



И. И. ЕЦКО

О МОЛДАВСКОМ ПЕРЕВОДЕ  
«ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» А. С. ПУШКИНА

Поскольку молдавский перевод романа «Евгений Онегин»<sup>1</sup> предназначен для читателя, не владеющего русским языком, вопрос, насколько перевод соответствует подлиннику, представляет большой теоретический и практический интерес.

Следует отметить, что если некоторые менее крупные произведения А. С. Пушкина вышли в повторных переводах, то перевод «Евгения Онегина» пока что является единственной попыткой познакомить молдавского читателя с гениальным произведением великого русского поэта. Безусловно, причиной этому являются огромные трудности, с которыми неизбежно сталкивается переводчик при воспроизведении на другой язык такого произведения, каким является «Евгений Онегин».

Верное воспроизведение пушкинских образов, комплекса идей, пушкинского языка с его образными и неожиданными оборотами, с музыкальным и легким стихом, передача ритмики стиха, которая у Пушкина играет огромное значение, — все это предполагает, кроме таланта, в первую очередь правильное понимание текста оригинала, которое не мыслимо без глубокого знания эпохи Пушкина, концепции и специфики художественного мастерства поэта, и, во-вторых, верное воспроизведение текста оригинала средствами, которыми располагает молдавский язык.

Настоящая работа ставит своей целью показать, насколько перевод «Евгения Онегина» удовлетворяет этим требованиям, что сохранил и что потерял «Евгений Онегин» в молдавском переводе.

<sup>1</sup> См. А. С. Пушкин. «Евгений Онегин» (перевод Ю. Баржанского). Кишинев, Госиздат Молдавии, 1950.

Композиция, архитектоника, строфика, ритм, рифмы — одним словом, форма во всем ее объеме — претерпели лишь незначительные изменения. К ним, например, можно отнести некоторые отклонения от рифм подлинника. Полные рифмы оригинала подчас заменяются ассонансами: *ера — курат* (гл. II, X), *мындрям — мя* (гл. VIII, III), *ынкуркат — ба* (гл. VIII, VIII), *тынэр — пынэ* (гл. VIII, X) и др.

Правда, иногда встречаются и такие рифмы: *друмурь — деакума* (гл. I, LIV), *дясэ — жоакэ* (гл. II, XXI), *Ленский — сятяскэ* (гл. II, XXII), *тынэр — Полина* (гл. II, XXXIII), *оф-тязэ — усукэ* (гл. III, XXXII), *востру — оаспете* (гл. III, письмо Татьяны), *нимика — Евгений* (гл. VI, IX), *мына — кинурь* (гл. VI, XXXI), *луме — тынэр* (гл. VI, XLII). Само собой разумеется, что эти рифмы ничего общего с оригиналом не имеют, но так как они встречаются в очень ограниченном количестве, то оказать решающее влияние на качество перевода, естественно, не могут.

Несколько слов о ритмике перевода. Отметим с самого начала, что в данном переводе чувствуется тенденция к точному воспроизведению ритмической организации оригинала. С этой целью Ю. Баржанский использует разные средства, которые применяет и Пушкин: размер, паузу, кляузу и т. д. Но, к сожалению, эти средства не всегда умело использованы, что, конечно, не могло не отразиться на качестве перевода. Не будем перечислять всех случаев ритмических несоответствий, а ограничимся одним примером — переводом изумительных стихов, в которых Пушкин рисует портрет русской балерины Истоминой.

#### ОРИГИНАЛ

#### ПЕРЕВОД

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола  
Другую медленно кружит,  
У вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух от уст Эола;  
То стан совет, то разовьет  
И быстрой ножкой ножку бьет.

Стрэлучитоаре, вавороасэ,  
Аркушулуй вэржит супусэ,  
Ши ынтре нимфе ка о стя,  
Истомина апаре; еа,  
Стынд пе-але дежетелор вырфурь,  
Ротеште-ун пичоруш ушор,  
Ун салт — ши се порнеште 'н збор,  
Ка пуфуд ридикат де вынтурь;  
Се млэдиязэ репезор,  
Плутинд ын данс фермекэтор.  
(гл. I, XX)

#### СХЕМА СТИХОВ

1	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
2	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
3	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
4	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
5	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
6	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
7	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
8	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
9	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
10	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪

∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪
∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪	∪

Для того чтобы лучше понять то общее, что есть между приведенными отрывками, кратко проанализируем ритмическую организацию стихов оригинала. Первые четыре строки рисуют портрет балерины, поэтому носят спокойный, повествовательный характер. Эта спокойность, повествовательность, помимо всего прочего, достигаются спадом, ослаблением ударности ямба (из семи пропусков ударения, имеющих место в приведенном отрывке, четыре приходится именно на эти четыре строки). Кроме того, большое значение для придания стиху спокойного характера имеет употребление многословных слов. С пятого стиха начинаются движения балерины. Ритм стиха меняется. Вторая пауза в четвертом стихе является как бы мостом от спокойного, повествовательного ритма к более динамическому.

