

Ю.Л. Оболенская

### Поэтика перевода по Октавио Пасу

*Аннотация:* Статья посвящена оригинальной концепции поэтического перевода, сформулированной в сборнике эссе «Перевод – словесность и дословность» (1971) выдающегося мексиканского поэта Октавио Паса, а также его переводческой деятельности. Концепция О. Паса, как показывает автор статьи, представляет собой творчески освоенные идеи Р. Якобсона и отражает утопические представления поэта об универсальном, наднациональном характере литературы.

*Ключевые слова:* процесс перевода, поэтический язык, языковой знак, гений места, гений языка, национальная идентичность, творческий метод

*Abstract:* The article deals with the original concept of poetry translation, formulated by great poet of Mexico Octavio Paz Lozano (see the book of his essays «Translation: Literature and Literality», 1971), and his activity as a translator. The article shows that the Paza's conception creatively assimilates ideas of Roman Jacobson, which reflect the utopic ideas of Paza about universal, overnational character of literature.

*Key words:* translation process, poetic language, the linguistic sign, genius loci, the genius of the language, national identity, creative method

До сих пор переводческая деятельность выдающегося латиноамериканского поэта не заинтересовала исследователей его творчества, в лучшем случае они ограничивались упоминанием переведенных им авторов, хотя переводы О. Паса ярко отражают особенности его поэтического мира и его эстетические предпочтения в разные периоды творчества. Сборник эссе О. Паса о переводе «La traducción: literatura y literalidad» российские специалисты и вовсе оставили без внимания. Однако представленная в сборнике концепция перевода, по сути – представленная в нем *поэтика перевода*, в полной мере отражает систему философско-эстетических взглядов О. Паса на природу поэзии,

художественного творчества, процесс и результат перевода и, главное, роль перевода в становлении и единении культур и цивилизаций.

Удивительно, насколько полно раскрывается индивидуальность поэта, когда он сам берется за переводы чужой поэзии или пытается осмыслить свой переводческий опыт в комментариях к своим переводам и в статьях, посвященных переводу. И чем ярче поэт, тем ярче в переводе «просвечивает» его авторская физиономия и тем оригинальнее оказывается его отношение к переводу. Убедиться в этом позволяют статьи о переводе таких поэтов, как В.А. Жуковский, М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак, М.Л. Лозинский, Х.Л. Борхес и многие другие. Переводческая концепция Паса основывается на его представлениях о целостности и универсальности развития мирового литературного процесса, об особом месте поэзии в литературе, об особенностях поэтического языка и языкового знака. Отмечу, что по-прежнему актуальны революционная для теоретиков перевода 1960–1970 гг. идея Паса о самоценности переводного текста и его призыв воспринимать переводы как оригинальные произведения, которые становятся частью наднационального литературного направления – будь то барокко или модернизм. Перевод как **создание** литературы (в обоих смыслах: и как ее созидание и как результат этого созидания) – вот творческое кредо О. Паса, переводчика и теоретика перевода.

Переводческая практика этого удивительного поэта довольно разнообразна и своеобразна. Потому что он всегда выбирал для перевода стихи, отражающие художественный мир авторов, представляющих различные эпохи, литературные школы, направления и даже цивилизации, о чем свидетельствуют избранные Пасом поэтические произведения Басё, Дж. Донна, С. Маларме, Г. Аполлинера, Ф. Пессоа, К. Уильямса и э.э. каммингса<sup>1</sup>, шведских поэтов и др.

Переводит О. Пас на протяжении нескольких десятков лет – в 1940–1980 гг., а к анализу переводов обращается в конце 1960-х, когда, находясь в Дели на дипломатической работе, пишет статьи с довольно подробным анализом осуществленных им переводов и филологическим – скорее, герменевтическим – анализом оригиналов. Видимо, написанные Пасом статьи и появляющиеся в те годы в Европе и США работы по теории перевода подвигли его на попытку обобщения и систематизации своих взглядов на перевод вообще и, в частности, на проблемы поэтического перевода.

