Словесность и история. Журнал филологических и историко-культурных исследований
Словесность и история. 2025. № 4. С. 155–166
https://doi.org/10.31860/2712-7591-2025-4-155-166
Научная статья

Texts and History. Journal of Philological, Historical and Cultural Studies
Slovesnost' i Istoriia, no. 4, 2025, 155–166
ISSN 2712-7591 (Print), ISSN 3034-4514 (Online)
Research Article

Ю. Б. Орлицкий

К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ А. БЛОКА И ВИКТОРА КОЛОМИЙЦОВА: ВОКРУГ «ФАУСТА» ГЁТЕ[1]

Yuriy B. Orlitskiy

THE HISTORY OF THE CREATIVE RELATIONSHIP BETWEEN ALEXANDER BLOK AND VIKTOR KOLOMIYTSOV AROUND GOETHE'S FAUST

Резюме. Статья представляет собой анализ творческих взаимоотношений А. А. Блока с переводчиком и музыкальным писателем В. П. Коломийцовым по поводу перевода последним для издательства «Всемирная литература» первой части трагедии И. В. Гёте «Фауст», в конечном счете отвергнутого издательством и завершенного, по всей видимости, только к середине 1930-х гг. В статье обильно цитируется не публиковавшееся ранее предисловие переводчика из фонда рукописного отдела Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинский Дом), в котором сформулированы основные положения его эквиритмической теории перевода, и приводится критика переводчиков-предшественников (в первую очередь — Н. А. Холодковского). Особое внимание сосредоточено на особенностях перевода сложных ритмических конструкций, использованных в гётевском оригинале. Упомянуты также другие переводческие сочинения и теоретические работы Коломийцова, важные для понимания его теоретической позиции и творческой практики.
Ключевые слова: А. А. Блок, В. П. Коломийцов, И. В. Гёте, «Фауст», Н. А. Холодковский, стихотворный перевод, эквиритмия, стихосложение, «Всемирная литература»
Информация об авторе: Юрий Борисович Орлицкий, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета, Москва, ju_b_orlitski@mail.ru; ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6003-3475.
Для цитирования: *Орлицкий Ю. Б.* К истории творческих отношений А. Блока и Виктора Коломийцова: вокруг «Фауста» Гёте // Словесность и история. 2025. № 4. С. 155–166. https://doi.org/10.31860/2712-7591-2025-4-155-166

Abstract. This article analyzes the creative relationship between A. A. Blok and the translator and music writer V. P. Kolomiytsov regarding the latter's translation of the first part of J. W. Goethe's tragedy *Faust* for the publishing house "Vsemirnaya Literatura". The translation was ultimately rejected by the publisher and was apparently completed only in the mid-1930s. This article makes extensive references to the translator's previously unpublished preface, located in the manuscript division of the Institute of Russian Literature (Pushkinskii Dom) of the Russian Academy of Sciences, in which he formulates the main tenets of his equirhythmic theory of translation and offers criticism of his predecessors (primarily N. A. Kholodkovsky). Particular attention is paid to the specifics of the translation of the complex rhythmic structures used in Goethe's original. The article also mentions

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда № 25-18-00764, https://rscf.ru/project/25-18-00764/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

other translations and theoretical works by Kolomiytsov that are important for the understanding of his theoretical position and creative practice.
Keywords: Alexander Blok, V. P. Kolomiytsov, I. V. Goethe, *Faust*, N. A. Kholodkovsky, verse translation, equirhythmy, versification, "Vsemirnaya Literatura"
Information about the author: Yuriy B. Orlitskiy, Doctor of Philology, docent, Leading Researcher at the Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; ju_b_orlitski@mail.ru; ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6003-3475.
For citation: Orlitskiy, Yu. B. (2025). 'The History of the Creative Relationship between Alexander Blok and Viktor Kolomiytsov around Goethe's *Faust*', *Slovesnost' i Istoriia* [*Texts and History*], 4, 155–166.
https://doi.org/10.31860/2712-7591-2025-4-155-166.

