

## ЦЕЛАЯ СТАЯ НЕСХОЖИХ ФЛАМИНГО

### Сравнительный анализ русских переводов стихотворения

#### Р.М.Рильке “Die Flamingos”

Интерес к творчеству выдающегося австрийского лирика начала XX века Райнера Марии Рильке как на родине поэта, так и за рубежом, постоянно возрастал. На русском языке при жизни Рильке вышли: его роман «Записки Мальте Лауридс Бригге» (1912) и три сборника стихов – «Книга часов» (1913) в переводе Ю.Анисимова, «Жизнь Марии» (1914) в переводе В.Маккавейского и «Собрание стихотворений» (1919) в переводах А.Биска.

Поскольку переводить Рильке на русский язык начали представители символизма, к тому же не самые выдающиеся, то и переводы их не отличались высоким уровнем. Первыми значительными удачами в освоении наследия Рильке были немногие переводы Бориса Пастернака, выполненные в 20-е годы. В 60-е и 70-е годы его успешно переводили Тамара Сильман и Константин Богатырев. Одним из последних сборников стихов Рильке на русском языке является «Книга образов», вышедшая в Санкт-Петербурге в 1999 году в издательстве «Терция». Эта книга служит ярким свидетельством тому, что не всякое новое издание является наиболее удачным: на обложке искажено имя поэта, в корпус книги включены старые, архаичные переводы без каких-либо комментариев и дат прежних публикаций. К достоинствам издания, однако, следует отнести тот факт, что некоторые стихи публикуются в двух переводах, и читатель имеет возможность оценить художественную значимость каждого из них.

Одному из сонетов Рильке – «Фламинго» русские переводчики отдают особое предпочтение: на протяжении двадцатого века его переводили пять раз. Безусловно, русские версии воспроизводят основное содержание немецкого подлинника, но по своим эстетическим характеристикам большинство из них значительно уступает оригиналу.

Важную роль в интерпретации текста, без которой невозможен адекватный перевод, играет выявление и детальное изучение спосо-

бов репрезентации мысли, которые характеризуют писательскую манеру, образ мыслей автора, его мироощущение.

Интровертный склад личности Рильке, самоанализ, взгляд, постоянно обращенный на свое внутреннее мироощущение, позволили ему точно определить предмет и метод своего нового творческого этапа – этапа создания «Новых стихотворений»: «Необходимо, чтобы я открыл мельчайший основной элемент, первичную клетку моего искусства, – не материальное, но все же осязаемое средство, которое пригодно для изображения всего: тогда... темы сами по себе все больше теряли бы значимость и весомость и становились бы только поводами, но именно это кажущееся безразличие к ним позволило бы мне ко всему находить поводы и оформлять любые сюжеты, пользуясь при этом справедливыми и непреднамеренными средствами» [1, 214]. Таким образом, Рильке вполне определенно декларирует свою поэтическую позицию:

- найти средство, "которое пригодно для изображения всего",

- темы утрачивают значимость и становятся лишь поводом,

- «кажущееся безразличие» автора направлено на использование «справедливых и непреднамеренных средств».

Этим универсальным средством, позволяющим изображать любой объект, станет для поэта его эстетический принцип «внутренней причины» изображаемого. Прекрасное у Рильке заложено в глубине предмета, и задача художника – заставить зрителя увидеть это прекрасное, не прибегая к украшательству. Так, в творчестве зрелого Рильке четко оформляется тенденция к отстраненному, объективированному взгляду на изображаемый объект. Стихи, созданные им в парижские годы – 1906-1908, сильно отличаются от всего, написанного поэтом прежде, – он не случайно назвал их «Новыми стихотворениями». Они вошли в историю мировой поэзии как принципиально новый тип стиха: в литературоведении выработался специальный термин для их обозначения – «стихотворение-вещь». Эта новая категория – категория вещи и есть та всеобъемлющая тема, которая утратила свою конкретную значимость и стала «лишь поводом» в искусстве.

Сонету "Die Flamingos" присущи все особенности этого цикла. В произведении поэт сопоставляет два образа: живых фламинго и их отражения в воде, в результате чего возникает цельная картина, символизирующая единство воображаемого и реального, единство жизни и ее отражения в искусстве.