Так в 1971 г. появляется небольшой сборник под «многослойным» названием: «La traducción: literatura y literalidad». Первый, лежащий на поверхности, каламбурный слой построен на созвучии, и перевести значение заголовка можно как: «Перевод: словесность и дословность», а вот второй слой игры предназначен для «посвященных», потому что «literalidad» отсылает нас к термину «литературность», предложенному Р. Якобсоном, и, таким образом, в названии Пас обыгрывает еще одно его значение – «Перевод – лите-

---

<sup>1</sup> Именно так – с «маленькой» буквы – пишет его имя Пас в соответствии с революционной орфографией американского поэта.

ратура и литературность». В сборнике всего 78 страниц: одна программная статья с переводческим манифестом О. Паса (под тем же названием) и еще четыре эссе, написанных О. Пасом в 1965–1968 гг. и посвященных конкретным переводам, выполненным им в разные годы. Эти эссе не только заметки переводчика о процессе перевода, задачах и преодоленных (или не преодоленных) им трудностях – одновременно это филологический (в духе исторической поэтики) анализ текстов оригиналов, размышления об авторах и их произведениях, и о том времени, когда они создавались, и о поэзии вообще. Порядок расположения статей в сборнике совсем не случаен, он тоже концептуален: первая посвящена переводу XIX элегии современника Шекспира Дж. Донна (1572(3)–1631), вторая – переводу сонета «на -ix» С. Малларме (1842–1898), третья – переводу стихотворения «Музыкант из Сент-Мэри» Г. Аполлинера (1880–1918), а заключительная – анализу творческого метода и опыту перевода шести стихотворений э.э. каммингса (1894–1962) и размышлениям об англо-американской поэзии.

Благодаря такому порядку расположения эссе автор создает своего рода *сквозную тему*, объединяющую, казалось бы, совсем разных авторов и непохожие ни по форме, ни по содержанию произведения. Это тема превращения чувственной любви, воплощенной в барочных символах и метафорах Дж. Донна, в *сверхчувственную*, тема трансформации смысла, представленного многообразием знаков, в знак, воплощающий множество смыслов. В этой поэтической мини-антологии, по замыслу автора (или невольно), показан занявший почти четыре века переход к тому поэтическому языку, который Пас называл «языком по ту сторону языка»: в нем метафизические образы Донна перетекают в мистические знаки Малларме и Аполлинера, чтобы завершиться разрушением языка, «вслушиванием в себя» и безмолвием Каммингса.

Анализ творчества каждого поэта представляет интерес для исследователей творчества самого О. Паса, а язык эссе в полном соответствии с авторской концепцией поэтического языка и пониманием роли языкового знака в поэзии отражает стремление автора реализовать сразу несколько потенциально заложенных в словах смыслов, концептуально значимых для его теории. Не случайно среди самых частотных характеристик поэтов – «dualidad» / «дуализм» – и еще одна – «pasión» / «страсть», часто неразрывно связанная с рефлексией. Следует отметить и то, что язык эссе Паса сложен для перевода, поскольку он балансирует на грани поэтического языка и языка философско-эстетического трактата, а нюансы выражения мысли, авторские реминисценции, ссылки и вызываемые ими ассоциации приводят к множественности «прочтений» авторской мысли.

Хотелось бы, чтобы сборник Паса занял, наконец, подобающее ему место среди важнейших достижений переводческой мысли 1960–1970 гг, открывших новую эру теории перевода: упомяну здесь уже ставшие классическими работы Ж. Мунена, Р. Якобсона, Дж.К. Кэтфорда. Ю.А. Найды, О. Каде, А. Нойберга и, к сожалению, до сих пор не слишком известные за рубежом новаторские исследования А.В. Федорова, К. Чуковского, А. Швейцера,

Л. Бархударова. В Европе и США 1960–1970-е стали годами «переводоведческого бума», когда теории и концепции перевода сменяли одна другую, а национальные школы боролись за первенство и правоту предложенных ими подходов, когда издаются десятки монографий и переводоведческих журналов, сотни статей. Однако до сих пор остаются неизвестными и нашим отечественным, да и зарубежным специалистам по переводу такие прекрасные и глубокие работы, как эссе Х. Ортеги и Гассета «Нищета и блеск перевода» (1939) и сборник переводческих эссе О. Паса. Эти работы, безусловно, стали бы очень важными репликами в переводческой полемике XX в.

