

**З.А. Чубракова**

**ПОЭЗИЯ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА  
В ВОСПРИЯТИИ Б. ПАСТЕРНАКА.  
КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ПЕРЕВОДНОГО ТЕКСТА**

---

*В статье рассматриваются характер рецензии и проблемы перевода Б. Пастернаком поэзии немецких экспрессионистов. В сопоставительном анализе стихотворения Г. Гейма «Der Krieg» («Война») и перевода Б. Пастернака «Призрак войны» выявляются стратегии и методы перевода, пути решения коммуникативных задач переводного текста.*

*Ключевые слова: немецкий экспрессионизм, Г. Гейм, Б. Пастернак, перевод, коммуникация.*

**К** переводам поэзии немецких и австрийских экспрессионистов Б. Пастернак обращается в 1923 г., не имея возможности публиковать собственные стихи и переживая период «творческого простоя». Он делает переводы четырех стихотворений Г. Гейма и Ф. Верфеля для журнала «Современный Запад» (1924) и двадцати трех стихотворений немецкоязычных экспрессионистов (М. Бехера, Я. Ван-Годдиса, Ф. Верфеля, В. Газенклевера, Г. Гейма, П. Цеха, А. Лихтенштейна и др.) для антологии «Молодая Германия» (1926) [1]. С Германией у Пастернака были глубокие биографические связи, он знал и любил ее культуру, свободно владел немецким языком. Переводческая деятельность тоже начиналась с немецкой литературы: первые опыты относятся к периоду обучения в Марбурге, затем он переводит лирику Гете, Гейне, Рильке. Переводы стихов любимых поэтов Пастернак считает самостоятельными художественными произведениями и частью собственного творчества. Поэзия немецких экспрессионистов не вызывала интереса у Пастернака, но была востребована временем.

В начале 1920-х гг. активно восстанавливаются нарушенные мировой войной культурные связи. Если в 1910-е гг. интерес русских художников и поэтов к немецкому экспрессионизму ограничивался авангардной субкультурой, то теперь он приобретает массовый характер и получает идеологическую поддержку. Современное искусство Германии воспринимается и пропагандируется как образец нового, социально активного творчества. В столичных театрах идут

спектакли по пьесам Э. Толлера «Разрушители машин» и «Человек-масса», Г. Кайзера «Газ», Ф. Верфеля в «Человек из зеркала». Организируются художественные выставки, встречи деятелей культуры, публикуются экспрессионистская поэзия и проза. Показательна динамика восприятия поэзии немецкоязычного экспрессионизма: первый сборник В. Нейштадта (1924) назван «Чужая лира» и содержит переводы 11 стихотворений. Изданная через два года антология современной немецкой поэзии под редакцией Г. Петникова называется «Молодая Германия» и включает переводы 114 стихотворений 36 авторов. В основном это произведения так называемой второй стадии развития немецкого экспрессионизма (после 1916 г.). В это время, по словам профессора Марбургского университета Т. Анца, «"собственно экспрессионизм" как художественно-эстетическая система превратился в "литературу убеждений" ("Gesinnungsliteratur") с паролем "новый человек" ("Der neue Mensch"), а вся его техника письма была предельно функционализирована для того, чтобы упаковать поэтическое послание в форму, отвечающую требованиям времени» [2].

Пастернак, как и другие писатели, привлеченные к подготовке антологии, работает с совершенно разнородным материалом. Он переводит стихотворения И.-Р. Бехера («Подготовка», «Нас полковые марши», «Броневеки: Баллада», Берлин», «Лес»), Я. Ван-Годдиса («Небесная змея», «Сомненье», «У облак вид столового белья», «Ангел смерти»), Ф. Верфеля («Читателю», «На земле ведь чужеземцы все мы»), В. Газенклевера («Тунеядцы стаей крысьей...», «Смерть Жореса», «Воскресенье Жореса») и др. Несмотря на многообразие индивидуальных художественных миров, поэзия немецкого экспрессионизма воссоздает состояние чуждости человека и мира. Диапазон этой чуждости широк: от отрицания мира, изображения процесса диссоциации личности, до призыва – воззвания к социальному преобразованию действительности. Творчество Пастернака, уже вполне сложившегося поэта, было противоположно по мировоззренческим и эстетическим основаниям: это приятие онтологического единства бытия, целесообразности сотворенного мира, ощущение чуда жизни. Переводы произведений, чуждых органике поэта, ограничивали возможность диалогических отношений. Для Пастернака же творческий диалог – необходимое условие настоящего художественного перевода. Он должен быть естественным, не сдерживаемым никакими нор-

