

СТИХОТВОРЕНИЕ ДАВИДА САМОЙЛОВА
«ДОМ-МУЗЕЙ» В ПЕРЕВОДЕ ЯНА КРОССА
(ИЗ СБОРНИКА «БЕЗДОННЫЕ МГНОВЕНИЯ»)*

ТАТЬЯНА СТЕПАНИЦЕВА

В 1990 г. в таллинском издательстве “Eesti raamat” вышла книга «Бездонные мгновенья / Põhjatud silmapilgud», составленная из стихотворений Д. Самойлова и Я. Кросса (параллельно на языке оригинала и в переводе). Стихи Самойлова перевел Кросс — и наоборот. Книги такого рода, насколько нам известно, не часты в литературном мире. Дополнительный интерес опыту придает то, что поэты, очевидно, тесно общались во время работы над переводами: Самойлов жил в Эстонии, Яан Кросс и его семья входили в дружеский круг поэта.

История появления «Бездонных мгновений» на свет заслуживает отдельного изучения. Книга помечена 1990-м годом, годом смерти Самойлова. Подготовка издания началась гораздо раньше: оно было сдано в печать еще весной 1988-го (промедление объясняется, очевидно, экономическими причинами). Миниатюрное издание входит в серию «Рукопожатие / Käepigistus», которая началась в 1984 г. с книги Ральфа Парве и Всеволода Азарова «Рукопожатие / Käepigistus» (ее заглавие и дало название серии). В 1987 г. составитель серии Михаил Корсунский выпустил сразу два сборника: «Время пришло... / Aeg tuli...» Деборы Вааранди и Анны Ахматовой, и «Обратная связь / Tagasiside» Арви Сийга и Евгения Евтушенко. После 1990 г. серия прервалась.

В сборник «Бездонные мгновенья / Põhjatud silmapilgud» вошли переводы следующих стихотворений Самойлова: «Дом-музей», «Смерть Ивана» (из цикла «Стихи о царе Иване»),

* Статья написана в рамках темы целевого финансирования TFLGR 0469.

«Баллада о немецком цензоре» (из поэмы «Ближние страны»), «Завсегдатай», «Рихтер», «Деревья должны...», «Афанасий Фет», «Сандрильона», «Залив», «Муза», «Пахло соломой в сарае...» и «Эстимаа»¹. Подборка включает тексты разных лет, из разных циклов и сборников. На первый взгляд в ней не прослеживается единого сюжета, а тематическая связность наблюдается на уровне авторской «поэтической картины мира». Составитель не эксплицировал принципы компоновки сборника, не говорит о них и переводчик, Я. Кросс, в своем предисловии. Интересно отметить, что военная тема, столь значимая в творчестве Самойлова, в сборнике почти отсутствует. «Баллада о немецком цензоре» в контексте подборки (особенно в соотнесении с «Домом-музеем») становится скорее вариацией на тему отношений личности и безличной власти.

Параллельное размещение оригинала и перевода на книжном развороте создавало особое смысловое пространство: стихотворения Самойлова образовывали свой семантический ряд, который дополнялся соотнесением с переводами, которые, в свою очередь, тоже складывались в завершённый смысловой комплекс.

В настоящей статье мы обратимся к первому в сборнике тексту Самойлова и его переводу. Это стихотворение «Дом-музей» (1961), впервые напечатанное в 1963 г. в журнале «Новый мир». Его помещение на первое место в подборке, очевидно, было неслучайным. Число самоейловских стихотворений было слишком мало, чтобы дать представление о творческой эволюции автора. Тем не менее, хронологический принцип

¹ Вторая часть сборника, самоейловские переводы из Яана Кросса, нуждается в отдельном исследовании. В книгу включены переводы следующих стихотворений: “Laul seitsmest lukust võtmetega”, “Uks”, “Laul pimedale trofeehobusele telliskivivabrikus”, “Õhus ämblikulõngade lend on...”, “Mu noorus, sulipoiss – sa kaod?!””, “Luiteliivadel joostes...”, “Tallipoisi laul”, “Kõrgmäestik”, “Ehitusmeistri mõtted”, “Lõokesed”, “Veebruari kevad”, “Õhtu ja hommik”, “Säilimine”, “Luule on...”, “Sellega, kes on näinud tuhandeid...”, “Hakkas juuba oskama näha...”, “Autobiograafia süvitsi”, “Mu sõbra avatud akna all...” и “Põhjatud silmapilgud”, давшее заглавие сборнику.

