

## АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

[253]

ИЛ 9/2025

*“Я утром проснулся, и что-то  
меня обуяло...” Назыма  
Хикмета – Давида  
Самойлова*

Н. Ю. Чалисовой — любя,  
оттоманясь, персея

1. Всё и впрямь по Мандельштаму: *И, может быть, в эту минуту Меня на турецкий язык Японец какой переводит И прямо мне в душу проник*. Ну, правда, не на турецкий, а с турецкого, и не меня, а Хикмета, и не японец, а евреец, и не в эту минуту, а более полувека назад, но — перевести перевел и в душу мне проник, да так, что перевод этот я всегда помнил, разбирать же все не решался и вот только теперь наконец решаюсь.

Стихотворный перевод — дело, как известно, трудное, просветительски нужное, но по большому поэтическому счету невозможное, поскольку, согласно Роберту Фросту, *poetry is what is lost in translation*, поэзия — это то, что пропадает в переводе. Но иной раз она — в порядке чуда — все-таки сохраняется, и мы получаем новый шедевр русской поэзии, а переводной ли он или исконно отечественный, из нашей общеобразовательной памяти постепенно стирается.

Такие чудеса легко пересчитать по пальцам: “Лесной царь” Гёте-Жуковского, “Горные вершины...” Гёте-Лермонтова, “На севере диком...” Гейне-Лермонтова, “Когда волнуется желтеющая нива...” Ламартина-Лермонтова, “Одним толчком согнать ладью живую...” Мюссе-Фета, ну, еще максимум десяток стихотворений, где не всякий уверенно назовет иностранного члена соавторской пары, потому что перед нами и вправду великолепные русские стихи, а откуда они взялись — вопрос второстепенный, так сказать, узко текстологический.

на меня<sup>1</sup>.

Мы никогда с ним не были близки. Только последнее время он проявлял ко мне симпатию, то ли почувствовав во мне жено-

люба, то ли, со слов Эренбурга, уверовав, что я хорошо его перевожу.

Увидел я его впервые года три назад на даче в Переделкине, где он лежал умирающий, не в силах произнести слово. А потом недели через две я узнал, что он сбежал с дачи и женился на Вере Туляковой, красивой и молодой — *солома волос и глаз синева*.

Стихи его давно мне не нравились. Но лейпцигский цикл чем-то меня тронул. Я его перевел.

Последние годы виделись мы несколько раз у него дома и на вечерах, где я читал переводы. Хикмет мне нравился. Он принадлежал к поколению 20-х годов, у которого были идеалы, и растерянность, и истинная любовь к новизне, и наивность, и защитительная ложь. Это были люди, учившие жить, любившие жизнь, женщин, вино, революцию, понимавшие многое, преданные лжи — живые люди. Жаль Хикмета. Он в том же ряду, что и Лорка, Неруда, Тувим, Незвал, Элюар<sup>5</sup>.

Вырисовывается очень непростое отношение переводчика к переводимому автору и в особенности акцент на морально-политической двойственности, характерной для Хикмета и его поэтического поколения<sup>6</sup>.

**3.** Я не специалист ни по турецкой филологии, ни по Хикмету, ни по Самойлову, ни по теории перевода — разве что в какой-то степени по семантике. Турецким я немного занимался как раз в 1960-е годы, с тех пор почти все забыл, но сейчас разобрал текст Хикмета — с помощью турецко-русского словаря<sup>7</sup> (заботливо захваченного с собой при отъезде из СССР), своих старых заметок по турецкой грамматике и разнообразных ресурсов, доступных онлайн: грамматики турецкого языка<sup>8</sup>, систем гугл-перевода и искусственного интеллекта (ChatGPT, Open AI) и, не в последнюю очередь, консультаций с коллегами-востоковедами — и в результате располагаю тщательно выверенным подстрочником, который для наглядности приведу вслед за оригиналом<sup>9</sup>:

1 Uyandım bu sabah da  
2 ve yürüdü üstüme doğru karmakarışık:  
3 duvar, battaniye, cam ve plastik ve tahta  
4 ve tavana vuran kararmış gümüşten ışık.

5 Ve yürüdü üstüme bir tıramvay bileti  
6 ve düşümün bu yana düşüp sönen yarısı  
7 ve otel odası denen düşman memleketi,  
8 bir şiirden üç satır ve bir saman sarısı.

9 Yürüdü üstüme doğru ak alniyla zaman  
 10 ve anılar yağmurlu ve boşluğun yatakta  
 11 haber ikimizden ve ayrılığımızdan.  
 12 Uyandım bu sabah da

6 Eylül 1960

Проснулся я сегодня утром, вот.  
 И пошли на меня в беспорядке:  
 стена, одеяло, стекло, и пластмасса, и дерево,  
 и бьющий в потолок луч из почерневшего серебра.

И пошли на меня трамвайный билет,  
 И моего сна эта, вывалившись сюда, утасовая  
 половина,  
 и гостиничным номером называемая вражеская  
 страна,  
 из стихотворения три строчки, и желтизна соломы.