В краткой по необходимости заметке «Из комментариев к письмам Блока В. П. Коломийцову 1919—1920 гг.» [Быстров, с. 295—305] В. Н. Быстров справедливо отмечает особую важность для Блока и для нашего понимания особенностей переводческой и редакторской работы полузабытого ныне «музыкального писателя» Виктора Павловича Коломийцова — переводчика и теоретика перевода, активно работавшего вместе с великим поэтом над изданием четырехтомного собрания избранных произведений немецкого писателя для издательства «Всемирная литература». Александр Александрович в те годы был очень увлечен этим замыслом, совмещая в одном лице переводчика, поэта, текстолога, редактора и даже педагога [см.: Ланда 1963; 1965; 1982; Книпович; Романов]. Однако традиционно рассматривая блоковского корреспондента как творческую личность заведомо меньшего масштаба, наш современник тем самым автоматически сместил акценты и в оценке этой личности, непреднамеренно отказав ей в значимости, для людей его времени вполне очевидной; например, Максимилиан Волошин записывает в своем дневнике «История моей души» 26 апреля 1908 г.: «уехал с Коломийцевым слушать его перевод „Тристана и Изольды“» [Волошин, с. 295].

Такая аберрация, к сожалению, почти неизбежна при рассмотрении подобных «парных» ситуаций с большой временной дистанции: рядом с гением все его современники кажутся карликами, и это, к сожалению, никак не может не сказаться на справедливости оценок. При этом В. Быстров сочувственно ссылается на мемуары Карпа Сергеевича Лабутина, опубликованные в юбилейной блоковской подборке «Звезды» [Лабутин], в которых означенная аберрация уже присутствует: Лабутин, другой корреспондент Блока [о нем см.: Александр Блок, с. 95—97], а за ним и наш современник так и не могли до конца поверить, что Блок действительно считал многие коломийцовские переводы из Гейне лучше своих. Вот как это звучит у Лабутина (которого Быстров, в свою очередь, не считает нужным называть в своих комментариях, очевидно тоже считая его слишком малозначительной для этого фигурой):

«Александр Александрович в то время (январь 1920 г.) редактировал Гейне и сличал различные его переводы. Около этого времени, но уже на другой квартире — № 23, я однажды застал Любовь Дмитриевну и Александра Александровича в маленькой комнате слева, превращенной в рабочий кабинет, — там горела зеленая лампа на столе...

Из переводчиков Гейне Блок считал лучшим — из старых М. Л. Михайлова, из новых же В. П. Коломийцова, чьи переводы ставил выше своих. Однажды, говоря с Александрой Андреевной об издававшемся во „Всемирной литературе“ под редакцией Блока избранном Гейне, я спросил, отчего так мало переводов Блока из Гейне и не даст ли он побольше своих переводов в новом издании. Александра Андреевна ответила, что „пробовала уже подействовать на сына в этом отношении, но Саша ленится и ценит Коломийцова больше себя“» [Александр Блок, с. 96].

Между тем для многих современников такая оценка не была чем-то удивительным: так, Ю. Тынянов, чрезвычайно высоко ценивший Блока и как поэта, и как переводчика («Блок бесспорен»), достаточно осторожно относился к его переложениям лирики Гейне, справедливо считая, что «Блок и Гейне стоят на двух разных полюсах поэзии» [Тынянов, с. 264, 263]. Скептически оценивали блоковские переводы из Гейне также такой авторитет к области перевода, как М. Зенкевич, назвавший их в 1934 г. «очень слабыми» [Доклад, с. 305], и ученица поэта Е. Книпович, работавшая в составе авторского гейневского коллектива «Всемирной литературы», которая утверждала: «Переводы Блока не отличаются точностью. Часто он не соблюдал размера, еще чаще настолько изменял стиль стихотворения, что, по собственным его словам, они становились стихотворениями „на мотив из Гейне“» [Книпович, с. 180]. Вряд ли стоит переоценивать и пристрастную оценку-характеристику редактуры Блоком гейневских переводов Коломийцова, данную Андреем Белым и тоже цитируемую в статье Быстрова [Быстров, с. 305].

Как бы ни оценивать эти переводы (а это, по большому счету, в задачи филолога, а тем более комментатора, и не входит), заступиться за Коломийцова все же необходимо. Это важно и потому, что в знаменитом восьмитомном собрании сочинений Блока под редакцией В. Орлова упомянутые выше 32 перевода Коломийцова из Гейне напечатаны в приложении к третьему тому как «переводы из Гейне, редактированные Блоком» [Блок 1960–1963, т. 3, с. 481–496], а в комментарии сказано, что «здесь приведены лишь те редактированные Блоком переводы, текст которых более чем наполовину изменен и переработан им» (хорошо бы, кстати, пересчитать это соотношение) и что «первоначальный текст переводов принадлежит В. Е. Аренс (первое стихо-

творение), Е. Ф. Книпович (второе и третье) и В. П. Коломийцеву (все остальные)» [Блок 1960–1963, т. 3, с. 649].

