

От Гёте до Мандельштама

1

Моя отправная тема: содержание и форма. В том числе стихов и стихотворения. Толчком к размышлению стало чтение рецензии на книгу моих переводов из Георга Тракля, вышедшую в этом году в издательстве «Водолей». То, что Иван Напреенко (на сайте gorky.media в обзоре «Пять книг недели») не особенно восхищён моей книжкой, меня не особенно задело, поскольку видно было, что книгу он не читал, а полистал, да и заметно было, что к Траклю он, в общем и целом, равнодушен. Но любопытен метод рецензента. (Лишь поэтому я и рассказываю). Для противопоставления удачного и менее удачного переводов он взял в первом случае перевод Владимира Летушего, а во втором, естественно, мой. И что ж, вы думаете, он положил между ними немецкий оригинал стихотворения? Ничуть не бывало. Он сравнивал, не зная исходного содержания (формосодержания), оценивая «художественный продукт» в отрыве от основы. (Если сразу прыгнуть глубже, что я собственно и хотел бы сделать, то это значит, что, следуя такому методу, переводчики имеют полное право, почти минуя процесс восприятия стихотворения, делиться своими впечатлениями от него, давать свой, так сказать, комментарий. Мол, важна не причина, а мое артистическое в ней присутствие. Поэзия, поэтичность в новое время часто понимается не как пойманный трепет самого бытия, не как внимание (его полнота) к мельчайшим фрагментам и деталям сущего, а как та «преувеличенная выразительность» (термин Андрея Тарковского), посредством которой поэт становится демонстратором себя или как минимум актером-исполнителем.

Другими словами, неинтерес к оригиналу вещи, апатия к нему – не какая-то случайность или симптом дефицита времени (незнания языка), но принципиальный симптом эпохи. Словно бы сам оригинал – бытие – перестал не только возбуждать, но интересовать современного человека и в том числе поэта (то есть считающегося поэтом). Современный человек капсулизовался, вот в чем дело. С критиком все просто: существует (в «общественном сознании») шаблон красивого и ладного, и мы пытаемся к нему подладиться. Но дело ведь не в критиках только. Работая в девяностые годы главным редактором крупного уральского книжного издательства, я иной раз наталкивался на переводы (прозы) настолько безупречно звучащие по-русски, что всякий обычный редактор просто бы поаплодировал и выплатил повышенный гонорар. Однако мы непременно сверяли переводы с оригиналом. И что же оказывалось в этих «особенно безупречных» и «классно» звучащих текстах? Трудно поверить, но порой это были попури на тему, где смыслы и подсмыслы были фантазиями перевод-

чика, который улавливал некие, как ему казалось, константные опорные смыслоформы и шуровал напролом, сочиня красивые периоды.

Ну а что ж тогда говорить о стихах. Сюда ведь даже подведены теории о злобедности «буквалистских переводов». И кто-то еще сомневается ради чего они подведены? Точнее, из каких ментальных и психических истоков они идут? Переводчик не как свершающий служение, а как самовитый соавтор. И так во всём сегодня. Из этого перевеса «преувеличенной выразительности» идет и сама трактовка сути поэтичности сегодня. Трактую привесли кличку экспрессионист, хотя он типичный мистик: существо, зачарованное бытием, его невыразимыми объемами и смыслами. Экспрессионизмом (эмоциональными репортажами из своего «Я») больна как раз сегодняшняя поэзия.

То и дело читаешь в журналах целые оды переводчикам именно за то, что в их трудах никогда не догадаешься, что это перевод, настолько это «самоценные поэтические структуры». Разумеется, никто при этом не интересуется оригиналом. Возникает вопрос, откуда же идет эта тенденция обожествления формы, речевой красоты. Нет, не просто из нашего невежества и лени. Но из той громадной потери интереса к содержанию (мира прежде всего, реальности как она *есть*) и одновременно бурного интересе к форме и к формам, к эстетическим формам нашего субъективного самоутверждения.

Началась эта болезнь (я считаю её очередным этапом ментальной деградации) в нашем серебряном веке. Перечитайте большую и знаменитую работу Мандельштама «Разговор о Данте». Вы не найдете там ни строчки о содержании Дантовых трудов, но исключительно восхищения языком его «Божественной комедии», стилистико-языковыми находками и изысками. В конце трактата наш мастер доходит до утверждения, что поэтическая материя существует лишь в акте артистического исполнения (форма!) «Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва». И это о Данте, чья жизнь и чей труд – колоссального этико-духовного напряжения трансцендентальное путешествие. Если Данте не поэт содержания, не поэт напряженнейшего этического (я бы сказал: вполне дхармического) сюжета, не поэт трансценденции, странствия между мирами, то кто же тогда? Данте как артист? Так обнулить духовное напряжение средневековья мог только серебряный век, весь пропитанный чувственностью игры.