Пошли на меня: непритворное время,  
 и дождливые воспоминания, и твое отсутствие  
 в постели,  
 и весть о нас двоих и о нашей разлуке —  
 Проснулся я сегодня утром, вот.

6 сентября 1960 г.

Я не знаю, с какого подстрочника (скорее всего, подготовленного Акпером Бабаевым) переводил Самойлов, но поэтический результат получился, несомненно, удачный, хотя и не во всем верный оригиналу. Ниже я попытаюсь сделать первые осторожные шаги к пониманию этой соавторской двойчатки<sup>10</sup>.

4. Начнем с самых общих формальных аспектов текста и, прежде всего, версификации.

Стихотворение Хикмета силлабическое: почти все строки написаны 14-сложником, кроме первой и последней, 7-сложных, в сумме образующих те же 14 слогов<sup>11</sup>. Силлабическое письмо (“хедже”) в турецкой поэзии было в начале XX века новаторским и программно “народным”, поскольку опиралось на фольклорный слоговой стих и писалось на живом турецком языке — в противовес высокобой “диванной” поэзии, восходившей к арабо-персидской традиции, с ее во многом заимствованным словарем и соответствующей метрикой и строфикой, и писавшейся на архаичном османском языке. Хикмет

— сначала присоединился к новаторам-силлабистам,

— затем под влиянием Маяковского (которого полюбил в СССР в 1920-е годы, где в 1922-м стал коммунистом) и, шире, мирового поэтического авангарда перешел к более свободным формам, вплоть до верлибра (özgür koşuk) в сочетании со слоговым стихом и рифмовкой<sup>12</sup>,

— а в поздний, зрелый, период, опять в СССР (1951–1963), вообще стал возвращаться к силлабике.

Но в системе русского стихосложения силлабика не занимала аналогичной ниши, так что независимо от того, знал ли Самойлов о существовании этой проблемы, перед ним был совершенно иной набор возможностей. Что же он выбрал — каким стихом написан его перевод?

Это не какой-либо “правильный” силлабо-тонический размер, а то ли рифмованный верлибр, то ли акцентный стих (4–5-иктный), то ли очень вольный дольник (с разными анакрусам и интервалами между иктами), в общем, некий дериват 4/5-стопного амфибрахия<sup>13</sup>. Действительно:

— I строфа открывается строкой Аф5: *Я Утром проснУлся, и чтО-то менЯ обуЯло*;

— III строфа — строкой Аф4: *ПошлО на менЯ белолОбое врЕмя*;

— а многие другие строки отступают от правильной амфибрахичности лишь незначительно: *надвИну[лось и] смешАлось, как злО и добрО; и свЕт, потускнЕвший, как стАрое [дА] серебрО; и пАмьть, и дождь, и покИнутА[я то]бОй простынЯ*.

Подобный дериват амфибрахия вполне может восприниматься как сдержанно модернистский, в меру правильный, в меру свободный, и, значит, системно более или менее созвучный оригиналу.

Тем более что он созвучен ему и еще в одном, на первый взгляд, неожиданном отношении. Если читать хикметовский текст вслух и реагировать не по-турецки — на его силлабическую равносложность, а по-русски — на ритм его словесных ударений, то в нем проступает своего рода вольный дериват анапеста, то есть, подобно амфибрахия, трехсложного размера, только с ударением не в середине, а, как водится в турецком, на последних слогах слов. Возможно, Самойлов просил прочесть ему переводимое стихотворение и своим русским ухом услышал примерно следующее:

уйанд**Ы**м бу саб**А**н да  
 ве юрюд**Ю** юстюм**Е** доһр**У** кАрмакарыш**Ы**к:  
 дув**Ар**, батт**А**нийе, дж**А**м ве пласт**И**к ве тах**Т**А  
 ве таван**А** вур**А**н карарм**Ы**ш гюмюшт**Е**н ыш**Ы**к.  
 ве юрюд**Ю** юстюм**Е** б**И**р тырамв**А**й билет**И**

ве дюшюмЮн бу йанА дюшЮп сёнЕн йарысЫ  
 ве отЕл одасЫ денЕн дюшмАн мемлекетИ,  
 бИр шиирдЕн Юч сатЫр ве бИр самАн сарысЫ.

[258]

ИЛ 9/2025

юрюдЮ юстюмЕ доһрУ Ак алнЫйла замАн  
 ве анылАр яһмурлУ ве бошлугУн ятактаА  
 ве һабЕр икимиздЕн ве айрылыһымыздАн.  
 уйандЫм бу сабаһ да.

И, руководствуясь этим, сделал свой метроритмический выбор<sup>14</sup>.

А от одной структурной особенности оригинала — обрамления текста вдвое более короткими строками — он, как легко видеть, отказался (полагаю, что ради большей традиционности формы).

5. Перейдем к рифмовке. В оригинале она перекрестная и, естественно, сугубо мужская (abab) — иного выбора турецкая система ударений не предоставляет.

Рифмы достаточно точные: *karmakarışık / ışıık; bileti / memleketi; yarısı / sarısı* и т. д.

