

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

*Е.А. Зачевский (Санкт-Петербургский государственный
технический университет)*

**НЕЗНАКОМЫЕ СТИХИ ГОТФРИДА БЕННА И ТЕОДОРА КРАМЕРА
(К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА)**

Перевод поэтического текста, как известно, связан с неминуемыми утратами, и основная задача переводчика заключается в сведении этих утрат до минимума. Сложность проблемы состоит в том, что деятельность переводчика обусловлена целым рядом элементов, среди которых важнейшую роль играют, по мнению В. Брюсова, одного из теоретиков поэтического перевода, «стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков». Отсюда вывод: «Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – немислимо... Выбор этого элемента, который считаешь наиболее важным, составляет метод перевода» [1, с. 189].

Об этом же, но более эмоционально, говорит и М. Лозинский, крупнейший русский переводчик XX века, предостерегая при этом от переводческого своеволия в обращении с поэтическим текстом: «... поэт-переводчик должен позволять себе *как можно меньше* отступлений, должен держать как можно *круче к ветру*, как можно меньше лавировать. А там, где отступления в виде пропусков, замен и добавлений неизбежны, – в том, как они сделаны, сказываются его такт, его вкус, его искусство». И далее: «Тем больше заслуга поэта-переводчика и тем большим он себя показывает художником, чем *объективнее* он в своей работе, чем полнее он перевоплощается в того поэта, стихи которого воссоздает» [2, с. 170, 189].

Существует и другая точка зрения. Б. Пастернак, активно выступавший против «музейного» характера перевода, писал: «... дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями, переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности» [3, с. 394].

Какие бы доводы ни приводили приверженцы обоих направлений, «вольного» и буквального перевода, они, в конечном итоге, спорят о способах передачи концептуальной и эстетической информации, заложенной в поэтическом тексте. Выполнение этой задачи невозможно без знания всего комплекса исторических, страноведческих, идеологических и культурологических явлений определенного языкового региона, страны, эпохи, что позволяет переводчику глубже проникнуть в суть переводимого текста, лучше понять подспудные движения авторской мысли, прямо или косвенно опосредованной веяниями времени. Переводческая всеядность редко приводит к положительным результатам, и поэтому переводчик должен, по возможности, оставаться в одном языковом регионе, а еще лучше – в одной исторической эпохе, и, каким бы фантастическим это предложение ни показалось, ограничиться одним автором или авторами, близкими по духу (хотя повседневная действительность, по понятным причинам, лишает переводчика подобной возможности). Но даже если все эти требования будут выполнены, перевод окажется неполноценным, если переводчик не способен отказаться от своего поэтического честолюбия, не способен «наступить» на свое «я» и безоговорочно принять весь комплекс условий, выдвигаемых автором.

Последнее обстоятельство особенно важно, ибо в противном случае мы получим не перевод произведений того или иного поэта, а поэтические размышления по их поводу самого переводчика, которые, какими бы они ни были интересными, остаются размышлениями (а порой и измышлениями) именно переводчика, а не автора. Нечто подобное наблюдается в переводах немецкоязычных авторов, сделанных достаточно известным переводчиком В. Топоровым, для творческого стиля которого характерна принципиальная независимость по отношению к авторскому тексту. Его переводы в пору назвать «из стихотворений такого-то» (как это и было, между прочим, принято в давние времена, когда переводчик по каким-либо причинам отходил от авторского текста), хотя Топоров настаивает на том, что на суд читателя выносятся оригинальные произведения определенных авторов.

Особое пренебрежение к авторскому тексту проявилось в переводах В. Топорова стихотворений Г. Бенна. Вышедшее в 1997 году в Петербурге в издательстве «Евразия» первое достаточно полное по составу двуязычное собрание стихотворений этого крупнейшего немецкого поэта XX века оставляет странное впечатление. Почти каждое стихотворение Бенна в переводе Топорова обрастает таким обилием переводческих добавлений, что от оригинала мало что остается. Ситуация усугубляется еще и тем, что переводчик постоянно пытается поправить автора, додумать за него, расширить образы, а порой и вообще сменить акценты, придавая переводному тексту совсем другой стилистический и смысловой характер.

