рецензии А. В. Федорова ['«Германия» Гейне в четырех переводах', *Звезда*, 1935, № 5, 222–230 (222–224)]. Андрей Венедиктович Федоров (1906–1997) — филолог и переводчик, впоследствии признанный классик теории перевода (его имя ныне носит Центр переводоведения при Санкт-Петербургском государственном университете).

³ «Вполне понятен интерес, который привлекает к себе этот поэт, чье творчество сыграло огромную революционную роль, а сейчас возбуждает жгучую ненависть немецких фашистов», — писал А. В. Федоров. Приступая к академическому разбору сделанных переводов, рецензент не мог не понимать, что упреки в отступлениях от подлинника приобретали политическую окраску и вполне могли стать почвой для обвинения во вредительстве: «⟨...⟩ то или иное искажение явится искажением облика Гейне, как большого политического, революционного поэта» (А. Федоров, Указ. соч., 222).

⁴ Михаил Александрович Зенкевич (1886–1973) — поэт, переводчик, участник «Цеха поэтов». В 1925–1935 гг. работал редактором отдела иностранной литературы в издательстве «Земля и фабрика» и Гослитиздате, в 1934–1936 гг. заведовал отделом поэзии в журнале «Новый мир». В переводах Осипа Борисовича Румера (1883–1954) выходили произведения Джеффри Чосера, Эдварда Фитцджеральда, Омара Хайяма, Адама Мицкевича. Надежда Давидовна Вольпин (1900–1998) — поэтесса, переводчица, сестра драматурга М. Д. Вольпина, в двадцатые годы — подруга С. А. Есенина, мать математика и поэта А. С. Есенина-Вольпина. Дмитрий Сергеевич Усов (1896–1943) — поэт, переводчик, филолог. См. о нем: Н. Я. Мандельштам, *Воспоминания*, Москва 1999, 429–432; Д. С. Усов, 'Стихотворения', Вступительная заметка и подготовка текста Н. Алексеева [= Н. А. Богомоллова], *Ново-Басманная*, 19, Москва 1990, 75–83; М. Л. Гаспаров, '«Переводчик» Д. С. Усова: с русского на русский', М. Л. Гаспаров, *Избранные статьи*, Москва 1995, 198–201; Л. Г. Степанова, Г. А. Левинтон, 'Из истории дантоведения: статья Д. С. Усова о переводе «Новой жизни» в «Гермесе»', *Тыняновский сборник*, Москва 1998, вып. 10: Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения, 514–547; А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик, 'Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях', *Памятники культуры: Новые открытия: Письменность; Искусство; Археология: Ежегодник 1981*, Москва 1983, 62, 69–71, 123–124; Т. Ф. Нешумова, 'Д. С. Усов', *О. Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Записки Мандельштамовского общества*, Москва 2007, вып. 11: Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии, 141–144; Она же, 'Невидимый трилистник: Черубина де Габриак', Д. С. Усов, Е. Я. Архипов, *Toronto Slavic Quarterly*, 2007, № 20 <<http://www.utoronto.ca/tsq/20/neshumova20.shtml>>; То же, «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия. *Материалы Четвертых Герцыковских чтений в г. Судак 6–10 июня 2005 года*, Москва—Симферополь—Судак 2007, 119–161; Она же, 'Из комментариев к поэтическим текстам 1920–1930-х годов: (Осип Мандельштам, Владислав Ходасевич, Дмитрий Усов, Борис Пастернак)', *Русская литература*, 2007, № 3, 191–200; Она же, 'Усов Дмитрий Сергеевич', *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь*, Москва, т. 6 (в печати); 'Хранитель: Е. Я. Архипов. Письма Д. С. Усову', Подготовка текста, примечания, вступительная заметка Т. Нешумовой, *Волга*, 2009, № 9/10, 153–208; 'Дмитрий Усов в начале 1920-х годов (по письмам к М. А. Зенкевичу)', *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома* (в печати); Д. С. Усов, «Мы сведены почти на нет...», Составление, вступительная статья, подготовка текста, комментарии Т. Ф. Нешумовой, Москва 2011, т. 1: Стихи. Переводы. Статьи; т. 2: Письма. Последнее известное поэтическое произведение Усова — перевод знаменитого стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...», присланный Усовым Е. Я. Архипову в письме от 8 июня 1942 г.:

На Севере кедр одиноко
на голом холме растет.

Он дремлет. Покровом белым
одел его снег и лед.

Все снится ему, что пальма
в полуденной стране,
молча, одна тоскует
на знойной крутизне.

[Российская государственная библиотека. Научно-исследовательский отдел рукописей, ф. 218 (Собрание единичных поступлений), № 1071, ед. хр. 22, л. 76].

⁵ Борис Исаакович Ярхо (1889–1942) — разносторонне одаренный филолог и переводчик. В 1926–1929 гг. был членом квалификационной комиссии Московской Ассоциации Переводчиков, в 1929–1933 гг. — членом бюро секции переводчиков и председателем квалификационной комиссии Федерации объединенных советских писателей. В Государственной академии художественных наук (ГАХН) вплоть до ее ликвидации в ноябре 1930 г. заведовал комиссией художественного перевода; с 1930 по 1933 г. был нештатным, а затем штатным профессором немецкого и переводческого отделений в Московском институте новых языков. В 1933–1935 гг. Ярхо занимал должность председателя комиссии творческого учета и заведующего подготовкой переводческих кадров в Союзе советских писателей. См.: М. Л. Гаспаров, 'Работы Б. И. Ярхо по теории литературы', *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 1969, вып. 236, 504–514; М. И. Шапир, 'Б. И. Ярхо: штрихи к портрету', *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, т. 49, № 3, 279–285; М. В. Акимова, М. И. Шапир, 'Борис Исаакович Ярхо и стратегия «точного литературоведения»', Б. И. Ярхо, *Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы*, Издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир, Под общей редакцией М. И. Шапира, Москва 2006, vii–xxxii.

⁶ 22 декабря 1927 г. Д. С. Усов писал А. В. Федорову о состоявшемся в ГАХН докладе о переводах Гейне, сделанных Тыняновым (по-видимому, речь шла о переводах отдельных стихотворений): «Другой доклад был сделан Р. О. Шор (на нем я уже не мог присутствовать), — о переводе Гейне Тыняновым. Насколько знаю, докладчик указывала, что перевод, воссоздающий ритмическую систему подлинника путем *Flickwörter* ('слов-„затычек“'. — Т. Н.) и стилистически бесценного лексического материала, не может быть признан адекватным. Точная передача идиом не желательна при переводах с одного европейского языка на другой, а замена словесного материала народной песни словесным материалом в духе символизма недопустима» [Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга, ф. 158 (А. В. Федоров), оп. 1, ед. хр. 355, л. 2]. 10 мая 1928 г. на той же секции (из будущих участников дискуссии вокруг доклада Брика на заседании присутствовали Усов и Ярхо) прозвучал доклад Л. Е. Охитович «„Германия“ Гейне в новом русском переводе». При обсуждении доклада Усов указывал «на положительные качества перевода, заключающиеся, прежде всего, в интересном и свежем в ы б о р е с л о в, если не считать некоторых особенностей современной лексики, досадными пятнами выступающих на фоне совершенно адекватных строф (такие словоупотребления как „смылись“, „вылазят“ и др.) и некоторых неправильных акцентов, несвойственных русскому произношению (кружѳв, свадебная, торты, раздѳрну и др.). В передаче Гейневского дольника следует избегать нехарактерного для Гейне столкновения двух ударений („торчѳит,

чёрный как дьявол“), увеличения междурных интервалов („не философическая особа“, „государственная измена — дыханье твое“, „во(-)первых потому что он король“) и пропуска ударений. Относительно рифмовки перевода оппонент высказывается против ассонансов, выдвигает требование опорной согласной в глагольных рифмах и указывает на нежелательность повторения двух рифм в двух соприкасающихся строках» [Российский государственный архив литературы и искусства (= РГАЛИ), ф. 941 (Государственная академия художественных наук), оп. 6, ед. хр. 65, л. 25].

