



И. М. Михайлова

## О ТРЕХ ПЕРЕВОДАХ СТИХОТВОРЕНИЯ МАРТИНУСА НЕЙХОФА «РЕБЕНОК И Я»

Стихотворение известного нидерландского поэта XX в. М. Нейхофа (1894–1953) «Ребенок и я» (1934) до сих пор остается одним из самых знаменитых произведений нидерландской поэзии. Поэтому неудивительно, что за последнее десятилетие оно было опубликовано на русском языке четырежды, в трех разных переводах<sup>1</sup>. Настоящая статья представляет собой попытку сопоставить эти переводы с оригиналом и между собой, не выходя за пределы микроуровня переводоведческого исследования.

Анализом стихотворных переводов во всем мире занимается множество языковедов и литературоведов, преследуя при этом различные цели. Эти цели следует разделить на теоретические, эстетические и практические.

*Теоретические цели* распадаются на переводоведческие, литературоведческие и цели лингвистического самосознания. *Переводоведческий* аспект состоит в том, что исследование переводов на микроуровне служит основой для выявления формулируемых на макроуровне закономерностей многообразия и исторической смены переводческих принципов («социальных норм перевода»), а также для сопоставления переводческих лозунгов, высказываемых переводчиками и переводоведами эксплицитно в статьях и книгах, с реальной практикой перевода<sup>2</sup>. Впрочем, множество исследователей полагают анализ микроуровня уже самодостаточным и без выхода на макроуровень. Так, К. ван Лёвен-Зварт считает целью

---

© И. М. Михайлова, 2009

исследования системное и поддающееся контролю описание соотношения между переводом и оригиналом, на основе которого далее формулируются принципы «переводческой поэтики» переводчика: а) его интерпретация оригинала и б) выбранная им стратегия перевода<sup>3</sup>. Такая формулировка подводит к *литературоведческому* аспекту, рассматривающему перевод как средство для выявления различных возможностей интерпретации, заключенных в конкретном художественном тексте. Этот аспект ставят во главу угла литературоведы-переводоведы из Геттингенского университета, в частности, Армин Пауль Франк: «Если рассматривать отклонения от текста, допущенные переводчиками, не как ошибки, а как особый способ понимания данного произведения <...> то литературный перевод можно признать могучим инструментом для обнаружения трактовок исходного текста, которых никаким иным путем было бы не достигнуть»<sup>4</sup>. И наконец, о значении изучения переводов для *постижения родного языка* пишет, в частности, Л. В. Щерба в статье о «Сосне» Лермонтова в сопоставлении с «Fichtenbaum» Гейне: «Благодаря наличию термина для сравнения выразительные средства обоих языков (т. е. русского и немецкого) обнаруживаются таким образом гораздо легче, что и подтверждает другую мою, тоже неоднократно высказывавшуюся мысль о значении знания иностранных языков для лучшего понимания родного»<sup>5</sup>.

С последними двумя моментами тесно связаны *эстетические цели* изучения переводов. Сопоставление переводов с оригиналом способствует наиболее глубокому переживанию в первую очередь оригинального произведения словесного искусства, которое происходит при эксперименте разъединения языковой формы и надъязыкового содержания. Объяснение этому явлению дает, например, С. В. Тюленев: «Перевод как раз и становится тем фоном, на котором оказываются более заметными особенности оригинала. Можно сказать также, что <...> (перевод. — *И. М.*) выступает в роли своеобразного комментария к оригиналу, что опять-таки способствует лучшему его пониманию, помогает по-новому, с непривычной точки зрения его оценить <...> Обнаруженные различия между ними (переводом и оригиналом. — *И. М.*) заставляли искать объяснение причин различий, что *вело вглубь изучаемого* оригинала. Без переводов мы, скорее всего, прошли бы мимо (них. — *И. М.*)»<sup>6</sup>.

При том, что современное переводоведение подразумевает дескриптивную, а не нормативную модальность анализа, *в практи-*

*ческии целяи* мотивированная оценка переводов, основанная на максимально объективных критериях, бывает необходима. Так, она необходима в процессе *обучения* студентов, где обязательна формулировка требований, предъявляемых к переводу в определенное время в определенном обществе, и эффективным методическим приемом выступает критический анализ существующих переводов. Кроме того, оценочный анализ конкретных переводов требуется в сфере переводческой критики, которая порой имеет материальную основу. Так, решение о присуждении переводческих премий, выплате субсидий на издание переводов, и даже исход тяжб между переводчиками и издательствами зависят от квалифицированной и объективной оценки выполненного перевода.