Ярким примером такого «улучшенного», эмоционально «усиленного» и совсем неизвестного Бенна является перевод Топоровым стихотворения «Saal der kreissenden Frauen» – «Палата орущих баб» [4, с. 52–53]. Уже само название стихотворения переведено достаточно свободно. Если «орущих» еще допустимо, ибо изначально глагол «kreißen» означал «громко кричать при родах» и лишь со временем получил обобщающее понятие «рожать, мучиться родами», то замена существительного die Frau – «женщина» на «баба» совершенно выпадает из стилистики текста. Die Frau в значении «баба» употребляется только применительно к жительницам деревни и уж никак к жительницам города, какого бы сословия они ни были. Для русского читателя «баба» также ассоциируется с жительницами деревни. Городское, с оттенком пренебрежительности, просторечное «баба», то есть «женщина вообще», в немецком языке в силу многозначности слова die Frau имеет другие наименования (напр. «Frauenzimmer», «Weibsbild», «Weibervolk»). Поэтому заглавие следовало бы перевести как «Палата рожениц». В конце концов, заглавие стихотворения не самое главное, хотя и здесь уже просматривается намерение переводчика обострить нейтральное высказывание.

Дальнейшие строки говорят о том, что переводчик явно вышел за рамки, отведенные ему текстом и заложенным в нем авторским смыслом. Сравним авторский текст, прозаический подстрочник и перевод. Для большей наглядности я выделю те места в переводе, которые по каким-либо причинам не соответствуют оригиналу.

Die ärmsten Frauen von Berlin –
dreizehn Kinder in anderthalb Zimmern,
Huren, Gefangene, Ausgestoßene –
krümmen hier ihren Leib und wimmern.
Es wird nirgends so viel geschrien.
Es wird nirgends Schmerzen und Leid
so ganz und gar nicht wie hier beachtet,
weil hier eben immer was schreit.

Беднейшие женщины Берлина –
тринадцать детей в полуторной комнате,
Шлюхи, арестантки, отбросы общества –
Корчатся здесь в муках и стонут.
Нигде так много не кричат.
Нигде на боль и страдания
Так мало обращают внимания как здесь,
Потому что здесь всегда кто-нибудь да кричит.

Беднейшие **бабы всего** Берлина –
Тринадцать младенцев в полутора комнатах,
Проститутки, преступницы, воровки из магазина
Корчатся здесь, **и никто не вспомнит их.**
Нигде не услышишь такого **ора**,
Нигде не увидишь подобных мук,
Как среди городского сора,
Как меж ногами сучащих сук.

Допустим, что вместо Frauen можно употребить «бабы». Но вот откуда взялись «проститутки, преступницы, воровки из магазина»? Бенн употребляет разговорное слово (единственное в стихотворении!) «Huren», что значит «шлюхи, потаскухи, блудницы», а словарь И.Я. Павловского (1911) вслед за «Ручным словарем» И. Шмидта (1839) добавляет и более хлесткое слово «блядь, блядка» [5 с. 668; 6, с. 32]. Слово «проститутка» не имеет особой эмоциональной окраски, это достаточно нейтральное и в силу этого официальное обозначение представительниц древнейшей профессии. Об этом говорит хотя бы тот факт, что в известном словаре Эрнеста Борнемана «Секс в устах народа» (1974) для слова «проститутка» приводится пять страниц убористого шрифта [7, S. 44–48].

Если Gefangene – «арестантки», то есть женщины, совершившие преступления и отбывающие свой срок в тюрьме, еще вполне допустимо, то замена Ausgestoßene – «отбросы общества» на «воровки из магазина» совершенно неприемлема, даже если это вызвано рифмой «Берлина – магазина» тем более что в оригинале эти строки не рифмуются: «Berlin – Ausgestoßene». Бенн не сообщает нам таких подробностей, и переводчик не имеет права приписывать персонажам стихотворения качества и свойства, отсутствующие в оригинале. Относительно того, что «никто не вспомнит их», этих женщин, можно было бы также не распространяться, ибо это тоже лишь догадки переводчика, к тому же выраженные не по-русски. Надо заметить, что одной из особенностей переводов Топорова являются необоснованные расширения содержательной картины оригинала – ему кажется, что автор где-то не «дожал», чего-то не договорил, о чем-то умолчал, хотя общий настрой стихотворения свидетельствует о полном нежелании автора давать какие-либо дополнительные характеристики героям своих произведений.

