Франц Розенцвейг
Послесловие [к переводам стихотворений Иегуды Галеви на немецкий язык]

О любезный читатель, выучи греческий
и брось мой перевод в огонь.
Фридрих Леопольд ф. Столльберг,
перевод Илиады, примечание к VI, 484.

Иегуда Галеви был великим еврейским поэтом, писавшим на иврите. Собранные в этом томе стихотворения должны позволить немецкому читателю составить представление об этом поэте. У меня нет цели ввести читателя в заблуждение и создать иллюзию, будто Галеви писал на немецком языке и слагал христианские церковные гимны. Далее, не имею целью произвести впечатление, будто Галеви ныне живущий поэт, тем более не поэт из местечковой газеты – а ведь многие (и особенно недавние) переводчики до меня, кажется, преследовали именно такую цель. Мои переводы хотят быть не более, чем просто переводами. Хотелось бы, чтобы читатель не забывал, что перед ним не мои стихи, а стихи Иегуды Галеви, поэта не немецкого и не современного. Одним словом: я перевожу, а не перелагаю, а если мои переводы и похожи на стихи, то только из-за необходимости сохранить рифму. Принцип моих переводов в том, чтобы соблюсти буквальность, и в пяти случаях из шести мне это удалось. На шестую же часть мои переводы все-таки переложения, и за это я прошу читателя снисходительно меня простить.
Поскольку сам принцип переложения сегодня используется повсеместно как эталон перевода, я вынужден осветить его более ярко. Когда великий немецкий поэт объявляет, что хочет переложить поэзию иностранного поэта, я не могу противиться некоторому изумлению, что он не пишет вместо этого собственных стихов. Тем не менее гетевский «Рейнеке-Лис» (по-немецки «Рейнеке Фукс») – переложение средне-нижненемецкого «Рейнеке Фоса» – вызывает мое почтение как произведение Гете, но я не могу избавиться от подозрения, что ему в тот момент ничего лучшего не пришло в голову (и исследователи Гете, возможно, подтвердят мою догадку). Но когда сочинять начинают господин Мюллер или господин Шульце, или, если уж на то пошло, господин Кон, то результаты их труда меня интересуют так же мало, как стихотворения самих господ Мюллера, Шульце и т.д. Кто не умеет сочинять, тот не умеет и «перелагать». Ничего хорошего в таких переложениях нет.
Ангел-хранитель нынешних любителей перелагать, тот известный берлинский профессор, который в первом же публичном высказывании проявил основные качества усердного филолога – «такт» и умение отмечать главное – и указал на самого великого мыслителя, самого (все же) великого художника и самого великого филолога своей эпохи, чтобы тут же присвоить их работы, Виламовитц раскрыл нам секретную цель, которую видел в переводах греческих трагиков на язык дачных беседок: он хотел сделать Эсхила понятнее современному читателю, чем тот был понятен древним грекам. Достойное благодарности признание. Именно к такому «деланию понятнее» стремятся господа, занятые переложением стихов. Они очень хотят подпереть плечом несчастный оригинал. Поэзия ведь не так понятна, как проза. Вероятно, ошибка в том, что поэт не умел как следует объясниться, так что своеобразная отстраненность египетских скульптур происходит только от того, что скульптор плохо знал свое дело. Ничего проще и ничего благодатнее, чем вмешаться и откорректировать незавершенное автором. А то, что некоторые вещи, которые кажутся нам чужеродными, могут быть таковыми в силу стиля, – этого господам перелагателям в голову не приходит, им ведь вообще неприятно само понятие стиля. Они видят честь в том, чтобы накинуть на монументы из прошлого и далекого «мантию настоящего». Но украсит ли Аполлона Бельведерского фрак или стоячий воротничок?
Задача переводчика оказывается извращена, когда из оригинала делают что-то немецкое. Если я купец, я нуждаюсь в подобном переводе, когда получаю заказ из Турции и отдаю его в переводческое бюро. Но уже письмо от друга из Турции я не смогу отдать в бюро, этого будет недостаточно. Почему? Потому ли, что такой перевод будет неточен? Ведь он будет так же точен, как и в случае с деловым письмом. Так что дело не в этом. Язык такого перевода будет в полной мере немецким. Но он не будет достаточно турецким! Я не смогу услышать человека, его тон, его мнение, его пульс. Однако возможно ли это? Не пытаюсь ли я добиться от языка невозможного, когда вижу задачу перевода в том, чтобы передать чужой тон в отчуждении, то есть, чтобы не чужое сделать немецким, а наоборот, сделать немецкий чужим?