Настоящая статья в той или иной мере преследует все перечисленные цели, за исключением материальных. Конкретной *задачей* производимого анализа будет выявление стратегий русских переводчиков, переведивших стихотворение Нейхофа. Вследствие того, что ни один перевод по определению не может передать все содержание (в широком смысле, включая содержательную форму) оригинала полностью, переводчик в зависимости от множества факторов сам выстраивает ранговую иерархию компонентов содержания, т. е. решает, что в тексте важно, а что нет, и соответственно жертвует менее важными элементами текста ради сохранения более важных<sup>7</sup>. Совокупность и направленность таких решений, принимаемых частично сознательно, частично неосознанно, и принято называть «переводческой стратегией». По определению Т. А. Казаковой, «переводческую стратегию можно представить себе как систему взаимодействий когнитивно-эмоциональных факторов понимания и переводческой установки, направленную на решение практических задач по созданию художественного подоби́я оригиналу на другом языке»<sup>8</sup>.

Стихотворение «Ребенок и я» Мартинус Нейхоф включил в сборник «Новые стихи» (“Nieuwe gedichten”, 1934), свою третью книгу, вышедшую через десять лет после сборника «Формы» (1924). Для Нейхофа это были годы мучительного преодоления творческого кризиса, поисков выхода из этического и эстетического тупика, наступившего после публикации ранних наивно-символистских стихов, полных изысканных «красивостей». Несколько упрощая картину, эту фазу развития Нейхофа-художника можно в це-

лом охарактеризовать как переход от декадентского символизма к новому художественному методу, представляющему собой, по определению К. Верхейла, «специфично голландскую смесь *Neue Sachlichkeit* (“новой вещественности”) и сюрреализма, которую принято называть “магическим реализмом”»<sup>9</sup>. Суть «магического реализма» состоит в том, что внимание художника обращено к окружающей его реальной действительности, но в этой действительности он видит проекцию некоей Сверхреальности, так что каждое произведение можно прочесть минимум в двух планах: как рассказ о вполне правдоподобных событиях и как раскрытие мистического переживания. Кроме того, важно иметь в виду, что для стихов М. Нейхофа характерен определенный репертуар образов и мотивов, несущих повышенную смысловую нагрузку. Среди них — образ ребенка, образ воды и мотив поиска творческого пути. В образе ребенка у Нейхофа воспоминания о собственном безоблачном детстве и духовной близости с матерью переплетаются с представлением о детстве как состоянии первичной чистоты и сопричастности природной мудрости, а также с христианской мыслью о младенце Иисусе («Сатир и Христофор», «Крестовый поход детей», «Каменное дитя» и многие другие). Образ воды как первичной стихии и очищающего начала наиболее полно воплотился в поэме «Аватер», где имя заглавного героя созвучно слову *water* ‘вода’ и где в первых строках содержится отсылка к Книге Бытия («Сойди сюда, первоначальный дух // носившийся над водами. . .»). И наконец, мотив творческого поиска звучит в рассказе «Перо на бумаге», 1926 и стихотворении «Тушик», 1934).

Рассмотрим само стихотворение:

Het kind en ik

Ik zou een dag uit vissen,  
 ik voelde mij moedeloos,  
 ik maakte tussen de lissen  
 met de hand een wak in het kroos.  
 Er steeg licht op van beneden  
 uit de zwarte spiegelrond.  
 Ik zag een tuin onbetreden  
 en een kind dat daar stond.

*Ребенок и я*

*Я собирался один день ловить рыбу,  
 я чувствовал себя (внутренне)  
 обессиленным,  
 я проделал среди лилий  
 рукой лунку в ряске.  
 Снизу поднялся свет  
 из черной зеркальной земли / со дна.  
 Я увидел нехоженный сад  
 и ребенка, который там стоял.*

Het stond aan zijn schrijftafel

*Он стоял за своим письменным  
столом*

te schrijven op een lei  
het woord onder zijn griffel  
herkende ik, was van mij.

*и писал на грифельной доске  
слово (слова) под его грифелем  
я узнал, оно было моим.*

Maar toen heeft het geschreven,  
zonder haast en zonder schroom,  
al wat ik van mijn leven  
nog ooit te schrijven droom.