Две последние строки этой строфы свидетельствуют об еще большем искажении авторской мысли переводчиком, который пытается всячески обострить авторский контекст, доводя его до абсурда. Что может обозначать фраза «как меж ногами сучащих сук»? Бенн уже определил социальное лицо этих женщин (шлюхи, арестантки, отбросы общества), выразив тем самым свое – довольно прохладное – отношение к ним. Тем не менее, переводчик добавляет бранное слово «сука», усугубляя его доморощенной аллитерацией «сучащих сук». Выражение «сучить ногами» обычно употребляется применительно к младенцам, но в стихотворении речь идет о роженицах, которые, даже если предположить, что они от боли сучили ногами, то вряд ли смогли бы таким образом произвести на свет ребенка. К тому же сам этот, с позволения сказать, переводческий окказиональный оборот «меж ногами сучащих сук» противоречит не только смыслу и интонации стихотворения Бенна, но и русскому языку даже с учетом поэтических вольностей, хотя у Бенна подобные вольности практически отсутствуют. Таким образом, ясно, что никакие провокации со стороны автора не могли подвигнуть переводчика на столь решительные действия и все его «добавления» оказываются урожаем собственного посева, при том довольно сомнительного свойства.

Такое вольное толкование текста допускает возможность появления перевода, например, «Евгения Онегина» А.С. Пушкина на любой иностранный язык с «добавлениями» в духе Топорова. Почему бы не допустить такой вариант, буде наш переводчик соберется интерпретировать стихи Пушкина на каком-либо иностранном языке:

«Мой дядя, раздолбай, придурок,
Когда собрался дуба дать,
Заставил родичей, ублюдок,
дерьмо за ним, вишь, прибирать».

Возможно, так и было на самом деле, возможно, «так думал молодой повеса» в действительности, но Пушкин почему-то не стал занимать внимание читателя такими подробностями да еще в таком изложении, хотя переписка поэта свидетельствует о том, что он не гнушался браниться «по-матерну», говоря при этом даже о самых высоких чувствах.

Однако и последующие строки стихотворения Бенна в переводе Топорова говорят о том, что автор как таковой переводчику не нужен – он сам строит фабулу своего перевода, сам придает ему стилистический рисунок, далекий от оригинала.

«Pressen Sie, Frau! Verstehn Sie, ja?
Sie sind nicht zum Vergnügen da.
Ziehn Sie die Sache nicht in die Länge.
Kommt auch Kot bei dem Gedränge!
Sie sind nicht da, um auszuruhen.
Es kommt nicht selbst. Sie müssen was tun!»
Schließlich kommt es: bläulich und klein.
Urin und Stuhlgang salben es ein.

«Гужтесь, женщина! Вы понимаете, да?
Вы здесь не ради удовольствия.
Не затягивайте это дело.
Бывает, что и кал пойдет при натужении!
Вы здесь не для того, чтобы отдыхать.
Сам по себе ребенок не выйдет. Вам надо что-то делать!»
Наконец он появляется: маленький и синенький.
Мочой и испражнениями помазанный.

«– Тужься, давай! Понимаешь, нет?
Это тебе, поди, не минет!
Сил не хватает на вас сердиться.
Что разлеглась? Начинай трудиться.
Так повернешься, сяк извернешься.
Что ж, бывает, и обосрешься.
Вот он, в дерьме и в ссаке. Здорово!
Синий?.. А ты хотела – какого?»

Начнем с того, что у Бенна говорит врач, берлинский врач, человек с высшим образованием, и, учитывая менталитет нации и время происходящего (как-никак, кайзеровские времена), лексикон этого врача, как бы он ни относился к своим пациентам, соответствует его положению. Этот врач никогда не опустится до просторечия, сохраняя тем самым дистанцию между собой и представителями берлинского дна. Эта дистанция четко определяется Бенном вежливо-отстраненным обращением врача к роженице на «Вы». В этой же тональности выдержан и весь разговор врача с роженицей, лишенный какой-либо разго-

ворной лексики. Касаясь самых неприятных сторон человеческой природы, врач обходится нейтральной, медицинской терминологией – der Kot – «кал», а не die Scheiße – «дерьмо, говно».

В переводе Топорова врач Бенна превращается в эдакого забулдыгу, который, судя по тональности его разговора с роженицей и по составу его лексики, сродни своим пациентам, что никак не вяжется с духом оригинала. Практически вся вторая часть стихотворения является плодом фантазии переводчика, притом фантазии явно болезненной. Совершенно не понятно, чем руководствовался Топоров, заменяя строку «Вы здесь не для того, чтобы отдыхать» на разухабистую поделку «Это тебе, поди, не минет!». Мало того, что просторечное «поди» в устах берлинского врача слово чужеродное, вдобавок к этому переводчик «объяснил» читателю, какого рода удовольствие – «минет» – может испытывать эта роженица, имея в виду ее профессию. Учитывая тот факт, что Бенн был врачом-венерологом, можно было бы предположить, что, если была бы в том надобность, он употребил бы это или какое-нибудь другое слово для характеристики любовных утех своей пациентки, но он этого не сделал, потому что такие подробности не входили в его творческие планы, ибо они нарушали внутренний строй стихотворения, его стилистику, его дух. Именно поэтому Бенн называет человеческие отправления «кал», «моча», «испражнения», хотя наш переводчик трактует эти слова в сниженном варианте «обосрешься», «дерьмо», «ссака». Трудно сказать, чего здесь больше – пренебрежения к замыслу поэта или постсоветской вседозволенности.