организации текстов в «Бездонных мгновениях» в целом прослеживается, хотя не соблюдается строго («Смерть Ивана» — до 1953 г., «Баллада о немецком цензоре» — 1958, «Завсегда-тай» — 1978, «Рихтер» — 1981, «Афанасий Фет» — не позднее 1980, «Залив» — 1978 и т.д.). Есть в общем ряду исключение — именно «Дом-музей» стоит «не на своем месте». В свое время, после первой публикации, оно было воспринято как сатирическое (см. об этом [Немзер, Тумаркин: 668–669]), а позднее расценивалось и как пародия (см. об этом [Солженицын]). Следующие стихотворения в подборке совершенно лишены пародийной окраски («Смерть Ивана» и «Баллада о немецком цензоре»), еще и поэтому помещение в начало «Дома-музея» представляется довольно необычным. Как можно предполагать, в этом стихотворении выделялась другая смысловая доминанта, которая и позволяла ему задать тон всей подборке. Определить эту доминанту мы и попытаемся далее.

Иронический посыл самойловского «Дома-музея» обусловлен самой темой: сомнения в необходимости «музеев поэтов/писателей», пыльных собраний прозаических вещей были устойчивым культурным и литературным мотивом (можно привести примеры от Пастернака до Довлатова). Цитата в эпиграфе якобы из «книги отзывов» сразу задавала жанрово-стилевую рамку текста: «... производит глубокое...». Первый эпиграф, «из старого поэта» (псевдоцитата, наполненная узнаваемыми «поэтизмами» и отсылающая к знакомому читателю комплексу «поэтического памятника»), переводился вторым эпиграфом в иронический регистр, поэтизмы в нем приобретают оттенок комический, почти шутовской.

За внешней пародийностью, кажется, мало обращалось внимания на второй план, внутренний сюжет стихотворения — судьбу поэта, представленную экскурсоводом хотя и далеким, но все-таки внимательным.

Тот факт, что стихотворение отнесли на свой счет именно работники Музея-квартиры Пушкина, имеет текстуальное обоснование. Отсылки к пушкинской судьбе в «Доме-музее» довольно многочисленны и узнаваемы. Кроме отмеченной комментаторами аллюзии на посмертную судьбу Ленского в стро-

ке «то ли песен, а то ли печенья» [Немзер, Тумаркин: 669] и лермонтовской цитаты в финале стихотворения («Смерть поэта — последний раздел», см. [Немзер 2006: 166]), можно указать еще на ряд аллюзионных деталей.

Это «кушетка поэта» — ср. кожаный диван в пушкинском кабинете в Музее-квартире на Мойке, 12.

Портрет («здесь поэту четырнадцать лет. / Почему-то он сделан брюнетом») напоминает, как нам представляется, о портрете Пушкина, приложенном к изданию «Кавказского пленника» (1822) и печатавшемся с гравюры Е. Гейтмана. «Безымянность» портрета у Самойлова находит соответствия в истории пушкинского изображения: споры об «оригинале», с которого гравировал Гейтман, и о предполагаемом авторе этого оригинала долго оживляли досуги пушкинистов. В качестве автора оригинала предлагалась даже кандидатура Карла Брюллова. Некоторые исследователи считали изображение «детским» портретом Пушкина (Венгеров, Ашукин — см. об этом, напр., [Борский: 961–962]). Так, Ашукин предполагал, что на портрете изображен Пушкин «в возрасте 12–14 лет», «в рубашке с открытой шеей, с темными курчавыми волосами» [Ашукин: 22]. В русском культурном сознании «арап» Пушкин представляется, конечно, брюнетом. Пока нет оснований предполагать, что Самойлов помнил (и вообще знал) книгу Ашукина. Но и «юность» поэта, и не соответствующие действительности черты его внешности («сделан брюнетом»), и дискуссия вокруг портрета («все ученые спорят об этом») — все это напоминает о пушкинской иконографии.

«Удалому» портрету из «Дома-музея» в пушкинской иконографии соответствия, как кажется, не находится. В этом эпитете можно усмотреть отмеченную авторской иронией метонимию пушкинского «романтизма» периода «Людмилы и Руслана»²; так же можно предположить, что эта характери-

² В начале 1960-х сомнений в романтической природе первой пушкинской поэмы у исследователей не возникало. Иные трактовки появились гораздо позднее.

ка сложилась под влиянием воспоминаний современников о Пушкине³.

