

АННА ГЕРАСИМОВА

Ревнуя к Копернику. Томас Венцлова по-русски: проблемы перевода традиционного стиха и их разрешение

Современная литовская поэзия, отчасти идя за европейско-американским мейнстримом, отчасти элиминируя тяжелое наследие советского прошлого, в массе своей отказывается от «традиционного» стихосложения в пользу так называемого свободного стиха. Томас Венцлова – один из немногих, кто придерживается (не обязательно, но предпочтительно) традиционной формы, обеспечивающей переводчику необходимое для взаимодействия сопротивление материала.

Без сомнения, он – самый переведенный из актуальных литовских поэтов, во многом благодаря своему уникальному диссидентскому статусу: по поколению среди тех, кого переводили при советской власти, а по смыслу – ровно наоборот. Как и вся старая литовская интеллигенция, он прекрасно владеет «языком оккупанта», более того – не сомневается в том, что собственно русская культура к оккупации как политическому явлению имеет лишь техническое, опосредованное отношение. В кратком предисловии к первому русскому изданию своих стихов¹ он с характерной для себя четкостью формулирует: «Литва всегда была иным культурным миром, чем Россия [...] Однако соседство с Россией воздействовало и продолжает воздействовать на судьбу Литвы. [...] русская культура заметно влияла на многих литовцев, как бы антиимперски они ни были настроены [...] „Тоска по мировой культуре“ для меня была тоской и по русской культуре, уничтоженной — или уничтожаемой — большевиками»².

1 Томас Венцлова, *Граненый воздух*. Перевод с литовского В. Гандельсмана, Москва: ОГИ, 2002.

2 *Ibid.*, с. 5.

Связь Венцловы с русской поэзией, главным образом с Пастернаком, Мандельштамом, Бродским, очевидна, и необходимость перевода литовской поэзии на русский язык (и русской на литовский) для него не подлежит сомнению. В последнее время этот вопрос, казалось бы, однозначно решаемый, встал, мягко говоря, на ребро. Представим себе для сравнения, что в послевоенном СССР усомнились бы в ценности Ремарка и Томаса Манна, а то и Гете с Шиллером, или что русская культура начала XIX века пыталась бы отказаться от наследия Вольтера и Руссо, или что в Соединенных Штатах предлагали бы отменить Шекспира как представителя империи, из-под власти которой освободилась страна.

Два года назад я подготовила и выпустила собрание стихотворений Венцловы *Metelinga*, вызвавшее большой интерес русскоязычной публики – и в России, и в Литве. Все началось с идеи сделать нечто вроде полного собрания стихотворений в русском переводе. Автор пишет (Здесь и далее цитирую, с его позволения, фрагменты нашей электронной переписки):

Дело в том, что была мысль сделать вообще все мои стишки в виде русской книги. Такую книгу хотят сделать поляки [...] Штук 100 на русский переведено, надо бы еще этак 120, разной длины, от 3 строк до сотни и больше. В том числе ювенилии, часто ужасные, но дающие понятие о времени хотя бы. [...] Так что (опять же если у Вас нет возражений) можно собрать имеющиеся переводы, добавить много новых – и книга. (2015 02 22)

Затем выяснилось, что петербургское «Издательство Ивана Лимбаха» хочет издать к юбилею книгу избранных стихотворений, и каждый переводчик должен выбрать для себя вещи из списка. Эта постановка вопроса показалась странной: вдруг я их выберу, а они меня нет? Ясно ведь, что одни стихи «откроются», а другие нет, дело это индивидуальное и даже интимное, и никакой «профессионализм» тут не поможет: перевод – сочетание любви, то есть прозрения, и умения, то есть ремесла; иначе выйдет не поэзия, а информация о ней, мало кому на самом деле интересная.

Так что пришлось знакомиться с полным корпусом текстов Томаса Венцловы подряд, с 1950-х до наших дней, и выбирать то, что само хотело перевестись, – иначе не скажешь. Получилось значительно больше, чем требовалось «Лимбаху», и из этого выросла *Metelinga*.

Обсуждение переводов с автором – едва ли не самое захватывающее приключение для литератора. Не являясь в полной мере носителем литовского языка и даже не обладая стопроцентным академическим его знанием, я тем не менее работаю без подстрочника. Сравню перевод с подстрочника с рисованием портрета по фотографии, в то время как переводить с оригинала – все равно что рисовать живого движущегося человека. Портрет, нарисованный по фотографии, может быть больше похож на эту фотографию, чем живой портрет, но движения в нем нет, и на живого человека он похож меньше.

