

Октавио Пас и его философия перевода

Философия перевода в данном случае подразумевает его концепцию этого вида творческой деятельности человека и систему взглядов О. Паса на процесс перевода, его результат и 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 сделанным им переводам и статьях, посвященных переводу. И чем ярче поэт, тем ярче в переводе «просвечивает» его авторская физиономия и тем самобытней его подход к переводу. Убедиться в этом позволяют статьи о переводе таких поэтов и переводчиков поэзии как М.И. Цветаева, Б. Пастернак, Н. Лозинский, Х.Л. Борхес.

Концепция Паса основывается на его представлениях о целостности и универсальности развития мирового литературного процесса, об особом месте поэзии в литературе вообще и об особенностях поэтического языка. И сегодня не утратила актуальности революционная для теоретиков перевода 60–70 гг. идея Паса о самоценности переводного текста и о необходимости воспринимать переводы как оригинальные произведения, поскольку все они 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. Отмечу, что он выбирал для перевода стихи ярких представителей почти десятка национальных культур, творчество которых отражало не только художественный мир авторов, но и 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. каммингса¹, шведских поэтов и др.

Переводит О. Пас на протяжении нескольких десятков лет, особенно много в 50–80 гг. XX века, а к анализу переводов обращается в конце 60-х, когда, находясь в Дели, пишет статьи с довольно подробным анализом осуществленных им переводов и филологическим, или даже герменевтическим анализом оригиналов. Видимо, эти статьи затем подвигли его на попытку обобщения и систематизации своих взглядов

на перевод вообще и, в частности, проблемы теории и практики поэтического перевода.

Так в 1971 г. появляется небольшой сборник под «многослойным» названием: «La traducción: literatura y literalidad». Первый явный и каламбурный слой построен на созвучии, и перевести значение заголовка можно как: «Перевод: словесность и дословность», а вот второй слой игры только для «посвященных», потому что «literalidad» отсылает нас к термину «литературность», предложенному Р. Якобсоном, таким образом, в названии Пас обыгрывает еще и это значение – «Перевод – литература и литературность». В сборнике всего 78 страниц: одна программная статья с переводческим манифестом О. Паса (под тем же названием) и еще четыре эссе, написанные О. Пасом в 1965–1968 годах и посвященные 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 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 не случаен и 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 – размышлениям об англо-американской поэзии, анализу творческого метода и опыту перевода 6 стихотворений Э.Э. Каммингса (1894–1962).

Благодаря порядку расположения эссе автор создает своего рода сквозную тему, объединяющую казалось бы совсем разных авторов и ни по форме ни по содержанию непохожие 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 по сути поэтической миниантологии 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.

Анализ творчества каждого поэта представляет интерес для исследователей творчества самого О. Паса, язык эссе в полном соответствии с его 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. Неслучайно среди самых частотных характеристик поэтов – «dualidad» – «дуализм», а еще «pasión» – «страсть», часто сплавленная с рефлексией. Язык эссе сложен для перевода, он балансирует на грани поэтического языка и языка философско-эстетического трактата, нюансы выражения мысли, авторские реминисценции, ссылки и вызываемые ими ассоциации приводят к множественности «прочтений» авторской мысли.

Сборник Паса, безусловно, должен занять подобающее ему место среди теоретических изысканий переводчиков 60–70 гг. XX века, открывших новую эру теории перевода: упомяну здесь ставшие классическими работы Ж. Мунена, Р. Якобсона, Дж.К. Кэтфорда. Ю.А. Найды, О. Каде, А. Нойберта 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 60–70 годы – это годы «переводоведческого бума»: теории и концепции перевода сменяли одна другую, национальные школы боролись за первенство и правоту подходов, а вот испаноязычные страны вроде стояли в стороне от новой проблематики. Однако такие прекрасные и глубокие, но (увы!) малоизвестные в Европе работы как эссе Х. Ортеги и Гассета «Нищета и блеск перевода» (1939) и сборник эссе О. Паса – безусловно, очень важные реплики в переводческой полемике XX века.

О. Пас заявляет в своем эссе, что наука о переводе невозможна, однако исследовать переводы можно и нужно, и при этом ссылается на работу Ж. Мунена «Теоретические проблемы перевода», критикуя взгляды француза на перевод поэзии как невыполнимую задачу. Концепция Паса – по сути освоенные поэтическим гением Паса положения теории Р. Якобсона о языковом знаке и поэтическом языке. Пас видимо был хо-рошо знаком с его работами по поэтике, а возможно, был знаком и с ним лично. О. Пас, опираясь на рассуждения Якобсона об особенностях знаковой природы различных жанров и видов искусства, разграничивает перевод прозы и поэзии, а предложенные им критерии перевода этих жанров, в целом отражают якобсоновскую трактовку поэтического знака.