Впрочем, О. Пас заявляет в своем эссе, что наука о переводе невозможна, вот исследовать переводы можно и нужно, и при этом он ссылается на работу Ж. Мунена «Теоретические проблемы перевода», критикуя при этом выводы француза о невозможности полноценного перевода поэзии.

Переводческая концепция О. Паса, по существу, представляет собой известные положения теории Р. Jakobsona о языковом знаке и поэтическом языке, освоенные поэтическим гением Паса и дополненные представлениями поэта о развитии мирового литературного процесса. Пас, видимо, был хорошо знаком с работами Jakobsona по поэтике, а может, был знаком и с ним лично. Опираясь на рассуждения Jakobsona об особенностях знаковой природы различных жанров и видов искусства, О. Пас изначально разграничивает перевод прозы и поэзии, и предложенные им критерии перевода этих жанров отражают, прежде всего, jakobsonовскую трактовку поэтического знака. Вслед за Jakobsonом Пас считает, что переводческие трансформации находятся в поле поиска эквивалента знака, используя для этого либо метонимию, либо метафору. Подчеркну, что для поэтики Паса важно и то, что для него вербальные знаки равны знакам, используемым в изобразительном искусстве или музыке.

По-видимому, других работ в области перевода Пас не читал; тем удивительней, что он смог увидеть ограниченность главенствующей в те годы «лингвистической» концепции перевода, по его словам, «лингвистического империализма, стремящегося минимизировать преимущественно литературную природу перевода».

Предлагаемая Пасом концепция перевода внутренне противоречива и утопична по своей природе. Вначале, следуя античной теории вольного и буквалистского перевода, автор вполне традиционно выделяет два типа перевода – «перевод дословный» и «литературное творчество»; однако затем он пытается доказать спорный тезис о том, что перевод – это «близнец подражания» (хотя и с оговоркой: «они похожи, но не следует их путать как сестер Жюстин и Жюльет у де Сада»), причем одновременно, по мнению Паса, перевод является и «близнецом оригинального творчества».

Аргументация этих положений у Паса в полной мере подтверждает тезис этнопсихологов и когнитивистов о том, что познавательные усилия любого индивида обусловлены и мотивированы его родным языком. Творчество любого национального писателя *укоренено* в национальной почве и

отражает то, что древние вкладывали в понятие «гений места» (лат. *genius loci* – дух-покровитель, обуславливающий интеллектуальную и духовную связи человека с местом его обитания). И, кроме того, языковое воплощение творения писателя обусловлено неповторимым «гением языка» (эта дефиниция, по-видимому, впервые была использована Вольтером в статье «Гений» 1771 г.)<sup>1</sup>. Так вот, в рассуждениях Паса «гений места» не только не совпадает с «гением родного языка», но, скорее, противоречит ему. Поэтому столь противоречивым оказывается и *универсалистский* подход Паса к оценке национальной идентичности творчества поэтов. Этот подход, с одной стороны, основан на уникальном *наднациональном* латиноамериканском опыте почти одновременного освоения сразу нескольких европейских литературных традиций, затем дополненном еще и североамериканской, при почти полном отсутствии исконной литературной традиции. Однако родной испанский язык – «кровь души» (по определению баска М. де Унамуно<sup>2</sup>) и письменная испанская культура, на которой вырос мексиканский поэт и сквозь призму которой изначально воспринимал свою национальную культуру, при построении теории О. Паса приводят к парадоксам. Отвергаемая им идея преемственности национальных традиций удивительным образом утверждается им самим, поскольку в своем анализе оригиналов и переводов поэтических текстов он постоянно обращается к опыту испанской литературной традиции, прибегая к аналогии с творчеством испанских поэтов.