Как известно, этот раздел без изменений перекочевал в орловское издание из 7-го тома Собрания сочинений Блока в 12 томах 1932–1935 гг. (вышло 9 томов), в котором, в частности, делается упрек изданным «Академией» «Стихотворениям» 1931 г. под редакцией В. Зоргенфрея; там сказано, что «часть этих стихотворений в переработке А. А. Блока, без его имени и с рядом авторских вариантов, напечатана в книге «Генрих Гейне. Стихотворения» [Блок 1932–1935, т. 7, с. 275].

Еще дальше пошли составители единственной посмертной книги статей и писем последнего [Коломийцов 1971], включив в нее пять писем Блока Коломийцову, и так уже неоднократно опубликованные, и ни одного письма самого Коломийцова, хотя они преспокойно лежат в блоковском фонде в РО ИРЛИ!

Быстров отчасти нарушает этот «заговор», публикуя в своих комментариях большие фрагменты из писем Коломийцова к Блоку; еще два письма из этой группы напечатали недавно и мы в 6-м «Блоковском сборнике» в дополнении к публикации коломийцовских переводов «Северного моря» [Орлицкий], в целом очень высоко оцененных Блоком и снабженных его заметками на полях рукописи.

В этом же издании нами подробно описаны драматические взаимоотношения двух авторов, складывавшиеся вокруг этого принципиально важного цикла произведений немецкого классика. Однако ими диалог Блока и Коломийцова не исчерпывается.

28 апреля 1920 г. Блок записывает в «Записной книжке»: «Редактирование „Германии“ Гейне (перевод Коломийцева)» [Блок 1965, с. 491]; 2 июня — «Немного „Германии“» [Там же, с. 493]; 5 июня — «„Германия“ Коломийцева до конца XII главы (все, что он дал пока)» с характерной оценкой: «Насколько это ближе к Гейне, чем Гумилев!» [Там же, с. 494]. Продолжал Блок редактировать поэму (судя по всему, в этом же переводе) также 19, 20, 26 сентября и 1 октября.

В сохранившемся блоковском плане издания Гейне тоже записано: «Германия, перев⟨од⟩ Коломийцова. Моя редакция печатного предисловия, „Расставания с Парижем“ и текста поэмы оплачена»[2]. Однако сам этот перевод в архиве ИРЛИ ни в фонде Блока, ни в фонде Коломийцова нами не обнаружен, а в изданиях — «наследниках» «Всемирной литературы» «Германия» дана в других переводах: в «Академии» — в старом переводе П. Вейнберга (вполне можно предположить, отобранном в конечном счете самим Бло-

[2] РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 21. Л. 1.

ком, как это было с «Северным морем»), во втором томе собрания 1930–1940-х гг. — в новом переводе В. Левика.

Не менее интересен сюжет, связанный с выполненным Коломийцовым переводом первой части «Фауста» Гёте, история которого не слишком ясна. Существует мнение (озвученное, например, Е. Витковским в кратком очерке о Коломийцове на его знаменитом сайте «Век перевода»), что именно Блок предложил ему сделать этот перевод, причем специально для «Всемирной литературы». Как бы то ни было, 22 апреля 1920 г., очевидно готовясь к очередной встрече с коллегами в редакции этого издательства, Блок фиксирует в записной книжке: «Перечитываю „Коварство и любовь“, „Герцогиню Падуанскую“. „Фауст“ Холодковского»; 27 апреля он вновь упоминает этот перевод и отмечает «продолжение разговоров о „Фаусте“» [Блок 1965, с. 491], а уже 19 июля признается, что «редактирует» перевод «Фауста» Коломийцова [Там же, с. 496]; в датированной апрелем 1920 г. рецензии на перевод Холодковского Блок приводит «единственное серьезное возражение» против него, но делает однозначный вывод: «...надо брать перевод Холодковского» [Блок 1960–1963, т. 6, с. 467], а 19 июля высказывается по поводу перевода Коломийцовым двух сцен из «Фауста» («У колодца» и «Сцены Валентина»): «Мелкие замечания в довольно большом количестве я сделал в тексте. Мое мнение, что в таком бесконечно ответственном деле, как перевод Фауста, много погрешностей будет у всякого. Есть пропуски отдельных выражений, есть слова для рифмы, есть места слишком литературные, довольно тяжелые. Но все это есть и у Фета, и у Холодковского. В размерах, где, впрочем, тоже есть некоторые отступления, Коломийцев достиг очень многого (например — первый монолог Валентина в отношении ритма так не передавал никто).