В переводе рифмовка тоже перекрестная и точная, но с предсказуемым отличием: традиционным для русского стиха чередованием женских и мужских рифм, придающим звучанию стиха несколько большее разнообразие и некоторую логику движения — от женской “неопределенности” к мужской “завершенности”. Выбор сугубо мужских окончаний внешне копировал бы оригинал более точно, но по-русски это, наверное, дало неоправданно резкий эффект “настойчивого однообразия”.

Однако чередование мужских и женских рифм соблюдается только в I и III строках, тогда как во II строфе рифмы исключительно женские, благодаря чему опять-таки повышается общее просодическое разнообразие стиха, а кульминационная средняя строфа оказывается более длинной и менее “завершенной”, чем обрамляющие. Этим в какой-то степени компенсируется меньшая (по сравнению с оригиналом) четкость метроритмического и монтажного рисунка (о котором речь впереди).

Кстати, эффекту “незавершенности” вторит еще одна особенность всех рифм перевода, как женских, так и мужских, — их “открытость”: из 12 строк 10 кончаются гласными, а остальные 2 — сонантом (“й”)<sup>15</sup>. Помимо “незавершенности”, гласные окончания могут — своей “громкостью” — коннотировать также “повышенную эмоциональность” (вообще характерную для самойловского перевода, о чем ниже).

## 6. Турецкий текст отчетливо аллитерирован:

- строки 1, 12: *bu sabah* ([b]);
- 2, 5, 9: *yürüdü üstüme* (троекратное [ü]);
- 7: *odası / denen / düşman* ([d]);
- 9: *alnıyla / 10: anılar* ([a-nı-la]);
- 1: *uyandım / 2, 5, 9: yürüdü / 6: yana / yarısı / 9: alnıyla / 10: yağmurlu / yatakta / 11: ayrılığımızdan / 12: uyandım* (десять йотов);
- 11: *ikimizden / ayrılığımızdan* ([-imizd-n] — звучный, хотя и чисто морфологический повтор притяжательного суффикса “наш” в исходном падеже).

Фонетика перевода во многом аналогична: налицо убедительная, но ненавязчивая сетка аллитераций, например:

- три [u] в 1-й строке, из них два ударных: *Утром, проснУлся, обуяло*;
- пять начальных [s] (в том числе три [st]) в двух соседних строках (3-й и 4-й): *стена, стекло, свет, потускневший, старое серебро*;
- четыре ударных [a] в 7-й: *вражеская страна, называемая, привокзальной*;
- подряд два ударных [i] и два ударных [o] плюс три [s] в 8-й: *недописанные, стихи, желтая солома*;
- четыре начальных [p] в 9-й и 10-й: *пошло, память, покинутая простыня*;
- семь [n] в 12-й, из них шесть перед гласными, три начальных, три предупредительных: *нынче, проснулся, надвинулось, на меня*.

## 7. Синтаксис оригинала достаточно простой и однообразный, сугубо сочинительный,

— с обрамляющим повтором одного сказуемого — переходного глагола 1-го л. ед. ч. прош. вр. (*uyandım* “я проснулся”), завершающего стихотворение на исходной минималистской ноте констатации пробуждения без каких-либо сдвигов в наличной ситуации или ее осмыслении;

— и обрамляемым троекратным повтором второго сказуемого — тоже в прош. вр., но уже переходного, в 3-м л. ед. ч. (*yürüdü* “пошло, (на)двинулось”) и в неформальном значении мн. ч., вводящего в каждой строфе длинные серии однородных подлежащих.

Есть также несколько причастных форм наст. и прош. вр. (*vuran* “бьющий”, *kararmış* “почерневший”, *sönen* “гаснущий”, *denen* “называющийся”) и одна деепричастная (*düşür* “упав”).

Перевод во многом близок к оригиналу: все строфы построены по той же единой паратаксической схеме, с длинными списками подлежащих, но порядок слов, хотя внешне

сходный (сначала сказуемые — потом подлежащие), звучит по-русски менее выразительно, чем в оригинале, где представляет собой явную инверсию.

Отличен от исходного и набор сочиненных сказуемых: в оригинале это 5 вхождений всего двух разных глаголов (*uyandı* и *yürüdü*), а в переводе — 8 вхождений пяти разных глаголов (*проснулся, обуюло, надвинулось, смешалось, пошли*), то есть лексическое разнообразие гораздо больше.

8. Примечательна ритмическая композиция, выстроенная в оригинале из этого скромного синтаксического материала. Сначала структура строк постепенно усложняется и монтажные планы укрупняются, а к концу это напряжение спадает:

— в начальной I строфе очень общий план пяти однородных существительных-подлежащих — предметов и материалов, в произвольном порядке попавших в поле зрения пробудившегося “я” (3-я строка), сменяется очень крупным — одним подлежащим (*ışık* “луч, свет”), которому подчинена определяющая его сложная конструкция, детально описывающая очередной объект зрительного внимания “я” (4-я строка);

— в кульминационной II строфе за одним средним планом — двухсловным подлежащим (изафетной конструкцией “трамвайный билет”) идут подряд два крупных — сложные номинативные конструкции (с причастиями, деепричастием, обстоятельством места и зависимым существительным), каждая длиной в целую строку (“моего сна эта, вывалившись сюда, утасающая половина”; “гостиничным номером называемая вражеская страна”), а затем возвращаются средние планы — два двухсловных подлежащих (“из одного стихотворения три строчки”; “желтизна соломы”).