Как образуется поэтический перевод? Валерий Брюсов, цитируя Шелли, писал: «Разложить фиалку в тигеле на основные элементы и потом из этих элементов создать вновь фиалку: вот задача того, кто задумал переводить стихи». По моему опыту, все устроено несколько иначе. Сначала перед тобой гладкий шарик, осматриваешь, ощупываешь его со всех сторон, пока не найдешь щелку, в которую можно вставить лезвие. Поворот ножа, и стихотворение открывается как грецкий орех, с нетронутым содержимым. И это содержимое надо переложить, по возможности без потерь, в новую скорлупу, причем желательно ее «разделить под орех», чтоб она выглядела как новенькая. Есть стихи трудновскрываемые, тогда можно применить щипцы или молоточек, но сильно не нажимать, а то повредится содержимое. Иначе говоря, возникает несколько мест, за которые можно уцепиться; благодаря близости языков некоторые строки целиком переводятся без изменений, укладываясь в нужный ритм. Правда, это может быть обманчивое соответствие, и в окончательном варианте такие строчки не всегда сохраняются.

Рифма диктует свое, и характерно, что, когда трудно найти подходящую рифму, это чаще всего означает (если, конечно, стихи настоящие), что содержание недопонято. Тогда надо всю конструкцию разбирать до основания и собирать заново, не отходя от смысла, – и, как правило, тут же находится правильная рифма. Я многократно с этим сталкивалась. Рифма, говоря ненаучно, божественная вещь. Когда переводишь правильно, она должна появляться сама. Подставлять в осмысленные стихи случайную рифму – почти преступление.

В замечаниях Томаса Венцловы по переводам, которые я ему неукоснительно пересылала, можно выделить несколько уровней:

- 1) (и главное) – смысл,
- 2) звук (это оказалось неожиданно очень важно),
- 3) словарь (стиль),
- 4) интонация,
- 5) картинка (здесь характерно слово «видно»: «ночь видна», «Клайпеда видна»),

б) верность оригиналу (на последнем месте: будучи сам переводчиком, Венцлова как раз за вольность: «видели бы вы, что я сделал с Пастернаком», – сказал он мне однажды). Что такое верность оригиналу? Прежде всего некоторое глубинное внутреннее соответствие, где форма и содержание не разъяты, а составляют единое целое, как слова и музыка в песне, как душа и тело. Если этого единства нет, вещь получается мертвая. Это, впрочем, касается и оригинальных произведений. Из переписки:

Я: Из книги статей узнала, что Вы сами сторонник вольного перевода. Это не со всяким получается. Например, Патацкаса я перевела вольно, и он почти не сопротивлялся, а Йонинаса – не получилось, пришлось заниматься буквализмом, нередко в ущерб красоте результата.

Томас Венцлова: Буквализм мне на фиг не нужен, но если уж писать совсем не то, что я имею в виду и хочу, то буду ругаться. [...]

Конечно, вы рисуйте, я потом, что непонятно, объясню. (2015 02 23)

Человеческий мозг, как известно, работает по принципу достраивания: наши чувства улавливают некоторые признаки реальности, а целое мы достраиваем так, чтобы было удобно с этим взаимодействовать. Перевод – не исключение. Переводчик ловит какие-то легко дающиеся моменты, а остальное с большим или меньшим успехом достраивает. Наиболее удачны те переводы, где достраивается минимум. Разница между переводчиками именно в том, «куда» они достраивают переводимый оригинал. Поскольку Венцлове в принципе близка русская поэзия (Рейн Рауд сказал о нем: «русский поэт на литовском языке»), его удобно достраивать в поэтику серебряного века, в классицизм, в Пастернака, в Бродского и т. п. Вот еще из авторского предисловия к *Граненому воздуху*:

Я рано прочел и начал переводить поэтов серебряного века, творчество которых стало для меня одним из образцов [...]. Имитировать поэта, пишущего

на другом языке, по-моему, вообще невозможно [...] Но перенести какие-то открытия, состоявшиеся в чужом языке, на почву своего языка [...] – дело другое. Этим занимались едва ли не все поэты, едва ли не всегда. Собственно, движение культуры отчасти в этом и заключается.³