Не невозможное, а необходимое, и не только в переводе необходимое. Творческая задача перевода состоит не в чем ином, как в творческой задаче любого высказывания. Когда речь идет об онемечивании чужого высказывания – то есть, если взять юридический случай, об официальном переводе делового письма, – то перевод совершается в уже существующий немецкий язык. На этом основана понятность такого перевода и его «популярность», которой пользуются и переводы Мюллера, Шульце, Кона и Виламовитца и которую отрицать можно только из зависти. Они переводят так, как говорит человек, которому нечего сказать. Поскольку сказать ему нечего, он и не требует ничего от языка, а язык, от которого ничего не требуют, застывает и становится пустой формой, средством коммуникации, у которого любое эсперанто способно отнять право на существование. А тот, кому есть, что сказать, скажет это по-новому. Он создатель языка. После того, как он произносит свое слово, у языка меняется лицо. Переводчик превращается в рупор для чужого голоса и доносит этот голос через бездну пространства или времени. Когда чужому голосу есть, что сказать, сам язык выглядит иначе после перевода. В этом-то успехе и заложен единственный критерий перевода, если он выполнен так, как того требует задача. Совершенно невозможно, чтобы остался нетронутым язык, когда на нем прозвучали слова Шекспира, Исайи или Данте. В языке происходит обновление, как если бы в нем воспрянул новый оратор. Более того, чужой поэт вызывает к жизни в новом языке не только то, что он сам хочет сказать, но и привносит в него наследие общего духа собственного языка, так что происходит не только обновление языка чужим человеком, но и чужим языком вообще.
Для того, чтобы обновление при помощи чужого языка было возможно, необходимо, чтобы в родном языке уже существовали зачатки чужих языков – так же, как непреложно то, что язык сам рождает новых ораторов. И это факт. Существует лишь один язык. Нет такой особенности языка, которую нельзя было бы найти хотя бы в зачатке в другом языке, будь то в диалекте, детском лепете или сословном жаргоне. В этом исходном единстве языка и в основанном на нем законе всеобщего взаимопонимания заключается сама возможность задачи переводчика, ее правила и принципы. Переводить можно потому, что в каждом языке есть возможность каждого другого; переводить может тот, кто готов вспахивать языковое поле, лежащее под паром; и переводить должно, чтобы настал день, когда все языки, существующие в каждом отдельном, придут к согласию, причем не только в пустом пространстве «между» ними.
Объясним на примере. Лютеру удалось перевести Библию, потому что в немецком возможно воспроизвести особенности иврита, как и схожесть с ивритом греческого в Новом Завете (например, такой порядок в предложении, в котором части равноподчинены). А если бы он перевел Библию на язык собственных сочинений – язык, который выдает ученика гуманистической школы, – получился бы Каутч-Вейцэкер или что-нибудь еще хуже, но никак не лютеранская Библия. У Лютера хватило смелости ввести в немецкий язык синтаксис иврита, который уже тогда должен был казаться чудовищным для склада ума образованной публики. Так он сотворил произведение, которое пережило тогдашний склад ума; он завоевал и включил в рамки немецкого языка новую территорию библейского немецкого, у которой с тех пор началась собственная история в истории немецкого языка. Эта история не гладко проворачивается в махине, которую представляет развитие всего корпуса языка, а вмешивается, вносит свой вклад в это развитие и потому остается в истории, верна самой себе.
Лютер мог переводить, потому что он смел завоевывать язык, но обладал и необходимой осторожностью. Его часто упоминаемую борьбу с практикующими перевод «ослами» и их школярским буквоедством не следует понимать в том смысле, будто он предпочитал буквальности слепое самоволие. Не буквальность без разбора ведет к той цели, которую я описываю и которой достиг Лютер. Высшая инстанция переводчика не словарь. Ведь язык состоит не из слов, а из выражений. Слова переводят школяр и его наставник. Словарь состоит из слов. А предложение состоит из выражений. «Состоять» уже в чем-то неверная метафора, потому что не передает, как выражения текут по руслу предложения. Те контуры, которые обрисовывают слово в предложении и которых не найти в словаре (а назначение словаря – отвлечься от контуров и приблизиться к центру или центрам слова): именно эти контуры следует переводить, как в выше приведенном примере о равно-, а не сложноподчиненном порядке слов в предложении, с той разницей, что речь идет о контурах предложения, а не выражений, его составляющих. Как далеко может зайти этот поиск контуров, насколько проникнет в языковые структуры – только ли до уровня синтаксиса или отдельных выражений или же даже до вскрываемых в словах корней – все зависит от конкретного случая. Но в каждом случае дело в контурах. И когда Лютер, как известно, отказывается переводить ангельское обращение как «о ты, полная милости», он касается контуров в своем варианте: «благословенный» не отрывается от греческих корней и точнее, чем школярский, словарный перевод, подменяющий «благость» «милостью». А то, что он на волне полемики отказался в своем переводе от громогласного «о сладкая Мария», то не от страха перед последствиями собственных шагов, как хотели бы думать сегодняшние ослы; это лишь доказательство трезвости выбора в переводе. «Сладкой Марией» он сместил бы сцену в сторону немецкой народной песни и потерял бы напряжение; и именно это напряжение позже дало почву для народных песен. Лишь тот, кто уважает расстояние, может перепрыгнуть яму, а кто с самого начала забрасывает ее землей, повергает на хромоту и других, еще способных прыгать.