Удивительным образом творчество каждого переводимого им поэта дает автору пищу для рассуждений об Испании и испанской поэзии; часто *испанская тема* «всплывает» в самых неожиданных контекстах. Первая статья – перевод и анализ весьма эротичной XIX элегии молодого и влюбленного Дж. Донна «К возлюбленной, направляющейся в постель», написанной в духе шуточных возрожденческих сонетов, обращенных к возлюбленной даме. Элегия включает элементы метафизики и мистики, они-то, по словам Паса, и побудили его к переводу, но при этом элегия изобилует пышными метафорами, и одна из них – сравнение тела возлюбленной с открываемой героем Америкой, что, наверное, также повлияло на выбор для пе-

<sup>1</sup> Эдвард Сепир очень полно охарактеризовал эту зависимость: «Язык есть средство литературы в том же смысле, как мрамор, бронза или глина суть материалы, используемые скульптором. Поскольку у каждого языка есть свои различные особенности, постольку и присущие данной литературе формальные ограничения и возможности никогда не совпадают вполне с ограничениями и возможностями и любой другой литературы. Писатель может вовсе не осознавать, в какой мере он ограничен, или стимулируется, или вообще зависит от той матрицы, но как только ставится вопрос о переводе его произведения на другой язык, природа оригинальной матрицы сразу дает себя почувствовать. Все его эффекты были рассчитаны или интуитивно обусловлены в зависимости от формального гения его родного языка; они не могут быть выражены средствами другого языка, не претерпев соответствующего ущерба или изменения» (*Сепир Э. Избр. тр. по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 196*).

<sup>2</sup> «Кровью души» – «la sangre de espíritu» – назвал испанский язык, который не был родным для баска по национальности, выдающийся испанский писатель и философ Мигель де Унамуно; он считал испанский «кровью души» миллионов испаноговорящих жителей разных стран в Старом и Новом Свете.

ревода именно этого стихотворения. И вот, оценив свой перевод как несовершенный<sup>1</sup>, скорее даже «как адаптацию оригинала», Пас сосредотачивает свое внимание на художественном методе автора оригинала. И тут Пас находит в «метафизической» английской поэзии воплощение эстетической доктрины арагонца и иезуита Б. Грасиана (1601–1658) – философа и писателя, крупнейшего представителя испанского барокко. А далее Пас сообщает о том, что Джон Донн бывал в Испании и даже цитирует его письмо 1623 г., в котором Донн пишет своему другу о том, что «находится в стране Божьей благодати – в Испании». И продолжает: «Здесь я понял, что Поэзия была возлюбленной моей молодости, а теперь женой стала Божественность»; причем именно в Испании, пишет Донн, «я нашел многих других поэтов, более близких мне по духу, чем представители других наций». А далее уже и сам О. Пас, рассуждая об испанской поэзии Золотого века, сравнивает Донна с выдающимися испанскими поэтами Золотого века – Л. де Гонгорой (1561–1627) и Ф. де Кеведо (1580–1645).

Перевод сонета Малларме привел Паса к рассуждениям о превратностях формы сонетов Петрарки в Испании, а синтаксические особенности своего перевода Малларме Пас оправдывает примером «*наших* барочных поэтов» (выделено мной. – Ю.О.), говоря о том, что ритмику его перевода «защищает своим примером<sup>2</sup> Гонгора». Все выводы, завершающие эссе о Малларме, посвящены сопоставлению поэтического мира и художественного метода испанца Гонгоры и француза Малларме. О. Пас пишет о том, что в ходе работы над переводом он убедился в обманчивости сходства этих поэтов: для Гонгоры стихотворение – это «метафора мира», его метод – «преображение разочаровавшей его реальности», а у Малларме «мир – это метафора слова, Идеи», а метод – «по сути – отрицание, критика действительности». У испанца «слово – это архитектура и скульптура», а у француза – «это музыка и каллиграфия».