мами и требованиями. Пастернак не принимает «буквализма» и методов художественного перевода «Всемирной литературы», утверждаемых в переводческой практике: «Новейшие переводчики так же старательно заняты внешними средствами выражения подлинника, как прежние заботились о сохранении его общего смысла... Однако дословные переводы всегда бывают тяжелы и в редких случаях понятны. Идея буквального перевода представляет хроническое, постоянно изживаемое и постоянно возвращающееся заблужденье» [3. С. 402]. «Я совершенно отрицаю современные переводческие воззрения... Я стою на точке зрения прошлого столетия, когда в переводе видели задачу литературную, по высоте понимания не оставляющую места увлечениям языковедческим» [4. С. 290].

Несмотря на творческое несовпадение с переводимым материалом, Пастернак уважительно относится к чужой культуре и руководствуется общей задачей (журнала и антологии) – представить поэзию немецких авторов новому демократическому читателю. Реальная работа разрешает противоречия. Выбираемые им стратегии и методы перевода зависят от характера оригинального материала и находятся в диапазоне от кальки до творческой интерпретации произведения. Пастернак дает текстуально точные, приближающиеся к буквальному, переложения стихотворений И.-Р. Бехера «Броневики: Баллада» и «Нас полковые марши», Р. Леонгарда «Мертвый Либкнехт». Их риторико-публицистическая природа не предполагает ничего, кроме не принимаемого Б. Пастернаком, но неизбежного в данном случае способа перевода. Он вносит незначительные коррективы, обусловленные передачей инациональных реалий или различием языковых систем. Например, в стихотворении Рудольфа Леонгарда «Der tote Liebknecht» («Мертвый Либкнехт») заменяет слово «труп», не употребляющееся в русском языке вне профессиональной сферы, на стилистически нейтральное «тело». «Der tote Liebknecht» Р. Леонгарда представляет собой натуралистическую гротесковую картину, своеобразную «материализацию» выражения «вечно живой». Делая перевод, Пастернак «переключает» ее в иноказательно-метафорический план. Таким образом «нейтрализует» физиологизм и натуралистичность оригинала, способные шокировать русского читателя.

Ключом к переложению сложнейших стихотворений Г. Гейма «Die Dämonen der Städte» («Демоны городов»), «Der Krieg» («Вой-

на)), «Mit den fahrenden Schiffen» («Со странствующими корабля-ми») становится актуализация визуального начала, эффекта «видения», «смотрения», отличающего эстетику экспрессионизма. Безусловной удачей считается перевод «Der Krieg» Г. Гейма, одного из самых известных стихотворений экспрессионизма. Написанное в сентябре 1911 г. и опубликованное после смерти поэта в 1912 г. в сборнике «Umbra vitae», оно обычно толкуется как поэтическое предвидение грядущих событий мировой войны. Но в нем нет изображения вооруженного противоборства, столкновения врагов, нет никаких социально-исторических или национальных координат. Содержание понятия *война*, вынесенного в заглавие, как и смысл стихотворения Гейма, не определяется лексическим значением слова. Концепт «*война*» структурируется метафорически: это вселенская катастрофа, очистительная буря, конец света. Эсхатологическая проблематика – неотъемлемая составляющая немецкого экспрессионизма, само начало которого связывается с публикацией стихотворения «Weltende» («Конец света») 1911 г. Якоба ван Годдиса. В сборниках немецкой поэзии этих лет непременно выделяются разделы с подобным названием. (В программной антологии «Сумерки человечества» это раздел «Крушение и крик»). Но именно со стихотворения «Der Krieg», отмечает Н. Пестова, метафора *война* «начинает свое триумфальное шествие по лирике экспрессионизма». «Вслед за Ф. Ницше и Г. Геймом война становится генеральной метафорой в системе образов и вообще в катарсисном мышлении этого поколения. Путь к новому возможен, по их представлениям, не путем постепенных поступательных преобразований, а только через «прорыв», «революцию», «бурю». Вершиной такого *движения* по-экспрессионистски и является *война* как очищение» [5. С. 288].