И Лютер должен был переводить, потому что немецкому народу было нужно вливание духа из чуждого языка. Среди всех книг Библия – та, чье предназначение быть переведенной, и потому ее переводят раньше и чаще других. Что для перевода составляет смысл (а именно, приход «того дня»), то для Библии с ее неповторимым рядоположением повествования, заповеди и обета составляет обруч, который охватывает все элементы. Народ входит в мировую историю в тот миг, когда присваивает Библию, переводя ее. Вступление в историю требует принести в жертву обособленность этого народа, и такая жертва отражается в переплавлении национального языка, к которому неизбежно приводит перевод Библии. Если другие переводы затрагивают только определенную сферу жизни (как, например, перевод Шекспира – только театр), то перевод Библии врывается во все уголки жизни; понятия «религиозная сфера» не существует. «Спаситель» был следствием и симптомом того, что немецкий народ еще не был готов к мировой истории; его достижения в эпоху средневековья не были признаны в мире, хотя он сам во всех областях был в высшей степени открыт влияниям. Реформация – это единственно немецкое событие, вмешавшееся в мир и уже из него более не исчезнувшее. С тех пор немецкая судьба вплетена в мировую. Перевод Лютера отмечает эту веху. Так называемый «религиозный гений» никогда не сдвигает историю, как не сдвинул Мейстер Экхарт , тут нужна мирская сторона. Мирской стороной Лютера были его переводы. Это «мирское» сделало его личностью из мировой истории.
Но вернемся к еврейской поэзии средневековья. Проблема перевода здесь в первую очередь просто внешняя, формальная проблема. Для истории перевода типично, что первопроходцы испытывают страх перед поэтической формой оригинала. Гомера переводят сперва свободным стихом или александрийским, итальянскими октавами, пока не приходят к тому, чтобы создать современный гекзаметр. То, что немецкий гекзаметр не схож с греческим, остается в силе, даже после переводов Фоса. Но немецкий александрийский стих еще менее схож с греческим гекзаметром, и потому переводчик не может долго противиться задаче воспроизведения оригинала в по возможности адекватной языковой форме. Обстоятельства могут принудить его к более жестким формальным ограничениям, чем автора оригинала, если такие повышенные ограничения ведут к тому, что перевод более приближается к выражению формы оригинала. Примером может служить использование односложных слов в немецком Шекспире. Автору оригинала оно свойственно из-за самого языка, а переводчик склоняется к этому выбору сознательно.
Еще ни один переводчик Иегуды Галеви не выполнил долга в воспроизведении размера. В отношении же рифмы этот долг признавал только Геллер, который на голову возвышается над своими предшественниками и последователями и который именно потому в общественном мнении признан «непригодным для чтения». Причина боязни перед имитацией рифмы та же, что и в удивительно многих других человеческих делах – а именно, лень, попросту лень, скажем без обиняков. Ведь воссоздать рифму, даже сложную, возможно и по-немецки, как доказывает Рюкерт . В худшем случае переводчик может воспользоваться словарем рифм; если уж действительно хотеть быть автором переложений, необязательно об этом кому-то сообщать. Я, не имеющий претензий быть кем-то сверх просто переводчика, с готовностью признаю, что благодарен словарю рифм господина Штепутата, который во многих случаях облегчил мою задачу, хоть самые прекрасные рифмы ему не пришли в голову. То, насколько важна рифма, следует из факта, что в стихах Галеви рифма является не просто цементом, связывающим кирпич с кирпичом, а самим строительным материалом, чей общий тон определяет выражение всего фасада. Нужно вообразить себе архитектора, который – в те времена, когда на такие работы существовал спрос, – выстроил бы палаццо Питти , используя камни разного цвета для каждого этажа. Примерно такое впечатление производят переложения, беззастенчиво нарушающие либо строго однородную рифму, либо – в стихотворениях, разделенных на строфы, – однородность рифм в конце строф. Что ж останется от красоты этих «стихов-ожерелий», в которых отдельные строфы заключены замком кольцевой рифмы; что останется от этой системы, если расщепить ее на песенные немецкие рифмы? И тем не менее это происходит во всех переводах, кроме Геллера.
Сложнее обстоит дело с размером. Размер действительно очень чужероден. Рифма, впрочем, тоже не без оговорок сравнима с нашей западноевропейской с ее ударением на гласные. Рифма же в переведенных здесь стихотворениях везде добавляет согласную в повторяющийся элемент, то есть тут рифмуется не «айих», а «райих», не «им», а «бим». Это, разумеется, невозможно передать. Но чуждость размера лежит глубже.