В первом катрене сонета для того, чтобы передать колеблющиеся и нечеткие отражения фламинго на озерной глади и подчеркнуть размытость и неопределенность их цвета, поэт использует следующие сравнения:

- отражения похожи на зыбкие пятна полотен Фрагонара,

- в оперенье отраженных фламинго красный и белый цвет присутствует не более, чем во фразе о возлюбленной «она тепла от сна» –

. . . von ihrem Weiß und ihrer Röte  
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,  
wenn er von seiner Freundin sagt : sie war  
noch sanft von Schlaf.

Во втором катрене сонета в качестве антитезы нечеткому и размытому отражению в воде выступает образ живых фламинго. Здесь с помощью ряда метафор *auf rosa Stielen, blühend* и сравнения *wie in einem Beet, verführnder als Phryne* поэт описывает красоту настоящих, реальных птиц.

Эту тему продолжает и первый терцет стихотворения: отдыхающие фламинго прячут клювы в свои мягкие розовые крылья. Субстантивация конкретных признаков *ihres Auges Bleiche, in der eigenen Weiche, Schwarz und Fruchttrot* усиливает их семантическую насыщенность, делает эти признаки более наглядными и осязаемыми.

Последний терцет в соответствии с законами сонетной композиции содержит неожиданную развязку: на весь вольтер раздается резкий пронзительный крик Зависти, — она персонифицирована у Рильке –

*Auf einmal kreischt ein Neid durch die Voliere. . .*

Удивленные и оскорбленные этим криком фламинго гордо уходят в область фантазии, в придуманный, воображаемый мир –

*Und schreiten einzeln ins Imaginäre.*

Стихотворение, обладая сложной художественной символикой, является одновременно яркой и точной зарисовкой действительности. В описании фламинго Рильке, соперничая в своем мастерстве с талантливыми живописцами, реалистически использует тонко и верно подмеченные детали.

Последний из опубликованных переводов – стихотворение В. Летушего [3,309] в «Книге образов» (1999 г.) – по своей стилистике настолько архаичен, что никак не может считаться современным переводом. По всей видимости, это перепечатка из очень давнего издания. Этот перевод содержит множество алогизмов и не является безоу-

ризенным с точки зрения техники стихосложения. Образы В.Летучего либо трудно представимы: «Зеркальный Фрагонар», «глаза зарыли в перья», «шествуют в недоверность», либо противоречат действительности: «недра сочно-красны и черны» – у фламинго никогда не бывает красных и, тем более, черных перьев. И сравнение оперенья с недрами тоже нельзя назвать удачной метафорой переводчика. Последний терпет особенно сложно поддается интерпретации:

*Когда зевак злит их высокомерность,  
Они встают, почти удивлены,  
И порознь шествуют в недоверность.* (В.Летучий)

Трудно понять, как удается птицам определить, что «зевак злит их высокомерность». Но главное искажение подлинника здесь в том, что переводчик игнорирует намерение автора, который отнюдь не птиц наделяет негативными свойствами, а тех, кто завидует им. Совершенно нелогичен здесь и глагол «встают»: о том, что птицы стоят, сказано в начале стихотворения –

...на розовых стеблях стоят в посадке  
они и расцветают, как на грядке. (В.Летучий)

Лексема «грядка» едва ли соотносима тематически с экзотическими фламинго или салонными сюжетами Фрагонара. Отсутствие должного художественного вкуса сказалось здесь и в вычурном синтаксисе:

*Увы, их розовость и белизна  
Отражены зеркальным Фрагонаром  
Не больше, чем, пожалуй, тем, кто с жаром  
Сказал бы о возлюбленной: она  
Еще тепла от сна.* (В.Летучий)

Обилие смысловых и стилистических несоответствий подлиннику не позволяет считать версию В.Летучего в какой-либо мере эквивалентным переводом сонета Рильке.

Русские переводы этого стихотворения, опубликованные Т.Сильман [4, 52] в 1965 г., Ю.Нейман [2, 45] в 1974 г., В.Куприяновым [5, 93] в 1976 г. и К.Богатыревым [6, 200] в 1977 г., точно повторяя размер и схему сонета на уровне интонационно-фразового членения (строфические переносы), существенно отличаются друг от друга по своей трактовке содержания. Так, К. Богатырев и Т.Сильман исключают из своих переводов один из основных образов немецкого стихотворения — отражение птиц в воде. В результате этого исчезает антитеза реального и отражаемого. Не замечая лексемы *Spiegelbilder* (отражения), перевод-

чики восприняли отражения фламинго у Рильке за описание настоящих птиц и соответственно выразили это в своих стихотворениях:

*Как будто с Фрагонара полотна  
они сошли. В них алость с белизною  
не режут глаз контрастною игрою* (К.Богатырев).