⁷ А. Федоров, Указ. соч., 225. Многие положения этой рецензии полемичны по отношению к точке зрения, высказанной в докладе Брига (по всей вероятности, не оставшейся Федорову неизвестной). Рецензия Федорова, сравнившего достоинства и недостатки всех переводов «Германии» и, в частности, назвавшего работу Л. М. Пеньковского «вредной», вызвала в печати бурную полемику. На защиту Пеньковского со статьей «Против „критической“ недобросовестности» выступил Николай Асеев, познакомивший читателей «Литературной газеты» со специальной резолюцией бюро московской поэтической секции Союза писателей. Федорова обвинили в «недобросовестном ошельмовании работы т. Пеньковского» и «захлебывающе апологетическом отношении» к переводу Тынянова [Литературная газета, 1935, 24 августа, № 47 (538), 6]. Пытаясь как-то аргументировать позицию московского бюро, «Литературная газета» опубликовала статью Гуго Гупперта «Защита и нападение с негодными средствами», расценившего рецензию Федорова «как спекуляцию на недостаточной лингвистической и теоретико-литературной подготовке среднего читателя» [Литературная газета, 1935, 14 сентября, № 50 (541), 3]. В полемику включилась газета «Литературный Ленинград»: здесь было опубликовано «Письмо в редакцию» А. В. Федорова, отстаивающего свои позиции, и заметка Ю. Н. Тынянова «„Захлебывающие“ апологеты» [оба материала: Литературный Ленинград, 1935, 26 сентября, № 44 (130), 4], а чуть позже статья «Окрик — это не критика», представляющая собой заключение специальной Комиссии, выделенной президиумом Ленинградского отделения Союза писателей в составе К. А. Федина, В. М. Жирмунского, М. Л. Лозинского, Е. С. Дубина и Н. А. Коварского. Статья защищала Федорова от нападок москвичей, считая его работу «исключительно добросовестно аргументированной» и не выходящей «ни в тексте, ни в тоне (...) за пределы советской литературной этики» [Литературный Ленинград, 1935, 1 ноября, № 50 (136), 4].

⁸ Публикуется впервые по первоисточнику: РГАЛИ, ф. 631 (Союз писателей СССР), оп. 21, ед. хр. 6. Машинопись; фрагменты немецких текстов вписаны от руки. Стенографистка не записывала цитируемых фрагментов переводов, чаще всего фиксируя только первую строку или начало первой строки приводимых отрывков; мы восполнили эти лакуны, исправив случайные описки или неверные расшифровки в цитатах без оговорок. Специально отмечены места, записанные или расшифрованные с ошибками в самом тексте доклада и ответных репликах. Явные опечатки устранены, пунктуационные и орфографические колелания отчасти выровнены при помощи конъектурных скобок. Без оговорок восстановлены все вопросительные знаки: вместо этого символа (очевидно, отсутствовавшего в машинке, на которой набирался текст), в машинописи везде стоит точка с тире (реже — просто точка). Символ ” обозначает твердый знак (по-видимому, этой буквы в машинке тоже не было). Для прилагательного «Гейновский», единожды исправленного в машинописи на «Гейневский» и последовательно представленного в такой форме во второй половине сте-

нограммы, повсюду восстановлено чтение «Гейневский». Фрагмент заключительного слова Б. И. Ярхо (см. с. 313 наст. изд.) был процитирован в кн.: Б. И. Ярхо, *Методология точного литературоведения*, 621–622 примеч. 52. Публикатор искренне благодарит за помощь в подготовке и комментировании текста М. В. Акимову, С. Г. Болотова, И. А. Пильщикова, В. С. Полилову, А. П. Прокопьева и А. Г. Степанова.

⁹ См.: Г. Гейне, *Германия: Зимняя сказка*, Перевод Ю. Тынянова, Ленинград — Москва 1933; Г. Гейне, *Германия: Зимняя сказка*, Перевод и примечания Л. Пеньковского, Статья Г. Лукача, [Москва] 1934. Перевод Семена Яковлевича Рубановича (1888–1930) напечатан в книге, вышедшей под общей редакцией А. Дейча: Г. Гейне, *Избранные произведения*, Москва — Ленинград 1934, 142–165.

¹⁰ В стенограмме ошибочно: «„Дело“ Чернышевского».

¹¹ В XIX в. вышло два неполных анонимных перевода романа на сербский язык: Н. Г. Чернышевски, *Шта да се ради? Приповетка о новом људима*, Београд: Државна штампарија, 1872 (впервые: *Радник*, 1871, т. 1, № 80–86; 1872, т. 2, № 1–8); Idem, *Шта да се ради? Приповетке из живота нових људи*, Превод с руског, Смедерево: Књижара К. Т. Наумовића, 1885.

¹² См.: *Слово о полку Игореве*, Редакция древнерусского текста и перевод С. Шамбинаго и В. Ржиги, Переводы С. Шервинского и Г. Шторма, Статьи и комментарии В. Ржиги и С. Шамбинаго, Редакция и вступительная статья В. Невского, [Москва — Ленинград]: Academia, 1934.

¹³ Речь идет о романе М. Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде», опубликованном в 1924 г. под псевдонимом *Джим Доллар* (2-е изд. — 1927).

¹⁴ Имеется в виду неоднократно переиздававшийся роман А. П. Чапыгина (1870–1937) «Разин Степан» (1-е изд.: А. Чапыгин, *Разин Степан: Роман исторический*, [Москва] 1926–1927, т. 1–3).

¹⁵ В стенограмме ошибочно: «Пестфальд». Рудольф Вестфаль (1826–1892) — немецкий филолог и стиховед, который некоторое время (1875–1879) профессорствовал в Москве. Вот что пишет о нем С. И. Гиндин: «*Рудольф Вестфаль* — исследователь древнегреческой, немецкой и индоевропейской метрики, а также истории античных теорий стихосложения. Среди его книг: R. Westphal, *Harmonik und Melopöie der Griechen*, Leipzig 1863; R. Westphal, *Theorie der neuhochdeutschen Metrik*, 2 Aufl., Jena 1877; R. Westphal, *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker...*, Berlin 1892. В России книги Вестфаля послужили одним из „главных руководств“ при составлении наиболее известного учебника античной метрики, см. признания его автора: А. Денисов, *Основания метрики у древних греков и римлян*, Москва 1888, 4. В свою очередь, учебник Денисова служил основным источником сведений об античном стихосложении для А. Белого (см.: А. Белый, *Символизм*, Москва 1910, 556–563), а возможно, и для всего символистского поколения» [‘Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потебней’, Составление, вступительная заметка и комментарий С. И. Гиндина, Подготовка текстов А. В. Маньковского, *Новое литературное обозрение*, 2007, № 86, 70–78 (75 примеч. 7)].