*Но потом он написал,  
без спешки и без смущения,  
все то, что я в своей жизни  
еще мечтаю написать.*

En telkens als ik even  
knikte dat ik het wist,  
liet hij het water beven  
en het werd uitgewist.

*И всякий раз, когда я слегка  
кивал, что я это знаю,  
он волновал воду,  
и все смывалось.*

Это стихотворение в соответствии с эстетикой *Neue Sachlichkeit* отличается предельной простотой и даже «непоэтичностью» языка. Оно состоит из коротких предложений, скупом перечисляющих события. Из пяти предложений в первых двух строфах, задающих тон всему стихотворению, четыре — весьма нарочито — начинаются со слова «я», что характерно для детского языка и полностью согласуется с названием и смыслом стихотворения: стремлением поэта выявить в себе ребенка, освободившись от наносных «взрослых» слоев, которые порождают моральное бессилие (*moedeloos*), отсутствие воли к жизни и к творчеству. Лилии и яска — то, что вырастает на поверхности водоема и мешает заглянуть в прозрачность истинной первичной стихии. Кроме «детскости», скупость языка в стихотворении «Ребенок и я» соответствует изображаемому состоянию опустошенности, лирический герой не в силах сделать ни одного лишнего движения, сказать ни одного лишнего слова. Во всем стихотворении имеется только два деловитых определения: *zwart* «черный» и *onbetreden* «нехоженный», никаких других прилагательных вообще нет. Есть одно единственное сложное слово — неологизм *spiegelgrond*, который может быть понят и в конкретном зрительном плане как земля / дно под отражающей все предметы поверхностью воды, и в философско-метафизическом как «основание», «базис» (бытия) в «зазеркальном», «ином» мире.

Основу ритма составляет трехударный дольник, из двадцати

четырёх стоп тринадцать (т. е. больше половины) ямбические, девять — анапесты, в двух случаях (в строках 5 и 8) между ударными слогами безударные вообще отсутствуют. Соответственно число слогов в строке в пяти случаях составляет 8, в двух — 7 и в последней строке 6. Рифма перекрестная, точная. Нечётные строки заканчиваются женской клаузулой, чётные — мужской.

Сравним известные нам три перевода данного стихотворения.

#### **А. Младенец и я**

Я на берег удочку кинул  
и тревожно к воде шагнул,  
камышы и кувшинки раздвинул  
и сквозь ряску на дно взглянул.  
И в зеркальной подсветке мглистой,  
сквозь недвижимый водоем,  
мне предстал вертоград тенистый  
и ребенок, стоящий в нем.  
Он склонился над партой, словно  
что-то там на доске писал.  
Я узнал — это было слово,  
о котором я сам мечтал.  
А потом побежали строки  
все уверенней и верней,  
то, что в жизни скупые сроки  
я мечтал написать о ней.  
А когда я — меж сном и явью —  
узнавая слова, кивал,  
по воде пробежавшей рябью  
он их с черной доски смывал.

*Перевод Д. Закса<sup>10</sup>*

#### **Б. Ребенок и я**

Я устал от дневных усилий —  
и рыбу удить пошел.  
И в ряске меж белых лилий  
Кружок ладонью развел.  
Взглянул в него — и оттуда,  
с зеркально-черного дна,  
мне вдруг слепящего чуда

реальность стала видна.  
Там в зыбком саду ребенок  
с дощечкой школьной своей  
стоял; мелок его ломок,  
писал о жизни моей.  
Я видел, как он неспешно  
строки мои слагал —  
те, что я сам безуспешно  
всегда сочинить мечтал.  
И вот, всякий раз, когда я  
Согласно кивал — да-да,  
он все стирал — и, смывая  
слова, мутнела вода.

*Перевод И. Михайловой и А. Пурина*<sup>11</sup>

### **В. Ребенок и я**

Я как-то на рыбалку брёл — грустя,  
Хандря с утра... Но вот, воды черпнул,  
Меж лилий влажных ряску отведя,  
Открыл себе оконце — и взглянул.  
И хлынул сильный, первозданный свет  
Из темноты нетронутых глубин...  
И я увидел сад, какого краше нет,  
И мальчика, что там стоял один.  
Да: у стола он с грифелем стоял  
И выводил на сланцевой доске  
Мои слова! Их сразу я узнал  
В его по-детски тщательной строке.  
И вдруг, вот чудо, начал он писать  
Уверенно, свободно и легко  
Такое, что не смел я и мечтать,  
Всё, что так долго прятал глубоко.  
Но если только я ему кивал,  
Что понимаю смысл, он тогда  
Легонько рябь рукой в пруду пускал...  
И слово исчезало навсегда.