Мой вывод — что надо поддержать Коломийцева в его работе, несмотря на то, что и она несовершенна, тем более что она, по его словам, вероятно, ограничится переводом первой части Фауста, что составит, при казенных ставках, гроши» [Блок 1960–1963, т. 6, с. 469–470].

Интересно, что в 1922 г. Коломийцов выпускает — очевидно, по заказу театра — брошюру с двусмысленным (тоже, очевидно, не случайно) названием: «Коломийцов В. Фауст. Опера в 5 действиях»; в качестве авторов «французского текста» следом названы Л. Барбье и М. Каррэ, то есть речь идет именно о той переделке гётевского сюжета, на которую опирался Ш. Гуно. Однако в самой книжечке несколько раз упоминаются Гёте и его персонажи; хотелось бы привести здесь пример виртуозного стиля музыковеда, тем более что брошюра отсутствует в крупнейших библиотеках страны: «Надо только, разумеется, рассматривать этот сюжет, как нечто самостоятельное, т. е. вовсе не сравнивая его с великой трагедией Гете, послужившей ему основанием.

Гуно превосходно использовал это либретто, и в своей партитуре излил целый поток пленительных мелодий, выплывающих на содержательной и благородноизящной гармонической основе. Стиль „Фауста“ можно назвать „космополитичным“, так как он является как бы синтезом оперных стилей французского, немецкого и отчасти итальянского. Вся музыкальная фактура оперы отличается цельностью, плавностью и стремлением к неизменно-красивой мягкости и округлости форм; это настойчивое стремление и достижение красивости в конце концов приводит, пожалуй, к некоторой приторности. Впрочем, в „Фаусте“ Гуно преобладает и даже господствует чистый лиризм, наиболее отвечающий таким формам; особенно замечательна в этом отношении сцена в саду, в своем роде образцовая. Не совсем чужд этой партитуре и мистико-фантастический элемент, а иные ее страницы подымаются на довольно высокую ступень музыкально-сценического драматизма (сцена в соборе). Из музыкальных характеристик особенно удалась композитору Маргарита, — можно даже сказать, что этот образ в звуках весьма приближается к образу, созданному Гете. Недаром сам Гуно первоначально назвал свою оперу „Маргаритой“, — и это название по всей справедливости следовало бы за ней оставить» [Коломийцов 1922, с. 4].

Можно сказать, что фаустовский сюжет волновал Коломийцова всю жизнь. Так, уже в статье 1908 г. «Эволюция оперного театра», написанной на материале творческой деятельности Мариинского театра, он пишет о «приевшемся, но все же чудном „Фаусте“ Гуно» [Коломийцов 1971, с. 60]. Отдельные работы музыкальный критик посвящает также «Мефистофелю» Бойто и «Осуждению Фауста» Берлиоза; причем о последнем Коломийцов пишет, что он «опирался на Гете» и «некоторые его настроения и картины передал своей музыкой замечательно удачно» [Коломийцов 1971, с. 123].

Работу же над собственным переводом «Фауста», в конечном счете тоже отвергнутом (как и многие другие его работы) редакцией «Всемирной литературы» (напомним, «Фауст» был в конечном счете выпущен издательством все-таки в переводе только что скончавшегося тогда Н. Холодковского), Коломийцов, судя по всему, продолжал до последних лет своей жизни: в фонде Блока в ИРЛИ хранится полный перевод первой части трагедии, авторское предисловие («От переводчика») к которому, как всегда у него, основательное и теоретически обоснованное, датировано октябрем 1934 г.

Остановимся на нем подробнее, и поскольку оно до сих пор нигде не печаталось, позволим себе обширные цитаты. Прежде всего переводчик объясняет ритмические особенности оригинала, не укладывающегося в рамки традиционной силлабо-тонической метрики (первым в русской традиции учел это И. С. Тургенев в своем раннем переводе отрывка из «Фауста» (1843)

[Тургенев]), и вытекающие из этого задачи переводчика: «Стихотворная форма у Гёте теснейшим образом связана с содержанием ⟨...⟩ Музыкально-драматический нерв вызывает большую порывистость гётевской речи, которая в один сплошной ямб отнюдь не складывается», — и делает из этого характерный вывод: «Я поставил себе задачу — сделать эквиритмический перевод всего Фауста — без всяких уклонений»[3].