Идея разрушения-очищения реализуется в самой эстетической природе стихотворения, на всех уровнях художественного целого. На первый взгляд стихотворение вполне традиционно: в нем нет характерного для экспрессионизма разрушения языка (*Zertrümmerung der Sprache*), оно ритмически и интонационно упорядочено:

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,  
 Aufgestanden unten aus Gewolben tief.  
 In der Dammrung steht er, gro? und unbekannt,  
 Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand [6. С. 398].

Шестистопный хорей, удлиняющий стихотворную строку, только мужская рифма, отсутствие переносов в стихах определяют систему выдержанных пауз, разделяющих стихи и строфы. Это создает эффект рубленых фраз, динамичность звучания на протяжении всего стихотворения. Внешняя форма – традиционная архитектура текста (десять рифмованных четверостиший) – вступает в противоречие с внутренним содержанием, являющим радикальную смену эстетического канона. «Der Krieg» – это не миметический образ реальности, а предельно субъективное, гротесково-деформированное пространство, созданное воображением поэта.

Мировидение и эстетические представления экспрессионистов формировалось под влиянием идей Ф. Ницше и эстетиков начала XX в. Г. Бара, В. Воррингера. Отказ от натурализма, миметической природы образа, единой перспективы, остранение и деформация действительности творящим субъектом – все это манифестировалось как освобождение от созерцания и реалистической традиции. Согласно эстетическим воззрениям В. Воррингера, нет объекта без субъекта, а субъект познания – художник – воплощение «чистого трансцендентального сознания». Соответственно, объект восприятия – «не существующий в действительности продукт деятельности субъекта, созданный его восприятием и проникнутый исключительно его субъективными чувствами» [7. С. 162]. В этом смысле «Der Krieg» – так называемая «абсолютная метафора», которая в когнитивной лингвистике рассматривается как ментальная операция, единство мыслительного и языкового процесса. Это вербализация картины вселенской катастрофы, разворачивающейся в ментальном пространстве субъекта стихотворения, который находится как бы вовне (экспрессионистский эффект «смотрения»).

Образ деформированного, «сдвинутого» мира порожден как самими образами-видениями, так и способами их языкового воплощения. Объекты картины либо огромны, либо множественны: война давит луну в черной руке (und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand); на ней цепь из тысячи человеческих черепов (drum von tausend Schadeln laute Kette hangt); трупы бесчисленны (zahllos sind die Leichen); реки полны крови (sind die Strome schon voll Blut). Яркие метафорические образы создаются путем олицетворения отвлеченных понятий, соединения далеко отстоящих друг от друга сущностей: тьма охвачена неистовством (in des toten Dunkels kalten

Wüstenein), день убегает (der Tag flieht), из тьмы прыгает ночей чер- ный мир (aus dem Dunkel springt der Nächte schwarze Welt). В выра- жении «огонь жрет лес за лесом» (die Flammen fressen brennend Wald um Wald) Гейм употребляет глагол fressen, который в немец- ком языке применяется только к животным. Известные слова высту- пают в произвольных сочетаниях: В красной тьме холодном неист- овстве, // Что он высушил давно пожаром ночь (In des toten Dunkels kalten Wüstenein // Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr); Смерти сильными птицами белым покрыты (Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt). Одновременно происходит процесс рождения новых слов: querfeldein – пересекая поле, sturmzerfetzter – штормом порванные. Нарушение устойчивых грамматических и синтаксиче- ских конструкций, пропуски союзов, звуков и букв – все это «расшта- тывает» язык и связность текста, местами превращая его в эмоцио- нально-напряженный, сбивчивый поток речи.

Образы, рожденные потрясенным сознанием, вызывали подоб- ное состояние и у воспринимающих. Сохранились письменные сви- детельства о том ошеломляющем воздействии, которое стихотворе- ние производило на современников: «Когда Гейм читал свое стихо- творение «Война» в «Гну», по спине у нас катился холодный пот – он сумасшедший, одержимый...» [5. С. 287].

