

ГАУПТМАН И ЕГО ПЕРЕВОДЧИКИ

□

Г. Гауптман. Пьесы. Перевод с немецкого. Москва, «Искусство», 1959. Т. I—575 стр. Т. II—525 стр.

□

Мысль издательства «Искусство» — включить в серию «Библиотека драматурга» двухтомник Герхарта Гауптмана — можно только приветствовать.

Правда, драматургия этого властителя дум целого ряда немецких — и не только немецких — поколений в значительной степени утратила былую свою актуальность: слишком уж был нечеток, неустойчив и ограничен идейный кругозор писателя. Но и по сей день пьесы Гауптмана правдиво, богатым и сочным народным языком повествуют о — недоброй памяти! — недавнем прошлом его родины, а это прошлое, как известно, не вовсе исчезло с лица немецких земель... К тому же с именем Гауптмана связано немало славных страниц в истории русского театра, в частности Московского Художественного театра или (уже в советское время) Театра им. Вахтангова. Словом, выбор, сделанный редакционной коллегией «Библиотеки драматурга», был хорош; тем досаднее, что... очень уж все нехорошо получилось.

Перед читателем — два изящных томика в коленкорных переплетках с содержательным предисловием А. Дымшица. Остается только приступить к чтению заново переведенных избранных произведений драматурга.

Но тут читателя постигает истинное бедствие: от добротной народной речи замечательного немецкого стилиста почти ничего не осталось. А ведь это именно о Гауптмане сказал старик Фонтане, один из лучших немецких романистов конца XIX века: «Он рисует жизнь такой, какая она есть, во всей ее жути, ничего к ней не прибавляет и ничего из нее не изымает. И все же во все, что обывателю кажется сухой копией жизни, он привносит масштаб искусства, крупнее которого нельзя себе и представить (в этом вся соль, и отсюда мое восхищение)». И разве не в «низкой прозе» Гауптмана его современник, поэт Рихард Демель, уловил «внутренний стих», музыкальный ритм, проникающий даже в простонародный говор силезских тружеников. К сожалению, язык переводов театра Гауптмана никого не заставит произнести такие слова благодарного восхищения, ибо этот язык лишен всякого признака художественности. В иных случаях тяжкое ощущение подной смысловой неурядицы охватывает читателя с первых же строк перевода.

Мы открываем «Доротю Ангерман» в переводе Л. Микулина. Пьеса начинается с сетования Анны-Лизы на злключения, постигшие её и двух-ее подруг из состоя-

тельных буржуазных семейств за время их «практики» в кухне при гостинице «Черный орел». «Я возвращаюсь домой с таким чувством, будто мне стукнуло *семьдесят — семьдесят один год*, — говорит эта Анна-Лиза. — Правую руку ошпарила от локтя до кисти. На большом пальце ножевой шрам. Чуть перемена погоды, зудит — просто с ума сойдешь. В подбородок муха укусила. На волосок была от смерти. (Кто? Муха? — *Н. В.*) В язык пчела ужалила. А шеф-повар и говорит: «Не будешь ротозейничать!» Ух, как я тогда плюнула! Ну и плюнула! (В кого? В повара? — *Н. В.*) Слава богу, дорогие, что все скоро обошлось!»

Но вопросами, поставленными в скобки, далеко не исчерпываются недоумения читателя. Почему, спрашивается, Анна-Лиза так мелочна? Семьдесят лет, семьдесят один год? Что за точная возрастная градация? Так ли она существенна? И далее: почему особы этого преклонного возраста обязательно шпарятся и режут себе пальцы? Все это как-то непонятно!

Дело в том, что Л. Микулин, очевидно, начисто не умеет сомневаться в том, в чем никак нельзя не сомневаться переводчику. А без этой способности, то есть без умения постигать смысл подлинника, ощущать «речевую аббревиатуру» более развернутой мысли, «заподозрить» наличие идиома (если даже он тебе и неизвестен), а главное без умения живо, реально представлять себе все, что тебе надо воссоздать на родном языке — и людей, и обстановку, в которой они живут, их время, характер взаимоотношений, — нет переводчика, как нет и перевода, хотя бы грамотного.

Все те вопросы, которые обступают читателя при встрече с совершенно непонятными рассуждениями, облыжно вложенными Л. Микулиным в уста Анны-Лизы, должны были бы тревожить самого переводчика, и притом во время работы. Тогда бы переводчик в конце концов додумался, что Анна-Лиза возвращалась домой вовсе не с чувством, что ей «стукнуло семьдесят — семьдесят один год», а как будто она вернулась с *франко-прусской войны 1870—1871 года* (отсюда и весь перечень ее «ранений»); далее выяснилось бы, что повар совсем не злорадствовал по поводу того, что несчастную ужалила пчела, а всего-навсего начальнически (и до всякого укуса!) предложил ей «не ротозейничать», и только успел он это сказать, как пчела уже ужалила ее в язык. И наконец «славит» Анна-Лиза бога вовсе не за то, что «все скоро обошлось», а за то, что «скоро всему этому придет конец», — иными словами, что она вскорости вырвется из кухонного ада.