— в заключительной III строфе опять всего один крупный план: за двухсловным подлежащим в 1-й строке (“непритворное время”) и двумя двухсловными во 2-й (“дождливые воспоминания”; “твое отсутствие в постели”) следует подлежащая номинативная конструкция во всю 3-ю строку (*haber ikimizden ve ayrılığımızdan* “весть о нас двоих и о нашей разлуке”).

В самойловском переводе этот ритмо-синтаксический монтаж подлежащих выдержан не полностью:

— в I строфе более или менее верно воспроизведен переход от общего плана (3-я строка: *дерево, глина, стена, стекло, одеяло*) к крупному (4-я: *свет, потускневший, как старое серебро*), но сложность номинативной конструкции, даваемой крупным планом, сильно уступает хикметовской (*tavana vuran kararmış gümüşten ışık* “бьющий в потолок луч из почерневшего серебра”);



— во II строфе преобладают средние планы — подлежащие, занимающие по полустистию (*билет трамвайный; половинка угасшего сна; прерванная дрема*), и сохранен лишь один крупный план — точный перевод сложной номинативной конструкции длиной во всю 4-ю строку (*вражеская страна, называемая гостиницей привокзальной*);

— в заключительной строфе нет уже ни одного крупного плана: за одним двухсловным подлежащим (*белолобое время*), двумя однословными (*память; дождь*) и одним трехсловным (*покинутая тобой простыня*) следуют два подлежащих тоже среднего плана (по полустистию на каждое: *весть от нас двоих; нашей разлуки бремя*).

До какой-то степени отказ от четкой ритмико-монтажной кривой оригинала может компенсироваться отмеченными выше эффектами женской рифмовки в кульминационной II строфе.

**9.** Этому монтажному рисунку в оригинале вторит прочерчиваемый приемами поэтической речи.

Установка на переносность задается уже во 2-й строке, начиная с которой — последовательно олицетворяются все неодушевленные подлежащие, метафорически ополчающиеся на лирическое “я”. На этом общем фоне особенно выделяются следующие тропы:

— первая осторожная паронимазия: *karmakarışık* “в беспорядке” / *kararmış* “почерневший” (строки 2, 4);

— метафора “луч / почерневшее серебро”, включенная в крупный план геометрически детального взаимодействия объектов (4);

— метафорическое овеществление выпадения половины сна в реальное здесь и сейчас, наложенное на крупный монтажный план сложного взаимодействия объектов; начало трехчленной имплицитной паронимазии: *düşümün* “моего сна” / *düşüp* “упав, выпав” / *düşman* “враг, вражеский”, третье звено которой наложено на сравнение: гостиничный номер — вражеская страна (6–7);

— параллелизм двух сухих номинативных конструкций (*bir şüirden üç satır ve bir saman sarısı*), каламбурно вводимых двумя разными значениями *bir*: числительное (“один”) и неопределенный артикль (“некий”); обезличивающе эллиптическая метафора-синекдоха облика героини (“некая желтизна соломы [ее волос]”), впервые появляющегося здесь в тексте, но пока что сведенного к цвету и материалу (подобно пяти неодушевленным подлежащим в 3-й строке); начало двучленной паронимазии: *saman* “солома” / *zaman* “время” (8, 9);

— стертая метафора-идиома: *ak alniyla* букв. “белолобый”, означающая “безгрешный, прямодушный, бескомпромиссный”, — употребленная в качестве метафорического эпитета к “времени” (9).

В переводе большинство этих тропов так или иначе сохранены, но некоторые утрачены, — это:

— параномазии в строках 2, 6–7, 8, возможно, никак не прописанные в подстрочнике, с которым работал Самойлов;

— метафорика, сложная динамика и крупный план в 6-й строке;

— и метафорика идиомы и ее употребления в 9-й.

А один троп добавлен, причем в первой же строфе — эксплицитное сравнение-парадокс “зло” / “добро” во 2-й строке.

**10.** Обратимся наконец к смысловой структуре оригинала. Его жанр и тематика вполне универсальны: перед нами любовная элегия — стихи о разлуке, утреннем пробуждении и лирическом переживании момента. Связь между этими мотивами тоже традиционна: “лирическое ‘я’ пробуждается и сталкивается с безрадостной окружающей обстановкой, в частности отсутствием любимой”. Хикметовский поворот темы можно в первом приближении описать как “сосредоточение на остановке мгновения, объективной констатации фактов и связном их осмыслении в духе внутренней выдержки и ментального овладения негативной реальностью”.