В конце концов, дело не в слове, а в его принадлежности к контексту, соответствии авторскому замыслу, что, собственно, и придает любому произведению (а поэтическому особенно, учитывая его компактность, многозначительность смысловой нагрузки) неповторимую окраску. Пренебрежение этим обстоятельством приводит к искажению авторского замысла, о чем свидетельствуют следующие строки:

Aus elf Betten mit Tränen und Blut
grüßt es ein Wimmern als Salut.
Nur aus zwei Augen bricht ein Chor
von Jubilaten zum Himmel empor.

С одиннадцати постелей слезами и кровью
его приветствовали словно салют жалобные стоны.
Только из двух глаз грянул к небу
хор «Возрадуйтесь».

На одиннадцати койках, в слезах и крови,
на одиннадцати помойках, реви не реви.
А новые глазки блеснули – глядь,
Время, красавица, ликовать.

Продолжая уснащать перевод просторечными оборотами («реви не реви», «глядь») и «красочными» дополнениями («на одиннадцати помойках»), Топоров не заметил (а может быть, и не узнал) смены тональности стиха, отмеченной авторской иронией, проявившейся в выражении «грянул хор "Возрадуйтесь" к небу». «Der Jubilate» (от лат. iubilare – «ликуйте, возрадуйтесь») означает первое слово евангелического псалма (66.1), исполняемого в третье воскресенье после Пасхи. Действительно, есть немецкое слово «jubilieren» – «ликовать, радоваться», однако Бенн употребляет именно «Chor von Jubilaten», а не «jubilieren», вкладывая в это выражение особый смысл, чтобы подчеркнуть убожество и ничтожество происходящего словами высокого и торжественного гимна, посвященного воскресению Христа. Подобное переводческое упущение тем более разительно, если учесть отрицательное отношение Бенна к «жизни», к человеческой цивилизации вообще, к человеку самому как к «наполовину удавшемуся существу, проекту творения» [8, S. 1933]. Топоров сводит все к частному случаю, в то время как Бенн придает этому частному случаю вселенское значение.

Последние строфы стихотворения Бенна также подверглись переводческой правке, изменив и содержание, и стилистику оригинала.

Durch dieses kleine fleischerne Stück
wird alles gehen: Jammer und Glück.
Und stirbt es dereinst in Röcheln und Qual,
liegen zwölf andere in diesem Saal.
Через этот маленький комочек плоти
пройдет все: горести и счастье.
А умрет оно когда-либо в мучениях и предсмертном хрипе,
двенадцать других лежат в этом зале.

Плоти невзрачный на вид комок
Как бы от радости не занемог.
А околет он – смертью разбужена,
Пустьится в плач остальная дюжина.

Бенн в трех строках набрасывает картину будущего родившегося ребенка, ни одним словом не выразив своего какого-либо отношения к его судьбе. Родившийся ребенок – один из многих, и поэтому Бенн, говоря о нем, ограничивается расхожей, нейтральной лексикой: «Jammer», «Glück», «sterben», «Röcheln», «Qual». Переводчик же сразу (у Бенна «dereinst», то есть когда-либо) готов отправить младенца на тот свет, охарактеризовав к тому же этот акт грубым просторечным словом «околеть», усомнившись, вероятно, в богатстве словарного запаса поэта. Действительно, в немецком языке есть слова – «vergesken», «kteriegen», – которые соответствуют русскому слову «околеть», но сверхзадача рассматриваемого стихотворения Бенна не требует применения столь сильных средств, ибо весь цикл «Морг», куда входит данное стихотворение, являет собой глубокое презрение к роду человеческому. «Мозг – ложный путь» [9, S. 34], единственное, что было бы приемлемым для человека, это «Вернуться вспять, за первый день творенья, // Комочком слизи в теплый мрак болот» [цит. по 10, с. 80]. Отсюда холодность, принципиальная отстраненность, отсутствие какого-либо интереса к внутренней жизни его отдельных представителей. Находясь «по ту сторону добра и зла», Бенн лишь фиксирует различные проявления жизни человека, какого бы свойства они не были, и испытывает лишь легкую иронию с оттенком презрения к этому существу, мнящему себя венцом творения.