¹⁶ Мора — «единица отсчета времени в стихе у античных теоретиков метрики. За М(ору) принимается время, потребное для произнесения краткого слога /У/, а длительность долгого слога /—/ определяется в две М(оры)» [‘Мора’, *Литературная энциклопедия*, Москва 1934, т. 7, стб. 487–488 (487)]. Дактиль (—УУ) — четырехморная

стопа. «Понятие „М(оры)“ играло большую роль в ритмико-метрических построениях школы Вестфала, стремившейся отыскать в античных размерах постоянные изохронные такты, но теоретически оно возбуждает очень серьезные сомнения, поскольку длительность кратких слогов всех типов не могла быть постоянной единицей, а ритмическое движение античного стиха могло осуществляться и независимо от изохронности частей стиха» (Там же, 487–488).

¹⁷ В стенограмме ошибочно: «долгая строка имела 2 моры».

¹⁸ «Распущение» (λύσις, solūtiō) — замена долгого слога двумя краткими. Напротив, замена двух кратких одним долгим называется «стяжением» (συναλοφή, contractiō).

¹⁹ В стенограмме ошибочно: «4-хмерный».

²⁰ В стенограмме ошибочно: «трехмерному».

²¹ Оговорка или ошибка стенограммы; должно быть: «неударный, ударный и два коротких», то есть ◡—◡◡.

²² В стенограмме ошибочно: «на второй строке».

²³ Неточность Брика. В. И. Красов (1810–1855) перевел не «Одиссею», а героиду Овидия «Послание Пенелопы к Улиссу», и не пеонем вторым, а особым дериватом гекзаметра — нестрогим 6/5-иктным тактовиком (см.: *Отечественные записки*, 1843, т. XXIX, № 7, отд. I, 169–171).

²⁴ См.: «Первоначальный пролог. Прощание с Парижем» (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 133–134).

²⁵ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 133. Ср. у Пеньковского:

Прощай, Париж, мой дорогой!
Мы расстаемся. Ты же —
Кипишь весельем, через край
Восторгом, счастьем брызжа.

Немецкое сердце мое гнетет
Какая-то истома.
Единственный врач тут может помочь,
Но он на севере, дома.

(Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, 59)

²⁶ Ср.: *С волками жить, по-волчьи выть — // Так будет век мой прожит. // Доверьтесь мне, помогите себе, // Тогда вам и бог поможет!* (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 76). Ср. у Гейне (гл. XII, строфа 13): *Ich bin ein Wolf und werde stets // Auch heulen mit den Wölfen — // Ja, zählt auf mich und helft euch selbst, // Dann wird auch Gott euch helfen!* = Я волк и буду всегда // Даже выть с волками — // Да, рассчитывайте на меня и помогите себе сами, // Тогда и бог вам поможет!

²⁷ Из гл. II (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 42). Слово *бриллианты* (в стенограмме в этом месте: «бриллианты»), по-видимому, следует читать как трехсложное: бри[ˈлʲја]нты (ср. *брильянты*).

²⁸ Из гл. VIII (Там же, 66).

²⁹ В стенограмме вместо «Любого сословия» по ошибке напечатано: «Любой незлой». У Тынянова (гл. XVI, строфа 10): «Гильотинизировать, — я объяснил, — // Это действовать методом новым: // Любого сословия человек // Становится друг безголовым...» (Там же, 88).

- ³⁰ Из гл. XVI: «*Антуанетта держала себя // С большим присутствием духа, // Но Дюбарри рыдала навзрыд // На гильотине, старуха*» (Там же, 88).
- ³¹ Неточность стенограммы: таких слов в переводе Тьянинова нет.
- ³² Из гл. XXIV: «*Но слишком часто сынов моих // Шпынял ты, нужно сознаться; // Ты больше не будешь меня оскорблять? // Ты должен обещаться*» (Там же, 114).
- ³³ Неточность стенограммы: эти слова в переводе Тьянинова отсутствуют. Возможно, имеется в виду следующее место из гл. I: *Как будто кровью сердце мое // С приятностью истекало* (Там же, 38).
- ³⁴ В стенограмме вместо «Одиссея» по ошибке напечатано: «одинокая». Цитата из гл. XVIII: *Ах, омрачилась душа моя; // Душа Одиссея близка мне, // Который слышит, что Полифем // Задвинул пещеру камнем* (Там же, 94).
- ³⁵ Из гл. XVII: *Ведь немец решается только во сне, // Глубоком, идеальном, // Высказать им немецкую мысль, // Носимую в сердце печальном* (Там же, 91).
- ³⁶ В стенограмме ошибочно: «из-за».
- ³⁷ В стенограмме ошибочно: «так».
- ³⁸ В стенограмме ошибочно: «паузами». *Паузник* — термин, введенный С. П. Бобровым (см.: С. Бобров, *Вертоградари над лозами*, Москва 1913, 148; Он же, *Записки стихотворца*, Москва 1916, 39–60, 81–82). Термин *дольник* принадлежит В. Я. Брюсову (см.: В. Брюсов, *Краткий курс науки о стихе*, Москва 1919, ч. 1: Частная метрика и ритмика русского языка, 120–121). Начиная с В. М. Жирмунского, исследователи употребляют оба термина как синонимичные [см.: В. Жирмунский, *Введение в метрику: Теория стиха*, Ленинград 1925, 212–222 (= Вопросы поэтики; вып. VI); ср.: М. Л. Гаспаров, *Современный русский стих: Метрика и ритмика*, Москва 1974, 226)].
- ³⁹ Ср.: «Написана она (поэма Гейне. — *Т. Н.*) тем стихом, который в русской терминологии условно называется „дольником“ (постоянное число ударений и меняющееся число слогов в стихе). В „Германии“ во всех нечетных стихах по 4 ударения, в четных — по 3; строфа — 4-строчная, и рифмуют только четные стихи. Количество слогов между ударениями — 1 или 2, не больше; двух ударений рядом тоже не встречается» (А. Федоров, Указ. соч., 223).
- ⁴⁰ В стенограмме ошибочно: «количество ударных слогов около неударных».
- ⁴¹ Летнее утро (нем.).
- ⁴² Пропуск в стенограмме.
- ⁴³ В *Аахене, в старом соборе лежит* <...> (гл. III, строфа 1). Далее в стенограмме пропуск. По всей видимости, Брик хотел привести в пример строфу 3 той же главы, которая и восстановлена в публикации. Перевод: *В Аахене скушают на улице // Собаки, которые покорно просят: // Дай нам пинка, о чужеземец — это, // Может быть, развлечет нас немного*.
- ⁴⁴ В первом стихе на третий икт попадает предлог *auf*, который Брик предлагает читать как полуударный: *Zu Aachen langweilen sich auf der Straß* <...>.
- ⁴⁵ Из стихотворения А. Пушкина «Бесы» (1829–1830).
- ⁴⁶ Из элегии Е. Баратынского «Разуверение» (1821).
- ⁴⁷ Из гл. II:

И много книг у меня в голове!
Я смею вас уверить,

Моя голова — это птичье гнездо
Конфискованных книжных серий.