Обычно размер испанского иврита сводят на нет тем, что определяют его как имитацию арабского. Это, говоря вкратце, вводит читателя в заблуждение. Арабскую метрику здесь заимствуют не вслепую; против такого – вполне возможного – заимствования говорит распространенная среди еврейских филологов того времени теория слога в иврите. Но первопроходцы новой поэзии на иврите смелым приемом охватили особенность прозаического ритма в своем языке, которая отличает его от арабского, а именно – краткие слоги, которые звучат примерно как слог «Ge» в слове «Gewand» или «Be» в «Bezug» . Они соотнесли этот звук с тем арабским типом слога, у которого, согласно теории, нет аналога в иврите. Так были созданы два элемента стихосложения в иврите, что-то вроде ямба из краткого и долгого слога и долгий слог, который может встречаться по два, по три, а практически и более, при помощи добавления стоп. Такое стихосложение использует ударения иначе, нежели в прозе, и в случае сефардского иврита с ударениями в конце, и в случае ашкеназского – с ударением в основе. И как раз в этом – источник трудности перевода. В немецком языке с семнадцатого столетия устоялся, а с восемнадцатого века с его классической поэзией стал незыблемым принцип, согласно которому ударение в поэзии соответствует ударению в прозе – принцип, несколько модифицированный только в недавние десятилетия школой Георге с ее требованием равновесия в тоне. Засилье этого принципа настолько вездесуще, что нам сегодня сложно даже представить себе возможность других принципов в прошлом. То, что греко-римская античность следовала другому принципу, воспринимается как факт, но не практикуется в эстетике. А ведь понять не так уж и сложно. Современному человеку достаточно представить себе музыкальную декламацию, в которой он готов воспринимать ударение по-иному. Привлекательность такого принципа заключается здесь – как, должно быть, обстояло и с гомеровскими гекзаметрами – в том, чтобы варьировать напряжение между прозаическим и поэтическим тоном, которые то избегают друг друга, то друг к другу возвращаются. Потому у каждого гомеровского гекзаметра свой ритм – богатство, о котором стихосложение, построенное по школьным правилам, не смеет и мечтать. Это же богатство, заметим на полям, в современной вокальной музыке разбазаривает вагнеровский стиль с его однобоким упором на речитатив, и ритмы уже не воспринимаются как ритмы, а только как хаос.
Отсюда так называемая «ненатуральность» метра в иврите. Тому, кто хочет воспитать в себе к нему чуткость, следует читать эти стихи «по-георгевски», то есть, с равным ударением на всех вокальных слогах. Тем не менее словесные ударения оригинала – в данном случае, разумеется, сефардские – не должны совсем исчезать. Задача же переводчика состоит в том, чтобы построить такие стихи в немецком, которые принудили бы читателя к «ровному» ударению и преодолели склонность к ямбу, хорею, даже дактилю или анапесту в немецких ритмах. Такая склонность совсем не соответствует стихам на иврите с их сериями из ударных слогов. Это случай из тех, которые я упомянул выше, – случай, когда переводчику следует стремиться к тому, чтобы искусственными способами и повышенными требованиями к языку добиваться большего сходства с высказыванием в оригинале. У переводчика здесь несколько возможностей: он может искусственно подчеркнуть «ровное» ударение, если разобьет ямб или хорей нерегулярностью ритма в следующей строке; если будет использовать двусложные слова, состоящие из слогов с равнозначным ударением, такие как «Mißwachs», «Lichtstrahl» и т.п., или же складывать строки из односложных слов, тоже чтобы сохранить монотонное ударение; или, наконец, искусственно введет цезуры, которые не дадут ритму внутри строки сбиться на торопливый ямб или хорей. Но все эти средства уместны только в стихотворениях, в которых соблюдается строгий размер. Задача точного воспроизведения размера остается неразрешимой в переводах стихотворений с более свободным размером, который встречается чаще всего именно в текстах религиозного содержания. Немецкого читателя не заставить никакими средствами читать эти стихотворения так, чтобы в них только часть слогов в строке имела значение для размера; это возможно только в стихах, положенных на музыку. Явное различие между долгими и краткими слогами в иврите можно передать и в немецком, но оно не имеет значения для образования размера. Единственное решение здесь – это придерживаться такого же числа слогов, что и в оригинале, то есть регулировать поток слогов, струящийся в иврите намного свободнее. Зато свободный размер можно (и, согласно моему убеждению, нужно) передавать в начале стиха . Поставленный в начало стиха слог должен читаться как предварительный, причем он предваряет хореическую, не ямбическую строку. Размером же определяется и то, будет ли в переводе строка кончаться мужской или женской рифмой. Во всех случаях, когда в оригинале строка кончается мужской рифмой, но четным количеством слогов, в переводе должна стоять женская рифма. В этом нет большой беды, потому что рифмы, основанные на согласных, звучат для нашего уха почти как женские. В противоположном случае – когда строка кончается женской рифмой, но нечетным числом слогов – женскую рифму можно спасти, поставив перед ней ударный слог.