Ударные и неударные слоги чередуются почти регулярно. Трехсложное слово *медленно* в шестом стихе сообщает движению плавный, медлительный характер. В седьмой строке движение достигает кульминации. Повествование принимает напряженный, приподнятый характер. В структуре стиха это выражается резким изменением ритма (ударение регулярно падает на четные слоги). Это достигается употреблением «коротких» слов и фраз, повторением одних и тех же слов (*вдруг, летит*), аллитерации (*вдруг, прыжок*), особой конструкцией предложения (*вдруг прыжок, вдруг летит*). В десятой строке движение идет на спад, что сразу же находит отражение в ритмике стиха (опять сокращается число ударений в строке). Для придания движению более спокойного характера служит аллитерация (*стан, совет*) и повторение частицы *то*. Последний стих опять приобретает бурный, динамический характер. Ритм стиха как бы звучит в такт ритму танца.

Сравнивая схемы оригинала и перевода, замечаем, что переводчику не удалось сохранить пушкинский ритм (вместо семи пропусков ударения в оригинале, в переводе — четырнадцать). Таким образом, получается, что строки, ритмически однородные, в то же время и разнообразны. Неумеренное употребление неударных слогов в переводе приводит к тому, что оттенки движения, переданные Пушкиным путем своеобразной ритмической организации стиха, следовательно, и своеобразной интонации, в молдавском переводе не сохраняются. Лексика и синтаксис также не в достаточной мере использованы переводчиком. В седьмом и восьмом стихах оригинала с целью более верной передачи движения Пушкин использует разнообразные средства (упущение сказуемого, аллитерация, повторение слов, употребление односложных слов). Единственное средство, используемое переводчиком, — упущение сказуемого. Пушкинский стих в переводе лишается своей внутренней жизненности, динамичности. Неумение использовать поэтические

средства приводит к обнищанию ритмической организации стиха, и перевод, вместо того, чтобы быть художественным воспроизведением данной сцены, является ее пересказом.

В ритмике перевода полностью отсутствует и разнообразие пульса движения. К сожалению, этот пример не является единственным.

Содержание романа — соответствующая историческая обстановка, его образы и идеи — в основном передано верно. Но имеют место некоторые неточности, отклонения от оригинала. На некоторых из них позволим себе остановиться.

В I и LVI главах Пушкин, говоря об английском поэте Байроне, употребляет слова «гордости поэт», подчеркивая этим особенность творчества Байрона, его содержание. У переводчика эти же слова Пушкина звучат так: «мындрул лорд поет» (гордый лорд—поэт). Увлечшись социальным происхождением Байрона и особенностями лордовского характера, переводчик совершенно уходит от текста оригинала и, следовательно, от той оценки, которую дает Пушкин творчеству английского поэта.

Баратынский, которого Пушкин называет певцом «пиров и грусти томной» (гл. III, XXX), у Баржанского превращается в певца «грустных пиров» («поет ал тристелор оспец»). Что это за «грустные пиры»? Ведь поэма Баратынского называется просто «Пирь».

В переводе события иногда разворачиваются с неоправданной скоростью. Так, например, Онегин поспешно читает письмо от дяди («читинд рэвашул ку грэбире», гл. I, LII), хотя у Пушкина этого совершенно нет («прочтя печальное посланье»); бегут быстро мечты и годы («Висэрь ши ань трек юте тоате, Ну 'нвие суфлетул чецос», гл. IV, XXI), а у Пушкина в этом месте сказано:

Мечтам и годам нет возврата,  
Не обновлю души моей.

Когда Пушкин говорит, что «Мечтам и годам нет возврата, Не обновлю души моей...», то совершенно понятно, что нельзя обновить души, потому что нет возврата мечтам и годам. Мысль совершенно верная и в достаточной мере понятно выраженная. Когда же Баржанский говорит «мечты и тоды — все проходит быстро, не воскресится туманная (?) душа», то получается, что эта «туманная», как ее называет Баржанский, душа не воскресится, потому что мечты и годы летят быстро. Ну, а лети они медленней, разве эта «туманная душа» могла бы при желании воскреснуть?