Эта доминантная установка пронизывает все уровни текста — фабульный (события, хронотоп), образный (тропы), лирический (восприятия, чувства, мысли), структурный (композиция, монтаж), языковой (грамматика, синтаксис), мета-коммуникативный (эти стихи), — давая богатый кластер мотивов. Назову важнейшие:

— метафорическое олицетворение фактов, одновременно активизирующее их негативность и словесно овладевающее ими;

— описание лишь одного утра — временного пребывания в гостиничном номере — без экскурсов в прошлое и будущее<sup>16</sup>;

— подчеркнутая незавершенность (остановка на границе “я”) агрессивного “надвигания” реальности: тщательно взвешенная семантика второго сказуемого (*yürüdü* “он / она / оно / они пошли / двинулись к верху меня, т. е. чтобы накрыть меня, но пока не достигли цели”);

— сдержанность лирического “я”, минимум эмоциональных и оценочных реакций и сведений о любовных взаимоотношениях героев; позднее и лишь воображаемое появление отсутствующей любимой в тексте;

— минимализм в лексическом выборе сказуемых (всего двух разных) и точном финальном повторе начальной строки (всего лишь полустихия);

— переход от регистрации хаотичной множественности фактов к выстраиванию связных картин — геометрически и синтаксически изоощренных крупных планов;

— символическое преодоление реальной разлуки описанием ее как чего-то “нашего, объединяющего нас” — звучным повтором (в предпоследней строке) соответствующей притяжательной суффиксальной формы (*ikimizden ve ayriğıımızdan*);

— итоговое овладение ситуацией в виде авто-метатекстуального *haber* “весть” — в той же предфинальной конструкции, предвестием чего было более скромное в этом плане упоминание о собственных стихах в 8-й строке.

Самойлов в целом близок к оригиналу, но отклоняется от него в сторону:

— более прямолинейной и драматичной эмоциональной и оценочной трактовки ситуации;

— большего разнообразия — в лексике (выборе сказуемых) и рифмовке;

— меньшей сложности в концептуальной, образной, монтажной и синтаксической работе по освоению реальности.

В результате его перевод “доступнее”, поскольку проще, живее, душевнее, понятнее “трудного” текста Хикмета — суховатого, отстраненного, подчеркнуто объективного, одновременно минималистского и изоощренного.

**11.** Перейдем к построчному сопоставлению перевода с оригиналом, основное внимание уделяя значимым расхождениям между ними.

1 Полстроки оригинала наращены до полной строки перевода, в которой опущено указание на сегодняшнее (*bu* “это”) утро. Добавлена синтагма, состоящая из неопределенного местоимения-подлежащего (*что-то*) и очень эмоционального и успешного в своем надвигании на “я” сказуемого (*обуяло*).

2 Добавлен целый философический парадокс, включающий еще одно лишнее сказуемое (*смешалось*), каковое, впрочем, семантически восходит к обстоятельству *karmakarışık* “в беспорядке” (отразившемуся также в *что-то*). Пара *зло / добро* заранее и очень прямолинейно эксплицирует парадоксальность “почерневшего луча” (в 4-й строке).

3 Сохранен произвольный набор попавших в поле зрения “я” объектов; иноязычная “пластмасса” заменена отечественной *глиной*.

4 Добавлена негативная оценочность “почернения” серебра как *потускнения*. Утрачена четкая геометрия луча, бьющего в потолок (*tavana vitan*), иконически поддерживаемая связыванием разрозненных объектов в сложные синтаксические конструкции и крупные монтажные планы. В результате менее решительным выглядит первый шаг к ментальному овладению ситуацией.

5 Перевод строки буквален и совершенно точен, но употребление нового эквивалента (*пошли* вместо *надвинулось*) для скупой повторенный турецкого глагола (*yürüdü*) повышает словесное разнообразие повествования, а переход к форме мн. ч. (*пошли*) — его драматизм: атаке на “я” придается массовый характер.

6 Упрощены синтаксис и иконизируемая им сложная динамика метафорического овеществления половины сна и ее вываливания в утреннюю реальность: вместо нарочито громоздкой конструкции длиной во всю строку, подчиненной одному подлежащему (*yarısı* “половина”), — два отдельных, хотя и синонимичных подлежащих (*половинка; дрема*), по полустиию на каждое. Утрачено подспудное — параномастическое (благодаря игре с корнем *düş-*) — наложение “сна” на “вываливание”. Добавлена эмоциональная нотка нежелательности “прерывания дремы” некой внешней силой, а само это “прерывание” драматизировано употреблением причастной формы (*прерванная*).

7 Утрачена подспудная параномастическая связь “враждебности” — этого единственного во всем хикметовском тексте эмоционального всплеска<sup>17</sup> — со “сном” и “вываливанием” (в предыдущей строке).

8 Добавлена эмоционально негативная “недописанность” стихов, вторящая “прерыванию” сна, причем тоже в драматизирующей причастной форме. Утрачены: подчеркнутая объективность / отстраненность двух числительных (“из одного стихотворения *тфи* строчки”) и каламбурный (на слове *bir* “один”; “некий”) параллелизм двух номинативных конструкций.

9 Переход к глагольной форме ед. ч. (*пошло*) соответствует установке на укрупнение планов, компенсируя потери по этой линии в других местах. Но буквальный перевод оборота *ak alnıyla* — “белолобый” — не передает элемента “суровой объективности”, содержащегося в смысле турецкой идиомы, означающей “чистый, не нуждающийся в оправданиях, прямодушный, непритворный, непреклонный”.