Тут есть большой соблазн перевести поэта «обратно» в ту поэтику, от которой он отталкивается. Прекрасный переводчик Виктор Куллэ передал мне когда-то сказанное Венцловой: «У Гандельсмана я такой Кушнер, а у Куллэ такой Бродский». В связи с этим я написала Томасу Венцлове: «Ждите себя в переводе Маршака (меня)». Маршак в данном случае – эталон наименьшего достраивания. Это также иногда называют «сухостью», ну и правильно, перевод не должен быть «мокрым» и торчать в разные стороны, как куст после дождя, перевод должен быть скромным, сдержанным, полным собственного достоинства, он не должен суетиться и угождать оригиналу, но не должен и красоваться, пытаясь заслонить его, а должен быть незаметным и всегда полезным, как хороший импрессарио.

Есть еще такой момент, как вхождение в образ. Чем лучше перевоплотился, тем меньше нужно достраивать. (Именно поэтому так растлевала, разъедала изнутри проклятая работа советского переводчика, которому приходилось порой вживаться в образы стихотворцев, подлежащих переводу по идеологически-интернациональной разнарядке). Если переводит поэт, обладающий высокой степенью собственной оригинальности, он почти не перевоплощается, а наоборот, пересоздает текст, достраивая его в собственную поэтику. Таковы, например, переводы Пастернака или Бродского. Лично я, не обладая высокой оригинальностью поэтики, достраиваю переводимое стихотворение в поле некоей обобщенной поэтики, которому, как мне кажется, принадлежит данное стихотворение, и при необходимости, как правило, выбираю более нейтральное существительное, более спокойный глагол, менее яркий эпитет. По опыту знаю, что слишком яркая стилистическая окраска утяжеляет строку, перекашивает картинку и порой создает непредусмотренный комический эффект. С другой стороны, при повышенной «нейтрализации» текста возникает опасность скатиться в стилизацию, что недопустимо. Недопустима также «подмалевка», затума-

3 *Ibid.*, с. 6.

нивание непроясненных мест. Если такое место возникает, значит, пропущен какой-то из смыслов, и это – место для него.

Чтобы перевести, мне надо *понять*. Понять я могу только простое. Упростив сложное, объяснив его себе, как ребенку, я уже вряд ли могу «обратно усложнить» результирующий текст. Отсюда пресловутая (не знаю, всегда ли правомерная) «легкость».

Из переписки:

Я: Не знаю, комплимент ли это, но Вы оказались самым крепким из всех когда-либо разгрызавшихся мною как переводчиком орешков. Настолько густой текст, что хочется все детали сохранить, а они не лезут, торчат в разные стороны (2016 12 13)

ТВ: Что тексты у меня погуще, чем бывает – правда. Всегда старался быть «смысловиком», как велел О.Э. (2015 12 25)

Через пару месяцев Венцлова пишет:

ТВ: Лимбах хочет 50–70 виршей, причем можно перевести и то, что уже переводилось. Пока советую попробовать несколько очень ранних, в стиле «пастернакипь и мандельштамп». (2015 03 05)

Я: замечательно, это мой любимый размер (в смысле мандельштампа). Разрешите выполнять? (2015 03 07)

Я: Несколько удочек закинуто одновременно, вот наконец одна рыбка клюнула. Там есть закавыки, неточности, отсебятина, – возможно, они уйдут при последующей редакции, это всего-навсего первый вариант, для информации, чтобы Вы не думали, что я филоноу.

Дальше идет стихотворение «Клайпедский канал. Рисунок», оно есть в книге, причем правке не подверглось, хотя Венцлова пишет:

это вполне ничего, учитывая очевидную слабость оригинала (типичная пастернакипь, украденная из его «Венеции»). Распахнутые дали, сумрачная земля – увы, советские клише, хотя оригинал в этом месте тоже хорош. Пожалуй, надо бы побольше аллитераций, в оригинале они так и кишат, так и прыгают. Да, кстати, «прыгал из окна» – может, «бросался»?