*Их будто Фрагонар изобразил  
и белый с красным цвет едва наметил* (Т.Сильман).

Так как переводчики отказались от противопоставления авторских образов, то они исказили и саму их цветовую характеристику. У Рильке от красного и белого цвета по сути ничего не осталось: он потому и сравнивает бледные отражения птиц с ничего не говорящей о цвете фразой *noch sanft von Schlaf*, поскольку в этих словах полностью отсутствует упоминание розового цвета, он лишь подразумевается. У К.Богатырева *алость с белизною не режут глаз*, у Т.Сильман — *белый с красным цвет едва наметил*. Немецкий оригинал намного категоричней русских эквивалентов.

Переводчик В.Куприянов вводит в свое стихотворение образ отраженных фламинго:

*В зеркальной глади, как у Фрагонара,  
и эта алость их и белизна  
чуть затуманена...* (В.Куприянов)

но подобно Т.Сильман и К.Богатыреву он не воспроизводит один из труднейших стилистических приемов — обратную гиперболу Рильке *von ihrem Weiss und ihrer Röte (ist) nichts mehr gegeben, als...* У него *алость... и белизна чуть затуманена*, т.е. в такой же мере, как у К.Богатырева и Т.Сильман, искажен авторский образ, в котором «от белого и алого почти ничего не осталось».

Из четырех переводчиков лишь Ю.Нейман удалось на русском языке воссоздать эту особенность оригинала:

*В их отражениях на водном круге,  
достойных Фрагонара, белизна  
и розовость зари передана  
не более чем в слове о подруге,  
что та тепла от сна.* (Ю.Нейман)

У К.Богатырева неадекватное восприятие подлинника повлекло за собой и неточную передачу уже цитировавшейся фразы *einer böte, wenn er von seiner Freundin sagt: sie war noch sanft von Schlaf*. Перевод-

чик, преувеличивая значение этого сравнения и значительно отвлекаясь от немецкого текста, вводит аллюзию из известной сказки:

*Так Спящая Красавица нежна  
перед поцелуем принца.* (К.Богатырев)

Если лексемы *спящая* и *нежна* воспроизводят соответствующие лексемы подлинника *Schlaf* и *sanft*, то последующая строка *перед поцелуем принца* явно нарушает образную систему немецкого стихотворения.

Т.Сильман, дословно переводя отдельные части все той же обратной гиперболы, упускает из виду основной ее смысл – подчеркивание отсутствия цвета и намек на то, что он все-таки подразумевается:

*...некто спрошенный друзьям ответил,  
что он в подруге розовость любил,  
румянец сна.* (Т.Сильман)

Безукоризненный в художественном отношении сонет Рильке в переводе Т.Сильман уже становится несвободным от искусственных оборотов – *некто спрошенный, розовость любил*.

Переводя второй катрен сонета, Т.Сильман, не заметила, что именно эта строфа посвящена описанию настоящих фламинго. Переводчица вводит сравнение *словно на картине* и сводит тем самым на нет идею автора всеми поэтическими средствами создать образ живых, существующих на самом деле птиц. Искажает образ и неточный перевод словосочетания *leicht gedreht* как *склоненные к земле*. Если б фламинго склонили головы до земли, то они вряд ли были бы похожи на цветы, тем более, что несколькими строками ниже сама же переводчица описывает, как птицы прячут клювы в крыло.

Переводчик К.Богатырев допускает во второй строфе своего стихотворения стилистическую погрешность:

*... Стоя чинно  
на тонком стебле розовом, они  
цветут все вместе и без суетни* (К.Богатырев)

Выражение *без суетни* своей просторечной окрашенностью диссонирует с общей поэтической лексикой сонета.