В эссе о переводе Аполлинера Пас сравнивает метод французского поэта с живописью (кубизмом), поскольку именно такая живопись позволяет воспринимать мир синхронно (все знаки сразу, а не последовательно как знаки-слова в поэзии). И здесь для аналогии Пасу понадобился Пабло Пикассо. Интересно и то, что Пас все же сравнивает и самих этих французских

---

<sup>1</sup> Действительно, при переводе элегии, выполненном в 1958 г., Пас допустил несколько смысловых неточностей в переводе метафор, отступил от формы, ритма и рифмы оригинала; однако он верно передал его дух, а по эмоциональному воздействию этого гимна чувственной любви на читателя перевод следует признать более удачным, чем, например, гораздо более точный, но довольно тяжеловесный перевод этой элегии на русский язык, выполненный Б. Томашевским. Анализ этого и других переводов этого сборника О. Паса представляет значительный интерес для специалистов по литературе и переводу и, безусловно, должен стать темой специального исследования.

<sup>2</sup> В оригинале «*lección de Góngora amaga*» (р. 48). Говоря о несовершенстве этого своего перевода и о вынужденности отказа от рифмы, Пас говорит о том, что попытается еще раз перевести этот сонет, а в начале пишет о двух других, выполненных до него испанских переводах.

поэтов в связи с отражением в их поэзии фонетического строя языка и именно французской (а не вненациональной) поэтической традиции.

В эссе о Э. Каммингсе разговор Паса с американским писателем Дональдом Алленом о современной поэзии плавно перетекает в воспоминания об испанских философах и писателях и об Испании. И тут то ли Аллен, то ли сам Пас, упомянув М. де Унамуно, Р.М. дель Валье-Инклана, Х.Р. Хименеса, Пио Бароку и Гомеса де ла Серну, говорит: «Они были сделаны из одинаковой субстанции земли и воздуха Испании<sup>1</sup> ... Того, о чем я тосковал в Париже и Лондоне. И, конечно, в моей стране».

Эссе сборника и выводы, к которым приходит О. Пас, позволяют понять, что тексты чужих культур О. Пас читает преимущественно «глазами» – или, если угодно, через призму – испанской культуры и переводит их именно на язык этой культуры.

Ядром его переводческой концепции является представление о единстве мирового литературного процесса, о том, что «в любую эпоху европейские – а теперь и американские поэты, представляющие обе половины континента, – пишут одну и ту же поэму на разных языках. Каждая их этих версий, таким образом, по-своему оригинальна и отлична от другой». Причем, по мнению Паса, оригинальный текст неизбежно «неотделим от переводного, а создание оригинального текста от подражания».

Для характеристики литературного процесса Пас использует метафору исполняемого на разных континентах общего концерта. Очевидную несогласованность во времени вступлений поэтов-музыкантов этого общеевропейского концерта Пас объясняет тем, что «один из них вдруг начинает вдохновенно солировать, а остальные следуют ему с вариациями, которые делают неузнаваемым оригинал». Ни один текст, с точки зрения Паса, не является оригинальным, уже хотя бы потому, что сам язык является переводом, во-первых, из мира невербального, во-вторых, потому, что каждый знак и фраза (высказывание) – это перевод другого знака и другого высказывания. Отсюда Пас делает вывод о том, что все тексты оригинальны, поскольку все переводы отличны друг от друга. Любой перевод до какой-то степени «*invención*»<sup>2</sup> – изобретение или плод воображения и, следовательно, представляет уникальный текст. Отсюда Пас заключает, что любая литература – это «переводы переводов переводов». Приводя в качестве примера «солирования в оркестре» в конце XIX в. Ж. Лафорга, Пас отмечает силу его воздействия на Томаса Элиота и Эзру Паунда, но при этом никак не объясняет, почему же так часто поэтическое соло оказывается не услышанным другими музыкантами – национальными поэтами, в том числе и у них на родине.

Ожидание того, что все соло когда-нибудь сольются в единый наднациональный хор, следует признать утопичным потому, что зависимость восприимчивости к отдельному «голосу» напрямую зависит от востребованности предлагаемых им новых тем, приемов и способов освоения действительно-

<sup>1</sup> «Estaban hechos de la misma substancia del suelo y el aire de España» (p. 75).