Ссылка «в Калугу» за «оду “Долой”» может быть интерпретирована как аллюзия на ряд событий пушкинской биографии. В Калужской губернии находилось имение Полотняный завод, полученное Н. Н. Гончаровой в приданое, в нем Пушкин бывал минимум дважды — в 1830 и в 1834 г. Ода «Вольность», которая стала одним из поводов для отправки Пушкина на юг, не содержит слова «долой» (оно в поэтическом корпусе Пушкина встречается всего три раза), но может быть прочитана в таком смысле — как призыв «на троне поразить порок».

Сюртук из «Дома-музея», пробитый дуэльной пулей, не нуждается в дополнительной «пушкинской» интерпретации — именно эта вещь (наряду с диваном) составляет центр экспозиции в музее-квартире на Мойке. Сюртук, в котором Пушкин уехал на место дуэли, потом был передан В. И. Далю, описавшему его так: «... досталась от Жуковского последняя одежда Пушкина, после которой одели его, только чтобы положить в гроб. Это черный сюртук с небольшою, в ноготок, дырочкою против правого паха» [Вересаев: II, 456]. В воспоминаниях современников о Пушкине сюртуки вообще фигурируют не-

В поэме лексема «удалой» встречается трижды, в написанной чуть позднее поэме «Братья разбойники» — два раза; в более поздних стихах появление ее понятным образом связано с «народной» темой или стилистикой (ср. «На статую играющего в бабки», «В поле чистом серебрится...», «Делибаш»).

³ Ср. мемуар о появлении Пушкина «в ситцевой красной рубашке» на святогорской ярмарке, из дневника мещанина И. И. Лапина: «1825 год. 29 мая в Св. Горах был о девятой пятницы... и здесь имел щастие видеть Александру Сергеевича Г-на Пушкина, который некоторым образом удивил странною своею одежною, а на прим. у него была надета на голове соломенная шляпа, в ситцевой красной рубашке, опоясавши голубою ленточкою, с железною в руке тростию, с предлинными чор<ными> бакинбардами, которые более походят на бороду так же с предлинными ногтями, с которыми он очищал шкорлупу в апельсинах и ел их с большим аппетитом я думаю около 1/2 дюжин» [Пушкин в воспоминаниях: 517].

однократно, напр., вспомним сюжет со свадебным сюртуком, заимствованным у Вяземского.

Здесь начинается расподобление — самойловский поэт на дуэли не гибнет, его биография закончится иначе. К пушкинским аллюзиям у Самойлова подключаются иные, связанные с другими русскими поэтами и писателями. Биография героя «Дома-музея» становится, в конечном итоге, своего рода инвариантом судьбы русского литератора.

Как нам представляется, «Дом-музей» так же можно связать с «ахматовской» линией в поэзии Самойлова, как связаны с ней, согласно концепции А. С. Немзера [Немзер 2007: 159–160], стихотворение 1962 г. «Старик Державин» и написанная на кончину Ахматовой «Смерть поэта». Исследователь апеллировал к работе Р. Д. Тименчика, который описал прием конструирования образа поэта в «Поэме без героя»: «... оппозиции этих архисем <поэт-символист, поэт-акмеист, поэт-футурист> выделяют архисему второго уровня — “поэт начала века”, которая, входя в оппозиции с другими архисемами, выделившимися в недрах того же текста, в конечном итоге выделяет архисему “Поэт вообще”, “Поэт мироздания”» [Тименчик: 280; см.: Немзер 2006а: 380]. Самойлов использовал этот «принцип со-противопоставления разных прототипов при обрисовке “Старика Державина”» (в заглавном герое виден не только Державин, но и Ахматова, и Пастернак) и при создании «Смерти поэта», где за образом поэта стояли прототипы Ахматовой и Пастернака [Немзер 2007: 159–160].

Стихотворение «Дом-музей» было написано раньше названных (в 1961 г.), но «Поэма без героя» была тогда уже известна Самойлову. Эта «архисема» в «Доме-музее» формируется постепенно: к концу текста плотность пушкинских аллюзий снижается, вводятся отсылки к биографиям других писателей, детали, не находящие соответствия в пушкинской биографии. «Как бы Пушкин» постепенно превращается в «поэта вообще».

Вернемся к пушкинским аллюзиям в разбираемом тексте. «Пейзаж “Под скалой”» и напоминает о позднейшей пушкинской иконографии (см., например, картины Айвазовского «Пушкин на берегу Черного моря» (1887), «Пушкин в Крыму

у Гурзуфских скал» (1899), а также известное полотно Айвазовского и Репина «Прощание А. С. Пушкина с морем» (1877)). К этому подключается еще цитатная отсылка к «Ариону»: «И ризу влажную мою / Сушу на солнце под скалою».