10 Повышен эмоциональный и даже моторный тонус ситуации: причастная конструкция, отчетливо событийная (в прош. вр.) и драматичная (*покинутая тобой простыня*) — вместо объективной, чуть ли не абстрактно формульной, номинативной и потому статичной констатации отсутствия лирической героини<sup>18</sup>, впервые поминаемой здесь более или менее напрямую (в виде притяжательного суффикса 2-го л. ед. ч.).

11 И без того огорчительная *разлука*<sup>19</sup> дополнительно огорчена ее описанием как *бремени*, а предлог *от*, с помощью которого *весть* управляет своими зависимыми (*нас двоих*), звучит по-русски непривычно, а потому более свежо и наглядно, нежели *haber ikimizden*, где исходный падеж (-den) формы “мы двое” (*ikimiz-*) стандартно диктуется словом *haber*, “известие, весть”, так что в переводе налицо очередная динамизация картины<sup>20</sup>. Утрачено грамматическое единство строки — крупный план, объединяющий лирических героев при помощи дважды повторенного притяжательного суффикса -(i) *miz-* “наш”, — и это под знаком метатекстуального *haber*, “весть”.

12 Рамка замыкается. Минималистское полустилистское оригинала опять удлинено до целой строки, для чего использованы сказуемые сразу двух первых строк (*проснулся; надвинулось*). Прописана (в отличие от 1-й строки) “сегодняшность” и добавлен подытоживающий оборот *все это* (отсутствующий в оригинале), так что концовка звучит не как скупой повтор начала, а одновременно и более специфично, и более обобщенно.

**12.** Инвариант смысловых расхождений самоейловского перевода с оригиналом можно сформулировать как “повышение разнообразия, драматизма и эмоциональности”, отталкивающееся от “объективистской скупости, сдержанности, фактографичности и структурированности” хикметовского текста. Переводчик как бы упрощает, оживляет, одушевляет ситуацию, проясняет ее лирический посыл, который автор старательно оставил не проговоренным напрямую. Но делает это Самойлов очень тонко, ненавязчиво, по возможности держась оригинала.

Особенно филигранна в этом отношении его работа с глаголами, призванными передать смысл одного и того же турецкого *yürüdü üstüme*. Как мы помним, это глагол движения, агрессивно нацеленного на лирическое “я”, — именно нацеленного (при помощи дат. пад.), но необязательно достигающего цели, что так важно для оригинала, с его объективистской поэтикой остановленного мгновения. И два из трех русских эквивалентов, подобранных Самойловым, *надвинулось* и *пошло*, идеально соответствуют этому смысловому зада-

нию. Но первым в тексте появляется, напротив, очень вольный переводной эквивалент: *обуяло* — глагол не столько движения, сколько эмоциональной реакции и означающий не столько нацеленность, сколько уже свершившееся поражение цели, ее охват и захват. Выбор этого слова сразу — в первой же строке под первой же рифмой — знаменует отклонение от сдержанности оригинала в сторону открытой эмоциональности.

И тем не менее Самойлову удастся совместить эту поэтическую вольность с жестом верности оригиналу. Каким образом? Подлежащим к глаголу *обуяло* он берет местоимение *что-то*, оставляющее подразумеваемую эмоциональную реакцию неопределенной. В результате атака внешнего мира на лирическое “я”, с одной стороны, вроде бы достигает успеха, а с другой, в чем именно состоит этот успех, все же не проговаривается. До полной риффатерровской неграмматичности употребление глагола *обуяло*, пожалуй, не дотягивает, но тем не менее являет своего рода турдефорс.

Примечательно, что в замыкающем рамку повторе первой строки Самойлов не повторяет этой “яркой” находки и заменяет *обуяло* на более корректное *надвинулось*, позволяя тексту закончиться на более слабой (по сравнению с началом своего перевода, хотя и более сильной по сравнению с оригиналом) незавершенной, открытой ноте<sup>21</sup>.

В целом можно сказать, что Самойлов успешно перевел по-модернистски суховатый хикметовский оригинал на язык русской романтической поэзии. Как писал он сам (размышляя о своих переводах Норвида):

16 ноября <1969...> Поэзия отличается от перевода, как чувство от сочувствия. Иногда сопереживание бывает так пронзительно, что сострадание переходит в страдание<sup>22</sup>.

\* \* \*

Таков первый набросок разбора. Дальнейшая работа требует систематического изучения и учета широкого круга интертекстов: репертуара турецкой поэзии, инвариантов Хикмета и Самойлова, русских и европейских топосов любовной элегии, утреннего пробуждения и остановки мгновения, а также семантических ореолов 4-х и 5-стопного амфибрахия и его дериватов. Надеюсь, мои наблюдения над хикметовско-самойловской двойчаткой пробудят у соответствующих специалистов необходимый для этого интерес.

## Примечания

За разнообразную помощь в работе над статьей автор признателен М. Г. Букуловой, С. В. Дмитриеву, Д. В. Жигульской, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову, С. Д. Серебряному и Н. Ю. Чалисовой.