Вслед за Якобсоном, Пас считает, что используя то метонимию, то метафору, переводческие трансформации находятся в поле поиска эквивалента знака, причем вербальные знаки поэт приравнивает к знакам, используемым в изобразительном искусстве или музыке. По-видимому, других работ в области перевода Пас не читал, и тем удивительней, что он смог уже тогда понять ограниченность главенствующей в те годы «лингвистической» концепции перевода, по его словам, «лингвистиче-

ского империализма, стремящегося минимизировать преимущественно литературную природу перевода».

Предлагаемая Пасом концепция перевода внутренне противоречива и утопична по своей природе. Выделив сначала два типа перевода – «перевод дословный» и «литературное творчество» (следуя античной теории вольного и буквалистского перевода), автор в дальнейшем 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»), и одновременно то, что перевод – «близнец оригинального творчества».

Аргументация Паса в полной мере подтверждают 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.)². Так вот в рассуждениях Паса «гений места» не только не совпадает с «гением родного языка», но скорее противоречит ему. Именно поэтому столь противоречивым оказывается и универалистский подход Паса к оценке национальной идентичности творчества поэтов.

Этот подход, с одной стороны основан на наднациональном уникальном латиноамериканском опыте почти одновременного освоения сразу нескольких европейских литературных традиций, затем дополненном еще и североамериканской, при почти полном отсутствии исконной письменной литературной традиции. Однако родной язык – «кровь души», (по определению баска М. де Унамуну) – 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 поэта дает автору пищу для рассуждений об Испании и испанской поэзии, а 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 героиней Америкой – что, наверное, в немалой степени повлияло на выбор для перевода именно этого стихотворения. И вот, оценив свой перевод как несовершенный³, скорее даже «как адаптацию оригинала», Пас сосредотачивает внимание на художественном методе автора оригинала. И тут Пас находит в «метафизической» английской поэзии воплощение эстетической доктрины арагонца, 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 моей женой стала Божественность», причем 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 творчество Донна с наследием выдающихся испанских поэтов 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 примером⁴ Гонгора». Все завершающие эссе о Малларме выводы посвящены сопоставлению поэтического мира творческого метода Гонгоры и Малларме: он пишет о том, что в ходе работы над переводом 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

двух переведенных им французских поэтов в связи с отражением в их поэзии фонетических особенностей 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 Мигеля де Унамуно, Рамона Марию дель Валье-Инклана, Хуана Рамона Хименеса, Пио Барохи и Гомеса де ла Серну, говорит: «Они были сделаны из одинаковой субстанции земли и воздуха Испании»⁵. ...Того, о чем я тосковал в Париже и Лондоне. И, конечно, в моей стране».

Совершенно очевидно, что тексты чужих культур О. Пас читает преимущественно «глазами» испанской культуры и переводит их именно на язык этой культуры.

Ядром его 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, та-ким образом, по-своему оригинальна и отлична от другой». Причем, по мнению Паса, оригинальный текст неизбежно «неотделим от переводного-го, 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*»⁶ – изобретение или плод воображения, и, следовательно, представляет уникальный текст. В итоге Пас заключает, что любая литература – это «переводы переводов переводов». Приводя в качестве примера «солирования в оркестре» в конце XIX в. Ж. Лафорга, он отмечает силу его воздействия на Томаса Элиота и Эзру Паунда, при этом Пас никак не объясняет, почему же так часто поэтическое соло оказывается не услышанным другими музыкантами – национальными поэтами, в том числе и на их родине.

Ожидание того, что все соловья 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 действительности. 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 или чуждой культурной традиции, «освоение» темы, художественной модели мира с целью избежать ее неприятия и отторжения, это, как правило, подготовительный этап к этапу непосредственно переводов. Это путь, который проходят все молодые национальные литературы, прошли его и сам Пас и Р. Дарио, да вспомним, наконец, нашу русскую литературу и блистательные образцы подражаний В. Жуковского, А. Пушкина и М. Лермонтова, создавших самостоятельные эстетические ценности в своих стихотворениях, созданным «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. Вордсворту⁷, близость Гонгоры и Жанбагиста 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 обуславливает предпочтение или даже возможность использования той или иной стихотворной формы. Так, ограниченность возможностей французской рифмы долгое время препятствовала созданию

французских поэтических переводов и вынуждала к переводу иностранной поэзии прозой.