В.Куприянов в переводе второй строфы не совсем логично употребляет наречие *невинно*, сравнивая фламинго (вслед за автором) с куртизанкой Фриной:

*И так невинно....  
они стоят, что каждый тот цветок  
желанней и прельстительней, чем Фрина* (В.Куприянов)

В первом терцете К.Богатырева простота и четкость образа достигается за счет употребления переводчиком нейтральной лексики:

*они в себя влюбляются, робея,  
и прячут голову на длинной шее  
в пунцовое и черное крыло* (К.Богатырев)

В оригинале:

*Ihres Auges Bleiche  
... bergen in der eignen Weiche,  
in welcher Schwarz und Fruchttrot sich versteckt.*

Эту трактовку, искажающую реальную действительность (у фламинго не бывает черных крыльев), К.Богатырев повторил вслед за Т.Сильман:

*слегка нахохлившись, сгибают шеи,  
чтоб спрятать глаз в черно-багровый пух* (Т.Сильман)

У Рильке субстантивированный эпитет *Schwarz* – метонимия к слову *клюв*, а *Fruchttrot* метонимия к слову *крыло*.

Недостаточно четко это движение, когда клюв прячется в крыло, описано и у Ю.Нейман:

*цветут на розовых стеблях,  
покамест глаз белесоватый  
захлестом шеи в мягкость скрыв куда-то  
от нас не спрячут пух — алей плода* (Ю.Нейман)

Спящие фламинго прячут не пух, а клюв в пух крыла.

Финал стихотворения К.Богатырева и Т.Сильман интерпретируют, исходя из значений лексемы *химеры*, выбранной ими в качестве рифмы к опорному слову *вольеры* в первом стихе второго терцета:

*Но прозвенела зависть по вольеру,  
и миг оцепенение прошло.  
И завладели птицами химеры* (К.Богатырев)

*Тут резкий крик пронесся по вольерам;  
они же, вздрогнув, затихают вдруг,  
отдавшись снам, мечтаньям и химерам* (Т.Сильман)

В переводе К.Богатырева, как и в подлиннике, персонифицируется зависть – *зависть прозвенела*. Однако русский глагол *прозвенеть* по своей семантике не включает негативных оттенков, присущих немецкому глаголу *kreischen*, благодаря которым он естественно сочетается с лексемой *Neid*, тем не менее, в этом переводе строки сохранена

стилистическая фигура оригинального текста – олицетворение. Более ощутимой потерей перевода К. Богатырева следует считать последний стих сонета – *и завладели птицами химеры*. Так как в этой же строфе олицетворяется абстрактное понятие *зависть*, то абстрактные *химеры*, согласующиеся с глаголом *завладели*, в такой же мере воспринимаются уже не в переносном смысле – *мечты, фантазии*, а в своем первоначальном, прямом – *страшные чудовища* античной мифологии. Конец перевода, таким образом, в противоположность подлиннику приобретает драматический смысл: химеры, движимые завистью к прекрасным птицам, нападают на них. Такой необоснованной трактовке содержания способствует и категоричность временной формы русских глаголов (*прозвенела, завладела*). В немецком же тексте соответствующие глаголы (*kreischt, schreiten*) употреблены в настоящем времени.

Т. Сильман использует лексему *химеры* в переносном смысле, в результате чего в последнем стихе ее перевода возникает тавтология – *отдавшись снам, мечтаньям и химерам*. *Мечтанья* и *химеры* – синонимы, с той только разницей, что *химеры* – это “пустые мечтанья”. Неоправданным в переводе последнего tercета можно считать и опущение нового образа – образа материализованной зависти *kreischt ein Neid* –

*Тут резкий крик пронесся по вольерам* (Т. Сильман)

Зависть у Рильке противопоставлена Красоте, она не совместима с ней, как у Пушкина «гений и злодейство». В переводе Т. Сильман *резкий крик* как образ существует в стихе обособленно, он никак не соотносим с фламинго и не противопоставлен им.

Нелогично у переводчицы и употребление глагола *затишают* в словосочетании *вздрагнув, затишают вдруг*. У Рильке *sie haben sich erstaunt gestreckt* – спящие птицы, спрятавшие голову под крыло, слышав резкий крик, удивленно выпрямляются, а не затишают (как у переводчицы) и уходят от криков зависти в недоступную ей область воображения: *und schreiten ins Imaginäre*. У автора фламинго не подвластны ничему, их недоступность – в их способности уходить в мир фантазии. У переводчицы испуганные птицы *затишают вдруг*, отдавшись снам и мечтаньям. Здесь нарушена логика повествования; во-первых, они и ранее не воспроизводили никаких звуков, во-вторых, трудно предположить, что в испуганном состоянии можно мечтать.