Библиотека сатаны
В сравнении с ними молебен;
Они гораздо опаснее, чем
Весь Гофман фон Фаллерслебен!

(Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 42)

⁴⁸ Первый пример — из гл. XII: *Прослышали, бестии, о моем // Проезде, почти захотели, // Иллюминировали лес // И хором песни запели* (Там же, 75). Второй пример — из гл. XVI: *«И королева! и король! // Пристегнуты! Но это — // Вразрез с обычаями двора // И против этикета! <»»* (Там же, 89).

⁴⁹ В стенограмме по ошибке напечатано: «после».

⁵⁰ В стенограмме на месте последнего слова пропуск. Имеется в виду стих из гл. IV: *Но тише! В сияньи луны // Внезапно встает перед взором // Чертовски черный великан. // Я перед Кельнским собором* (Там же, 50).

⁵¹ Начало главы XIX: *Ты очень ошибся, о, Дантон, // И был наказан за промах! // Отечество можно унести // На подошвах, на подъемах* (Там же, 96).

⁵² В стенограмме вместо «где» по ошибке напечатано: «когда». Цитата из гл. XXI: *А ратуша, где был Сенат, // Где купечество царило? // Все жертва пламени! Оно // Святынь не пощадило* (Там же, 102).

⁵³ Неточная цитата из гл. XXI: *«Материальный нам ущерб // Учтен в порядке кредитном, // Он будет покрыт, но ужас, но страх, — // Кто этот страх возместит нам?»* (Там же, 103). Поскольку у Тынянова первое слово в приведенной цитате стихов читается *материальный*, а не *матерьальный*, то эта строка хореем не эквивалентна.

⁵⁴ Из гл. XVIII: *И грозно и хмурясь смотрели на нас // Бастионные высоты. // И вот растворились пред нами, гремя, — // Гремя, закрылись ворота* (Там же, 93).

⁵⁵ По моей просьбе этот пассаж в частном письме от 24 октября 2007 прокомментировал И. Н. Швецов: «По цитатам в сносках, где катрены с этими строчками даны целиком, видно, что Тынянов переводит именно дольником. То, что некоторые строчки его дольника изоморфны ямбу или хореем — дело обычное, это не ошибка, а одна из множества ритмических форм дольника. Если таких строчек, повторяющих ритмическую структуру ямба или хорей, в написанном дольником стихотворении было бы более 25%, то можно было бы говорить, что это не чистый дольник, а переходная метрическая форма. Но такие примеры единичны, а значит, говорить тут не о чем. Конечно, в то время дольники еще не были тщательно исследованы, а понятие переходной метрической формы не было введено в научный оборот. И всё-таки мне кажется, что Брик предвзято относится к Тынянову». Ср. мнение, высказанное в заключительном выступлении Б. И. Ярхо (с. 315 наст. изд.).

⁵⁶ Из гл. XXII: *И тщетно всюду я искал // Кривого Адониса, // Который продавал с лотка // Ночные вазы, мисы* (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 106).

⁵⁷ Гл. XX, строфа 4. Перевод: *У меня есть рыба и гусятину // И хорошие апельсины. // Так дай мне рыбу и гусятину // И хорошие апельсины*. Это место выделено не только ямбической ритмикой, но и тавтологическими строками (ergo тавтологической рифмой).

- ⁵⁸ В стенограмме вместо «подсюсюкнул» ошибочно: «подсюсюкал». Ср. у Маяковского в стихотворении «Юбилейное» (1924): *Я даже / ямбом подсюсюкнул, // чтоб только / быть / приятней вам* (В. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений: В 12 т.*, Москва 1939, т. 2: Стихи; Статьи. 1917–1925, 340).
- ⁵⁹ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 99.
- ⁶⁰ Гл. VI, строфа 15 (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва 1934], 86). Брик говорит, помимо прочего, о том, что слово *помысел* в третьей строке образует дактилическую, а не мужскую клаузулу (см. ниже, примеч. 130, 176, 177).
- ⁶¹ Ср. оригинал: *Und gehn auch Jahre drüber hin, // Ich raste nicht, bis ich verwandle // In Wirklichkeit, was du gedacht; // Du denkst, und ich, ich handle = Но даже когда пройдут годы, // Я не отдохну, пока не превращу // В действительность то, что ты задумал; // Ты мыслишь, а я — я действую.*
- ⁶² По смыслу: «не стал».
- ⁶³ Пропуск в стенограмме. О неточных женских рифмах у Гейне см. ниже, примеч. 170.
- ⁶⁴ В стенограмме вместо «Испанский» по ошибке напечатно: «Итальянский». Имеется в виду испанский поэт Рафаэль Альберти (1902–1999).
- ⁶⁵ Луи Арагон (1897–1982) — французский поэт и прозаик. Брик был знаком с Арагоном через младшую сестру Лили Юрьевны Брик — Эльзу Триоле, которая в 1928 г. стала спутницей Арагона (брак был оформлен в 1939 г.).
- ⁶⁶ В стенограмме ошибочно: «конденсированный».
- ⁶⁷ Из гл. I (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 40).
- ⁶⁸ Ошибка стенограммы; правильное чтение строки см. выше. В подлиннике: *<...> Sie schwelgen im ersten Kusse = <...> Они блаженствуют в первом поцелуе* (рифма: *Genüsse*).
- ⁶⁹ Гл. II, строфа 1. Перевод: *Пока малышка о небесной радости // Напевала (= пускала трели) и музицировала, // Был прусскими таможенниками // Осмотрен мой чемодан.*
- ⁷⁰ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 41.
- ⁷¹ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 66.
- ⁷² Г. Гейне, *Избранные произведения*, 144.
- ⁷³ Г. Гейне, *Стихотворения*, Москва—Ленинград 1931, 483. Здесь и далее Брик цитирует перевод Вейнберга под редакцией В. А. Зоргенфрея (см. выше, примеч. 2).
- ⁷⁴ В стенограмме ошибочно: «строила».
- ⁷⁵ Из гл. II (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 42).
- ⁷⁶ В стенограмме ошибочно: «Знаменосца». У Гейне: *Im Kopfe trage ich Bijouterien, // Der Zukunft Krondiamanten. // Die Tempelkleinodien des neuen Gotts, // Des großen Unbekannten = В голове ношу я бижутерию, // Коронные алмазы будущего, // Храмовые сокровища нового Бога. // Великого Неизвестного.*
- ⁷⁷ Из гл. II (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 42).
- ⁷⁸ В подлиннике: *<...> Von konfiszierlichen Büchern* ‘конфискабельных книг’. *Konfiszierlich* ‘заслуживающий конфискации’ — неологизм Гейне, построенный на ассоциации с прилаг. *zierlich* ‘изящный, изысканный’.
- ⁷⁹ Из гл. II (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 42).

⁸⁰ В подлиннике: *Ein Passagier, der neben mir stand, // Bemerkte mir, ich hätte // Jetzt vor mir den preußischen Zollverein, // Die große Douanenkette = Пассажир, который стоял возле меня, // Заметил: передо мной // Сейчас находится прусский таможенный союз, // Великая цепь таможен.*

⁸¹ Гл. X, строфа 2.