Стих «Начало послания “К другу”» у Самойлова, вероятно, отсылает к целому жанрово-тематическому комплексу, связанному с пушкинским творчеством и с поэзией начала XIX в. в целом — «дружеское послание». Соседство с этой строкой в стихотворении строк «Вот письмо “Припадаю к стопам...” / Вот ответ: “Разрешаю вернуться...”» позволяет прочитать отрывок (в контексте предыдущих пушкинских «подтекстов» и аллюзий) как отсылающий к переломному в биографии Пушкина периоду, середине 1820-х — неучастие в выступлении на Сенатской площади, начало николаевского правления, возвращение из ссылки по личному распоряжению императора, разговор поэта с ним, стихотворения «В надежде славы и добра..» и более позднее «К друзьям» («Нет, я не льстец...»).

Намеченное ранее расподобление биографии поэта из «Дома-музея» и «поэта Пушкина» здесь углубляется. Оно начинается с введения реалий, анахронических пушкинской эпохе⁴:

Вот поэта любимое блюдо,
А вот это любимый стакан,
Завитушки и пробы пера,
Варианты поэмы «Ура!»⁵
И гравюра «Врученье медали».
Повидали? Отправимся далее.

⁴ Ср. то, что происходит с Пушкиным в «Свободном стихе» («В третьем тысячелетье...», 1973).

⁵ Возможно, это заглавие — в свете предшествующих — соотносится с поэтическим откликом Пушкина на польское восстание, стихотворениями «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Вышедшие в составе брошюры «На взятие Варшавы» (куда включено еще стихотворение Жуковского «Старая песня на новый лад»), они были восприняты как отказ автора от былой свободы мнений — не только новым поколением, студентами-разночинцами (см. об этом, например, [Осповат: 45–47]), но и друзьями поэта (ср. мнение Вяземского).

Стакан с блюдцем — черта быта скорее XX в., чем начала XIX в.; медали в XIX в. как наградной знак имели меньшее значение, нежели ордена, меняется это положение в советскую эпоху. Далее архаизированный бытовой фон сохраняется, и даже с «пушкинским оттенком»: «завитушки и пробы пера» — памятный визуальный образ пушкинской рукописи.

Бархатная блуза старого поэта ассоциируется, скорее, с рядом романтического художника, но не противоречит общей картине. Дагерротип — изобретение чуть более позднее, в России появившееся уже в начале 40-х. Внешность того, кто запечатлен на дагерротипе — «лысый, старенький, в бархатной блузе» — напоминает о хрестоматийных изображениях Тютчева.

Поэт второй части «Дома-музея» на Пушкина похож мало. Точнее, как нам представляется, его судьба — вариант пушкинской биографии, «если бы не было Черной речки» (то есть, если бы не было последнего бунта и порыва к свободе). Самойлов дописывает здесь «обыкновенный удел» поэта, тот, который был предсказан Пушкиным Ленскому. Биография поэта все ближе подходит к типовой биографии успешного писателя: после поэмы «Ура!» следует «Вручение медали», странствия, нападки (очевидно, собратьев по цеху) и ответ на них, статья «Почему мы дурим?». Подчеркнуто «простая» риторика и простонародность лексики, риторический вопрос с «мы» здесь, возможно, могли ассоциироваться у читателя с вынужденными и добровольными саморазоблачениями «оппозиционеров» 30-х. С этого момента биография поэта перестает быть интересна посетителям «дома-музея»: «Вы устали? Уж скоро конец».

Последние события биографии вроде бы обозначают возвращение к истинному поэтическому пути: «лавровый венец» и «выцветший дагерротип» с поэтом, обрисованным подчеркнуто сочувственными (и вызывающими симпатию) деталями: «лысый, старенький, в бархатной блузе». Последнее полустигшие строфы намекает даже на трагический финал: «Этот ... дагерротип ... был последним. Потом он погиб». Но намек разрешается совершенно прозаическим началом предпоследней строфы:

Здесь он умер. На том канапе...

Возвращение к прежнему «поэту», автору «оды “Долой!”», происходит в следующих строках. Но возвращение это опосредовано пародийно-иронической окраской всего текста и незавершенностью самой реплики поэта, вводящей тему «непонятости»:

Перед тем прошептал изречение
 Непонятное: «Хочется пе...»
 То ли песен? А то ли печенья?
 Кто узнает, чего он хотел,
 Этот старый поэт перед гробом!