*Перевод М. Палей*<sup>12</sup>

Переводы А и Б написаны, как и оригинал, трехударным дольником, однако несколько более урегулированным, чем оригинал: в них нет случаев нулевого межиктового интервала. В переводе А превалируют анапесты (17 из 24 стоп), в переводе Б, как в оригинале, ямбы (16 из 24). По общему числу слогов в строке перевод Б также ближе к оригиналу (по 7 или 8), в переводе А количество слогов в строке варьируется от 8 до 10. Перевод В принципиально изменяет ритм оригинала: здесь переводчик последовательно использует пятистопный ямб, причем в 7-й строке стоп даже шесть. В строке «Что понимаю смысл, он тогда...» сонорный «л» выступает как слогообразующий (жирным выделены ударные слоги, подчеркиванием — безударные). Если А и Б сохраняют использованный Нейхофом принцип альтернанса, чередуя женские клаузулы с мужскими, то В нарушает его, заканчивая все, без исключения, строки мужскими рифмами.

С точки зрения эвфонии невыгодно выделяется перевод В, содержащий трудно выговариваемую последовательность близких по фонемному составу слогов «ханДРЯ с уТРА», так что читающий невольно производит ассимиляцию этих слогов по мягкости: «ханДРЯ с уТРЯ».

В полном соответствии с особенностями передачи ритма три перевода по-разному передают и содержание строф. Перевод В оказывается наиболее пространно-повествовательным, от скупости оригинала не остается и следа, появляются нанизанные друг на друга синонимы («грустя, хандря», «уверенно, свободно и легко»), в особенности много определений («влажных», «сильный, первозданный», «нетронутых», «краше»). Барочную взволнованность этого перевода усиливают также два восклицания («И выводил на сланцевой доске // Мои слова!» и «вот чудо») и риторическое «Да» в третьей строфе. Перевод А более строг, чем В, однако в нем присутствуют чуждые оригиналу архаизмы («предстал» и «вертоград») и неоправданные поэтизмы («в зеркальной подсветке мглистой»). Кроме того, неоправданным представляется использование в названии слова «младенец»: в младенческом возрасте человек, как правило, не умеет писать. Перевод Б также не избежал добавления определений («в зыбком саду», «мелок его ломок») и некоторой эксплицитности: если в оригинале не дается никаких указаний на то, откуда взялся мальчик на дне водоема — померещился ли он лирическому герою или это его собственное отражение в воде или он



был явлен лирическому герою свыше, — то в переводе Б его явление названо «слепящим чудом». К тому же в прокрустово ложе первых двух строф не поместилось полностью соответствующее содержание, так что «ребенок» появляется лишь в третьей строфе.

Событийная сторона нидерландского стихотворения во всех трех переводах передана примерно одинаково, если не считать домысленной переводчиком А удочки, брошенной на берег, а также слова «шагнул», уточняющего, что лирический герой стоит на берегу, а не сидит на мостках или в лодке, что допускает оригинал. При этом сам образ лирического героя, вглядывающегося в глубину водоема, в переводе Б видится наиболее выпукло. В трех переводах варьируется понимание описываемого времени суток: если в оригинале и переводе А нет соответствующих указаний, то в Б дело происходит ближе к вечеру («Я устал от дневных усилий»), а в В — утром. Каким образом и что именно «ребенок» пишет на грифельной доске, также изображено в трех переводах по-разному. В оригинале союз «но» в начале четвертой строфы отмечает противопоставление слов на грифельной доске, ранее уже написанных и теперь узнанных поэтом, тому, что он еще не написал и о чем пока только мечтает. В переводе А это противопоставление заменяется указанием на скорость писания: если сначала ребенок писал лишь «словно» и «что-то там», то потом строки «побежали» (вопреки наречию *traag* ‘медленно’ в оригинале). В переводе Б противительный союз “Maar” не передан. В переводе В чудом оказывается то, что процесс писания вдруг пошел легко и уверенно.

Весьма существенно в переводах трансформируется мотив духовного бессилия героя до посетившего его видения: в переводе А бессилие превращается в тревогу, в Б ослабляется до усталости, а в В заменяется грустью и хандрой.