⁸² Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 70.

⁸³ См. ниже, примеч. 105, 107.

⁸⁴ Гл. II, строфа 4: *Hier hab ich Spitzen, die feiner sind // Als die von Brüssel und Mecheln, // Und pack ich einst meine Spitzen aus, // Sie werden euch sticheln und hecheln = Эдесь у меня кружева, которые тоньше, // Чем кружева Брюсселя и Мехельна, // И если я когда-нибудь выну мои кружева, // Они будут вас колоть и язвить.* Каламбур построен на том, что по-немецки *Spitzen* значит 'кружева' и 'колющий' (ср. однокоренное прилагательное *spitz* 'острый, колкий, язвительный').

⁸⁵ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 42.

⁸⁶ Читай: *остротой*, а не *остро́той*.

⁸⁷ Малин (Malines) — французское название бельгийского города Мехельна.

⁸⁸ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 67.

⁸⁹ Г. Гейне, *Избранные произведения*, 144.

⁹⁰ Ср.: *В ней тонкие кружева есть, до них // И брюссельским очень далеко: // Лишь стоит вынуть мне их, — и вас // Уколют они жестоко* (Г. Гейне, *Стихотворения*, Москва—Ленинград 1931, 484).

⁹¹ Ср. оценки А. В. Федорова: «Перевод Вейнберга, возникший в далекие 70-е годы, связанный русскими цензурными требованиями, русской социальной обстановкой, да и размерами дарования переводчика, не мог дать той энергии, которая пульсирует в оригинале» (А. В. Федоров, *Указ. соч.*, 224). Перевод Рубановича Федоров считал отмеченным «печатью случайности», «бледным, мало убедительным» (Там же, 229—230).

⁹² Гл. VII, строфа 24: *Zuerst weil er ein Toter sei, // Und zweitens weil er ein König, // Und drittens weil er ein Heil'ger sei — // Das alles rührte mich wenig = Во-первых, потому что он мертвец // А во-вторых, потому что он король, // А в-третьих, потому что он святой — // Всё это меня мало тронуло.*

⁹³ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 63.

⁹⁴ Гл. VII, строфа 25: *Ich gab ihm zur Antwort lachenden Muts <...>.*

⁹⁵ Имеется в виду составная рифма король он : недоволен.

⁹⁶ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 91.

⁹⁷ Г. Гейне, *Избранные произведения*, 149.

⁹⁸ Г. Гейне, *Стихотворения*, Москва—Ленинград 1931, 497.

⁹⁹ Гл. VII, строфа 11: *Ich tauchte manchmal die Finger hinein, // Und manchmal ist es geschehen, // Daß ich die Haustürpfosten bestrich // Mit dem Blut im Vorübergehen = Я погружал порой туда <в рану на груди.— Т. Н.> пальцы, // И иногда так случилось, // Что я дверные косяки в домах замазывал // Кровью, проходя мимо.*

¹⁰⁰ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 62.

¹⁰¹ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 89.

¹⁰² Г. Гейне, *Избранные произведения*, 149.

¹⁰³ Г. Гейне, *Стихотворения*, Москва—Ленинград 1931, 496.

¹⁰⁴ Иногда, порой (нем.).

- ¹⁰⁵ Гл. VII, строфа 20: *Die Heil'gen Drei Könige jedoch. // Die sonst so still dort lagen. // O Wunder! sie saßen aufrecht jetzt // Auf ihren Sarkophagen* = Однако трое святых королей. // Которые обычно так тихо там покоились. // О чудо! они теперь сидели прямо // На своих саркофагах.
- ¹⁰⁶ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 63.
- ¹⁰⁷ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 90. В издании 1936 г. строфа была отредактирована: *И видим — три восточных царя, // Святая тройца магов — // О чудеса! — не лежат, а сидят // На крышках саркофагов* (То же, 2-е, переработанное издание, 73).
- ¹⁰⁸ Прямо (нем.).
- ¹⁰⁹ Г. Гейне, *Избранные произведения*, 149.
- ¹¹⁰ Г. Гейне, *Стихотворения*, Москва—Ленинград 1931, 497.
- ¹¹¹ Гл. X, строфа 7. Перевод: *Они фехтуют (= сражаются) хорошо, они пьют хорошо, // И когда они протягивают тебе руку // (В знак) дружеского союза, они плачут; // Они — сентиментальные дубы.*
- ¹¹² Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 71.
- ¹¹³ Словарь под редакцией Д. Н. Ушакова дает нормативное ударение *дубы́* (*Толковый словарь русского языка*, Москва 1935, т. 1: А—Кюрины, стб. 807). Однако для литературного языка XVIII и XIX вв. равно возможной была форма им. пад. мн. ч. *дубы* (см.: Н. А. Еськова, *Нормы русского литературного языка XVIII—XIX веков: Ударение; Грамматические формы; Варианты слов: Словарь; Пояснительные статьи*, Москва 2008, 90). В тыняновском переводе есть еще один случай употребления формы *дубы*: *Когда я проснулся, ехали мы // По лесу, и дубы, березы. // Их деревянная, голая жизнь // Рассеяли сонные грезы* (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 91). Ср. у Пеньковского: *Созвездия духа! Ручьями огней // Как хлещут они и бушуют! // Чудесную силу я ощутил, — // Дубы такой корчуют* (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 65).
- ¹¹⁴ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 101. В издании 1936 г. строфа была отредактирована: *Отлично пьют, отлично бьют, // А в дружбе — видеть любо, // Как они плачут от любви, // С сентиментальностью дуба* (То же, 2-е, переработанное издание, 91).
- ¹¹⁵ Г. Гейне, *Избранные произведения*, 151.
- ¹¹⁶ Г. Гейне, *Стихотворения*, Москва—Ленинград 1931, 502.
- ¹¹⁷ Читай: «дубы». То же в первоначальной редакции перевода Вейнберга: *Прекрасно фехтуютъ, прекрасно и пьютъ; // Когда поцѣлуемъ ихъ губы // Союзъ закрѣпляютъ, то плачутъ они — // Чувствительно-нѣжные дубы!* (Г. Гейне, *Полное собрание сочинений*, 384).
- ¹¹⁸ См. выше, примеч. 26.
- ¹¹⁹ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 109.
- ¹²⁰ Г. Гейне, *Избранные произведения*, 152.
- ¹²¹ Г. Гейне, *Стихотворения*, Москва—Ленинград 1931, 506.
- ¹²² В стенограмме ошибочно: «М. М. Михайлов».
- ¹²³ «Позволяемъ себѣ рекомендовать русскимъ читателямъ подлежащій переводъ „Путешествія въ Германію“, одного изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній гениальнаго Гейнриха Гейне.

Распространяться о достоинствах этой поэмы — нечего: кому же она неизвестна и кто не знает, что именно теперь Гейне едва ли не самый популярный чужеземный поэт у нас в России? — Пересадить этот яркий, душистый, — иногда слишком душистый цвѣток на родимую почву — было задачей не легкой; но, на сколько мы можем судить, переводчик исполнил ее и добросовѣстно и счастливо, что не всегда совпадает, замѣтим кстати.