<sup>2</sup> «Invención» – термин, которым Пас часто обозначает перевод.

сти. И главное, от того, нужны ли они принимающей культуре в конкретный период ее развития, и того, как они будут интерпретированы и освоены другой национальной культурной традицией. Ведь и подражание – это не столько «плохой» перевод, сколько путь адаптации чужой и чуждой культурной традиции, «освоение» темы, художественной модели мира с целью избежать ее неприятия и отторжения, и это, как правило, подготовительный этап к этапу непосредственно переводов. Это путь, который проходят все молодые национальные литературы, прошли его и такие известные латиноамериканские писатели как Х.Л. Борхес<sup>1</sup> и поэт Рубен Дарио<sup>2</sup>, и сам О. Пас. Да вспомним, наконец, нашу русскую литературу и блистательные образцы подражаний Жуковского, Пушкина и Лермонтова, великих русских поэтов, создавших самостоятельные эстетические ценности в своих стихотворениях, написанных «по мотивам» европейской поэзии.

Выводы Паса категоричны: создание перевода и оригинала – процессы-близнецы, они тесно связаны и взаимообогащают друг друга, «благодаря этому происходит скрещение поэтических традиций [...]. Эти скрещения иногда обретают форму подражаний, а иногда – перевода. Поэтому и саму историю европейской поэзии надо рассматривать как историю соединения разных традиций: подобного арабскому проявлению в провансальской лирике или китайских хайку в модернистской поэзии». Сам того не осознавая, Пас описывает путь создания «с нуля» молодой национальной литературы, подобный пути, пройденному литературами латиноамериканских стран. При этом О. Пас выступает против изучения «влияний», критикует это понятие как ошибочное. «Западная литература – единое целое, в котором центральные фигуры не представляют национальные традиции, все стили транслингвистичны – Дж. Донн ближе к Кеведо, чем к В. Вордсворту<sup>3</sup>, близость Гонгоры и Джанбатиста Марино – очевидны [...]. Стили – явление коллективное, они распространяются от одного языка в другой, а вот произведения, выросшие из своей языковой почвы, – уникальны. Но они не изолированы, каждое из них рождается и живет в окружении других произведений на других языках». Удивительно при этом, что Пас ничего не пишет о том, насколько языковая основа (почва), музыка и мелодика языка, его просодия обуславливают предпочтение или даже возможность использования той или иной стихотворной формы в другой языковой культуре. Так, ограниченность возможностей французской рифмы долгое время препятствовала созданию французских поэтических переводов и вынуждала переводчиков к переводу иностранной поэзии прозой.

---

<sup>1</sup> Борхес много переводил с английского и немецкого языков, но в 1927 г. опубликовал повесть-подражание «Россия».

<sup>2</sup> Р. Дарио не только активно занимался переводом, но и писал подражания, например, опубликованный в 1889 г. «русский» рассказ «Матушка» (Matushka).

<sup>3</sup> Что, в общем, вполне естественно, если напомнить, что В. Вордсворт (1770–1850), английский поэт романтик, но при этом его творчество неизбежно носит черты английской литературной традиции, а не немецкой или французской.

Размышляя о том, чем различается работа создателя оригинала и переводчика, Пас отмечает, что «поэт, погружаясь в поток языка, выбирает всего несколько слов – или они сами выбирают его. Комбинируя их, поэт создает свое стихотворение – словесное произведение, состоящее из незаменимых и неизменяемых знаков. А исходным пунктом переводчика становится не языковой изменяющийся поток [...], а фиксированный язык стихотворения. Язык застывший и при этом абсолютно живой. Переводчик идет в обратном направлении: разбирает текст по составляющим его элементам, запуская в обращение знаки, он возвращает их в речь». Отсюда Пас заключает, что это процесс, протекающий параллельно процессу создания оригинала в противоположном направлении. Ссылаясь на слова Поля Валери, Пас делает важный вывод о том, что идеалом перевода является достижение эффекта<sup>1</sup>, аналогичного тому, что вызывает оригинал, но другими средствами.