Именно в связи с «двойным прочтением последних слов поэта» комментаторы упомянули о двух вариантах судьбы Ленского [Немзер, Тумаркин: 669]. По нашему предположению, соответствующие строфы «Евгения Онегина» (XXXVII–XXXIX из главы VI) являются подтекстом всего стихотворения и, возможно, сюжетным его импульсом. Колеблющаяся от пародийно-иронической до трагической интонация стихотворения также отсылает к описанию судеб Ленского. Игра эпиграфов (столкновение их смыслов, стилистики и фиктивные источники) подтверждает значимость именно пушкинского поэтического комплекса в конструкции «Дома-музея».

Финал стихотворения у Самойлова, пожалуй, так же пессимистичен, как двойственное описание судьбы Ленского в «Онегине». Об этом сигнализирует комическая, снижающая рифма «гробом — гардеробом»:

Кто узнает, чего он хотел,
 Этот старый поэт перед гробом!
 Смерть поэта — последний раздел.
 Не толпитесь перед гардеробом...

Процитированная здесь лермонтовская «Смерть поэта» задает обвинительный тон в адрес посетителей музея, они и есть «надменные потомки». После «смерти поэта» его «биография» заканчивается — что очевидным образом вступает в противоречие с эпиграфом «из старого поэта»:

Потомков ропот восхищенный,
Блаженной славы Парфенон!

«Ропота восхищенного» в стихотворении не слышно⁶, напротив — отраженно проявляется раздражение посетителей: «Повидали? Отправимся далее. <...> Вы устали? Уж скоро конец. <...> Не толпитесь перед гардеробом». Паратакис, соположение эпиграфа и текста, дает дополнительный сюжетный смысл: «Блаженной славы Парфенон» оказывается скучным музеем, который посетители покидают сразу после «смерти поэта». После этого «раздела» ничего нет — нет славы, нет восхищенья потомков (поэтому и второй эпиграф — «оставляет глубокое...») — утверждает пессимистический вариант «судьбы поэта». От поэта остается пародийная скороговорка экскурсовода, за которой слышен голос автора. В «Доме-музее» Самойлов варьирует тему, которая в его размышлениях о поэзии занимала едва ли не первое место: право художника на собственный путь и собственное видение мира, право отвечать или не отвечать на «вызов» современности, возможность сопрягать служение музам и стремление к приватности и житейскому счастью.

А. С. Немзер справедливо отмечает «антибытовую энергию стихотворения» [Немзер 2007: 161]. Нам хотелось бы указать и на скептическую «антипоэтическую» ноту. Авторский голос в «Доме-музее» звучит неясно, он скрыт за речью «экскурсовода» (и кажется, нет оснований полностью отождествлять с ней авторский голос). «Пошлый глас» представляет зрителям/читателям старого поэта как «любителя жизни спокойной», а его биографию — как путь постепенного «примирения

⁶ См. об этом фрагменте, истолкованном в несколько ином ключе, в статье А. С. Немзера: «“Последний раздел” не “раздел экспозиции”, а раздел меж поэтом и “другими” (равно посетителями дома-музея и “хранителями наследия”); императив “не толпитесь” — не напутствие экскурсовода, а повторение возгласа “Procul este, profane”, предпосланного Пушкиным стихам, что ныне печатаются под заголовком “Поэт и толпа”, а при первой публикации назывались “Чернь”» [Немзер 2007: 160].

с действительностью» и «с правопорядком». На первый взгляд плохо согласующиеся с распространенными представлениями о личности Пушкина строки «Покойный / Был ценителем жизни спокойной» находят параллель не только в поздней биографии Пушкина (в его представлениях о неприкосновенности частной жизни), но и в его поэтических высказываниях более раннего времени, ср. строки из «Путешествия Онегина»: «Мой идеал теперь — хозяйка, / Мои желанья — покой, / *Да щей горшок, да сам большой*». Здесь, на наш взгляд, Самойлов показывает, как можно из сложной, наполненной разными потенциальными сюжетами биографии писателя «извлечь» один сюжет, спрямляя смысл и определяя «тенденцию» (и ирония автора «Дома-музея» направлена прежде всего на такую обедняющую интерпретацию). Пушкинская биография в контексте русской культуры закономерно стала первым объектом для подобных истолкований, что объясняет выбор пушкинского комплекса как основы смысловой конструкции «Дома-музея».