Мы не сомнѣваемся, что труд нашего соотечественника будетъ встрѣченъ единодушнымъ одобреніемъ всѣхъ любителей истинной поэзіи, юмора и ума» [цит. по: Г. Гейне, *Германия: Зимняя сказка (написана в 1844 г.)*, Перевод Заезжего, просмотренный И. С. Тургеневым и исправленный по его замечаниям. С.-Петербург 1906, 3]. Брик ссылается на републикацию предисловия Тургенева под заглавием «Предисловие к (русскому) переводу „Германи“ Гейне» в сборнике: *Русские Пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы*, Собрал и приготовил к печати М. Гершензон, Москва 1916, т. 3: И. С. Тургенев, 227. «Заезжий — псевдоним В. М. Михайлова, в судьбе которого немалое участие принял И. С. Тургенев. Весной 1873 года он получил рукопись перевода (...) 5 мая 1873 года (Тургенев) писал редактору журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевичу: „Я могу рекомендовать этот перевод как весьма добросовѣстный и удачный труд, который бы украсил страницы Вестника Европы“. Я два раза вместе с переводчиком прошел всю поэму от стиха до стиха, сверяя ее с подлинником, — и, кажется, результат был достигнут вполне удовлетворительный (...) Одна беда: что скажет цензура (...)“ „Вестник Европы“ отказался печатать новый перевод. Тогда переводчик задумал напечатать отдельное бесцензурное издание в Лейпциге» (В. А. Пронин, «Стихи, достойные запрета...», 103–104).

¹²⁴ Из стихотворения А. Ахматовой «Бесшумно ходили по дому...» (1914). Этот пример разбирает Тынянов [Ю. Н. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*, Ленинград 1924, 75 (= Вопросы поэтики; Вып. V)].

¹²⁵ Усов обращается здесь к Пеньковскому.

¹²⁶ Из 22-й строфы главы XIV (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 117).

¹²⁷ Речь идет о запрете не междуударного, а междуиктового интервала в три и более слогов. При пропуске ударения на икте интервал между фактическими ударениями может содержать более, чем два слога, как в приведенном самим Усовым примере из Ахматовой.

¹²⁸ В стенограмме бессмысленное «дапмистическую».

¹²⁹ Неясность в стенограмме. Речь идет о побочном ударении (Nebenton), предшествующем основному (Vorton) или следующем после него (Nachton).

¹³⁰ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 139. Перевод стиха *Ich habe Fisch und Gänsefleisch* (гл. XX, строфа 4; см. выше, примеч. 60). В русском переводе это дактилическая рифма, в немецком оригинале она может интерпретироваться как мужская благодаря побочному ударению (Nachton).

¹³¹ Михаил Леонидович Лозинский (1886–1955) — крупнейший поэт-переводчик советского времени. В декабре 1919 г. он организовал при петроградском Доме Искусств переводческую студию, результатом работы которой стал совместный перевод сборника сонетов Ж.-М. де Эредиа «Трофеи» (1920–1923). Лозинский считал, что «содружество поэтов, стремящихся разрешить в живом и гласном общении одну и ту же задачу возможно более адекватного выражения своим стихом чужеземного стиха, во много раз бо-

гаче комбинативными способностями, запасом слов, стилистической изобретательностью, нежели отдельный переводчик» (*Багровое светило: Стихи зарубежных поэтов в переводе Михаила Лозинского*, Москва 1974, 205). О более поздних опытах коллективного перевода под руководством Лозинского ничего не известно [Е. Эткинд, 'Французская поэзия в новейших русских переводах', *Французская поэзия в переводах русских поэтов 10-70-х годов XX века*, Москва 2005, 10–37 (25)].

¹³² Fremdwörterei, или Fremdwörtelei (нем.) — избыточное употребление иностранных слов.

¹³³ Возможно, имеется в виду следующее место: «*В Ахене трон, на котором в момент // Венчания восседал он; // Трон, на котором он ночью сидел, — // Матери завецал он*» (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 122).

¹³⁴ В стенограмме неточность: «Ярыжке». Имеется в виду стих из 6-й строфы главы II: *Могу вас уверить, ярыжек* (<...>) (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 67). *Ярыжка* — здесь 'низший полицейский служащий' (*Толковый словарь русского языка*, Москва 1940, т. 4: С — Ящурный, стб. 1449). У Гейне: *Ich darf es euch versichern* (<...>) = *Я смею вас уверить* (<...>) (поэт обращается к прусским таможенникам). Обсуждение тыняновского перевода этой строфы («И много книг у меня в голове!..») см. на с. 294 наст. изд. (ср. также более обширную цитату, приведенную в примеч. 47).

¹³⁵ Из гл. IV: *Я съел в заведении питейном // Омлет с ветчиной* (<...>) (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 73).

¹³⁶ Гл. X, строфа 2. У Пеньковского: *Девченка* (sic!) *смазливая налила пунш* (Там же, 100); у Тынянова: *Красивая девушка, тихо смеясь // Меня угостила пуншем* (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 70). Более подробное обсуждение тыняновского перевода этой строфы см на с. 295 наст. изд.

¹³⁷ Гл. XI, строфа 12: *Gottlob! man kollektierte für uns // Selbst bei den fernsten Nationen — // Ein gutes Geschäft — die Kollekte betrug // Wohl an die acht Millionen = Слава богу! собрали для нас // Даже в дальних краях — // Приличную сумму — сбор составил // Чуть ли не восемь миллионов*. У Тынянова: *И, слава богу, собрал для нас // У самых далеких законов // Хорошие суммы — считайте всего // На восемь миллионов* (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 102).

¹³⁸ В этом месте в стенограмме пропуск. По контексту ясно, что имеется в виду обращение к волхвам из главы VII (строфа 26). Перевод: *А если вы не захотите уступить, я применю силу // И буду гнать вас дубинками (= прикладами)*. Первый из процитированных стихов пародирует строку И.-В. Гёте из баллады «Erlkönig» («Лесной царь», 1782): (<...>) *Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt =* (<...>) *А если ты не захочешь, применю силу*.

¹³⁹ «Лесной царь» (1818) — баллада В. Жуковского, перевод баллады Гёте «Erlkönig». У Жуковского приведенный в предыдущем примечании стих передан так: (<...>) *Неволей иль волей, а будешь ты мой*. О какой «пародии на Фишера» говорит Брик, неясно. Возможно, в каком-то пассаже из «Германии» он усмотрел пародию на стихи немецкого поэта Иоганна Георга Фишера (1816–1897).

¹⁴⁰ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 91 (гл. VII, строфа 26).

¹⁴¹ Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 64 (гл. VII, строфа 26).

¹⁴² Гл. IV, строфа 21. Перевод: *Три святых царя из восточной страны. // Они могут квартировать где-нибудь в другом месте.* Автопародия стихотворения Гейне «Die Heil'gen Drei Könige aus Morgenland...» («Три святых царя из восточной страны...») из цикла «Die Heimkehr» («Опять на родине», 1823–1824).

¹⁴³ Точнее, «Три светлых царя из восточной страны...» — перевод стихотворения Гейне «Die Heil'gen Drei Könige aus Morgenland...», сделанный Блоком в 1909 г. Гейне в строфах об усыпальнице трех волхвов в Кёльнском соборе пародирует свое собственное стихотворение, которое на русский язык перевел Блок.