У переводчика имеются иногда очень существенные неточности и в передаче образов романа.

Вспомним следующую сцену. Приближаются именины Татьяны. Ленский, приехав навестить Онегина, сообщает, что Ольга и мать желают видеть его своим гостем. Так у

Пушкина. Но Баржанскому, по-видимому, не нравится, что Татьяна в данном случае проявляет такую «бестактность», поэтому он тут же спешит со своими добавлениями: «Да, Татьяна ци се 'нкинэ» (Да, Татьяна шлет поклон, гл. IV, XL, IX).

Если мы примем во внимание, что приведенная сцена происходит уже после знаменитого объяснения Онегина с Татьяной, то нам станет совершенно понятным поведение Татьяны в данном случае, станет ясным, что Татьяна не могла передавать Онегину никаких поклонов. Но автор перевода, вместо того чтобы вникнуть в смысл романа, в психологию его героев, подчас плавает по поверхности.

Если дословный перевод недопустим, то переводчик должен ясно дать себе отчет в том, в какой степени можно отклониться от оригинала (в особенности, когда речь идет о стихотворном переводе), от чего можно отказаться и что необходимо сохранить, в каком духе можно сделать некоторые добавления, чтобы не пострадали идеи или образы, чтобы не разрушить специфику произведения. Вышеприведенные примеры ясно показывают, что добавления и дополнения, внесенные Баржанским в перевод «Онегина», подчас искажают идеи и характер персонажей Пушкина. Если язык в процессе перевода изменяется и может изменяться, то сущность, идеи, образы оригинала должны оставаться теми же.

В молдавском переводе наблюдаем противоположную картину. Проходя через «творческую лабораторию» Баржанского, почти все персонажи романа подвергаются своеобразной метаморфозе. «Хлебник, немец аккуратный, в бумажном колпаке» (гл. I, XXXV) в переводе предстает перед читателем свежесбрившим («проаспэт рас»); «ведьма с козьей бородой» (гл. V, XVI) появляется с «красными глазами» («кукий рошь»); какой-то безобидный старик щеголяет в переводе своей козлиной бородой:

Перука шь-а 'ндрепат пе кап  
Ун мош ку барба ка де цап.  
(гл. VII, XLIX)  
(Парик на голове поправил  
Старик с козлиной бородой.)

Муж Пелагеи Николаевны ходит на задних лапках вместо собаки, изгнанной из перевода («ачелаш соц ый фаче служ», гл. VII, XLV). Буянов, которого у В. Л. Пушкина и А. С. Пушкина встречаем «в пуху, в картузе с козырьком», у Баржанского предстает перед читателем с оторванным козырьком («Ши веришорул меу Буянов ын пуф, ку козорокул рупт», гл. V, XXVI).

Мы взяли всего несколько примеров, чтобы показать,

что переводчик не всегда уделяет должное внимание воспроизведению содержания, образов, идей оригинала.

Несколько замечаний о языке и стиле перевода. Все творчество Пушкина и роман «Евгений Онегин» в первую очередь характеризуется тремя специфическими чертами: ясностью, точностью и краткостью. Этими же качествами должен обладать и перевод, если он претендует быть произведением художественного слова.

Хотя язык и стиль перевода во многих местах приближаются к языку и стилю подлинника, все же наблюдаются подчас и существенные отклонения от русского текста.

Пушкинские стихи — ясные, простые и в то же время выразительные — производят глубокое впечатление на читателя независимо от степени его культуры, в то время как перевод тех же стихов иногда мало доступен и для читателя со специальной подготовкой. Например:

Аич крескусе Шаховской  
Ал комедией сале рой,  
Аич Дидло се прослэвие.  
Аич, аич ын умбра лор  
Трекут-а тинереца 'н збор.

(гл. I, XVIII)

Здесь вырос Шаховской  
Рой своей комедии,  
Здесь прославился Дидло,  
Здесь, здесь в их тени,  
Пронеслась молодость.

Речь идет о русском театре, историю которого Пушкин передает с большой точностью в четырнадцати стихах. Не станем задерживать внимание читателя на втором стихе, полностью лишенном смысла вследствие ошибочного, неестественного сочетания слова *рой* (это существительное входит в словосочетание с существительными, которые показывают множественность) с существительным *комедие*, которое находится в единственном числе.

Остановимся на последних двух стихах приведенной цитаты, в которых сообщается, что молодость пронеслась (из перевода так и не узнаем, чья молодость) в тени Шаховского, Дидло и др. Из текста оригинала узнаем совсем другое: молодость поэта неслась в тени кулис, чем подчеркивается его любовь к театру. Ясно, что свобода переводчика зашла слишком далеко.