Впрочем, О. Пас забывает об этом, когда, критикуя тезис Ж. Мунена о непереводаемости поэтического текста, приводит в пример стихотворение, написанное, как иронично замечает мексиканский поэт, в патриотическом порыве испанским поэтом и философом М. де Унамуно. В стихотворении перечисляются 17 названий городов, прославленных испанской историей, от Авилы до Сарагосы<sup>2</sup>, а в финальных строках Унамуно пишет о «непереводимой сути» этих испанских названий. И тут уже *гений места* мешает Пасу понять, что возможная транслитерация этих топонимов (как в приведенном Пасом в качестве доказательства простоты решения этой переводческой проблемы эпиграфе к одному из стихов В. Гюго<sup>3</sup>) не будет означать их полноценный перевод, поскольку не передаст смысл этого произведения! Сам себе противореча, Пас «забывает» о том, что подлинный смысл каждого из этих поэтических слов-знаков, увы, останется темным для читателей, обладающих другой культурной памятью, а о достижении эмоционального эффекта, подобного вызванному оригиналом – речи вообще быть не может, поскольку читатель увидит лишь перечень красиво звучащих колоритных названий испанских городов. Забавно, что и сам Пас замечает при этом, что во по-французски эти имена «звучат несколько странно в сравнении с кастильским».

Рассуждая о том, почему хорошие поэты часто бывают не слишком успешны в переводах поэзии, Пас отмечает в качестве основной причины этого то, что они не учитывают, что поэтический перевод – «это операция аналогич-

<sup>1</sup> Эта ссылка на мысль Валери удивительна; ведь традиционно считается, что подобный функциональный подход к оценке перевода впервые был предложен гораздо позже В. Матезиусом – в 1920-е гг.

<sup>2</sup> Перечислю их все: Avila, Málaga, Cáceres, Játiva, Mérida, Córdoba, Ciudad Rodrigo, Sepúlveda, Ubeda, Arévalo, Frómista, Zumárraga, Salamanca, Turégano, Zaragoza, Lérida, Zamarramala. За каждым названием города испанец «прочитает» их значение, подобное тому, что русский считывает в топонимах Сталинград, Ленинград, Севастополь.

<sup>3</sup> В эпиграфе В. Гюго – четверостишии из его стихотворения о знаменитом испанском средневековом воителе Сиде де Виваре –, действительно, перечислены несколько офранцузженные названия испанских городов: «El tout tremble Irún, Còimbre / Santander, Almodóvar...». Однако в контексте стиха понятно, к чему они там понадобились автору, хотя главная их задача и здесь – передать исторический контекст и национальный колорит.

ная поэтическому творчеству, но разворачивающаяся в обратном направлении». О. Пас достаточно подробно излагает свою теорию реализации языкового знака в прозаическом и поэтическом тексте. «Каждое слово заключает определенную множественность возможных значений; когда оно используется в предложении, одно из этих значений актуализируется и становится основным. В прозе оно тяготеет к тому, чтобы стать однозначным... а одна из характеристик поэзии, может быть, основная – это сохранение словом множественности смыслов». Изменчивости и неопределенности значений слова-знака в поэтическом языке, по мнению Паса, соответствует другая чарующая особенность – фиксированность положения самого знака. Ведь в отличие от языка прозы, в котором изменчивость знака сопряжена с тенденцией к закреплению за ним конкретного значения (и поэтому одно слово может быть заменено другим), в языке поэзии множественность значений языкового знака приводит к тому, что слова теряют возможность подмены. «Смыслы стихотворения множественны и изменчивы, слова того же стихотворения единственны и незаменимы. Подмена слов означала бы разрушение поэтического произведения. Поэзия, не переставая быть речевым произведением, – это то, что выходит за его границы».