Я: «А город с набережных падал, как будто прыгал из окна» – это, конечно, чистый Пастернак, и даже очень хорошо. А как «бросался»? «Как бы бросаюсь из окна»? Уже не то, легкость утрачена. (2015 03 25)

Я: [...] Копаю неистово, но докопаться не могу. Мотаюсь по городу и репетирую зубок, засыпаю и просыпаюсь с ними, но пока не открывается. Только в щелочку показывают. Взламывать не приучена. Мне кажется, пусть пока варится, если не откроется – ну что ж, значит, зря я прыгала со своей кандидатурой, снимем ее, да и дело с концом. (2015 03 29)

ТВ: Дык не мучьте себя, если не идет. Наверняка не обижусь. Я эти вирши не ценю. Впрочем, Ника-Нилюнас перед смертью написал в дневнике, что «Ночь» «перепастерначила самого Пастернака» – то ли это похвала, то ли упрек, непонятно, скорее упрек.

Я: Напрасно не цените. Вещь редкостная [...] Ну и вообще, сами знаете, каково это – войти в чей-то поэтический мир и вдруг стать там не просто гостем, а как бы поделником.

Одним из первых, в начале января 2016, было переведено стихотворение «Ледоход» – 1958 года. Написанное, как и большинство вещей этого периода, под нескрываемым влиянием Пастернака, оно начинается так:

Visai nelauktas lieka ūpas,
Ir vēl – eilutēs nei vienos.
Ore ištvinus upē supas,
Ir dangūs dūžta vandenuos.

Поначалу я перевела: «Внезапно сердце встало дыбом». Венцлова пишет: «1-я строка — сказано как-то слишком всерьез, в оригинале более непринужденно» (стало: «Все снова пополам и дыбом»). И далее:

Я не склонен к романтической трактовке сердца: если о сердце говорю, то это не средоточие эмоций, а физический орган – он может замедлять или ускорять ритм, пропускать удары, в конце концов остановиться, но не более того.

Обсуждался промежуточный вариант:

Скрежещущего неба глыбы
Трещат и рвутся из реки.

Я пишу: «Сразу скрежещущего, мне кажется, было бы чересчур. Там дальше достаточно треска и грохота, я там еще немножко добавила. А „поломанного“ и „пополам“ дает начальный стук вскрывающегося льда (если не ошибаюсь) и перекликается с „полуденным“ внизу».

Результат:

Все снова пополам и дыбом,
И снова ни одной строки.
Поломанного неба глыбы
Трещат и рвутся из реки.

Далее:

Ir – amžinai. Kas metai bręsta,
Iš naujo pradeda kasmēt,
Nepasakyta, neišspręsta,
Lyg ta eilėraščio prasmė.

Было: «И с каждым годом снова зреет...». Венцлова:

Снова зреет – не очень понятно, что именно зреет. В оригинале сразу угадывается «оно зреет», «это зреет», в переводе, по-моему, как-то не угадывается.

Так и стало:

И это с каждым годом зреет,
И с каждым годом снова смыт,
Как вечное стихотворенье,
Несказанный и темный смысл.

И последняя строфа:

Lyg iš erdvės vagon išpilta —
Be žodžių priima vidun,
Nuo tilto griaudžia ligi tilto
Sunkiū vidurdienio medum.

Первый вариант:

Без слов понятный, полным ходом
Льет из пространства в борозду...

«В борозду» – следовало бы «в русло», – замечает автор:

Be žodžių priima vidun – тут речь не о понятности без слов, а о том, что река принимает внутрь, растворяет в себе нарратора (с оттенком самоубийства, что мне тогда было свойственно, как многим молодым людям), и это происходит в тишине, молчании.

Стало:

Без слов в бушующую воду
Приемлет русло высоты,
Полуденным тяжелым медом
Грохочет от моста к мосту.

В стихотворении «Ночь», тоже 1958 года:

Griaustinis grūdino stiklus,
Grumėjo vėjų skaistykla,
Suskilus sunkės metalu
Stiklus sutirpdžiusi sula.

Первый вариант:

Огромный гром стекло хлестал,
Ветров чистилищем вертел,
И стекло плавленный металл
По стенам лился в темноте.

Из письма Венцловы (2 января 2016):

Там нужна очень подчеркнутая звукопись, даже звукоподражание грозе ([...] пять раз ž, три раза gr, тринадцать раз s – часто в комбинации с t, и т. д.). Смысл как бы подчиняется звуку (возможны отсебятины, лишь бы это ощущение сохранялось). «Ветров чистилищем вертел» – в правильном направлении, хотя «вертел» – вряд ли хорошо.