Именно это качество оригинального текста – сила художествен- ного воздействия, способность вызывать эффект потрясения – пред- ставляет главную сложность для перевода. Прагматический потен- циал заложен в единстве содержания и формы, во всей «ткани» сти- хотворения. Пастернак, соблюдая принцип эквиритмичности, прак- тически полно воссоздает формальную организацию оригинального текста, его строфику и метрику (шестистопный ямб, мужская риф- ма). Думается, что переложение ярких метафорических образов, языковых новаций Гейма тоже для него не было бы большой про- блемой. Метафоричность художественного мышления – конститу- ционное качество Пастернака-поэта. Но его переводческая стратегия в целом определялась заказом редакции, задачей ознакомления но- вого демократического читателя с творчеством немецкого поэта. Пастернак сосредоточивается, прежде всего, на проблемах комму- никативного характера, обусловленных спецификой исходного ма- териала.

Одна из доминант перевода – восстановление конвенциональных связей, кодов восприятия. Как уже было отмечено, «Der Krieg» – текст авангардной природы, словесно оформленный поток сознания, не поддающийся расшифровке с позиций здравого смысла и житейского опыта. Имена существительные, образующие референтную сетку текста, представлены в основном абстрактными, составными существительными или существительными во множественном числе с обобщающим значением. Они часто сочетаются произвольно. Соответственно, поля референции – соотношения языковых знаков и внетекстовой реальности («способы зацепить высказывание за мир») – предельно ослаблены или разрушены. То есть на уровне первичной моделирующей системы – языка – как основы перевода возникают барьеры, определяющие отношения «художественное сообщение – реципиент» в ситуации первичной и вторичной коммуникации. Одна из задач переводчика, выступающего одновременно как реципиент (адресат) исходного художественного текста, и как отправитель (адресант) его интерпретированной иноязычной версии, – установление конвенциональных связей. Для того чтобы создать понятный для адресата текст, необходимо восстановить коды и контексты восприятия.

С точки зрения содержания геймовская трактовка войны как обновления жизни противоположна как мировосприятию Б. Пастернака, так и русской ментальности, традициям национальной культуры в целом. Социально-исторический контекст, недавние события Первой мировой войны и Гражданской войны (в которых Германия была противником) еще более усложняли восприятие стихотворения Гейма. Переводчик должен проявить «двойную лояльность» – по отношению к оригиналу и к адресату, обеспечив коммуникацию с учетом «времени и места встречи».

Перевод Б. Пастернака, сохраняя качество вторичного текста, программирует иное, отличное от оригинала, художественно-эстетическое воздействие. Сдвиги эстетического и аксиологического плана касаются основного предмета авторской рефлексии – заглавного образа и порождаемого им семантического поля.

Слово *der Krieg* (*война*), вынесенное в заглавие стихотворения Гейма, – имя абстрактное, смысл которого воплощен в художественном целом: в образе персонажа и его действиях, в семантике интертекстуальных связей, в композиции и интонационно-речевом строе.