В главе III (строфа XXIV) читаем:

Дече-й Татьяна май ку винэ?  
Пентрукэ симплу ши дескис  
Еа ну куноаште че-й минчуна...

За что ж виновнее Татьяна?  
За то ль, что просто и открыто  
Она не ведает обмана...

Здесь переводчик старается как можно точнее передать пульс ритма, однако точный смысл переводимого ускользает от читателя. *Просто и открыто не ведасть обмана* — сказано неуклюже и тяжело. См. у Пушкина:

За что ж виновнее Татьяна?  
За то ль, что в милой простоте  
Она не ведает обмана...

Известно, как строго подходил Пушкин к выбору эпитетов, которые объединяют у него два важных качества: точность и выразительность. Автор молдавского перевода не уделяет должного внимания употреблению эпитетов, и это удаляет его от подлинника.

Приведем один пример: прилагательное *адынк* (глубокий) употребляется в сочетании со множеством существительных: *фире адынкэ* (глубокая душа), *сомн адынк* (глубокий сон), *юбире адынкэ* (глубокая любовь), *тэчере адынкэ* (глубокое молчание) и др. Но нельзя сказать *инимэ адынкэ* (глубокое сердце), как это делает Баржанский:

Дар сынгур ынтре тристе стынчъ  
Ку висул инимий адынчъ  
Суб речеле Финландей стеле  
Ел ымблэ...

(гл. III, XXX)

(Но сам среди грустных скал  
С мечтой глубокого сердца  
Под финскими холодными звездам  
Он гуляет...)

С формальной точки зрения приведенные стихи правильны, чего нельзя сказать относительно их содержания. В погоне за формой переводчик упускает то настоящее поэтическое зерно, которому одно ударение, одна тонкость фразы, а не насильственное нагромождение слов может сообщить полную рельефность.

Одной из причин языковых несуразностей перевода является пренебрежение законами языка, нарушение его грамматических норм.

Ын зорь де зи, суб чер албастру  
Ел се скула, мергынд ушор  
Спре малул унуй рышор.

(гл. IV, XXXVII)

(Рано утром, под голубым небом,  
Идя налегке к берегу реки,  
Он вставал).

Что может понять из этих строк непосвященный читатель? Во-первых, то, что летом Онегин спал под открытым небом, поскольку вставал под голубым небом; во-вторых, он вставал не как все смертные, а идя налегке.

Таким образом, ко всем прочим странностям Онегина Баржанский добавляет еще одну, именно ту, что он, оказывается, имел поразительную способность ходить спящим. Поскольку здесь действие, выраженное деепричастием *идя* (мергынд), начинается раньше сказуемого *вставал* (се скула), то получается, что Онегин начинал ходить и лишь после этого вставал. Надеемся, что в следующем издании перевода Баржанский избавит

Онегина от необходимости передвигаться столь оригинальным образом.

Подобные лингвистические шарады часто встречаются в переводе и в большинстве случаев могут быть решены только с привлечением русского текста.

Некоторые отклонения наблюдаются и в употреблении притяжательных местоимений III лица (*сэу, са*). Когда обладатель является подлежащим предложения, тогда употребляется форма *сэу, са*, в противном случае — *луй, ей*. Переводчик иногда забывает эту вещь и пишет:

Сэ мэ окуп е време  
Ку Таяя ши *рэвашул сэу*.  
(гл. III, XXIX)

(Пора заниматься  
Танею и своим письмом).

Правильно было бы *ее письмом* (*рэвашул ей*). Или

Дар пэтимаша са дурере  
Пе луме нимень н'о штия.  
(гл. VI, XVIII)

(Но свою страстную болезнь  
Никто в мире не знал).

Здесь *са* (свою) также ошибочно употреблено вместо *ей* (*ее*).

Отметим и некоторые колебания в употреблении времен. Плюсquamперфект употребляется иногда там, где по смыслу следует употреблять прошедшее сложное время, а еще лучше — прошедшее простое время. Вот несколько строк из письма Татьяны к Онегину:

Деабя-й *ынтраг* — те *кунокусем*,  
Ка фокул тоатэ мэ *фэкусем*  
Ши-ам спус ын гынд: «ачеста-й ел!»  
(гл. III)

В этом смешении плюсquamперфектов и прошедших сложных времен трудно уловить мысль поэта. У Пушкина действие в этих трех стихах совершается в следующем порядке:

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,  
Вся обомлела, запылала  
И в мыслях молвила: вот он!