Перевод Топорова совершенно меняет семантико-стилистическую тональность стихотворения Бенна, радикально меняет точку зрения. Авторская позиция, в интерпретации Топорова, отмечена проявлениями агрессивности, истеричных выкриков, площадной брани. Складывается впечатление, что автор полон негодования по поводу непотребных действий своих героев, всячески обличает их, надеясь вызвать у читателя чувство брезгливости, отторжения, неприятия, какой-то социальной оценки, хотя на самом деле позиция автора основывается на генеральном отрицании жизни как явления. Отсюда холодность, ироничность, настороженность, отстраненность авторской позиции. Бенн бесстрастно фиксирует происходящее, оживляя его лишь ироническим подтекстом. Не заметить этого – значит не понять основы художественного творчества поэта, его мировоззрения, в том числе и стилистики произведения.

В качестве приемлемого перевода этого стихотворения можно привести перевод В.Б. Микушевича, в котором хотя и есть некоторые мелкие несоответствия оригиналу, но в нём сохранена общая верность авторскому замыслу, сохранён авторский стиль, фактура стиха:

Зал рожениц

Полторы палаты, тринадцать мест.
Беднейшие женщины Берлина,
заключённые, проститутки, бездомные...
У всех одна и та же причина
скрючиться – тот же кричащий жест.
Криков нигде не умеют встречать,
как здесь, привычным таким безразличьем.
Здесь всегда есть кому кричать.

«Женщина, тужьтесь! Понятно, да?
Такое не делается без труда.
Так не тяните! Давайте! Ну же!
Дерьмо попрёт, бывает и хуже.
Вы не на отдыхе! Здесь не игра!
Что-нибудь сделать и вам пора».
И всё это, чтобы вылезти мог
в моче и кале синий комок.
Вопль остальных в крови и в слезах
приветствует этот будущий прах,
и лишь из двух прорывается глаз
что-то похожее на экстаз.

Тельце свою сыграет роль,
счастье пройдёт сквозь него и боль,
а если в хрипах умрёт оно,
ещё двенадцать вопят всё равно [11, с. 47].

В примечаниях к своим переводам стихотворений Г. Бенна В. Топоров замечает, что в его «переводах интерпретационное начало (а поэтический перевод – всегда интерпретация) усилено за счёт обращения к эссеистике, прозе и драматургии Бенна, являющихся косвенными комментариями к его поэзии» [4, с. 489–490]. Несомненно, переводчик должен знать не только сам текст, но и сопутствующие ему материалы, как и вообще само творчество автора. Но очень часто случается, что высказывания автора и его творческая практика не находятся в добром согласии. Если мы обратимся к речи Г. Бенна «Современное

"Я"» (1920), своего рода творческой программе молодого поэта, которую сам поэт позднее расценил как «индивидуалистическую и экстремальную», то по своей экзальтированности она совершенно не отвечает ранней лирике Бенна. Судя по всему, переводчик не понял этой разницы, и постарался представить нам не только искажённый образ поэта, но и искажённый смысл его стихотворения.

Нечто схожее, но с обратным знаком, мы встречаем в переводах Е. Витковского стихотворений известного австрийского поэта Теодора Крамера (1897–1958). Если Топоров старался радикализировать авторский текст, придать несвойственную ему резкость, то Витковский наоборот пытается смягчить авторскую позицию, нейтрализовать или романтизировать натуралистические образы оригинала. Эта тенденция особенно ощущается в военных стихах поэта, лишённых какой-либо поэтичности во всём, что касается собственно войны. Натурализм, даже некая деловитость и отстраненность в изображении войны во всех её проявлениях, и, как противопоставление бездушному механизму уничтожения всего живого, тонкий лиризм в передаче внутреннего мира человека, пытающегося противостоять молоху войны, не растерять человеческих качеств в бесчеловечных условиях, – вот основная составляющая поэзии Крамера.