Сложенные вместе, все эти приемы должны выразить хотя бы стремление в сторону чужих ритмов и их проникновения в немецкий язык. Третий аспект стихов подлинника, на который следует обратить внимание, относится не к рифме или метру, а к содержанию. Условно этот аспект называется «мозаичным стилем», и его можно воссоздать так же, как и рифму, и размер. О чем идет речь?
Вся еврейская литература, написанная в изгнании, отказывается игнорировать то, что она существует именно в изгнании, а это неизбежно произошло бы, если бы она, как литературы на других языках, проявила открытость к окружающему миру. Ведь мир, в котором она пребывает, и есть изгнание и должен изгнанием оставаться. В тот миг, когда литература отказалась бы от такого положения вещей, если бы вдруг открылась потоку этого мира, мир стал бы для нее привычным, домашним, перестал быть изгнанием. Эта ссылка окружающего мира в изгнание достигается постоянным присутствием своего письменного слова. Такое присутствие встает на пути окружающей действительности и низводит ее до видимости, точнее – подобия. То есть не слово отображает сиюминутную действительность, а наоборот, события служат разъяснению слова и становятся его подобием. Соотношение тут обратное тому, что мы воображаем, слыша слово «мозаичный стиль». «Мозаичный стиль» – это явление, свойственное незрелым литературным эпохам. Когда Эйнгард описывает Карла Великого словами Светония из биографии Августа, он хочет одеть его в костюм Августа, осветить его августовым сиянием, а не наоборот. Когда еврейский поэт, описывая христианство и ислам, ссылается на Эдома и Исмаила, он комментирует не сегодняшний день, исходя из Писания, но Писание, исходя из сегодняшнего дня. Не литературная незрелость, а скорее избыточная литературная зрелость лежит в основе этой поэзии. Не то чтобы поэт был неуверен в собственном стиле, наоборот, стиль настолько свойственен поэту, что он даже не мыслит, что может оказаться без стиля. Такое отношение к написанному слову предполагает, разумеется, что слово не только по форме, но и по содержанию классично; более того, классичность неразрывно переплетает форму и содержание. Отдаленным примером такого соотношения можно считать нынешний способ цитирования у европейских народов. Кто слышал, как англичане цитируют Шекспира, знает, что они обращаются к нему в особенно «красивых» пассажах. Цитаты из Шекспира в английской речи создают впечатление «мозаичного стиля». То есть его цитируют, не отождествляя себя с ним. Мировоззрение сегодняшнего англичанина исходит из эпохи Кромвеля, не Шекспира. Когда же немец цитирует Гете или Шиллера, он одновременно цитирует Канта, Фихте, Гегеля – иными словами, он верит духу того, что цитирует, и цитирует не только для развлечения публики. Если можно говорить о превосходстве немцев среди европейских народов, это превосходство основано на счастливом совпадении между последними высотами в форме и содержании культуры; из древних народов, наверное, только у итальянцев с их Данте, из новых – у русских с Достоевским твердая почва под ногами, которая позволяет им использовать самые красивые слова для высших смыслов. Таким единением речи и мысли владеет – пусть и обретя ее высокой ценой – средневековый еврей. Не только высшие мысли обретают отчетливую форму, но и каждая мысль, которая вообще хочет утвердиться, ищет такой формы. Цитата здесь не бессмысленный довесок, а словно бы висящий на стене листок, прибитый, словно гвоздём, речью. Отсюда еще одна задача переводчика: он не должен исключать возможности аллюзий в языке. Эта задача, считающаяся неразрешимой, в какой-то степени действительно такова. Ее невозможно решить, дав читателю в сносках нужные сведения из Библии. Для еврейского читателя связь с Писанием не вторична; напротив, чтение сопровождается моментальными электрическими разрядами или разрядами молний, которые озаряют текст непрекращающейся чередой иллюминаций. Но это метафорическое описание проблемы указывает и на возможное решение. Череда следующих друг за другом разрядов не может быть такой плотной, как на иврите, уже потому, что цитатность немецкой Библии ниже, чем еврейской. Но все же некая цитатность есть, благодаря лютеранской Библии, почерпнутым из Библии церковным гимнам и некоторым и сегодня близким читателю библейским историям. К тому же, библейские цитаты в немецком менее привычны, поэтому действуют сильнее и даже с меньшей частотой могут производить тот же эффект флюоресценции. Перед переводчиком стоит задача выявить каждую цитату из Библии, которую можно ощутить в немецком, и если она слишком далека от нынешнего читателя, по возможности ее к нему приблизить; переводчику в этом случае не следует опасаться, что он сделает ошибку, слишком много объясняя; сегодняшнему читателю так же малоизвестно, что арабы произошли от Исмаила и что матерью Исмаила была Агарь, как читателям Иегуды Галеви – что Эфер был сыном Кетуры и что Кетура по традиции Агарь и есть . К тому же, образованному современному читателю поможет то, что еврейский поэт цитирует чаще всего именно те книги, которые и сейчас на слуху больше других, – Псалтирь, книгу Исайи, Песнь Песней.