Пародирование речевого жанра («музейное литературоведение»), конечно, является способом обозначения дистанции между автором и адептами этого жанра. Но биография поэта, представленная только в его произведениях, вне пародии — действительно показывает «примирение с действительностью»: «ода “Долой!”», «начало “Послания к другу”» — и дописанное (судя по ответу) письмо «Припадаю к стопам...», после него — «поэма “Ура!”» и статья «Почему мы дурим?». Используя для описания вслед за предшественниками понятие «архисемы», рискнем заявить, что в «Доме-музее» со-противопоставление аллюзионных комплексов, отсылающих к разным прототипам, формирует архисему «псевдо-Пушкина», негативного двойника поэта, чья биография является инвариантом биографии «успешного писателя». Пародийная пошлость «экскурсии» по «дому-музею» приобретает по ходу сюжетного движения другую мотивировку: автор поэмы «Ура!» и статьи «Почему мы дурим?», заслужив свой «дом-музей», заслуживает и сниженной интерпретации своей биографии и скучливого невнимания слушателей. За пародией на «музейное пушкиноведение» проглядывает пародия на «псевдо-Пушкина».

Политические импликации этого стихотворения, возможно, обусловили его помещение на первое место в сборнике и, кроме того, определили переводческую тактику Я. Кросса.

Еще раз отметим, что точное время создания перевода неизвестно (этот вопрос требует архивных изысканий). В предисловии Кросс никак не определил время начала своих переводов из поэзии Самойлова (неопределенно указывая на то, что Самойлов уже много переводил с эстонского), так что, вероятно, перевод стихов для сборника был сделан специально. Неизвестно, когда будущий переводчик впервые прочитал стихотворение «Дом-музей». Самое знакомство поэтов состоялось еще в 60-х, в Москве, затем встречи продолжились в Таллине. По переезде же Самойлова в Пярну, как отмечает Кросс, встречи их стали совсем редки (“Hiljem, kui temast sai pärnakas, oleme puutunud tegelikult üsna harva kokku” [PS: 6]). Поэтому трудно говорить о полной «авторизованности» переводов. Но долгое знакомство двух поэтов и их взаимный интерес делают авторизацию вполне возможной. Как нам представляется, в своем переводе стихотворения «Дом-музей» Я. Кросс акцентировал те «архисемы», которые возникли в оригинальном тексте, и снизил значение частных аллюзий, которые вряд ли могли быть прочитаны большинством эстонских читателей.

Я. Кросс в переводах Самойлова стремился к поэтической точности. Он неизменно сохранял рифмовку (для его собственных стихов несвойственную; в современной эстонской поэзии в целом рифма не играет важной роли), строфическое деление. При переводе «Дома-музея» также были сохранены размер (трехстопный анапест), рифмовка и строфическое деление.

Кросс переводит стихами и первый эпиграф:

Käib järelpõlve harras melu,
kus au ja sära Parthenon...

Первая строфа стихотворения переведена довольно точно, переводчик не делает сокращений. Заметное изменение в первой строфе — это сокращение при переводе фразы «Это штора – окно прикрывать» до “Aga see — tema aknaruulo” (графиче-

ский облик фразы, как видно, при этом сохранен). Сокращение компенсировано в следующей строке: “Lemmiktool. Siin ta istus ühtlugu” («Любимый стул. Здесь он часто сидел») вместо оригинального «Вот поэта любимое кресло». Появление отсутствующего в оригинале пояснения мотивируется как раз сокращением предыдущей фразы. Строка перевода состоит из двух предложений, в смысловом отношении равнозначных («любимый стул» — тот, на котором часто сидят, часто пользуются). Смысловая избыточность этой строки — функциональный эквивалент самойловского «Это штора — окно прикрывать» (закрывать окно — главная и единственная функция штор). Прилагая этот прием к другому предмету, Кросс не менял ни сюжета, ни смысла оригинала.

В конце первой строфы в переводе отсутствует каламбур (и одновременно каламбурная рифма): вместо «*Покойный* был ценителем жизни *спокойной*» — “Vaiksest elust ta pidas suurt lugu” («Он весьма уважал спокойную жизнь»). В эстонском лексиконе нет подходящего синонима для «умершего», который позволил бы словесную игру. Но эта каламбурная рифма, как нам представляется, была передана Кроссом в необычных рифмах первой строфы: *see siin — kanapee siin, ühtlugu — suurt lugu*⁷. Составная рифма вообще чаще встречается в комической поэзии. У Кросса нет исходного каламбура, но появляется составная рифма (в первом случае — почти реди́ф), которая создает сходный эффект «немудреной словесной игры» (у Самойлова каламбур относится к пародируемой речи «экскурсовода»).