В переводе Витковского война (и не только она, но и весь предметный мир повседневности) предстает как нечто второстепенное, происходящее где-то на периферии поэтического сюжета, и поэтому наиболее жестокие её проявления переводчик, в лучшем случае, просто игнорирует или же, что совсем не соответствует авторскому замыслу, романтизирует. Поэтическое мировосприятие Крамера покоится на столкновении непоэтической повседневности с поэтической природой человека. Поэтому стихотворения Крамера плотно заставлены предметами, вещами, которые, казалось бы, имеют отдаленное отношение к поэтическому сюжету, что, вероятно, и побудило переводчика отнестись к ним с пренебрежением. Здесь, вероятно, сыграло свою роль широко распространенное мнение о том, что «фактуальная информация лирического стихотворения есть, как правило, не стержневой, а маргинальный элемент его смысла и... парадоксальным образом тяготеет не столько к *плану содержания*, сколько к *плану выражения* поэтической речи – а ведь суть поэтического перевода как раз и состоит в преобразовании исходного плана выражения средствами иноязычной художественно-семиотической системы с единственной целью – сохранить по возможности неизменным план его концептуально-эстетического содержания» [12, с. 105]. Однако, именно на фоне фактуальной информации, на фоне обыденного, которое даже не характеризуется, а лишь фиксируется автором во всех его непоэтических, страшных проявлениях, вдруг ярко и необычно высвечивается богатый мир человеческих чувств, а искажение этого фона или игнорирование его снижает воздействующий потенциал концептуально-эстетического содержания стиха.

Сохранив ту же последовательность представления материала, что и в анализе перевода Топорова, обратимся непосредственно к стихотворению Крамера «Es war ein schmaler Hof, in dem wir lagen...» – «Мы улеглись на каменной брусчатке...» [13, с. 76–77].

Es war ein schmaler Hof, in dem wir lagen
– so schmal, daß fast das Tageslicht verblich-,
mit Wagenrädern angeräumt und Schragen;
schwer, seit der Früh schon, ging gedämpft der Strich
der Bratschen. Auf den krummen Fliesen ruhten
wir in den Mänteln, wie die Erde fahl,
und ließen, trunken, uns vom Hauch umfluten,
der braun und dumpfig kam aus dem Kanal.

Это был узкий двор, где мы лежали, –
такой узкий, что дневной свет почти не был виден, –
заставленный колёсами телег и поленницами дров;
тяжело, уже с утра, раздавался приглушенный звук, издаваемый
альтом от прикосновения смычка.
На неровных плитах покоились
мы в шинелях, блёклые как земля,
и, пьяные, лежали омываемые запахами,
идущими от бурых и затхлых вод канала..

Мы улеглись на **каменной брусчатке**
в потёмках очень тесного двора,
где **фуры громоздились** в беспорядке;
вдали угрюмо ухали с утра
орудия, – но сколько там ни ухай,
однако нас на отдыхе не тронь:
и мы лежали, **с вечера под мухой,**
вдыхая **застоявшуюся вонь.**

Начнём с того, что как могли «громоздиться» в пределах «очень тесного двора» какие-то «фуры»? В оригинале речь идёт о колесах от телег и о поленищах дров (словарь даёт для «Schragen» также такие значения как «ящики», «носилки», «козлы»). В узком дворе, куда и свет почти не проникал, никак не могла разместиться даже одна фура – «большая длинная телега для клад», как сообщает об этом «Словарь русского языка» [14, с. 806], не говоря уже о нескольких фурах.

Ещё большее удивление вызывает сообщение о том, что «вдали угрюмо ухали с утра // орудия», хотя его появление вполне отвечало бы ситуации, вырисовывающейся в стихотворении. Однако автор, который во всем военном цикле называет все предметы, относящиеся к войне, своими собственными наименованиями, не прибегая к эвфемизмам или образным выражениям – «Minerwerfer», «Granaten», «Geschütze», «Kanonen» [13, с. 74, 82, 92], – в данном случае говорит об альте, на котором кто-то играет с раннего утра, а не об ухающем орудии, или, в крайнем случае, сравнивает орудийный гул со звуками альта. В немецком языке слово «Bratsche» имеет только одно значение – альт, музыкальный инструмент. Возможно, в солдатском жаргоне и существовало нечто похожее на определение какого-то тяжелого орудия (например, «Длинная Берта», мортира, прославившаяся в годы Первой мировой войны), но ни автор, ни переводчик (о словарях мы уже не говорим) не дают нам каких-либо разъяснений на этот счет, хотя переводчик в ряде случаев и делает сноски [13, с. 53, 63, 89, 187]. Две следующие строки являются плодом вымысла переводчика, который решил сообщить о том, что именно думают в этой ситуации солдаты (интонации их рассуждений явно отсылают нас к «Василию Тёркину»), хотя автор ни словом, ни намёком не дал переводчику повода для таких выводов. Учитывая столь невероятную способность переводчика угадывать между строчек мысли солдат, резонно предположить, что он знает и то, когда солдаты расположились на отдых, а именно «с вечера», и ни в какое другое время.