Есть еще один аспект, о котором я не писал в первом издании, потому что думал, что это нечто само собой разумеющееся, но теперь вижу, что это не так. Я говорю о выборе слов.
Это несколько щекотливый вопрос для переводчика. Его еще легче, чем самого поэта, заподозрить в том, что он пытается возвести свои технические затруднения в степень добродетели. Особенно рифма рискует из покорной служительницы превратиться в хозяина поэтической мысли. Но это не чуждо каждому поэту, и он может спокойно в том признаться, потому что таким образом именно окупается покорное служение, и поэт, которому слово служит, сам оказывается у слова во власти. Другое дело переводчик. У него нет права полагаться на собственное слово, он должен следовать за чужим. Слова не должны у него рождаться из слов, он должен передавать слово за словом. Так что каждое слово ставит его перед проблемой воспроизведения, то есть перед в широком смысле научной проблемой. Он, только он, а не поэт, выбирает слова. Он должен знать место слова в рамках обозримого языкового поля, особенно языкового поля конкретного автора, и должен стремиться к знанию, близок ли или далек исток того или иного слова, по чьему следу он идет, стоит ли оно в центре языка или живет на его окраине.
В иврите испанских поэтов сделать такие замеры несложно из-за ограниченного, в основе своей чисто библейского словарного запаса. Механическая работа со словарем и алфавитным указателем противопоказана и здесь, потому что, например, слово, встречающееся в каждодневной молитве, должно быть узнаваемым, даже если в указателе значится как hapax legomenon . Но, однако же, как я понял за время, прошедшее между первым и вторым изданиями книги, понимание этого обстоятельства удивительно мало распространено. Иегуда Галеви особенно славится легкостью и гладкостью стиля. Видимо, считается, что, если сам полностью зависишь от словаря, то и Иегуда Галеви от него зависел. Но его познания в иврите были шире не только, чем мои собственные, но и – осмелюсь сказать со всей причитающейся автору скромностью – чем познания моих критиков. Он был верный слуга, вхожий во все уголки просторного дома святого языка. И он, уж конечно, обладал чутьем и точно знал, какое слово относится к каждодневному прибору, а какое лежит у языка на дальней полке для особых случаев. То, что в его пальцах легко поворачиваются оба ключа, говорит о прилежности этого дворецкого, который не дает ржаветь даже редко отпираемым замкам, но ничего не говорит о разнице хранящейся за замками посуды.
Переводчик должен следовать за автором и, если не по слову, то по предложению формировать непривычные комбинации в своем языке, насколько это возможно; даже если он рискует быть непонятым читателем, в чей диапазон немецкого языка уже входит «Книга песен», но не «Западно-восточный диван» и гимны Гельдерлина , не говоря уже о более новой литературе.
Или, может быть, поэзия Иегуды Галеви и ее положение таковы, что ему приписывается легкость и гладкость, но не его переводчику? Ведь именно так назидательно изрекают эти знатоки иврита и незнайки немецкого. Обязательная рифма, которая вынудила переводчика соорудить свои странные конструкции, – действительно очень странные, с рифмами посреди строки или даже в его, переводчика, вовсе не рифмованных прозаических текстах – была вовсе необязательна для Иегуды Галеви, говорят они. Он просто, не замечая, бросал рифму за рифмой в бойкий поток своих стихов и не испытывал нужды возводить рифму в ранг чего-то возвышенного. В подтверждение этого мнения приводится известная сказка о рифме в суффиксе.