Таким образом, в плане формы перевод Б наиболее близок, а перевод В наиболее далек от оригинала. Перевод В принципиально изменяет размер и соответственно звучание стихотворения, удлиняя строку на две стопы. В сочетании с добавлением в текст многочисленных эпитетов и цепочек синонимов это создает эффект захлебывающегося от восторга рассказа о сказочно-прекрасном видении, наводящем на мысль о Садко в подводном царстве, что никак не согласуется с кальвинистской строгостью оригинала. Переводы А и Б характеризуются большей сдержанностью и соответ-

ственно в большей мере передают дух нидерландского стихотворения.

Во всех трех русских версиях проявилась тенденция, в целом свойственная русским стихотворным переводам, — сглаживать шероховатости ритма. Приблизительно то же наблюдается и в плане содержания: при общей близости переводов А и Б к оригиналу в них также ощущается склонность русских переводчиков всех времен к некоторому «облагораживанию» и «поэтизации» оригинала и менее пристальное внимание к негативным эмоциям, изображенным в первоначальном тексте (в данном случае — к мотиву морального бессилия).

---

<sup>1</sup> *Нейхоф М.* 1) Младенец и я / Пер. Д. Закса // Язык и культура: Материалы конференции «Бельгия — Нидерланды — Россия». М., 1999. С. 340–341; 2) Ребенок и я // Нейхоф М. Стихотворения / Пер. И. Михайловой, А. Пурина. СПб., 1999. С. 23–25; 3) Ребенок и я // Нейхоф М. Перо на бумаге / Пер. И. Михайловой, А. Пурина. СПб., 2003. С. 50; 4) Ребенок и я / Пер. М. Палей // Зарубежные записки. Кн. 9. Dortmund, 2007. С. 145.

<sup>2</sup> Важнейшие исследования в данном направлении ведутся израильскими переводоведами во главе с Гидеоном Тури (*Toury G.* The Nature and Role of Norms in Translation (1995) // *Denken over vertalen*. Nijmegen, 2004. P. 163–173).

<sup>3</sup> *Lewen-Zwart K. M.*, van. *Vertaalwetenschap: ontwikkelingen en perspectieven*. Muidenberg, 1992. P. 79.

<sup>4</sup> *Frank A. P.* Forty Years of Studying the American-German Translational Transfer // *Amerika Studies. Jahrgang 35 / American Studies. Vol. 35*. München, 1990. P. 18.

<sup>5</sup> *Щерба Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений // *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 98.

<sup>6</sup> *Тюленев С. В.* Теория перевода. М., 2004. С. 274–276.

<sup>7</sup> Об этом пишут, в частности, следующие переводоведы: *Бархударов Л. С.* Язык и перевод. М., 1975. С. 12; *Алексеева И. С.* Введение в переводоведение. М.; СПб., 2004. С. 137–138; *Латышев Л. К.* Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения. М., 1981. С. 66–68; *Linn S.* *Dichterlijkheid of letterlijkheid? Prioriteiten in de Spaanse vertalingen van Nederlandstalige poezie*. Amsterdam, 1998. P. 86–88.

<sup>8</sup> *Казакова Т. А.* Художественный перевод. СПб., 2002. С. 18; см. также: *Казакова Т. А.* Художественный перевод: Теория и практика. СПб., 2006. С. 245 и далее.

<sup>9</sup> *Верхейл К.* Иосиф Бродский и Мартинус Нейхоф // *Звезда*. 1997. № 1. С. 192.

<sup>10</sup> *Нейхоф М.* Младенец и я / Пер. Д. Закса // Язык и культура. С. 341.

<sup>11</sup> *Нейхоф М.* Ребенок и я // Нейхоф М. Перо на бумаге / Пер. И. Михайловой, А. Пурина. С. 50.

<sup>12</sup> *Нейхоф М.* Ребенок и я / Пер. М. Палей // Зарубежные записки. С. 145.

ABOUT THREE RUSSIAN TRANSLATIONS  
OF MATINUS NIJHOFF'S POEM "THE CHILD AND ME"

This famous poem by the great Dutch poet M.Nijhoff (1894–1953) has been three times translated into Russian: in 1999 by D.Zaks, in 2003 by I. Mihaylova and A.Purin, in 2007 by M. Paley. The first two translations follow the original metrics while the third translation changes it drastically (five feet in translation vs. three feet in original) and makes the poem much more explicit emotional and baroque. All three translations make the rhythm more facile and moderate the negative feeling at the beginning of the poem.