В оригинале *sula, sutirpdžiusi stiklus, suskilus sunkės metalu*. Имеются в виду струи ливня, которые бьют в переднее стекло машины, как бы расплавляют его и далее сочатся по металлу капота. В переводе совсем другое.

А я-то, вечный пешеход, этого поначалу не поняла. Стало:

Огромный гром стекло хлестал,
Чистилищем швырялся в лоб,
И на сверкающий металл
Стеклянный рушился потоп.

Вот более поздняя вещь – «Нам друзей покидать в городах небогатых пора...», это уже не из «ювенилий», есть перевод Владимира Гандельсмана. Самая сложная для перевода строфа – предпоследняя:

*Ir jei manajai kartai nelemta laimėti lenktynių,
Tenestinga pirmajam, kuris neilgai tegyvens,
Kasdieninės jo duonos ir jo nekasdienio likimo,
Kasdieninės jo druskos ir jo nekasdienio vandens.*

Тут проблема с «хлебом насущным». По-литовски, как и на многих европейских языках, этот «хлеб насущный» из ежедневной молитвы буквально означает «хлеб ежедневный» или даже «будничный». Разные переводчики справляются с этим по-разному. У Гандельсмана:

Если отведены нам в забеге не первые роли,
да не будет нуждаться тот первый, чья жизнь коротка,
в доле хлеба насущного, ни в удивительной доле,
в честной соли и чистой воде родника.

Я (как обычно, не читая чужих переводов, а то ничего не получится) очень долго вертела так и эдак и в конце концов попыталась выйти из положения следующим образом:

И пускай не с победой мое поколение – с бедою,
Но хватило бы первому в жизни недолгой земной
С ежедневной солью, с небудничной этой водою
Ежедневного хлеба с небудничной этой судьбой.

В стихотворении „Ahenos pontos“ у меня было: «Навсегда уснул под своей оливой». Венцлова пишет (4 апреля 2016): «Почему под своей? Это чужая олива в чужом краю». Совершенно верно. Стало: «Навсегда уснул под чужой оливой». Далее:

Kur kalnynų sniegas išraižo Ponto
Klykiantį smėlį.

Было:

Где снега с вершин изрезали Понта
Песок визжащий.

Венцлова: «песок визжащий – все же не тот эпитет».

Я: «про этого песка-щенка буду думать, как бы его заставить звучать по-правильному».

Результат:

Где снега с вершин изрезали Понта
Воющий берег.

Очень важное стихотворение – «Ахиллов щит», или, в других переводах, «Щит Ахиллеса», что, возможно, правильнее, но тут налицо издержки отказа от подстрочника: „Achilo skydas“ автоматически превращается в голове в «Ахиллов щит». Получив первый вариант, Венцлова пишет (7 мая 2016):

Очень даже ничего (это, кстати, по шкале Венцловы очень серьезная похвала – АГ). Язык, в общем, другой, у меня выпранный, у Вас нет, но так оно, вероятно, и лучше. [...] В третьей строфе добавлена прямая антисоветчина – у меня речь скорее о мертвом быте и старении [...] Но антисоветчина, может, тут и не мешает.

Речь вот о чем. Оригинал:

...Šiame laive,
Kuris ir žiurkėms – nesaugi vieta.
Įsižiūrėjus, tai visai ne laivas,

O mūrai, blizgantys stogai, nelaimės,
 Per greit pasikartojusi data –
 Žodžiu, brandumo laikas...

Для меня эта «антисоветчина», в общем контексте тогдашнего Венцловы, была очевидной; сработало, наверное, известное положение насчет «семьи – ячейки общества». Так и осталось:

...На корабле, где даже крысам — швах.
 А приглядишься — не корабль, а замок,
 Где бдят, чтобы никто не лез из рамок,
 Торопят календарь, наводят страх,
 Бряцают медью. Зрелость. Дело дрянь,
 Опека до костей, и эти глыбы
 Нам полностью глаза застлать могли бы,
 Когда б не грань...

Для сравнения, у Гандельсмана:

...нет, мы не избегли,
 на наш позор —
 Крысиных трюмов. Кстати, и для крыс
 небезопасных. Не корабль. Куда там.
 Вниманье к зачастившим в гости датам,
 под крышей, среди стен, где грязь и слизь,
 наш возраст выдаст. Время — по пятам,
 и попирает нас своей пятою.