Характерно, что раньше, в письме к Блоку от 10 марта 1919 г., Коломийцов закономерно объединяет имена двух великих немецких поэтов, с которыми связаны принципиальные новации в немецком стихе: «К переводу Гейне (как и Гёте) я дерзнул приступить лишь в последние годы, — ⟨...⟩ когда вполне овладел стихотворно-эквиритмической техникой»[4].

Соответственно, вполне в духе своей теории эквиритмического перевода, в основных чертах сформулированной в предисловиях к переводам Вагнера [Коломийцов 1910, с. 10–11] и Гейне [Коломийцов 2020], Коломийцов в предисловии переводчика так «представляет» стиховую природу «Фауста»:

«Ритмика Гете не довольствуется одними классическими метрами, рядом с ними он широко пользуется комбинированными стопами (заимствованными из народных песен, но окультуренными), где при известном количестве сильных времен происходит игра временами слабыми, — напр⟨имер⟩, ямб, положенный в основу, подвергается превращениям, — в зависимости от ритмических потребностей.

⟨...⟩

Создающееся таким образом ритмическое разнообразие формы чрезвычайно оживляет и усиливает поэтическую выразительность содержания.

⟨...⟩

В драматических сценах „Фауста“ этот ритмический нерв дает себя чувствовать с особой силой. Здесь именно ритмикой речей, с ее подъемами, падениями и перебоями, часто определяется драматическая сущность этих речей. Например, ремарка говорит: „Фауст в беспокойной позе перед своим пультом“, — и его монолог начинается тревожными ритмами. ⟨...⟩ Уже самый первый стих складывается так: „Habe nun, ach! Philosophie...“ ⟨...⟩ если бы Гете счел достаточным дать тут чисто ямбический стих, ему легко было бы, разумеется, написать „Ich habe, ach!“ и т. д., или что-нибудь в этом роде; но он начинает с сильного времени — Фауст как бы ударяет нетерпеливо рукой по пульту. Дальше тревога несколько улеглась — следуют спокойные ямбы и т. д. Еще резче противуполагаются ритмы в сцене Фауста с пуделем,

[3] РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 38. Л. 76–77.

[4] Там же. Л. 78.

нарушающим спокойное течение его мыслей. Жуткой напряженности достигает эта драматическая игра ритмами в сцене безумия Гретхен, где местами каждый стих имеет опять-таки свою структуру. С другой стороны, легкость, веселость, насмешливость или хотя бы „бабья болтовня“ (сцена у колодца) тоже ярко выявляется в подобной ритмике»[5].

Далее Коломийцов переходит к обоснованной критике своих предшественников (в первую очередь — Холодковского) и пишет: «Дело в том, что названные переводчики, в большинстве своем, старались, каждый по-своему, как можно ближе подойти к смыслу слов оригинала, т. е. к его содержанию, — и нередко весьма удачно; но при этом форму поэтического произведения они оставляли на втором плане и сплошь да рядом с нею не церемонились. Там, где у Гете, скажем, четыре стиха (строки) — у того же Холодковского часто получается пять или шесть; где в оригинале стих четырехстопный — у наших переводчиков поминутно наталкиваешься на гораздо более тяжелый пяти- или даже шестистопный стих; мало того, они, придерживаясь классических метров — преимущественно, конечно, ямбов, — прибегали к ним и там, где у Гете эти ямбы переходят в нечто иное (о чем будет сказано ниже). Наконец, в порядке и расположении рифм тоже нет совпадения с оригиналом; а его многократные рифмы (в «Фаусте» встречаются даже шестерные) часто оказываются вовсе упраздненными, хотя и они несомненно играют определенную роль. Словом, в конечном результате получаются другие стихотворные формы, местами очень далекие от оригинала.

⟨...⟩

Для наглядности приведу конкретный пример. Сцена «Гуляния» (Spaziergang) начинается комически-гневной репликой Мефистофеля:

> Bey aller verschmähten Liebe! Beym höllischen Elemente!
> Ich wollt', ich wüßte 'was ärgers, daß ich's fluchen könnte!