Рифме в суффиксе в немецком соответствует рифма в окончании, когда рифмуется, например, «инициировать» со всеми глаголами, кончающимися на «-ировать». Действительно, такие рифмы еще легче придумать в иврите. Именно потому уважающие себя поэты избегают таких рифм и используют их редко, как Гете иногда все же рифмует «Liebe – Triebe, Sonne – Wonne». Среди знатоков – притча во языцех, что испано-еврейские поэты щедро использовали это удобное обстоятельство и писали длинные моноримы с такой же легкостью, с какой немецкий университетский профессор философии мог бы сочинить целую лекцию, рифмованную на «-изм». У этой притчи – касательно испано-еврейских поэтов, а не профессора философии, – есть основание, как и у каждой притчи, сколько-нибудь касающейся действительности. Я попытался докопаться до сути, и мои поиски увенчались успехом. В венской утренней газете я прочел такое поучение специалиста: «Когда, например, Иегуда Галеви в своей сиониде больше, чем шестьдесят раз, использует рифму “-аих” (окончание, означающее “твои”, включая все падежные варианты), переводчик, конечно, связан более сложным условием – найти шестьдесят рифм к слову “Fragen”. В иврите часто рифмуется только общий суффикс, а в немецком – всегда само слово». Тут примерно такая же логика, как если бы француз утверждал, что перевод сиониды в этой книге рифмуется в окончаниях. Специалист не понял, что рифма здесь «-раих», т.е. состоит из окончания и части корня, точно так же, как немецкая рифма «-agen». Он, по всей видимости, не понимает разницы между этой техникой рифмовки и немецкой, несмотря на то, что эта техника объяснена в послесловии и состоит в рифмах на согласную. Звучит невероятно. Но мало удивит того, кто знаком с прямо таки фантастическим невежеством, которое царит у нас более в научных, чем рутинных делах и из-за которого добиться звания специалиста с одной стороны очень сложно (во всем, что касается рутины), а с другой стороны – несопоставимо легко (во всем, что касается интеллекта и научной смекалки). Много лет назад я спросил у приятеля о том, какой у сиониды размер, а он, хоть и читал с детства сиониду каждый год на Девятое ава, ответил, что часто пытался это понять, но такого размера нет, это свободный стих!
Именно в сиониде заметно, однако, что найти тридцать пять (хоть и не шестьдесят) рифм в иврите не пустяковая задача, о чем говорит и то, как рано появляются первые словари рифм. Чтобы рифмоваться в сиониде, основа слова должна кончаться на «р», а само слово подходить по стихотворному размеру. В двадцать шестом байте встречается то же рифмующееся слово в том же значении, что и в шестом. Это говорит о том, что и тогда – или точнее, именно тогда – находить рифмы было так же сложно, как сложно сейчас в представлении тех, кто верит в миф о рифмующемся суффиксе; а значит, так же сложно было вообще писать стихи. Среди тридцати пяти рифмующихся в сиониде слов два встречаются в Библии только однажды и два других – только дважды или трижды. С другой стороны, в гимне «Твой Бог» возможные рифмы задаются названием стихотворения, которое определяет и форму, и содержание как в оригинале, так и в следующем за ним немецком переводе – и все возможности рифмы исчерпаны, потому что автор не удовольствовался рифмой в суффиксе, которую здесь как раз можно было бы использовать, а включил в рифму и часть корня, несмотря на трудность. Так что у автора нет ничего общего ни с изящной легкостью, ни с беззаботным выбором слов – во всяком случае, если говорить действительно об авторе, а не о том, как его представляют переводчики, к текстам которых, возможно, применимы такие эпитеты.

Выбор текстов для настоящего издания изначально был совершенно случайным. Я мог бы описать причины, побудившие меня перевести то или иное стихотворение в начале работы, но это были личные и отчасти действительно случайные соображения. Неслучайно то, что здесь нет текстов на нерелигиозные темы, на долю которых приходится немалая часть в общем корпусе сочинений Иегуды Галеви (хотя далеко не такая большая, как можно вообразить по прочим немецким выборкам). Причиной тому не робость, как, по его собственным словам, обстоит дело с переводами выдающегося и важного филолога Ш.Д. Луццатто, который перевел подборку стихотворений из «Дивана». Он говорит, что не хотел смешивать Божественное с мирским; у меня же на это личные причины. В переводе всегда есть момент, когда падает перегородка, разделяющая оригинал и перевод, – пусть всего на мгновение. Ради этого-то мгновения и стоит делать переводы, даже если не отдавать себе в этом отчет, но оно же и ограничивает выбор текстов.
Случайность выбора ушла в процессе работы. Я стал следить за тем, чтобы переводы складывались вместе в картину, обрисовывающую фигуру автора. На какой-то стадии работы я в определенной степени достиг этой цели. Но тут же переступил за пределы этой самой стадии. И положение вещей, которое теперь вступило в силу, хоть и меньше радует в эстетическом смысле, но более точно соответствует действительности, если можно так сказать. Ведь повторения, ставшие теперь заметными, тоже часть общей картины.
Не то чтобы целые части стихотворений повторялись – хотя и такие случаи встречаются в мировой литературе, – но повторяются мысли и образы. Не только в деталях, но именно в целом стихотворения кажутся вариациями, у которых есть общий образец. И поскольку это действительно так, сборник был бы не полон, если бы не давал читателю возможности этого понять.