¹⁴⁴ У Тынянова (гл. IV, строфа 21): *Три светлых царя из восточной земли // Где-нибудь приютятся* (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 51).

¹⁴⁵ В стенограмме ошибочно: «положениях».

¹⁴⁶ Из гл. I (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод Ю. Тынянова, 38).

¹⁴⁷ В стенограмме, несомненно, значительный пропуск. Речь здесь должна была пойти о содержательных неточностях тыняновского перевода, причем, судя по следующим далее словам Зенкевича, он процитировал приведенную ниже в конъектурных скобках 12-ю строфу главы I (см.: Там же, 39).

¹⁴⁸ В оригинале 12-й строфы I главы фигурируют не сороки (как у Тынянова), а воробы: *Den Himmel überlassen wir // Den Engeln und den Spatzen = Мы оставляем небо // Ангелам и воробьям.* Дальше у Гейне появляются не «сороки и совы», а «вороны и совы»: *<...> trotz allem Geschrei // Der Raben und der Eulen // Die, altertümlich gesinnt, so gern // In hohen Kirchtürmen weilen = <...> несмотря на все крики // Воронов и сов, // Которые, симпатизируя древности, столь охотно // Расположились на высоких колокольнях* (гл. IV, строфа 18). У Тынянова: *<...> кричи — не кричи // Сова и старый ворон, // Которые, древность возлюбя, // Устроились в башнях собора* (Там же, 51).

¹⁴⁹ Из гл. I (строфа 13): *А вырастут крылья по смерти у нас, // Мы в гости к вам слетаем, // Туда, наверх, и можете нас // Поить блаженным чаем* (Там же, 39). В оригинале: *Und wachsen uns Flügel nach dem Tod, // So wollen wir euch besuchen // Dort oben, und wir, wir essen mit euch // Die seligsten Torten und Kuchen = А вырастут у нас крылья после смерти, // То мы захотим вас навестить // Там наверху, и мы, мы будем с вами есть // Блаженнейшие торты и пирожные.*

¹⁵⁰ В 1909 г. Блок перевел 12 стихотворений Гейне из цикла «Die Heimkehr».

¹⁵¹ Источник цитаты не установлен.

¹⁵² Сама Надежда Давидовна подписывалась «Вольпин».

¹⁵³ Речь идет о явлении непроективности, которое в древнегреческом, латинском и русском распространено гораздо шире, чем, например, в германских языках.

¹⁵⁴ Пропуск в стенограмме.

¹⁵⁵ Фаддей Францевич Зелинский (1859–1944) — филолог-классик. Речь идет о кн.: *ТампЕврипида*, Перевод со введением и предисловиями И. Ф. Анненского, Под редакцией и с комментарием Ф. Ф. Зелинского, Москва 1916–1921, т. I—III. Об этой редакторской работе Зелинского, «обезличивающей» перевод, см. рецензию на второй том указанного издания, написанную другим участником дискуссии — Д. С. Усовым [*Понедельник*, 1918, 2 (15) апреля, № 7, 4]. О переводческих принципах Зелинского и его взаимоотношениях с Анненским см. комментарий А. И. Червякова в кн.: И. Ф. Анненский, *Письма*, С.-Петербург 2007, т. 1: 1879–1905, 186–189. О поэтике и стилистике переводов Анненского из Еврипида

см.: В. Н. Ярхо, '«Ифигения в Авлиде» Инн. Анненского: (древнегреческая трагедия в стиле модерн)', *Philologica*, 2001/2002, т. 7, № 17/18, 89—141.

¹⁵⁶ В стенограмме ошибочно: «приду».

¹⁵⁷ Вероятно, речь идет о сложностях перевода 12-й строфы V главы: *Ich möchte sie gerne wiedersehn. // Doch fürcht ich die Persiflage. // Von wegen des verwünschten Lieds. // Von wegen der Blamage = Я был бы рад увидеть их* (французов. — Т. Н.) снова. // Однако я боюсь персифляжа (= зубоскальства). // Из-за этой проклятой песни. // Из-за бламажа (= позора). *Persiflage* — это галлицизм, а *Blamage* — немецкое новообразование на французской основе. Пеньковский передал рифму *Persiflage : Blamage* как *персифляжит : бламажит*, а в примечаниях пояснил: «Заперсифляжат... — *Persiflage* (франц.) — зубоскальство. *Бламажит*... — *Blamage* (франц.) — хула, сплетня (от глагола *blâmer*, 'бранить, осуждать'. — Т. Н.). Гейне широко пользуется онемеченными французскими словечками. В данном же случае Гейне этим как бы подчеркивает особенное влияние Франции на Рейнскую область (...) Поэтому слова эти сохранены в переводе в аналогичной русской форме» (Г. Гейне, *Германия...*, Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 80, 188).

¹⁵⁸ Баллада из 3 частей «*Ritter Olaf*» («Рыцарь Олаф»).

¹⁵⁹ В стенограмме ошибочно: «строфа».

¹⁶⁰ Вероятно, Вольпин имеет в виду 3-ю строфу 2-й части, где третья строка, взятая вне контекста, ритмически идентична хорей: *Die Geigen geben so lustigen Klang. // Die Flöten seufzen so traurig und bang! // Wer die beiden tanzen sieht, // Dem erbebt das Gemüt — // Der Henker steht vor der Türe = Скрипки издают такой веселый звук, // Флейты стонут так печально и тоскливо! // Кто видит, как эти двое танцуют. // У того содрогается душа — // Палач стоит под дверью.*

¹⁶¹ Пропуск в стенограмме.

¹⁶² Пропуск в стенограмме.

¹⁶³ В стенограмме пропуск. Об этом консонансе см. ниже, примеч. 170.

¹⁶⁴ В стенограмме ошибочно: «стихами».

¹⁶⁵ Вероятно, имеется в виду стихотворение И. Л. Сельвинского «Охота на тигра» (1932), написанное вольным дольником, с преобладанием строф разноударного дольника (в 8 строфах-шестистишиях из 20 соблюдается чередование строк по схеме 434344). Однако строк, изоморфных ямбу, у Сельвинского не так уж много.

¹⁶⁶ В трех первых строфах главы XI («*Das ist der Teutoburger Wald...*», «*Hier schlug ihn der Cheruskerfürst...*», «*Wenn Hermann nicht die Schlacht gewann...*») 7 строк из 12 изоморфны ямбу.

¹⁶⁷ Глава XII.

¹⁶⁸ Слова Ж.-Ж. Дантона, сказанные перед арестом друзьям, предлагавшим ему бежать из Франции: «*Emporte-t-on la patrie à la semelle de ses souliers?*» = «Можно ли унести родину на подошвах своих сапог?». У Гейне (гл. XIX, строфа 1): «(...) *Mitnehmen kann man das Vaterland // An den Sohlen, an den Füßen =* (...) *Можно унести отечество // На подошвах, на ногах.* О тыняновском переводе этой строфы, к которому отсылает Пеньковский, см. выше (примеч. 51).

¹⁶⁹ Ассонанс *Odem : Boden* находится в заключительной строфе XVIII главы.