У Холодковского это место переведено так:

> Клянусь отвергнутой любовью, бездной ада!
> Ругался б хуже я, да нечем, вот досада!

Это очень близко к словам оригинала, но очень далеко от его характерного ритмического звучания. В самом деле, эти торжественные, плавные ямбы звучат в данном случае совсем не по-мефистофельски, а по началу скорей напоминают трагическую клятву лермонтовского Демона: „Клянусь я первым днем творенья“. Мне кажется, нарочитую дурашливость чорта можно передать

[5] РО ИРЛИ. Ф. 730. Ед. хр. 11. Л. 3–4.

значительно лучше, значительно ближе к Гете, сохранив в точности структуру его стихов (заодно дав и более соответственную, более „хлесткую“ рифму:

Во имя любви несчастной! И пламени преисподней!
Не знаю ругани крепче, тут еще пригодней!

Подобных примеров можно было бы привести множество. — Но относительно таких „перемежающихся“ стихов покойный Ал. Блок однажды правильно заметил, что „надо еще уметь их читать, не спотыкаясь“, — как в подлиннике, так и в переводном воспроизведении. Для этого следует только вникнуть в их построение, т. е. дать себе отчет, где тут сильные времена, а где слабые; тогда повышенная динамичность и разнообразное движение таких стихов получают в чтении полную свободу и естественность.

⟨...⟩

Следует указать и на другие формальные эффекты музыкального характера, наблюдаемые в „Фаусте“. В монологе Валентина, например, после целого ряда мужских рифм (бодрое настроение — мажор) внезапно идет ряд женских (настроение омрачилось — минор). Иногда ритмическая игра оказывается определенным звукоподражанием, напр⟨имер⟩ имитацией колокольного перезвона — с акцентом на первом слоге (Christ eat Erstanden), так как этот перезвон всегда начинается с сильного удара (поэтому ямбы — „Христос воскрес“ — здесь невозможны).

———

Принимая все это во внимание, я, не мудрствуя лукаво, т. е. не идя на компромиссы — местами, может быть, допустимые — решил дать в моем переводе «Фауста» точное воспроизведение стихотворных форм оригинала, а именно:

1. Стихов у меня ровно столько же (и в общей сумме, и в каждом отдельном случае), сколько их имеется у Гете.
2. Каждый стих, и по количеству его стоп, и по всей структуре своей, отвечает соответственному стиху оригинала — за исключением двух-трех маленьких неточностей, вызванных крайней необходимостью[6].
3. Порядок, расположение и количество рифм у меня совершенно те же, что и в оригинале, причем нигде мужские рифмы не заменяются женскими и обратно (что явствует уже из п. 2).

Таким образом, читатель получает верное и полное представление о характерных особенностях подлинного „Фауста“ в его ритмических звучаниях.

[6] Делаю эту оговорку относительно цезур, которые иногда у меня не совпадают с цезурами подлинника, — впрочем, только там, где это не имеет существенного значения (у самого Гете иной раз трудно определить цезуру) или где это не может быть избегнуто. — *Примеч. В. Коломийцова*.

Конечно, такая эквиритмичность стоила бы все-таки немногого, если бы она отражалась на близости к духу и характеру оригинала по существу. Но само собой разумеется, что и в этом отношении я стремился дать максимум возможного, — заботясь о верной передаче главной мысли в каждом периоде и тщательно избегая несомненных ошибок, допущенных моими предшественниками. При этом я считался еще и с тем, что немецкий язык Гете не только совершенно правилен, но и очень красочен, — и старался, все во имя того же сходства, подражать ему и в этих двух моментах.

Но ясно, что при переводе стихов вообще литеральная близость может получиться, в большинстве случаев, только относительная: во-первых, рифмы обязывают, а во-вторых — и это главное — немецкий язык изобилует короткими, очень часто односложными словами, чего нет в языке русском. Например, в сцене у колодца Гретхен кончает свой монолог так:

Doch — alles, was dazu mich trieb,
Gott! war so gut! ach war so lieb!

Из 14 слов, составляющих эти два стиха, — 2 двухсложных и 12 односложных. По-немецки это вышло восхитительно, но по-русски такое нагромождение односложных слов совершенно невозможно; да это было бы и не в духе нашего языка»[7].