Если Татьяна узнает Онегина в тот момент, когда он вошел, то у переводчика она узнала его... гораздо раньше.

Теперь о порядке слов в предложении. Само собой понятно, что в стихотворном произведении порядок слов в предложении частично будет подчиняться специфике этой формы выражения. Но даже и в этом случае порядок слов не может быть случайным. Отметим, что автор перевода разными инверсиями далеко не всегда преследует подчеркивание аффективного элемента,



он просто-напросто идет по пути наименьшего сопротивления: не важно, как будут стоять слова, лишь бы они образовали определенный ритмический штамп и определенное число слогов:

Лок симплу. Де стежар поделе,  
Дулапурь, масэ, канапеле  
Нич пете де ла скрис (?), нич праф.  
(гл. II, III)

В этом примере определяющее слово (*де стежар* — дубовый) предшествует определяемому (*поделе* — пол), что в данном случае звучит не совсем естественно (единственно правильный порядок — поделе де стежар).

Местоимение и наречие в молдавском языке не образуют эллиптических конструкций типа: Ел аич! Евгений! (Он здесь! Евгений! — гл. III, XXXIX). Будучи характерными для русского языка, они являются нарушением норм молдавского языка. И в таких случаях обязательно наличие глагола.

Как авторы оригинальных произведений, так и авторы переводов должны быть последовательными борцами за чистоту и обогащение языка. И не вправе ли читатель возмущаться, когда читает подобного рода стихи:

Дар астэ важникэ забавэ  
Достойникэ-й доар де мониць?  
(IV, VII)

У Пушкина:

Но эта важная забава  
Достойна старых обезьян.  
  
Стэ Онегин трист суб стеле,  
Кум с'а дескрис ун ноу пиит.  
(гл. I, X, VIII)

У Пушкина:

И опершися на гранит  
Стоял задумчиво Евгений,  
Как описал себя пиит.  
  
Везь фете, будчь, мэхала сурэ  
Трэсурь ши сэний, огороаде.  
(гл. VII, XXXVIII)

Что означает все это: *важникэ, пиит, заставэ, огороаде*? Разве мало в молдавском языке слов, чтобы передать эти понятия? Ради того, чтобы получить те же рифмы, что и у Пушкина, Баржанский не утруждает себя переводом, употребляя те же самые слова.

Молдавский перевод «Евгения Онегина» предназначен для массового читателя. А читателю полезна та книга, язык которой понятен, здоровые идеи которой выражены языком, не вызывающим недоумения своей непонятной и засоренной фразеологией. И если принять во внимание, что перевод должен производить на читателя то же самое впечатление, возбуждать

то же самое настроение, что и подлинник, то перевод Баржанского оставляет желать много лучшего.

Перевод Баржанского мог бы произвести на непредупрежденного читателя впечатление, что Пушкин очень посредственный, подчас неуклюжий и непонятный поэт. К счастью, Пушкин хорошо известен нашему читателю.

Какие же выводы можно сделать после указанных замечаний о молдавском переводе «Евгения Онегина»?

Разумеется, перевод Ю. Баржанского как в отношении формы, так и в отношении содержания имеет много общего с оригиналом. И все-таки между «Онегиным» Пушкина и Ю. Баржанского большая разница. Переводчик воспроизвел видимость оригинала, лишая его внутренней жизни, той свежести и теплоты, которые с такой силой пульсируют в каждом стихе Пушкина. Многочисленные противоречия в характеристике образов, а также колебания в выборе средств выражения, которыми обладает молдавский язык, разрушают единство впечатления, делают перевод малодоступным.

Но было бы несправедливо обвинять в этом только Ю. Баржанского. При оценке перевода необходимо учесть и тот факт, что он был сделан в период искусственного обеднения литературного языка, что переводчик не мог оперировать всем богатством языка, что он был ограничен в выборе средств выражения. Все это не могло, конечно, не сказаться на качестве первого молдавского перевода «Евгения Онегина».

---

ПУШКИНСКИЕ НАУЧНЫЕ КОМИССИИ ИНСТИТУТА  
ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ МФ АН СССР И ОДЕССКОГО ДОМА  
УЧЕНЫХ

---

ПУШКИН  
НА ЮГЕ

Труды  
Пушкинской конференции  
Одессы и  
Кишинева



---

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ШТИНЦА»  
МОЛДАВСКОГО ФИЛИАЛА АКАДЕМИИ НАУК СССР  
КИШИНЕВ \* 1961