На этом «уровне» выдержан весь перевод «Доротей Ангерман», почти сплошь уснащенный подобными смысловыми несообразностями. Что касается стилистики, то переводчику не внушают никаких сомнений та-

кне обороты, как «его почти пропавшего без вести отца»; «И если ты... полагал, что я долго буду чиниться стать твоим отцом», или «Вейс, залезь-ка на горку, достань сигары» (речь идет о том, чтобы Вейс достал с полки коробку с сигарами), и к этому ремарка: «Вейс лезет на горку и выполняет приказание» и т. д. и т. д. все в том же удивительном роде.

Но приступаем к чтению «Розы Бернд» в переводе А. Авербаха и Б. Арон. Читаем и... снова решительно ничего не можем понять. В ремарке дорога «проходит слева направо». По-видимому, переводчик полагает, что справа налево по ней нельзя ходить? Но таких дорог не бывает. Потом появляется девушка, «босая, поверх юбки передник» (это-то, конечно, можно понять, но у Гауптмана она «босая, с подобранным подолом») и вместе с нею влюбленный в нее «местный помещик и староста», но таких «помещиков-старост» тоже не бывает. И действительно, у Гауптмана «помещик» этот — вовсе не помещик, а хозяин наследственного крестьянского фольварка.

Однако то, в чем этот мнимый помещик признается девушке, насильственно наряженной переводчиком в не предусмотренный Гауптманом передник, пожалуй, еще удивительнее.

«Видишь ли,—говорит он ей,—я очень странный человек. Понимаешь ли, я очень люблю свою мать...» Что здесь, собственно, «странного»? Любовь к матери — явление достаточно широко распространенное. И дальше: «...Я чертовски люблю свою жену, говорю я тебе, но... это (?) ее совершенно не касается!». Послушай-ка меня: жена... эта такая странная история с моей матерью и со мной». В этом же диалоге мнимый помещик делает девушке предложение: «Розина, как бы мне хотелось, чтобы ты стала моей женой».

Но что тут можно понять? Ведь если верить А. Авербаху и Б. Арон, то «помещик» говорит о двух чувствах: своей любви к матери и своей любви к жене, и несмотря на то, что он последнюю «любит чертовски», сватается к Розине. Какой логический ералаш! На самом деле мать и жена — одно лицо, и «помещик» называет свою жену «муттер» (как по-русски, пожалуй, можно назвать свою половину «старухой» или «нашей мамочкой»), да и предложения «помещик» не думает делать своей батрачке — он только сентиментально вздыхает в пылу увлечения: «Ах, если б ты была моей женой!» Разница довольно существенная!

Но, может быть, перевод Л. Микулина и перевод А. Авербаха и Б. Арон — исключение. Открываем пьесу «Одинокие» в переводе В. Брускова. Он не то чтоб уж очень безграмотен, но и не так чтоб уж очень литературен. Грустно только, что новый перевод значительно хуже старого перевода Саблина, и еще грустнее становится на душе, когда переводчику приходится переводить самому, так сказать, «не соперни-

чая со стариком Саблиным» (мы имеем в виду места, выкинутые царской цензурой).

Так, у Саблина опущен спор двух атеистов — молодого отца, согласившегося, в угоду родителям, крестить своего первенца, и его более непримиримого друга Брауна. У Брускова, не знающего над собой гнета царской цензуры, это место, разумеется, представлено. Растроганный отец говорит своему другу: «Но ты все же должен проявить хотя бы немного уважения к тому торжеству, которое только что...» Но тут Браун, перебивая его, выпаливает: «Почему я должен сохранять уважение перед каким-то младенцем, выскочившим между ног?..» Надо сказать, что у Гауптмана эта реплика звучит примерно так: «Тебе будут вставлять палки в колеса (то есть мешать бороться с религиозными предрассудками.— Н. В.), а ты будешь кланяться?» Не знаем, каким образом «палки» и «колеса», так сказать, «преосуществились» в те реалии, к которым обратился переводчик. Но прежде всего тому виною все тот же неучет обстановки. Ведь Браун, будь он трижды принципиальным атеистом, говорит все это в присутствии молодой матери, да к тому же в чопорной бюргерской семье; одно это должно было бы удержать переводчика от столь смелой «интерпретации» текста.

И еще один курьез: в «Одиноких» русская женщина Анна Мар поет известную революционную песню «Замучен тяжелой неволей». В 1899 году О. Л. Книппер, создавая прекрасный образ Анны Мар, была, как известно, очень огорчена цензурным запретом, наложенным на эту песню. В. Брусков счел остроумным перевести (?) ее на русский язык с немецкого перевода Гауптмана — видимо, с подного согласия издательства «Искусство»: «Замучен в тюремной неволе» — русская революционная песня «Замучен тяжелой неволей», искаженная (?) немецким переводом», — услужливо комментирует ученый автор примечаний А. Левинтон эту «новаторскую» причуду переводчика.