Характерно, что, критикуя Холодковского и некоторых других своих предшественников, Коломийцов ни разу не упоминает при этом имени А. Фета (и его перевод «Фауста»), также стремившегося к точности передачи ритмических особенностей оригинала и прекрасно понимающего его метрические тонкости; вот что, например, писал гениальный русский лирик в своих комментариях ко второму тому трагедии Гёте, отмечая, что когда «оканчивается античная часть трагедии Елены, ⟨это⟩ видно даже по размеру стихов, ибо вместо триметров начинаются новейшие пятистопные ямбы и вместо свободных лирических размеров рифмованные трохеи и ямбы и лишь в немногих местах, соответственно античному духу, возвращаются и древние метры» [Гёте, с. XX].

Все сказанное позволяет понять, почему предельно чуткий не только к смыслу, но и к ритму перевода Блок так ухватился сначала за эквиритмическую теорию и ее реального представителя; а потом, уличив его в отступлениях от нее, так же решительно охладел к Коломийцову и его переводам, что и привело в конечном счете к значительному уменьшению количества его переводов в подготавливаемых поэтом изданиях.

Тем не менее в упомянутом уже «наследнике» гейневского тома во «Всемирной литературе» — книге «Стихотворения» издания «Акаде-

[7] РО ИРЛИ. Ф. 730. Ед. хр. 11. Л. I–VI.

мии» — мы находим 33 перевода, подписанных именем ныне почти забытого переводчика. А в «Викитеке» опубликовано еще больше — целых 54 коломийцовских перевода из великого немецкого романтика. Так что результаты сотрудничества двух замечательных переводчиков, безусловно, все-таки есть. А скоро, после выхода в свет перевода первой части «Фауста», их станет еще больше.

Литература

Александр Блок — Литературное наследство. М.: Наука, 1982. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 4 кн. Кн. 3. 777 с.

Блок 1932—1935 — *Блок А. А.* Собр. соч. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932–1935. Т. 1–11.

Блок 1960–1963 — *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1960–1963.

Блок 1965 — *Блок А. А.* Записные книжки, 1901–1920 // *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1965. Т. 8. 664 с.

Быстров — *Быстров В. Н.* Из комментариев к письмам Блока В. П. Коломийцову 1919—1920 гг. // Быстров В. Н. «Угрюмством множа красоту»: Статьи, сообщения и заметки о творчестве А. А. Блока. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. С. 295–305.

Волошин — *Волошин М. А.* История моей души // Волошин М. А. Собр. соч. М.: Эллис Лак, 2006. Т. 7, кн. 1. С. 143–362.

Гёте — *Гёте И. В.* Фауст. Трагедия / Пер. А. Фета. СПб.: А. Ф. Маркс, 1899. Ч. 1–2. 393, XXX с.

Доклад — Доклад О. М. Брика о новых переводах «Германии» Гейне и его обсуждение на секции переводчиков Союза писателей / Подгот. текста, публ. и примеч. Т. Ф. Нешумовой // Philologica. 2012. Т. 9, № 21/23. С. 280–333.

Книпович — *Книпович Е. Ф.* Блок и Гейне // О Блоке. М.: Никитинские субботники, 1929. С. 165–181.

Коломийцов 1910 — *Коломийцов В. П.* О музыкальном переводе драм Вагнера // Вагнер Р. Золото Рейна: Предвечерие трилогии «Кольцо Нибелунга». М.: П. Юргенсон, 1910. С. 3–22.

Коломийцов 1922 — *Коломийцов В. П.* Фауст: Опера в 5 д.: [Либретто] / [Сост.] Виктор Коломийцов; Текст (фр. ориг.) Л. Барбье и М. Карре; Музыка Ш. Гуно. Пб.: Театр. Изд. И. А. Морочника, 1922. 12 с.

Коломийцов 1971 — *Коломийцов В. П.* Статьи и письма. Л.: Музыка, 1971. 224 с.

Коломийцов 2020 — *Коломийцов В. П.* О стихотворной форме «Северного моря» // Александр Блок: Исследования и материалы / Отв. ред. Н. Ю. Грякалова. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2020. [Т. 6]. С. 273–275.

Лабутин — *Лабутин К. С.* Из неопубликованных воспоминаний о Блоке // Звезда. 1930. № 10. С. 122–123.

Ланда 1963 — *Ланда Е. В.* Блок и переводы из Гейне // Мастерство перевода: 1963. М.: Сов. писатель, 1964. С. 292–328.

Ланда 1965 — *Ланда Е. В.* Блок — редактор Гейне // Редактор и перевод: Сб. ст. М.: Книга, 1965. С. 72–107.