Декадансное внимание к самоценной форме у нас явил, как известно, еще Гоголь, что было продолжено Андреем Белым и Булгаковым (в «Мастере...») Естественно, это были итоги «исполнительских порывов», выплески атеистической энергетики. Здесь *бытие* отрицалось; подвергаемое осмеянию и карикатуризации оно использовалось как подсобный материал для самовосхищенной доминанты артистической стилевой игры. (Новое сознание это и понимало как свободу: смех и ирония над всем подряд, над всем, что не

есть «Я»). Поэзия, само собой, ринулась в изобретательство всё новых и новых форм, поскольку смысл и содержание мира одно-единственно (Бытие, Бог, Брахман, Дао, Дхарма), но интересоваться содержанием, свершать «вслушивание» в Логос, то есть в корневое молчание, значило бы не заниматься артистической игрой, значило бы стать равнодушным к сцене и к подиумам, значило бы разрабатывать штольню своего одиночества. Это значило бы работать против мейнстримного течения, в котором всё мощнее вставал культ художника как артиста: наш век можно по праву назвать веком нарциссов и нарциссизма. В поэзии особенно...¹

2

Итак, рецензенту (равно и почти всему гуманитарному сообществу) глубоко безразлично реальное (исходное, а не уже прокомментированное: слухи о Тракле) содержание художественного произведения, а тем более универсума. Далее я говорю о том, что существует нечто: стихотворение; оно-то и есть (в данный момент твоей жизни) бытие. И каждый переводчик становится истолкователем этого фрагмента бытия. Но более того: и каждый читатель есть истолкователь. Другими словами, каждое прочтение стихотворения есть его перевод (скажем, с русского на русский). Так что и подлинники (фрагменты бытия) уже истолкованы переводчиками в акте чтения-восприятия. (Понимая что-то, мы в этот же самый момент и не понимаем его, ибо понимаем ситуативно, фрагментно и в потоке своей ограниченности). В это толкование входит не только то, насколько глубоко и всесторонне постиг переводчик судьбу поэта, но и весь совокупный духовный опыт переводчика, в том числе, насколько этот опыт близок опыту переводимого автора. Другими словами, мы (стороннее лицо, читатель, критик) никогда не сможем сказать, чей перевод лучше. Ибо как мы сможем определить, чье постижение стихотворения (например, Лермонтова или Хлебникова) глубже и ближе к «абсолютному» понимаю?

Но если мы не исходим из безусловного интереса к первоисточнику нашего опыта (к Бытию), а только сравниваем свои впечатлительности, свои эмоции и свои эстетические рулады, тогда мы в коллапсе. Тогда мы отрезаны «от звездного края», как писал поэт. Я хочу вернуться к исходному логосу², которым является поэт, а его стихотворение – лишь транслятор из этого логоса. Стихотворение повествует из глубины содержательной души, в этом его ценность, а не в том, в какой степени это эстетически приятный речевой

1 Ср. у Хайдеггера: «Исторический человек забыл слова «есть» и «бытие», поскольку он не желает осмыслять то, что ими названо. Безразличие к «бытию» окутывает планету». Философ называет это самой страшной из всех возможных катастроф. Человек замкнул себя в капсулу «Я».

2 Логос я понимаю по-гераклитовски: как то корневище и тот сок в корневище, которые питают каждую вещь в мироздании невыбалтываемой влагой и огнем.

артефакт. И «неуклюжесть», и «уклюжесть» не есть абсолютные категории со знаком минус и плюс. Разве не может душа быть неуклюжей? (Неуклюжий Пьер Безухов и блестяще всегда уместный и ловкий Анатолий Курагин). Так что всякому оценщику переводов следовало бы вначале заинтересоваться, кем же все-таки был поэт. Ибо поэт *бытийствовал*, в этом главное его достоинство.

3

Итак, рецензент «клянул» на пресловутую теорию поэтичности как некоего тумана, своего рода музыкального хаоса (мейнстрим толкует поэзию как энигматичность, а ту в свою очередь как невнятность, непонятность и «непригодность к употреблению»). Однако поэзия (равно перевод поэзии) – это прежде всего безупречность правдивости, то есть желание оставаться вблизи бытия, быть занятым им, а не своей искусностью. Сошлюсь на модную фигуру Вальтера Беньямина с его знаменитым трактатом «Задача переводчика» (1923 год): «... Поэтому если о переводе говорят, что он на своем языке читается будто подлинник, для него это отнюдь не высшая похвала, особенно в эпоху его создания. Суть той точности, которую обеспечивает дословность, как раз и состоит в том, что в ней проявляется страстное стремление произведения к языковой дополненности. (Беньямин здесь выдвигает идею некоего мистического «самодвижения» содержания поэтического произведения, самодвижения во времени подобно самодвижению деревьев в природе; и глубокий переводчик может это чувствовать. – Н.Б.) Настоящий перевод прозрачен, он не заслоняет собой оригинал (что сегодня происходит массово и под рукоплескания. – Н.Б.), не закрывает ему свет, а наоборот, позволяет чистому языку, как бы усиленному его опосредованием, сообщать оригиналу свое сияние все более полно. Это достигается прежде всего благодаря дословности в передаче синтаксиса: она доказывает, что именно слово, а не предложение есть первичный элемент переводчика. Ибо если предложение – стена перед языком оригинала, то дословность – арка». Парадоксально? Но это тот принцип безусловного благоговения (или хотя бы интереса) к *содержанию* мира, которому подчинялась классическая эпоха и что разрушено модерном и постмодерном ради «самовитой» игры форм на игровых площадках «креативного» эгосубъекта (артиста!), не способного уже воспринимать ничего кроме своей игрушкой самости.