Тем не менее было бы неверно распределить стихотворения по группам, то есть собрать вместе меорот, ахавот, геулот и т.п. Но такой «музейный» подход привел бы к совершенно неправильному представлению. Из чего же тогда, однако, складывается типичность? Эти стихи, разумеется, изначально предназначались для чтения вслух, а не на бумаге, как и все стихи в те времена, когда поэзия или, по крайней мере, какая-то ее часть, была народной. Когда Гете воскликнул: «Не только читать, нужно петь!» – в его призыве слышалось бессилие, потому что уже в его времена музыка, до той поры скромно служившая поэзии, начала – под предводительством Шуберта, а не домашних композиторов Гете, – брать над поэзией верх. Этот бессильный призыв находит отклик в описанные времена или в тех кругах, в которых действительны те же представления о поэзии: поэзии нужен круг, точнее говоря – «народ», гораздо больше, чем определенное «время». Нет никакой нужды предаваться обычному лицемерному унынию о «бессмысленных» или даже «безбожных» временах; это уныние свидетельствует о лености. Когда поэзию пишут для круга людей и те непосредственно принимают ее с голоса и голосом, а не только умом – тогда и наступает то «время». Так происходит, например, в суровые времена в каждом войске и в каждой протестантской церкви, а в прекрасное средневековье для поэзии Вальтера фон дер Фогельвейде – нет.
Таким образом, стихи Иегуды Галеви и многих его соратников написаны преимущественно для определенной цели, и даже когда это не так, они – в том числе и светские стихотворения – всегда подчиняются языковым и формальным законам. Назначение всех этих стихотворений одно – песнопение в синагогах в определенные дни года. Стихи должны прерывать течение привычных слов молитвы и образовывать заводи, на берегах которых открываются взгляду незнакомые ландшафты. Стихи прерывают повторение, но из-за того, что привязаны в этом прерывании к повтору, и сами должны быть однородны. Это не бросается в глаза, когда стихотворения находятся в естественном для них контексте: они отделены друг от друга целым годом, наполненным отмечаемыми в синагоге событиями. Потому повторения незаметны, а если и заметны, то воспринимаются как нечто само собой разумеющееся. Ведь именно возвращение годовщины – суть праздника . И, в конце концов, повторение это и есть единственная форма, в которой человек может выразить истину. Можно роптать из-за все время повторяющихся в этих стихах слов о покорности и смирении, беде и надежде на спасение, неуверенности в мире и тоске по Богу, раскаянии и уповании на милость – можно роптать, но невозможно скинуть со счетов, что эти чувства переполняют сердца поэта и тех, для кого он пишет, и требуют выражения в стихах. У лжи много средств выражения, у правды мало, в сущности – всего одно. В том, что истина неустанно повторяет одно и то же по-разному, заключается сила выживания. В устах любящих слова о любви не стареют, а на губах того, кто неискренен, вянут, даже когда сказаны в первый раз.
Но это не решает практической проблемы, перед которой стоит тот, кто издает сборник и кто его читает. Можно сказать, как сам Иегуда Галеви: «И не надо решать». Он ведь не собирал своих стихотворений, «Диван» составили из них только после его смерти, причем составляли неоднократно. Рассуждая практически, сегодня – более чем раньше – этими стихотворениями должны заинтересоваться синагоги, особенно реформированные синагоги средней и западной Европы и Америки. Какие возможности для увлекающихся сочинением музыки руководителей хоров и их хористов! Какие возможности, прежде всего, для раввинов! Они могли бы сделать интерпретацию предписанных датой стихотворений основой своих проповедей и так найти путь к единственному истинно-еврейскому стилю проповеди – наставлению, в котором обращение к памяти возникало бы спонтанно, непредвиденно.
Изложенное выше, однако, касается только оригиналов. О том, как быть переводчику, еще не сказано ни слова. Как не допустить, чтобы читатель этого сборника вел себя как читатель, то есть как убедить его поглощать эти стихотворения не как черешни, а как персики: не переходить к следующему, не усвоив прежде первого, каждое по отдельности, с толком и мыслью о том, что они скоро кончатся и новых не будет?
Этой цели служат комментарии; разумеется, не только этой цели. Они выполняют долг и обычных примечаний, в которых читателю в вежливой и доступной форме излагают полезные для понимания текста вещи, ему наверняка неизвестные. Но главная цель другая: помочь читателю относиться к каждому стихотворению так, как его сочинил поэт, – в цельности и самостоятельности, и так, как его пели и слушали в том месте, для которого оно было предназначено. Читатель должен стать гостем и другом стихотворения, а не его пожирателем.
О самом Иегуде Галеви я не буду здесь говорить, потому что в комментариях к стихотворениям у меня будет более непосредственная возможность это сделать. В примечаниях же я дополню извинение, которое принес вначале: при всем желании я не смог избежать того, что в нескольких местах отступил от буквальности в пользу «переложения», и потому включаю в примечания к этим стихотворениям подстрочный перевод.
Позволю себе в заключение высказать пожелание; оно будет двойным: во-первых, я желаю, чтобы планку, установленную моими переводами, скоро подняли выше другие, а во-вторых – чтобы никто из моих последователей не отваживался из-за лени опускать эту планку, отмечающую степень точности перевода. Извинять себя тем, что «так нельзя», теперь никому не разрешается.