1. См. Поэты-современники. Стихи зарубежных поэтов в переводе Д. Самойлова. — М.: Издательство иностранной литературы, 1963. — С. 141. (сборник, открывший серию “Мастера поэтического перевода”); Назым Хикмет. Стихотворения. Поэмы. — М.: Худ. лит., 1983. — С. 217.

2. “Солома волос, ресниц синева. *Вере Туляковой — с глубоким уважением*” (1961), перевод Бориса Слуцкого, см. Назым Хикмет. Стихотворения. Поэмы. — С. 247–257; оригинал: “*Saman sarisi. Vera Tulyakova'ya derin saygılarımla*” см. в: Nâzım Hikmet. Bütün Şiirleri. — İstanbul: YKY, 2008. — Р. 1748–1761. Там в первой же строфе появляется этот лейтмотивный образ (*saçları saman sarısı kirpikleri mavi* - “ее волосы — желтизна соломы, ее ресницы — синева”), проходящий через всю поэму (см. об этом Дж. Йигит, Е. С. Седова. Стихи, посвященные Вере: некоторые размышления о любовной лирике Назыма Хикмета // Актуальные вопросы перевода, лингвистики, истории литературы и фольклора: Сборник статей X Международной научной конференции молодых ученых (11 февраля 2022 г.). — Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2022. — С. 190–191 (<https://elar.urfu.ru/handle/10995/117025>)).

3. См. Назым Хикмет. Стихотворения. Поэмы. — С. 215–219.

4. Ср.:

Мне кажется, что Самойлов любил переводить. Во всяком случае, стихи своих любимых поэтов он переводил с таким блеском и свойственной только ему изящной легкостью, что они органично перевоплощались в русские стихи (Александр Городницкий. Давид Самойлов // “Тебя мне память возвратила...”. Книга воспоминаний о Давиде Самойлове. — М.: Центр книги Рудомино, 2023. — С. 151).

5. См. Давид Самойлов. Поденные записи: в 2 тт. — Т. 1. — М.: Время, 2002. — С. 331–332.

6. Ср., кстати, главку “Эренбург и прочие обстоятельства” (в кн. Давид Самойлов. Памятные записки. — М.: Международные отношения, 1995. — С. 236–246), в частности:

Была вакансия сталиниста-западника. Эренбург стал крайним западным флангом сталинизма.

При множественности аспектов сталинизма победа Сталина была и победой российской провинции над космополитическим духом интеллигентско-дворянского Петербурга, вольтерьянского, фармазонского, байронического, воспарившего в Петербург Пушкина, Гоголя, Достоевского. При Сталине все вожди говорили с провинциальным акцентом.

Эренбург писал с акцентом парижским. Он ложь царям с улыбкой говорил (с. 241, 242).

7. Д. А. Магазаник. Турецко-русский словарь. — М.: Сов. энциклопедия — ОГИЗ РСФСР, 1931.

8. М. М. Кэрулы. Начальный курс грамматики турецкого языка. — Казань: Изд-во Казанского Университета, 2016.

9. Оригинал привожу по Nâzım Hikmet. Bütün Şiirleri. — Р. 1737.

10. На тему неизбежной неточности переводов с восточных языков, в частности на примере переводческой практики Самойлова, см. С. Д. Серебряный. Одно стихотворение Рабиндраната Тагора и два его русских перевода // Связующее звено. Памяти Е. П. Шумиловой. — М.: РГГУ, 2022. — С. 435–474.

11. О подобной строфике в более ранних стихах Хикмета, в частности в “Книге в кожаном переплете” (1921), см. Тофик Меликли. Назым Хикмет. Поэзия и поэтика. — М.: Вече, 2009. — С. 22.

12. См. Тофик Меликли. Назым Хикмет. — С. 57–89; ср. также М. Г. Букулова, Ю. Б. Орлицкий. Роль Назыма Хикмета в развитии русского свободного стиха // Россия и Турция. Перспективы взаимоотношений на современном этапе. Информационно-аналитические материалы. — СПб: СПбГУ. Факультет международных отношений. Русско-Турецкий культурный центр, 2014.

13. О проблеме дериватов ср.:

Насколько может удаляться форма деривата от исходной формы, чтобы сохранялось ощущение их связи и, соответственно, семантический ореол исходной формы, — вопрос неизученный, который пока приходится решать интуитивно, на слух (М. Л. Гаспаров. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. — М.: Высшая школа, 1993. — С. 122; конец комментария к № 132).

14. Ср. замечание Самойлова по аналогичному поводу:

*17 января <1974>* Современный русский верлибр — разные структуры обычного стиха, ибо отталкиваются от него, существуют в “сравнении” (Давид Самойлов. Поденные записи. — Т. 2, с. 70).

Вообще же Самойлов принимал верлибр *cum grano salis*. Ср.:

*9 ноября <1962>* Работали с Майей Коневой над книгой Ружеви-ча. Излишняя раскованность ему мешает быть поэтом великолепным. Виной тому — свободный стих. Надо иметь много силы воли, чтобы в пределах свободного стиха не растерять самодисциплины, без которой нет стихотворения (Давид Самойлов. Поденные записи. — Т. 1, с. 309).

15. В оригинале в обрамляющих строфах равномерно чередуются закрытые и открытые клаузулы, а в средней — все строки открытые, кончающиеся гласными.