Первая задача переводчика – понять (не скажу полюбить, хотя это было бы самое верное) поэта в его целостности и в драме его судьбы. И желательно, чтобы понимание это было не интеллектуально-музыкальным, а экзистенциальным. Если этого нет, тогда хана. Тогда существо оригинала будет упущено, и тем более, чем более шикарно-блестящей будет форма перевода. Переводчики в большинстве своем устремляются к музыкальным пьесам с дымкой таинственности, подстраивая оригинал под русскую языковую парадигму,

выбрасывая куски смыслов, которые не влезают в измышляемую «музыку», и добавляя всё что ни попадя, всё, что влечет к «музыке». (Здесь я говорю уже обобщая, не имея в виду кого-то персонально-конкретно. Разговор здесь скорее переходит в философский план: в размышление о том, что же с нами происходит. Ведь все мы переводчики). Такова, кстати, вообще драма нашей эпохи, ставшей во многом жертвой установки культуры на «чистую художественность», то есть на этическую кастрацию культуры. Мол, красота оправдывает всё. Но поэзия – это не красота, а концентрированная правда. Красота, понятая в ее чувственно-материальном глянце (я называю ее *товарной* красотой), как раз и погубила нашу цивилизацию.

Никаким экспрессионистом Траклъ, разумеется, не был. Он не извергал никаких экспрессий и уж тем более не задавался такой целью. В альтернативе «эстетика-этика» он был этиком. Это всё к тому, как его переводить. Надо ли всех поэтов переводить эстетическими методами, используя все эти седобородые трюизмы о том, что в литературном произведении существенным является непонятное и таинственное, неизъяснимо-загадочное, то есть что музыкально-иррациональный порыв, форма как таковая есть альфа и омега поэтичности. Все эти детские штанишки с лозунгами на них о «чарующей» художественности.

Нежная душа Тракля, словно бы занесенная сюда из других миров (а может быть и без «словно», подобно душе Лермонтова), была обескуражена зрелищем гниющего человека, распадом человеческой матрицы. Поражённость картиной растленности человеческого рода – вот один из двух главных движителей его песен. Блуждания души посреди этого смрада в попытках найти лакуны чистоты и свежего ветерка – вот один из потоков содержания его песен. Их внутренний пафос очевиден и нескрываем как нескрываема была весть Христа или обращения Савонаролы посреди возрожденческого аморализма. (Личностные масштабы я здесь не беру в расчет). Переводчик Тракля не может не сосредотачивать своего внимания и на втором движителе траклевской поэзии: на блаженном поиске тропы и троп тех сакральных существ, что здесь прошли и чье дыхание еще живо, еще уловимо. В пространстве мира, в пространстве природы присутствуют священные эманации, и с душами чистых существ (либо рано ушедших, либо нерожденных: почти в чаньском смысле этого слова) еще можно пытаться входить в потаённый диалог, вслушиваясь в мелодию «не от мира сего».

Эстетическая поэзия (ее созидают поэты как раз «от мира сего») возбуждает и добавляет аппетит к приятию благ этого мира. Этическая поэзия лечит и целит. Так Симона Вейль прочла стихотворение одного английского поэта (Джорджа Герберта 17 века) о любви, прочла в поисках лекарства от нестерпимой головной боли (не помогало ничто) и внезапно почувствовала, что боль уходит. Так это стихотворение стало ее мантрой и молитвой. Лу Саломе как-то рассказала Рильке, как его элегии спасли жизнь отчаявшемуся человеку. Мне

самому не раз случалось наблюдать, как стихи поэта становятся лекарством. В одном случае это была поэзия Лермонтова, в другом – мои скромные переводы опять-таки элегий Рильке. Здесь происходит помощь и исцеление в прямом и в буквальном смысле слова, хотя формальным совершенством стихи часто не блещут как в случае, например, с поэтом Симоны.