В связи с тем же стихотворением еще раньше возникали вопросы по поводу важной строки, которая поначалу выглядела у меня как «Ты знаешь: ты скала» (переписка от 2—3 мая 2015). Венцлова:

Он-то этого как бы не знает или сомневается. В оригинале точно по Евангелию: «Ты есть скала». Правда, нарратор как бы отождествляется со Спасителем, что кощунственно, однако это можно понять без отождествления...

«Я понимаю, – пишу я в ответ, – что там сказано „Ты есть скала“. [...] Пришла к выводу, что пока так, было много вариантов, всякие „отныне“ и „теперь“, но явно неправильные, потому что *они* такими роятся.

По-моему, ничего кошунственного. Не отождествляется, просто цитирует».

В окончательном варианте все же стало:

Ты видишь Фермопилы, видел Трою,
Тебе дарован щит. Ты есть скала.

Бывают случаи *qui pro quo*, когда язык шутит шутки с автором и переводчиком. Таких примеров у каждого переводчика множество, они вносят элемент разнообразия и даже некоторого веселья. В стихотворении «Альпийские луга»:

Jis vienodas, Atēnų teatras, —
Gesto šaltis, eilutės drugys...
O ledinis nevaržomas natris
Tebedegina mūzų akis.

Подстрочник: «Он одинаков, афинский театр: / Холод жеста, мотылек [как думала я] строки...» Первый вариант:

Ты, афинский театр, одинаков:
Холод жеста, строки стрекоза.
Ледниковый безжалостный натрий
Белизной выжигает глаза.

Пишу автору (31 марта 2016): «Можно ли „строки стрекоза“? Вместо — мотылек?» Венцлова отвечает (4 апреля 2016):

В оригинале „drugys“ — не мотылек, а лихорадка (как однажды пояснил Пастернак, «роза тут в значении болезни, а не в значении уродливого лица»). Я только сейчас понял, что у меня двусмысленность. Может, подумаю и исправлю, делайте лихорадку, дрожь, горячку или что-то в этом роде.

Результат:

Ты, афинский театр, одинаков:
 Стылый жест, лихорадка строки.
 Ледниковый безжалостный натрий,
 Обжигающий музам зрачки.

В стихотворении «Ода городу» есть двусмысленный родительный падеж:

Virš druskingos bedugnės,
 Kristalinės mirties
 Plaukia vienišos ugnys.
 Už teatro kertės
 Plaukia tuščios mašinos,
 Plaukia tiltų minia,
 Ir negyvas pušynas
 Žengia žingsnį sapne.

Буквально: «Над соленой бездной [по-литовски это родительный падеж–АГ], / Кристаллической смерти / Плывут одинокие огни...» Именно эти строки были первым «крючком» или «щелью», от которой «раскололось» все стихотворение. Первый вариант:

Над соленою бездной,
 Где погибель живет,
 Огонек бесполезным
 Утешеньем плывет.
 Ждут пустые машины
 На мосту в вышине,
 Мертвых сосен вершины
 Шевелятся во сне.

(Замечу, что Гандельсман, чей перевод я прочла уже после того, как перевела сама, истолковал эти строки иначе, отнеся «кристаллическую смерть» не к «бездне», а к проплывающим огням. У него получилось:

И над хлябью и твердью
 в едкой соли огни
 кристаллической смертью
 проплывают. Одни
 фонари да машины,
 да впотьмах, где река,
 сонных сосен вершины
 шевельнутся слегка).

Я пишу Венцлове (18 мая 2016): «Знаю, что есть отсебятина; одна причина ее – в краткости строк, другая, главная – в чрезвычайной близости мне темы и исполнения этой вещи. Про огонек как бесполезное утешение, например. Если надо, я уберу». В ответ он высказался в том смысле, что да, лучше убрать, так как там есть оттенок не свойственной ему сентиментальности. Стало:

Над хрустальным провалом,
 В темноте одинок,
 Иногда запоздалый
 Проплывет огонек.
 Спят машины пустые,
 Спят мосты, тяжелы,
 В сонном шаге застыли
 Мертвых сосен стволы.

Целая история была с одним из главных стихотворений книги – “Camera obscura”. Сразу ясно было, что стихотворение важное, и ему нужен ударный финал. По-литовски:

Molį brūžina gyslotis, Persefonė migdo grūda,
 lyg prieš trisdešimtį metų braška užrakto šerdis
 prie namų, kuriuos mylėjau, kur kadais ištiko mudu
 juodas angelas, vasaris, pirmalaikė nebūtis.