Во второй строфе перевода Кросс менее точен — и этот отход от оригинала нам представляется осознанным приемом, приближения эстонского читателя к смыслу стихотворения — без попыток сохранить ассоциативное поле, возникающее в сознании русского читателя.

⁷ Рискнем предположить, что эта рифма была фонетической отсылкой к оригинальной рифмопаре «Калугу — другу». Переводчик не сохранил топоним в своем тексте, но сохранил его звучание в другом фрагменте стихотворения, что встречается не так часто в практике поэтического перевода.

Портрет в переводе лишен признака «безымянности», но становится «одним из многих» (“üks paljudest neist”). Прибавленный поэту в переводе год («Здесь поэту четырнадцать лет» — “Siin roeedil on aastat viisteist”) появился благодаря метрическим ограничениям (neliteist длиннее на слог). «Позднейший портрет — удалой» в переводе лишается эпитета: “Siin — üks hilisem pilt. Pole raha?” Вместо определенной характеристики появляется еще одно обращение к слушателям, подчеркнуто-разговорная, фамильярная конструкция, которая становится стилевым эквивалентом пропущенного эпитета.

Вместо Калуги переводчик посылает своего поэта в «ссылку» (maarakku). Конкретность снимается, так как смысл ссылки в Калугу для инокультурного читателя был совсем не очевиден⁸.

Исторические реалии также становятся менее определенными. «Сюртук» Я. Кросс переводит как “kuub”, что означает как сюртук, так и пиджак, и кафтан, и вообще «одеяние». «Сюртук с рваной полкой», в оригинале ассоциировавшийся прежде всего с пушкинским сюртуком и, соответственно, отсылавший к пушкинской биографии, здесь терял эту привязку. «Послание к другу» было переведено как просто «Послание» (“Läkitus”), а «завитушки и пробы пера» — как «пара листов закорючек/завитушек» (“kriksadulle paar lehte”).

В пятой строфе переводчик переставляет, меняя местами, два эпизода, ср.:

Годы странствий. Венеция. Рим.
 Дневники. Замечанья. Тетрадки.
 Вот блестящий ответ на нападки.
 И статья «Почему мы дурим?»
 Päevaraamatud. Siin — ülipeen
 vastulöök tema labastajaile.

⁸ Стоит отметить, что в Калугу ссылали нечасто. Из известных персонажей российской истории можно назвать только Шамиля и А. В. Луначарского. Возможна актуализация имени в связи с Цветаевой, с ее ссылкой в Тарусу (город Калужской области) — в 1961 г. вышел альманах «Тартуские страницы», где были напечатаны и стихи Самойлова.

Rännuaastad, teed mitmeile maile
ning artikkel “Miks narrusi teen?”

В переводе конкретизирован адресант «нападок» — labastajad («опошлители»), но при этом сняты географические названия, места «странствий» (вместо Венеции и Рима — “mitmed maad”). У Самойлова названия городов скорее символичны, чем конкретны; Венеция и Рим — своего рода знаки пространства «высокой европейской культуры». При этом, видимо, будет значимо еще и то, что эти города — метонимически указывают на Италию, куда многие русские писатели, вообще люди искусства, ездили «за вдохновением». Но в переводе символичность отсутствует, исчезает бывший в оригинале контраст между «Калугой» и «Венецией» с «Римом». Из географических названий в переводе осталась только «Тулуза», не имеющая, как кажется, символического или метонимического значения в оригинале.

Стоит отметить, что в переводе Кросса название статьи поэта трансформировано — вместо множественного «мы» поставлено «я», что проясняет «покаянный» смысл названия.

В последних строфах переводчик сильнее отклоняется от оригинала. Во-первых, исчезает противоречие «потом он *погиб*. // Здесь он *умер*. На том канapé». Кросс в этом фрагменте вообще не использует глаголов с соответствующей семантикой: “see pleekinud pilt ... temast viimaseks jäi. // Surisäng. Jah — siin see kanapée”. Напряжение между «погиб» («погиб поэт» — ср. появляющуюся ниже «Смерть поэта») и «умер. На том канapé» исчезает, как «отключается» и цитатный план. «Смерть поэта» у Кросса становится просто «смертью» (“Surm ongi viimane osakond”).

Смерть главного персонажа в переводе более картинна и менее оценочна: в ней нет оксюморонного «непонятого изречения», поэт перед смертью приподнимает голову и шепчет (“Enne seda siit kergitas pea ta / ja veel sosistas...”).