Но обратимся к переводу пьесы «Магнус Гарбе». Перед переводчиком В. Девекиным стояла особо трудная задача: языку этой пьесы Гауптман искусно сообщил обличье языка XVI века. Если язык любого художественного произведения требует тщательного словесного отбора, то тем более язык стилизованный. Для В. Девекина такое «искусство отбора» — задача пока непосильная; у него слова, сведенные в одно предложение, буквально «рычат» друг на друга, по остроумному выражению Гонкуров. Ну можно ли говорить, претендуя на воссоздание языка XVI века, «локализованные вспышки чумы», «Мне нельзя двигаться; я позирую», или такой «перл»: «В капелле нашего монастыря бегинок над алтарем есть картина». Как известно, «картин» над алтарями не развешивают, а помещают «алтарный образ»; да и слово «капелла» в

сугубо «почвенной» речи XVI века неуместно, как слово, на русский слух иностранное, не лучше ли сказать по-русски «часовня»? Прибавим к этим стилистическим несообразностям недопустимую скудость словаря, а также постоянную небрежность речи (вроде «он (бешеный пес)... *слонялся вдоль и поперек*» и т. д.) — и для всех, кто имеет уши, чтобы слышать, станет ясным, что В. Девекин никак не справился со своей задачей.

Неужели же все переводы, вошедшие в двухтомник, так неудачны? По-настоящему хороших переводов он не содержит, но, конечно, не все переводы заслуживают столь резкой оценки.

Перевод Г. Снимщиковой «Перед восходом солнца» нельзя назвать неграмотным, но и он далеко не свободен от недопонимания текста, и нигде его язык не увлекает слушателя, не обнажает драматического подтекста пьесы полновесностью точно найденных выражений. Значительно лучшее впечатление производит перевод «Бобровой шубы», выполненный Г. Бергельсоном, хотя и он не достигает полной непринужденности драматической речи. А от Г. Бергельсона при его несомненной одаренности можно было бы потребовать большего, в частности большей четкости в речевых характеристиках действующих лиц. С. Апт, переводчик «Возчика Генделя», поставил себе целью воспроизвести народную речь, и нельзя не признать, что он нигде не теряет из виду этой трудной задачи. Но успешному ее разрешению мешает неумение С. Апта должным образом отличать народное начало языка от вульгаризмов современной русской речи, всех этих «в общем и целом», «в два счета», «сматываться» и т. д. Да уж и очень не по-народному звучат такие обороты, как «то жена заболела, то лошадь свалилась» (вместо «пала»), или «просто глаза не глядят» (вместо «глаза бы мои не глядели»).

Вполне профессиональные переводы П. Мелковой («Потонувший колокол», правда прошедший двойную редактуру Ю. Корнеева и А. Смирнова), А. Ариан («Ткачи») и М. Левиной («Михаэль Крамер» и «Перед заходом солнца»). Но если перевод А. Ариан, при некоторой общей вялости и бледности языка, может быть

признан вполне корректным, то этого в той же мере нельзя сказать о двух переводах М. Левиной. Здесь многое звучит не совсем грамотно, вроде «сидишь, *уткнув* нос в книгу» (говорят «*уткнувшись* носом в книгу») или «у изголовья гроба» (можно сказать — у изголовья кровати, но всегда — «в головах гроба») и т. д. Голос Гауптмана, к сожалению, не звучит даже в относительно лучших переводах двухтомника.

Какую цель преследует настоящая рецензия?

Она, во-первых, хочет предупредить советского читателя, что по двухтомнику Г. Гауптмана, выпущенному издательством «Искусство», нельзя знакомиться с драматургическим наследием выдающегося немецкого писателя, и, во-вторых, напомнить нашим издательским работникам, что перевод — искусство. Конечно, издательства должны стремиться к пополнению рядов переводчиков молодыми силами. Но такой подбор новых кадров прежде всего предполагает умение редакторов издательств отличать хороший перевод от дурного. Можно и должно, работая с начинающим переводчиком, делать скидку на его молодость, но продукт его деятельности — *перевод* — не терпит никаких скидок.

Были попытки ввести в наш музыкальный обиход оркестр без дирижера (должным успехом они не увенчались), но никому еще не приходило в голову учредить оркестр без музыкантов. Что Т. Путинцева, редактор двухтомника, никак не дирижер, то есть отнюдь не редактор, не подлежит сомнению. Это, что и говорить, очень плохо, но еще хуже, что издательство решило обойтись, по возможности, без музыкантов, то есть без достаточно квалифицированных переводчиков.

За последнее время провалы на переводческом фронте, к сожалению, участились, и притом на литературных участках, вполне обеспеченных квалифицированными кадрами, но столь низкой продукции ни одно из других центральных советских издательств еще не выпускало.

Будем же надеяться, что издательства, и, в частности, издательство «Искусство», извлекут должный урок из беспримерного случая с двухтомником Г. Гауптмана.

Н. Вильмонт