Ланда 1982 — *Ланда Е. В.* Мелодия книги: Александр Блок — редактор. М.: Книга, 1982. 143 с.

Орлицкий — *Орлицкий Ю. Б.* Гейне, Блок и Виктор Коломийцов // Александр Блок: Исследования и материалы / Отв. ред. Н. Ю. Грякалова. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2020. [Т. 6]. С. 251–307.

Романов — *Романов Б. Н.* Черный агат: Е. Ф. К., Александр Блок и другие: повествование в комментариях и письмах. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2024. 542 с.

Тургенев — *Тургенев И. С.* Последняя сцена первой части «Фауста» Гёте // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1978. Т. 1: Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, прозаические наброски, 1834–1849. С. 21–29.

Тынянов — *Тынянов Ю. Н.* Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пг.: Карточный домик, 1921. С. 235–264.

References

Bystrov, V. N. (2017). 'Iz kommentariev k pis'mam Bloka V. P. Kolomiitsovu 1919–1920 godov' ['From the Commentary on Blok's Letters to V. P. Kolomiytsov, 1919–1920'], in: Bystrov, V. N. *"Ugryumstvom mnozha krasotu": Stat'i, soobshcheniya i zametki o tvorchestve A. A. Bloka* [*'Increasing Beauty with Gloom': Articles, Messages and Notes on the Work of A. A. Blok*]. St. Peterburg: Pushkinskii Dom Publ., 295–305. (In Russ.).

Kolomiitsov, V. P. (1971). *Stat'i i pis'ma* [*Articles and Letters*]. Leningrad: Muzyka Publ., 224 p. (In Russ.)

Kolomiitsov, V. P. (2020). 'O stikhotvornoi forme "Severnogo morya"' ['The Poetic Form of the "North Sea"'], in: Gryakalova, N. Yu., ed., *Aleksandr Blok: Issledovaniya i materialy* [*Aleksander Blok: Research and Materials*]. St. Petersburg: Pushkinskii Dom Publ. Vol. 6, 273–275. (In Russ.)

Landa, E. V. (1982). *Melodiya knigi. Aleksandr Blok — redaktor* [*Melody of the Book. Alexander Blok as an Editor*]. Moscow: Kniga Publ., 143 p. (In Russ.)

Neshumova, T. F., ed. (2012). 'Doklad O. M. Brika o novykh perevodakh "Germanii" Geine i ego obsuzhdenie na sektsii perevodchikov Soyuza pisatelei' ['O. M. Brik's Report on New Translations of Heine's "Germany" and its Discussion at the Translators' Section of the Writers' Union'], *Philologica*. Vol. 9, 21/23, 280–333. (In Russ.)

Orlitskii, Yu. B. (2020). Geine, Blok i Viktor Kolomiitsov [Heine, Blok and Viktor Kolomiytsov], in: Gryakalova, N. Yu., ed., *Aleksandr Blok: Issledovaniya i materialy* [*Aleksander Blok: Research and Materials*]. St. Petersburg: Pushkinskii Dom Publ. Vol. 6, 251–307. (In Russ.)

Romanov, B. N. (2024). *Chernyi agat: E. F. K., Aleksandr Blok i drugie: povestvovanie v kommentariyakh i pis'makh* [*Black Agate: E. F. K., Alexander Blok and Others: Narrative in Comments and Letters*]. St. Petersburg: Pushkinskii Dom Publ., 542 p. (In Russ.)

Shcherbina, V. R., ed. (1982). *Literaturnoe nasledstvo. Vol. 92: Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovaniia: V 4 knigakh* [*Literary Heritage. Vol. 92: Alexander Blok. New Materials and Research: In 4 books*]. Moscow: Nauka Publ., 3, 777 p. (In Russ.)

Turgenev, I. S. (1978). 'Poslednyaya stsena pervoi chasti "Fausta" Gete' ['The Last Scene of Part I of Goethe's Faust'], in: Turgenev, I. S. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 30 t.* [*Complete Works and Letters: In 30 Vols*.]. Moscow: Nauka Publ. Vol. 1, 21–29. (In Russ.)

Voloshin, M. A. (2006). 'Istoriya moei dushi' ['The History of My Soul'], in: Voloshin, M. A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]. Moscow: Ellis Lak Publ. Vol. 7, 1, 143–362. (In Russ.)