Перевод этого предсмертного изречения должен был представлять особую трудность для переводчика — необходимостью сопрячь в анафоре максимально «бытовое» с «поэтическим». Перевести с необходимым повтором «лесен — пече-

нья» было невозможно, поэтому Кросс использовал для конструкции предмет, ранее введенный им в текст: вместо «любимый стакан» в его «доме-музее» хранится «любимый чайный стакан» (“Iemmik teeklaas”), чтобы «смочить язычок» (“keelekest kasta”). Вместо «печенья» в переводе является чай (tee), а «песни» сменяются «знанием» (teada). Оно возникло, вероятно, в результате переноса, переводчик сдвинул соответствующее слово из речи экскурсовода в прямую речь героя: «Кто *узнает*, чего он хотел» — в переводе “Kes see *õelda võib*, mis ta just tahtis” («Кто *может сказать*, что он хотел»), и, соответственно, дальше заменил в реплике:

«Хочется пе...»
 То ли песен? А то ли печенье?
 “Tahaksin te-” —
 pole selge, kas “teed” või kas “teada”

Последняя рифма стихотворения Самойлова, сниженная «гробом — гардеробом», в переводе отсутствует, *garderoob* переезжает в начало строки. Но снижающий эффект перенесен на глагольную часть последней фразы. Посетители у Самойлова «толпятся» перед гардеробом, у Кросса «бегут» к нему (“Garderoob (*ärge jooksk!*) on lahti”).

Разумеется, делать выводы о переводческой тактике Кросса на таком узком материале было бы непозволительной вольностью. Сборник «Бездонные мгновения», его композиция и поэтика нуждаются в целостном анализе и последовательной интерпретации. Кроме того, необходим широкий авторский контекст, который позволил бы соотнести практику Кросса-переводчика с его собственным поэтическим творчеством, что позволило бы точнее определить значение приемов перевода, оценить его направленность и смысл отклонений от оригинала.

В нашей статье мы хотели только указать на то, что при переводе Кросс, стараясь следовать за оригиналом, трансформировал переводимый текст так, чтобы выявить его потенциальный смысл. В переводе Я. Кросса стихотворение Самойлова «Дом-музей» теряло аллюзионный пласт, связанный с Пушки-

ным (за счет снижения числа реалий, биографических ассоциаций и т.п.), но за счет этого приобретало более широкий смысл. Это была уже не биография «русского поэта (предположительно XIX века)», а биография «поэта вообще».

ЛИТЕРАТУРА

PS: *Самойлов Д., Кросс Я. Põhjatud silmapilgud / Бездонные мгновения.* Таллинн, 1990.

Ашукин: *Ашукин Н. С.* Живой Пушкин. М., 1926.

Береговская: *Береговская Э. М.* Самойлов — лирик: лингвостилистический аспект // *Русский язык в научном освещении.* № 6 (2, 2003). С. 14–26.

Борский: *Борский Б.* Иконография Пушкина до портретов Кипренского и Тропинина // *Лит. наследство.* Т. 16–18 [А. С. Пушкин: Исследования и материалы]. М., 1934. С. 961–968.

Вересаев: *Вересаев В. Н.* Пушкин в жизни: В 2 т. М., 2001.

Немзер 2006: *Немзер А. С.* Поэт после поэзии: самоидентификация Давида Самойлова // *Блоковский сборник XVII: Русский модернизм и литература XX века.* Тарту, 2006. С. 150–174.

Немзер 2006а: *Немзер А. С.* О четырех стихотворениях Давида Самойлова // *Немзер А. С.* Дневник читателя: русская литература в 2005 году. М., 2006.

Немзер 2007: *Немзер А. С.* Пушкин в стихотворении Давида Самойлова «Ночной гость» // *Пушкинские чтения в Тарту. 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария.* Тарту, 2007.

Немзер, Тумаркин: *Немзер А. С., Тумаркин В. И.* Примечания // *Самойлов Давид. Стихотворения.* СПб., 2006.

Пушкин в воспоминаниях: *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И., Иезуитова Р. В., Левкович Я. Л.* Комментарии // *Пушкин в воспоминаниях современников.* СПб., 1998. Т. 1.

Осват: *Осват А.* Смерть Пушкина, рождение интеллигенции (реплика по ходу дискуссии) // *Россия/Russia. Новая серия / Под ред. Н. Г. Охотина.* Вып. 2 [10]: *Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: История и типология.* М., 1999.

Солженицын: *Солженицын А. И.* Давид Самойлов // *Новый мир.* 2003. № 6.

Тименчик: *Тименчик Р. Д.* Заметки о «Поэме без героя» // *Ахматова А. Поэма без героя.* М., 1989.