Я предлагаю автору варианты (переписка от 7–8 июня 2016):

1

Снова ключ в замке грохочет через три десятилетия,
 прячет зерна Персефона, твердой глиною пыля,
 у любимого порога, где когда-то нас приветил
 первобытной немотой черный ангел февраля.

2

Снова ключ в замке грохочет. Персефона прячет зерна,
 тридцать лет прошло, кустится подорожник по земле
 у любимого порога, где когда-то нас приветил
 первобытной немотой черный ангел в феврале.

3

Тридцать лет, как я тут не был. Персефона прячет зерна,
 ключ в замке гремит, кустится (...и т. д.)

8 июня Венцлова пишет: «Главный вариант последней строфы, может быть, удачнее двух других».

И тут на сцене появляется мой друг (не знающий литовского) и говорит, что с последней строчкой что-то не так, «черный ангел февраля» как-то диссонирует с целым стихотворением. Я начинаю проверять и только тут соображаю, что *pirmalaikė nebūtis* — это вовсе не «первобытное» или «первоначальное», как я самонадеянно полагала, а «*преждевременное* небытие». И сразу строка обрела смысл, и все стало на свои места:

Снова ключ в замке грохочет через три десятилетия,
 прячет зерна Персефона у начала всех начал,
 прет сквозь глину подорожник у дверей, где ангел смерти
 нас февральской чернотой прежде времени встречал.

И наконец, собственно о ревности к Копернику. Еще в самом начале я замахнулась переперевести самое известное стихотворение Венцловы, известное, в частности, благодаря переводу Бродского. Заглянув в этот перевод, я подумала, что это скорее Бродский, чем Венцлова, и, не углубляясь в его детали, решила попытаться вернуть стихи оттуда, куда их завела очень характерная речь Бродского.

Я: Трепеща, не давая себе одуматься, посылаю свой вариант «Памяти поэта», пару недель заставлявший меня «срываться, ревнуя к Копернику» — пока не закончила, ни о чем другом думать не могла, несмотря на бессмысленность сверхзадачи. Я, конечно, не пытаюсь сравниться или переплюнуть, но сердцу не прикажешь. (2015 04 15)

Опускаю подробное сравнение оригинала, подстрочника и обоих переводов — сравнить читатель сможет сам, тексты доступны в интернете и в печати. Допускаю, что мой перевод более тусклый и плоский, чем замечательный вариант Бродского. Но при этом он проще, яснее и ближе к оригиналу. Ревность к Копернику — страшная вещь.

Отдельная история была с финалом. Там две строчки. С первой все понятно: «И легкое, бессмысленное слово» — она цитатная и переводится практически без вариантов. А дальше в оригинале: «Почти так же бессмысленно, как смерть». Оставить так нельзя — слишком явный перебой ритма. У Бродского: «Звучит вдали отчетливей, чем смерть». У меня вначале было: «Едва ли не бессмысленней, чем смерть». Эту строчку автор забраковал, и правильно, в ней смысл изменен. Поскольку я, честно говоря, в этот смысл так окончательно и не проникла, то под конец, уже когда совсем пора было сдавать книгу, предложила ему на выбор несколько вариантов:

Я совершенно сломала себе остатки головы, простите, что превращаю такую важную вещь в (еврейский?) балаган, но, поскольку в вопросах жизни и смерти не сильна, предлагаю на выбор много вариантов искомой строки, нужное подчеркнуть:

Едва ли не бессмысленней, чем
 Наверное, бессмысленней, чем
 Наверно, не бессмысленней, чем
 Возможно, не бессмысленней, чем
 Должно быть, не бессмысленней, чем
 Не менее бессмысленно, чем
 Не более бессмысленно, чем

При этом я понимаю, что надо сказать просто: Почти так же бессмысленно, как... — но выходит неуклюже. (2016 12 29)

В результате был выбран вариант: «Возможно, не бессмысленней, чем смерть», он и вошел в книгу, хотя мне самой он до сих пор не до конца понятен.

На этом, очевидно, придется остановиться. Дальше я уже не трепетала, но и не вольничала, вошла в рабочее русло и действовала сообразно сложившимся представлениям о том, как это должно выглядеть. Интереснее всего именно вот этот момент приручения, становления, притирки, как раз и получивший отражение в предложенном творческом отчете.