Сборник О. Паса о переводе написан на 10–15 лет раньше его известных эссе о поэзии, и многое в этом сборнике эссе о переводах несомненно высказано в пылу полемики с «лингвистическим империализмом». Последующие работы существенно уточняют его взгляды на язык поэзии, однако утопичность его переводческой концепции связана, главным образом, с тем, что он не допускает и мысли о том, что художественный текст переводится прежде всего на язык другой культуры. Из эссе сборника становится ясно, что для Паса-переводчика звучание стиха, мелодика и ритм, строфика и рифма, отражающие особенности чужой культурной традиции, факультативны, несущественны или общедоступны. Ассоциации, вызываемые образом-знаком в чужой культуре, либо оцениваются как наднациональные, либо не учитываются вовсе, хотя он и отмечает вскользь, что поэтический знак «Солнце» будет восприниматься по-разному ацтеком и европейцем.

Для О. Паса начала 1970-х гг. *гений языка* несущественен, куда важнее содержание знака и возможность его новой трактовки в переводе и дальнейшей универсализации. Трактовка эта вполне созвучна его определению сути поэзии: «Поэзия стихотворения – выбивается из расщелины между воплем и немотой, смыслом всех смыслов и утратой всякой осмысленности».

Однако уже в статье «Poesía y Poema», написанной в 1986 г., Пас пишет: «Cada lengua y cada nación engendran en la poesía lo que el momento y *su genio particular* les dictan» (выделено мной. – Ю.О.). «Поэзия, – пишет здесь О. Пас, – это то, что делает одиноким и объединяет, это приглашение к путешествию и возвращение на родную землю». Хотя, как и прежде, в красивой метафоре, он передает суть стихотворения следующим образом: «Стихотворение – это раковина, в которой звучит музыка мира, а размеры и рифмы – лишь отзываются эхом, отражением мировой гармонии».

В этой статье, кроме «творческого ритма времени» как основы поэзии, О. Пас отмечает, что именно она раскрывает суть окружающего нас мира и создает другой. Октавио Пас-поэт и эссеист мыслит категориями этого прекрасного и утопичного *другого мира*. Мира высших достижений поэтического гения и творческого гения переводчиков, мира, где все переводы становятся произведениями национальной литературы и воспринимаются как оригинальные, а авторы переводов создают творения, равные оригиналу, где подражания ценятся наравне с оригинальными открытиями и находками. В утопии О. Паса нет места непрофессионализму переводчика или его плохому вкусу, в утопии Паса чистые «смыслы поэтических знаков, отобранных автором оригинала (или Богом)», воплощаются в «смыслы всех смыслов» и вневременной поэзии.

И в заключение хотелось бы на очень ярком примере показать, насколько близки творческому кредо великого мексиканского поэта оказались идеи и взгляды нашего соотечественника и выпускника историко-филологического факультета нашей *alma mater*, родного московского университета, а впоследствии преподавателя и создателя Московского лингвистического кружка – Романа Осиповича Якобсона. Именно идеи Якобсона стали определяющими для выработки филологического подхода к анализу поэтического текста, для концепции поэтического перевода и концепции поэтического творчества О. Паса, привели его к созданию своего рода «поэтики перевода». Подтверждением сказанному служит программное стихотворение Октавио Паса «Decir, Hacer» («Произносить, Созидать»), посвященное Роману Якобсону. В его финальных строчках отражена не только суть поэзии, но и суть труда филолога, по Р. Якобсону и по О. Пасу, – «Слышать / мысли. / Видеть / то, что говорим. / Касаться / плоти идеи»:

La poesía  
siembra ojos en las páginas  
siembra palabras en los ojos.  
Los ojos hablan.  
Las palabras miran,  
Las mirada piensan.  
Oír  
los pensamientos.  
Ver  
lo que decimos.  
Tocar  
el cuerpo  
de la idea.  
Los ojos  
se cierran.  
Las palabras se abren.

*Сведения об авторе:*  
Юлия Леонардовна Оболенская,  
докт. филол. наук  
профессор  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Julia L. Obolensky,  
Doctor of Philology  
Professor  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University  
obolens7@yandex.ru