Так что можно ведь читать произведение и супротив его глубинного реально-го течения. И читать, и переводить супротив. Ломая и терзая. Но это едва ли не кощунство. (Разумеется, все это итоги моего совокупного переводческого и читательского опыта, а не инвективы кому-то конкретному). Та же Симона говорила: «Настоящий способ писать – это писать так, будто переводишь. Когда переводишь текст, написанный на иностранном языке, стараешься не добавлять в него ничего от себя... с поистине религиозной совестью. Точно так же следует пытаться переводить и текст неписанный...» В этом безусловном уважении к «подстрочнику» Вейль была близка к Гёте, писавшему (в восхвалении И.Фосса, переводчика Гомера): «По мере того, как перевод стремится отождествляться с подлинником, он всё более сближается с подстрочником и крайне облегчает понимание оригинала, так что подводит нас к основному тексту, можно даже сказать – подгоняет нас к нему, и этим замкнут весь круг, круг, в каком движутся и сближаются между собой чужое и родное, знакомое и незнакомое». В речи памяти Виланда Гёте уточнял смысл слова «подстрочник»: «Не слово живит, но смысл!» Но наших нынешних переводчиков, поэтов и эстетиков поразит уже вполне отчетливо этическая парадигма мироощущения веймарского мудреца и его понимание сути поэзии: «Я ценю и рифму и размер, благодаря которым поэзия становится сама собою, но по-настоящему действует, формирует душу и развивает человека то, что остаётся от поэта, когда переведёшь его на язык прозы. Тогда остаётся чистое совершенное содержание, которое нередко за внешним блеском то выглядит миражом, а то и совершенно скрывается...» («Поэзия и правда»).

Вот это выстрел! По этому суждению, к которому вполне мог бы присоединиться весь наш девятнадцатый «золотой век», хорошо видно, куда мы скатились с подачи «серебряного века». Откроем всё тот же «Разговор о Данте», где поэт сообщает, что всё, «что поддается пересказу» есть «вернейший признак отсутствия поэзии»: «там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала». Это разрыв, притом намеренный, ибо многие стихи Пушкина или Лермонтова вполне "соизмеримы с пересказом", ничуть не притворяясь иррациональной глассолалией. Что есть «соизмеримость с пересказом»? Конечно же, внятность содержательного признания о чем-то, что является частью содержания универсума, но конечно же, при этом мы все понимаем, что любое поэтическое произведение (даже самое неудачное, даже самое малопоэтическое) едва ли хочет быть пересказанным. Даже бытовой разговор на кухне в пересказе потеряет если не всё, то многое;

потеряет свой аромат: часть содержания. Гёте же как раз проводит скорее противоположную мандельштамовской мысль: несоизмеримо с пересказом скорее малопозитичное стихотворение, в нем нечего пересказывать, настолько оно бессодержательно, настолько исполнено пустой болтовни, пустых формальных украшательств и мыльных пузырей.

Если идти от формулы Мандельштама, тогда перевод невозможен, ибо он в чистом виде пере-сказ. Но перевод реален и вовсе не всегда утрачивает качества поэзии. Перевод *теоретически* невозможен, но практически реален (подобно апории Зенона о невозможности движения). Настаивая на ценности стихотворения как чисто речевой красоты, самодостаточной звуковой магии, мы сводим всё к фокусу, не способному задействовать этику, ту «дхармическую» реальность, из которой исходил Данте и которую позднее Новалис поставил как космологический принцип поэзии: «причины существования Вселенной надо искать в этической сфере». (Сквозная мысль «Махабхараты» и «Упанишад»). Вне этого понимания ценность искусства эфемерна, о чем и говорил после второй мировой войны Теодор Адорно.

Повторюсь: посредством декадентских энергий серебряного века (его теорий чистого эстетизма) мы скатились до высокозакидонских высокомерно-эстетских заповедей постмодерна о том, что форма самодостаточна и автономна, суверенно-божественна. А смыслы вторичны и факультативны, ибо обслуживают форму. Так вот и переводчики возомнили о себе как о демиургах формы. Так ложь в переводческом ремесле была освящена, став звеном во всеобщем движении торжества лжи в культуре. Поскольку сама поэзия стала сплошь и рядом (к счастью, не всегда) формой необязательных, приблизительных, лживых заявлений в жанрах формально-музыкальных состязательностей. Говорить о смыслах и подвергать их обсуждению стало считаться дурным тоном, «идеологией». Любые кощунства и пошлости в искусстве (во всех жанрах) стали дозволены, поскольку всё стало оцениваться с точки зрения эстетической новизны и шармантно-музыкального эффекта. Таково эхо двух эпох, двух миров: мира ушедшего и мира нашего.

Прмечание:

Николай Болдырев-Северский – философ, поэт, переводчик. Автор двадцати пяти прозаических, поэтических книг, а также биографических исследований. Постоянный автор «Плавучего моста». Живет на Урале.