Перевод Т. Сильман существенно отклоняется от главной идеи автора выразить зыбкую границу между восприятием художника и его

воображением. Кода стихотворения это не возвращение, как у Т. Сильман, к спокойной статичной картине «цветения» спящих фламинго, а энергичное, совершенно неожиданное, как и положено в сонете, разрешение сюжета: уход в область воображения, за грань осязаемого.

В. Куприянов точнее Т. Сильман и К. Богатырева воссоздает образы последнего tercета немецкого стихотворения:

*Вдруг зависть вскрикнет — и они, тая  
надменное немое удивленье,  
уйдут в зарю, к черте небытия* (В. Куприянов)

Переводчика можно упрекнуть, однако, в преувеличенном абстрагировании понятия *Imaginäre*. – Последний стих *уйдут в зарю, к черте небытия*, безусловно, передает авторскую мысль об уходе в область недоступного, о преодолении порога реальности, но *заря* и *небытие* воспринимаются русским читателем в своем основном, денотативном значении, а не как метафоры к слову «воображение», и потому являются образами, неадекватными немецкому *Imaginäre*.

Ю. Нейман, единственная из переводчиков, в финале сонета сохранила опорные лексемы *Neid* и *Imaginäre*:

*тут наша зависть вдруг придет в движенье  
и хлынет сквозь вольеру, но тогда  
они скользнут в страну воображения* (Ю. Нейман)

Необоснованным, на наш взгляд, здесь является введение переводчицей притяжательного местоимения *наша* (зависть), изменяющего в русском тексте отношения между субъектом (наблюдателем) и объектом (фламинго) немецкого стихотворения. Художник, изображающий модель, не может испытывать зависть к ее красоте. У него иное отношение к ней: желание воспеть ее. И автор сонета, как истинный художник, стремится наиболее правдиво отобразить действительность – описать увиденных им в парижском саду фламинго. Этой высшей цели – реалистичности изображения – и подчинены его поэтические сравнения: талант Фрагонара, цветение клумбы, красота Фрины, красный цвет созревшего плода. Зависть у Рильке, как уже отмечалось выше, антитеза Красоте. Оба эти понятия выражают качества, которыми могут быть наделены лишь соотносимые между собой предметы. По всей видимости, зависть нужно интерпретировать как зависть других птиц, а не как зависть наблюдателя, тем более, что это существительное *Neid* в немецком тексте согласовывается с глаголом *kreischen*, обозначающим резкий, пронзительный звук, на который вряд

ли способен человек. Трудно предположить и то, что Рильке мог идентифицировать себя с читателем или с толпой посетителей зоопарка. Его поэзия при всей гуманистичности всегда носила печать индивидуализма и была самовыражением одинокой личности. Таким образом, использование переводчицей местоимения *наша* (зависть) можно считать искажением намерения переводимого автора.

Перевод Ю.Нейман безусловно полнее остальных русских версий передает образную систему оригинала (антитеза отраженного и реального образа, уход фламинго в *страну воображенья*), но в отличие от подлинника синтаксис русского стихотворения воспринимается как крайне усложненный: весь сонет у переводчицы разлагается на два предложения, перегруженных деепричастными оборотами, затрудняющими восприятие содержания стихотворения.

Не способствует созданию единого поэтического впечатления и разностилевость лексики: наряду с книжной лексикой и реалиями из сферы искусства (*Фрагонар, Фрина, куртина*) присутствует просторечие *покамест*.

И, тем не менее, отмеченные недостатки перевода Ю.Нейман не умаляют его главного достоинства – смысловой, содержательной близости к оригиналу, ибо внимательный и заинтересованный читатель в результате неоднократного прочтения этого стихотворения получит все же более полное представление о подлиннике, чем если бы судил о нем по иным переводам.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Р.М. Рильке. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи – М.: Искусство, 1971.
2. Р.М. Рильке. Избранная лирика. – М.: Молодая гвардия, 1974.
3. Райнер Мария Рильке. Книга образов. – Санкт-Петербург: “Терция”. “Кристалл”, 1999.
4. Р.- М. Рильке. Лирика. – М.- Л.: Худож. литература, 1965.
5. Р.- М. Рильке. Лирика. – М.: Худож. литература, 1976.
6. Райнер Мария Рильке. Новые стихотворения. – М.: Наука, 1977.