Провидческие способности переводчики в ещё большей степени проявились при интерпретации следующих строк стихотворения:

Und auf den Schwellen ihrer Kammern hatten
sich längst die Huren schläfrig ausgestreckt
und gaben sich dem dünnen Pfiff der Ratten
träg hin, bis zu den Lenden aufgedeckt.
Nur eine sang und summte, und zu danken
war es nur ihr, daß über uns der Wein
nicht völlig Macht gewann; ein leises Schwanken
enthüllte uns ihr schwarzes Stummelbein.

А на порогах своих комнат
давно уж распростёрлись заспанные шлюхи
и, издавая тонкий писк как крысы,
напевали, раскрывшись до чресел.
Лишь одна и пела вполголоса, и, благодаря
только ей, вино над нами
не взяло силу до конца; тихое покачивание ногой
открыло нам её чёрную культу.

**А в лоджиях, со сна ещё не в духе,
Лишь наскоро перестирнув бельё,
Почти что нагишом сновали шлюхи**
И напевали, **каждая своё.**
И лишь одна – на самом деле пела,
Да так, что хмель бродящего вина
Выветривался напроць; то и дело
Покачивала **туфелькой** она.

Изумляет поразительная способность переводчика прозревать события, о которых автор нам ничего не сообщил. Здесь что ни слово, то откровение. Крамер говорит о «комнатах», Витковский – о «лоджиях»; Крамер говорит о том, что «заспанные шлюхи давно уже распростёрлись на порогах своих комнат», а Витковский сообщает нам обратное: «почти что нагишом шлюхи сновали... в лоджиях». Даже если предположить, что девицы из солдатского борделя обретались в лоджиях, возникает вопрос, как они, несчастные, могли сновать на таком узком пространстве. Хотя чего не бывает с людьми, которые «ещё не в духе», особенно после того, как они устроили маленькую постирушку. Но если шлюхи «не в духе», то с чего это они распелись? Автор даёт точную характеристику их пению, напомиравшему «тонкий писк крысы», однако переводчику сравнение показалось слишком грубым, и он поправляет зарвавшегося автора, полагая, что «каждая» из них пела о «своём», о девичьем, и в этом есть определённый налёт романтизма, мол, у каждой шлюхи есть о чем петь. Однако пределом рыцарского отношения

Витковского к представительницам древнейшей профессии явилась последняя строфа этого отрывка, когда он заменил культу («Stummelbein») на «туфельку».

Переводческое своеволие Витковского не знает границ. Порой складывается такое впечатление, что переводчик считает автора недоумком и дописывает за него то, что тот упустил из виду в силу своего, надо полагать, неразумения, социальной зашоренности. Долгое общение Витковского с поэзией Крамера, казалось, должно было привести его к постижению идеологии, стиля, фразировке этого необычного для австрийской литературы художника. Крамер не боится быть резким, не боится вызвать у читателя отвращение описанием натуралистических подробностей. Эти подробности нужны поэту для создания необходимого фона, исключаящего, казалось бы, любую возможность возникновения какого-либо человеческого чувства в современном обществе, а на войне и подавно. Зброшенность человека в жестоких условиях современного мира не терпит ни слезливой сентиментальности, ни безмятежного покоя. Человек должен знать наверно, что его окружает в этом мире. Именно правда жизни помогает ему выжить в нём, и она же толкает его на проявление истинно человеческих чувств в самых экстремальных, в самых, казалось бы, неподходящих ситуациях. Это происходит спонтанно, без каких-либо приготовлений, сам поступок не поддаётся какому-либо объяснению, потому что здесь проявляется самое чистое, глубоко хранимое чувство восприятия человеческого бытия, о чём свидетельствует последняя строфа этого стихотворения:

Und in der Kälte, die aus Flur und Wänden
strich, raffte sich der erste auf vom Stein,
und auf sie zu ging er mit schwanken Händen
und drückte stumm die Lippen auf ihr Bein.
Die dumpfen Bratschen sumteten plötzlich strenger,
der Reih nach taten wir es stumm ihm nach;
und lächelnd saßen wir, die Gürtel enger
geschnallt, im Dunkel, das herniederbrach.

И в холоде, что шёл от прихожей и стен,
вскочил первый из нас с каменных плит,
и подошёл к ней, покачивая руками,
и молча прижался губами к её ноге.
Глухие скрипки внезапно зазвучали строже,
мы по очереди сделали молча то же, что и он;
и улыбаясь сидели мы, затянув ремни
потуже, объаты темнотой.