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 эффекта⁸, аналогичного тому, что вызывает оригинал, но другими средствами.

Впрочем, О. Пас забывает об этом, когда критикуя тезис Ж. Мунена о непереводаемости поэтического текста, Пас рассматривает стихотворение, написанное, как иронично замечает мексиканский поэт, в патриотическом порыве испанским поэтом и философом М. де Унамуну. В стихотворении перечисляются 17 названий городов, прославленных испанской историей: от Авилы до Сарагосы⁹, а в заключительных строках Унамуну пишет о «непереводаемой сути» этих испанских названий. И тут уже гений места мешает Пасу понять, что возможная транслитерация этих топонимов (как в приведенном Пасом в качестве удачного примера перевода эпиграфе к одному из стихов В. Гюго) 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 в этих именах 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, он отмечает в качестве основной причины то, что они не учитывают, что поэтический перевод – «это операция аналогичная 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 – тяготеет к тому, чтобы стать однозначным, ...а одна из характеристик поэзии, может быть, основная – это сохранение 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 производением – это то, что выходит за его границы».

Сборник О. Паса о переводе написан на 10–15 лет раньше его известных эссе о поэзии, многое в этом переводческом сборнике 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 мысль 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 чужой культурной традиции факультативны, а ассоциации, вызываемые образом-знаком в чужой культуре, либо оцениваются как наднациональные, либо не учитываются вовсе, хотя он отмечает вскользь, что поэтический знак «Солнце» будет восприниматься по-разному ацтеком и европейцем.

Для О. Паса начала 70-х гг. гений языка – не существует, 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 году, Пас напишет: «Cada lengua y cada nación engendran en la poesía lo que el momento y su genio particular les dictan» (Выделено мной – Ю.О.). В этой статье кроме заявления о «творческом характере ритма времени» как основы поэзии, О. Пас отмечает, что именно поэзия раскрывает суть

окружающего нас мира и создает другой. И 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, впоследствии преподавателя историко-филологического факультета нашей alma mater – родного Московского университета – Романа Осиповича Якобсона. Именно идеи Якобсона стали определяющими для выработки филологического подхода к анализу поэтического текста и созданию теории поэтического перевода, предложенной О. Пасом. Этим примером является программное стихотворение Октавио Паса «Decir, Hacer» («Произносить, Созидать»), посвященное Роману Якобсону. В его финальных строчках отражена не только суть поэзии – по О.Пасу, но и суть труда филолога – по Якобсону:

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.

¹ Именно так – с маленькой буквы – пишет его имя Пас в соответствии с революционной орфографией американского поэта.

² 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. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 196).

³ Действительно, при переводе элегии, выполненном в 1958 г., Пас допустил несколько смысловых неточностей в переводе метафор, отступил от формы, ритма и рифмы оригинала, однако передал его смысл, а по духу и эстетическому воздействию этого гимна чувственной любви на читателя перевод следует признать более удачным, чем например, довольно тяжеловесный перевод этой элегии на русский язык, выполненный Б. Томашевским. Анализ этого и других переводов сборника представляют значительный интерес для специалистов по литературе и переводу и, безусловно, должен стать темой специального исследования.

⁴ В оригинале “lección de Góngora ampara”. P. 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.

⁵ «Estaban hechos de la misma substancia del suelo y el aire de España». P. 75.

⁶ «Invención» – термин, которым Пас часто обозначает перевод, это один из его любимых терминов для обозначения художественного произведения.

⁷ 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.

⁸ Эта ссылка на мысль Валери удивительна – традиционно считается, что подобный функциональный подход к оценке перевода впервые был предложен гораздо позже – В. Матезиусом в 20-е годы XX в.

⁹ Перечислю их все: Ávila, Málaga, Cáceres, Játiva, Mérida, Córdoba, Ciudad Rodrigo, Sepúlveda, Úbeda, Arévalo, Frómista, Zumárraga, Salamanca, Turégano, Zaragoza, Lérida, Zamarramala. За каждым их этих названий образ, понятный испанцу, такой же понятный как образы, стоящие за топонимами Сталинград, Севастополь или Ленинград, для русского.