¹⁷⁰ Гейне рифмует строки *Die schenkte mir freundlich den Punsch ein* и *Die Augen sanft wie Mondschein* (гл. X, строфа 2). В начальной строфе VIII главы мы находим

ассонанс *Preußisch : Beyschais'*. Кроме того, у Гейне встречаются неточные рифмы ассонансного типа, такие, как *vertilgen : Liljen* (гл. XXV, строфа 15).

¹⁷¹ Ср.: «Абрам этот с Лией роди сына, // Зовут его Феликс. В еврействе // Он так далеко не пошел бы, — ведь он — // Придворный капельмейстер» (Г. Гейне, Германия..., Перевод ... Л. Пеньковского, [Москва] 1934, 124).

¹⁷² В стенограмме ошибочно: «которая на зрение не видна, а на слух замечается».

¹⁷³ В стенограмме вместо «„Umland, Tieck“ и „Romantik“» напечатано с пропуском: «.... и „романтик“». Имеется в виду строфа 11 главы III: *Das ist so ritterthümlich und mahnt // An der Vorzeit holde Romantik, // An die Burgfrau Johanna von Montfaucon, // An den Freyherrn Fouqué, Umland, Tieck = Это так рыцарственно и напоминает // О древних времен милой романтике, // О сеньоре (= владелице замка) Иоганне фон Монфокон, // О бароне Фуке, Уланде, Тике.*

¹⁷⁴ В стенограмме вместо «Фуке, Тик» ошибочно: «букетик». У Тынянова: *Все это так по-рыцарски, так // Здесь виден романтик, эстетик, // Кастелянша Иоганна фон Монфокон // И бароны Уланд, Фуке, Тик* (Г. Гейне, Германия..., Перевод Ю. Тынянова, 45). Между прочим, Тынянов делает фактическую ошибку: в отличие от Фридриха де ла Мотт Фуке, Людвиг Уланд и Людвиг Тик не имели баронского титула.

¹⁷⁵ Это глава XIII, однако 4-иктных четных строк ни в этой главе, ни в других главах «Германии» нам обнаружить не удалось.

¹⁷⁶ В стенограмме ошибочно: «помыслы». Имеется в виду 15 строфа VI главы (см. выше, примеч. 60). В издании 1936 г. Пеньковский отредактировал это место, сохранив, однако, третью строку в неприкосновенности: *Готов я годы выжидать, // Но я не успокоюсь, пока не станет // Реальностью твой помысл: // Ты — мыслишь, я — делом занят* (Г. Гейне, Германия: Зимняя сказка, Перевод и примечания Л. Пеньковского, 2-е, переработанное издание, Москва—Ленинград 1936, 63).

¹⁷⁷ В стенограмме ошибочно: «жесткое». В действительности это не женское, а дактилическое окончание (ср. выше, примеч. 130).

¹⁷⁸ О каком примере идет речь, неясно. Пеньковский говорит о дактилических окончаниях нечетных строк, которые у Гейне действительно могут нести побочное ударение на последнем слоге и интерпретироваться как мужские.

¹⁷⁹ Пропуск в стенограмме.

¹⁸⁰ Например: *альи : бывало; не мало : внимала; застывала : вала; и др.* (Там же, 70, 74, 115). Рифм на *-улис(ь)* и под. у Пеньковского не нашлось; возможно, он имеет в виду рифму *встрепенулось : навернулась* из тыняновского перевода, которую упоминает в своем выступлении М. А. Зенкевич (см. с. 304 наст. изд.).

¹⁸¹ См. выше, примеч. 84.

¹⁸² В стенограмме ошибочно: «мерах».

¹⁸³ В стенограмме ошибочно: «мерах».

¹⁸⁴ «Иррациональные» стопы — одно из понятий античной теории стиха: «{...} несмотря на условие атомистичности моры, существовали слоги, долгота которых изменялась временем, которое было или несколько больше моры, или несколько больше двух мор; такие стопы называются иррациональными, в отличие от рациональных, которые были всегда кратны море» [С. П. Б<обров>, 'Мора', Литературная энциклопедия: *Словарь литературных терминов: В 2-х т.*, Москва—Ленинград 1925, т. 1. А — П, стб. 462—463 (463)].

- ¹⁸⁵ В машинописи ошибочно: «трофеем».
- ¹⁸⁶ Об основных (постоянных) и второстепенных (переменных) признаках метрической системы см. также в лекциях Б. И. Ярхо по стиховедению [РГАЛИ, ф. 2186 (Б. И. Ярхо), оп. 1, ед. хр. 83, л. 10, 15 об., 16] и в его «Методологии точного литературоведения» (Б. И. Ярхо, *Методология точного литературоведения*, 32, 621–622 примеч. 52).
- ¹⁸⁷ В стенограмме: «предвходящее».
- ¹⁸⁸ Вильгельм Буш (1832–1908) — немецкий поэт и художник-график. Детские и сатирические стихи Буша неоднократно выходили по-русски в переводах К. Льдова, С. Маршака, Д. Хармса и др.
- ¹⁸⁹ В стенограмме бессмысленное «активические».
- ¹⁹⁰ Пропуск в стенограмме.
- ¹⁹¹ В черновиках Ярхо сохранился план исследования и первоначальные подсчеты по ритмике дольников Н. Тихонова, Н. Оболенской и Э. Сумской (см.: РГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 83, л. 27–30).
- ¹⁹² <...> *Молодой купец, удалой боец // По прозвищу Калашников* — цитата из «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».
- ¹⁹³ «Баллада: Из Байрона» («Берегись! берегись! Над бургосским путем...», 1830).
- ¹⁹⁴ Пропуск в стенограмме.
- ¹⁹⁵ Пропуск в стенограмме.
- ¹⁹⁶ Ярхо цитирует собственный перевод стихотворения Кюренбергера (вторая половина XII в.) «Я сокола кормила год и много дней...», где есть строки: *И перья чистым золотом ему увила я; И перья красным золотом горели ярко вновь* [*Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература средних веков (IX–XV вв.)*, Составила Р. О. Шор, Москва 1936, 350–351].
- ¹⁹⁷ По всей видимости, речь идет о литераторе и переводчике Николае Митрофановиче Жданове (1878–1934), который выполнил перевод трагедии Гейне «Вильям Ратклиф» (1934; РГАЛИ, ф. 201, оп. 1, ед. хр. 14.), избранных его стихотворений (Там же, ед. хр. 15) и подготовил замечания на тыняновский перевод «Германии», изданный ГИХЛ (Там же, ед. хр. 19). См. также письмо Ярхо Жданову от 1 янв. 1935 г. с предложением выступить в секции переводчиков (РГАЛИ, ф. 201, оп. 1, ед. хр. 30).
- ¹⁹⁸ «Чапаев» (1934) — фильм режиссеров Г. Н. и С. Д. Васильевых (псевдоним — братья Васильевы). Начиная с середины 1920-х годов Васильевы совместно «проводили большую работу по перемонтажу и литредакции большинства зарубежных фильмов, выпускаемых тогда на наши экраны» [Г. Н. Васильев, С. Д. Васильев, «Как я стал режиссером», Братья Васильевы, *Собрание сочинений: В 3 т.*, Москва 1981, т. 1: Ранние критические выступления; О кинонауке и кинорежиссуре; Первые кинопостановки; Нереализованные замыслы, 107–112 (109–110)].