16. Ср., напротив, выход за пределы момента пробуждения в “Зимнем утре” Пушкина, “Безнадежности” Ростопчиной, “Я пришел к тебе с приветом...” Фета, “Утре туманном” Тургенева и “Просыпаться на рассвете...” Ахматовой.

Пример сосредоточения на негативном настоящем моменте являет, пожалуй, “Пробуждение” Батюшкова (1815), но даже и там эта установка подается как отказ предаться подробно перечисляемым мечтам-сблздам-аргументам в пользу выхода наружу и в будущее:

*Зефир последний сваял сон С ресниц окованных мечтами: Но я – не к счастью пробуждён Зефира тихими крилами. Ни сладость розовых лучей Предтечи утреннего Феба, Ни кроткий блеск лазури неба, Ни запах веющий с полей, Ни быстрый лёт коня ретива По скату бархатных лугов, И гончих лай, и звон рогов Вокруг пустынного залива: Ничто души не веселит, Души, встревоженной мечтами, И гордый ум не победит Любви – холодными словами.*

17. Своего рода компенсацией всей этой утонченной тропики предстает прямолинейное совмещение “зла” и “добра” во 2-й строке, внетекстовую мотивировку которого можно усмотреть в самойловском восприятии моральной противоречивости политической позиции Хикмета и его поколения.

18. В связи с соображением о “формульности” этой конструкции приведу ответ на мой вопрос тюрколога Д. В. Жигульской:

Ваши ощущения относительно сочетания boşluğun yataкта абсолютно верны. Yataкта “в постели” — действительно просторечное, бытовое слово. В сочетании же с абстрактным существительным boşluğun, “твоя пустота”, возникает контраст, порождающий поэтический эффект. Абстрактное и высокое сталкивается с простым и обыденным, <...что> усиливает метафоричность и интеллектуальную глубину образа. Возникает ощущение не просто физической пустоты в постели, а экзистенциальной пустоты, одиночества, возможно, утраты (имейл от 11.02.2025).

19. В жизни Хикмета и Туляковой эта разлука не носила трагического характера, являясь следствием не разрыва между ними, а периодических выездов Хикмета за границу, в данном случае в Лейпциг.

О стихах Хикмета, посвященных Туляковой, см. Дж. Йигит, Е. С. Седова. Стихи, посвященные Вере: некоторые размышления о любовной лирике Назыма Хикмета; об истории их отношений см. ее мемуарную книгу: В. Тулякова-Хикмет. Последний разговор с Назымом. — М.: Время, 2009.

20. Любопытно, что полтора десятка лет спустя Самойлов почти буквально повторит этот оборот в собственном стихотворении (“И ветра вольный горн...”, 1975) применительно к себе и своей же-

не, но остранный — скалькированный с турецкого — предлог *от* заменит стандартным русским *о*:

[270]

ИЛ 9/2025

*И ветра вольный горн, И речь вечерних волн, И месяца свечение,  
Как только стали в стих, Приобрели наченье. А так — кто ведал их!  
И смутный мой рассказ, И весть о нас двоих, И верное реченье, Как  
только станут в стих, Приобретут значенье. А так — кто б знал о  
нас* (Давид Самойлов. Стихотворения. — СПб.: Академический  
проект (НБП), 2006. — С. 224; комм. см. там же, с. 693).

21. Замечу также, что отклоняясь от оригинала в сторону большей эмоциональности / оценочности, Самойлов ни в коей мере не грешит против принципа остановки времени. Ср. его более поздние соображения о поэтическом преломлении времени и оценочности в его собственных стихах:

Стихи были непохожи на то, что меня окружало. Они выразили, видимо, мгновенно пронзившее меня чувство непрочности счастья, преходящести того солнечного радостного мира, который тогда меня окружал. Стихи родились из вдруг почувствованного протекания времени. Мне и сейчас кажется, что стихи — это острое чувство наполненности каждого предмета и явления временем, чувство текучести и непостоянства, насыщающих каждый предмет, чувство порой радостное, но чаще грустное <...>

Мне казалось тогда <...> что достаточно описать то, что тебя окружает, и твое отношение к окружающему, что достаточно рассказать о своем состоянии, как получатся стихи. Я не говорю о технической стороне этого дела, но если даже она преодолена, все равно расстояние от такого творения до стихотворения очень велико. Потому что поэзия — не оценка; оценочный момент — ее подпочва, на которой трава не растет; оценочный момент — принадлежность личности автора, он передается и поэзии, однако не порождает ее, потому что нуждается в некой абстракции, в остановке мгновения, в выделении времени как абстрактной категории. Поэзия же в физическом ощущении протекания, движения, заполненности всего времени, в вещественности времени, в восприятии времени как главного структурного элемента всего существа, следовательно, стиха.

Смешно было бы требовать от меня в столь юном возрасте понимания того, что сказано выше (Давид Самойлов. Памятные записки. — С. 80; книга писалась начиная с 1969 г. и была опубликована посмертно, см. там же, с. 5).

22. См. Давид Самойлов. Поденные записки. — Т. 2, с. 48.