**И, чем-то в песне, видимо волнуем,
пусть ко всему привыкший на войне,
вдруг встал один из нас, и поцелуем
почтительно прильнул к её ступне;
гром пушек нарастал, но, встав с брусчатки,
мы тот же самый повторили жест,
смеясь, и вновь легли на плащ-палатки,
в потёмках, растекавшихся окрест.**

Первые две строчки должны были каким-то образом найти (и находят!) отражение в мыслях читателя, а не в комментариях переводчика, выдаваемых за оригинал. Витковский как бы говорит, что опять этот Крамер не сумел передать необычное состояние души обычного солдата, отчего мне, мол, приходится снова и снова объяснять читателю суть происходящего, снова приходится проявлять галантность и заменять совершенно бездушное «молча прижался к её ноге» на «почтительно прильнул», да прильнул не просто к ноге, а «к ступне». Так и видишь, как этот бедолага берёт девицу за ногу и поворачивает её ступнёй вверх, чтобы удобно было совершать акт целования. Правда, тут же Витковский снимает весь пафос случившегося одним словом «смеясь». Шутка это была, а не какое-то нахлынувшее на солдат чувство солидарности и участия по отношению к женщине, ставшей жертвой, как и они, этой бессмысленной войны. У Крамера солдаты не «смеялись», а «улыбались», а это уже совсем другое отношение к случившемуся, здесь теплота чувства, а не веселье. Потому они и ремни затянули потуже, почувствовав себя людьми, придав себе более подтянутый вид, а не расположились на «плащ-палатках», которых, кстати сказать, не было тогда ни у союзных войск, ни у немцев в Первой мировой войне.

В любом стихотворении переводчику приходится выкручиваться, чтобы точнее и осмысленнее передать и содержание, и тональность стиха, и образность поэтического слова. Но когда переводческая отсебятина занимает едва ли не треть стихотворения, то это уже не перевод, а собственное рукоделие переводчика. Правда, иногда создаётся впечатление, что эти обширные и непродуманные вставки вызваны неумением, а то и просто ленью переводчика передать смысл авторских слов, хотя, если честно говорить,

Е. Витковский – неплохой переводчик. Ему мешает его самоуверенность в том, что он знает лучше автора, что следует сказать, и поэтому он поправляет бедолагу, расцвечивая его стихи собственными речениями.

Действующие лица этого преступления – два переводчика В. Топоров и Е. Витковский. При всём разнообразии подхода к своей работе их объединяет одна, но пламенная страсть, – стремление улучшить творчество избранных ими жертв, подогнать их стихи под своё понимание поэзии, а там хоть трава не расти. Никак не могу понять, что им мешает предаться собственному творчеству и на примере своих стихов доказать всему миру, как надо делать настоящую поэзию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов, В. Избранные сочинения. В 2 т. / В. Брюсов – М., 1955. – Т. 2.
2. Багровое светило: Стихи зарубежных поэтов в переводах М. Лозинского. – М., 1974.
3. Пастернак, Б. Воздушные пути / Б. Пастернак. – М., 1982.
4. Бенн, Г. Собрание стихотворений / Г. Бенн; сост., предисл., прим. и пер. с нем. В. Топорова. – СПб., 1997.
5. Павловский, И.Я. Немецко-русский словарь / И.Я. Павловский; 4 изд. – Рига, Лейпциг, 1911.
6. Ручной словарь российско-немецкий и немецко-российский по Словарю Российской Академии сочиненный доктором И.А.Э. Шмидом. – М., 1839.
7. Borneman, E. Sex im Volksmund. Der obszöne Wortschatz der Deutschen. Bd. 2 / E. Borneman. – Reinbek bei Hamburg, 1974.
8. Benn, G. Gesammelte Werke. Bd. 8 / G. Benn. – Wiesbaden, 1968.
9. Benn, G. Gesammelte Werke. Bd. 1 / G. Benn. – Wiesbaden, 1968.
10. История литературы ФРГ. – М., 1980.
11. Бенн, Г. Перед концом света / Г. Бенн. – СПб., 2008.
12. Гончаренко, С. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод / С. Гончаренко // Поэтика перевода. Сб. ст. – М., 1988.
13. Крамер, Т. Для тех, кто не сплет о себе. Избранные стихотворения / Т. Крамер. – СПб., 1997.
14. Словарь русского языка. – М., 1961. – Т. IV.