Авторское мировидение является тем началом, которое структурирует метафору. У Гейма образ *der Krieg*, называемый далее в стихотворении *er* (он), персонифицирован, в нем соединены антропологические черты внешности и inferнальная сущность. Он долго спал и восстал из глубоких подвалов («*Aufgestanden unten aus Gewolben tie*»); он – гигант (*riesig*), ступает подобно башне (*einem Turm tritt er*), луну давит в черной руке (*und der Mund zerdrückt er in der schwarzen Hand*); его сопровождают мороз и тень чужой темноты (*Frost und Schatten einer fremden Dunkelheit*). Трудно однозначно определить генезис геймовского персонажа, поскольку очевидна контаминация разных источников: и ветхозаветного понимания силы зла как оборотной стороны добра, и средневековой традиции, согласно которой сатана воплощен в исполинском теле неимоверных размеров. Он соединяет черты апокалипсического зверя, дьявола, сатаны, люцифера. То есть это некий собирательный образ воплощенного духа зла, изначально присутствующего в мире. В свете финальной строки «смола и огонь капают на Гоморру» семантическое поле субъекта действия включает и проекцию на ветхозаветного Авраама. Контуры библейского сюжета о попытках отыскать праведников в грешном городе и возмездии за грехи просматриваются во 2-й и 3-й строфах стихотворения: В переулках хватает их плечи легко. Вопрос. Нет ответа. Лицо бледнеет (*In den Gassen faßt es ihre Schulter leicht. // Eine Frage. Keine Antwort. Ein Gesicht erbleicht*); Стало тихо. Он оглядывается. И никого не знает (*In Es wird still. Sie sehn sich um. Und keiner weiß*). Гейму важно главное: он (*der Krieg*) – вечное зло, но вершитель высшей воли; зло творится во имя добра, смерть – во имя жизни. Композиция стихотворения – монтаж фрагментов, воссоздающих смену пространства действия войны: небо – город – горы – леса – город – небо. Разрушение и смерть всего живого предстает как возвращение энергии бытия, очищение. С одной стороны, все это подкрепляется проекцией на Апокалипсис: иррациональные образы-видения (откровение), система кодов и знаков (реки полны кровью, неисчислимые трупы, птицы смерти; сдвинутые с мест горящие горы, испепеляющий все огонь, разверстые небеса и т.д.). С другой стороны, в этом вольном обращении с общепринятыми представлениями и смыслами очевидно влияние «философии жизни» Ницше. Гейм толкует основные понятия *жизнь*, *смерть*, *война* в свете идей «нигилизма» и «неочевидности истины». Знаки бинарных оппозиций



отождествляются или находятся в отношениях взаимодополнительности. Смерть – не противоположность жизни, а феномен ее проявления. Война – чистилище («Purgatorium»), ее периодическое «пробуждение» («вечный возврат») – способ существования жизни.

«Der Krieg» Гейма Пастернак переводит как «Призрак войны». Во-первых, заметим, что это адекватная языковая замена, не противоречащая оригиналу. В стихотворении Гейма война названа существительным мужского рода *der Krieg* только в заглавии, в тексте, как указывалось выше, действующее лицо всегда определяется местоимением *er*. Перевод, таким образом, сохраняет семантику мужского, агрессивного. Во-вторых, заглавие «Призрак войны» передает галлюцинаторную сущность центрального образа и всей картины в целом, что соответствует эстетической природе стихотворения Гейма. В-третьих, сохраняется показанная автором принадлежность войны к «иному» миру. Однако переименование имеет принципиальное значение, предопределяя содержательные трансформации геймовского образа в переложении Пастернака.

В заглавии стихотворения Пастернака «Призрак войны» вынесено не абстрактное понятие, а имя собственное, называющее действующее лицо. В отличие от оригинала, где метафора *война* и образ персонажа создаются системой аллюзий, сравнений, у Пастернака все конкретно и определено. Оба слова заглавия – *призрак* и *война* – в русской картине мира имеют отрицательные коннотации, связанные с концептом *не жизнь* (смерть, зло, тьма) и не предполагают разночтений. Семантика слова «призрак» включает присущие образу оригинала смыслы (бессмертен, периодически пробуждается, разрушает все), но не исчерпывается ими. Актуализация коннотативных значений определяющего слова («призрак») и редукция апокалипсического подтекста в переводе Пастернака ведут к семантическим сдвигам, трансформируют геймовский образ заглавного персонажа и создаваемое им семантическое поле.

В стихотворении Гейма принадлежность войны к «иному миру» не акцентирована в ряду других качеств, создающих экспрессивно-гротесковый образ сверхъестественной силы. Знаки «инферральности», растворенные в оригинальном тексте, становятся определяющими для уточнения генезиса главного образа переложения Пастернака: это *демоническое существо, порождение небытия*:

*Кто-то ходит, веет в лица из-за плеч.  
Кто там? Нет ответа. Замирает речь.*

В стихотворении Гейма тень чужой темноты, лед, охвативший рынок, наступившее безмолвие предстают как библейские аллюзии. В переводе Пастернака – как атрибуты «кого-то», знаки появления призрака (наряду с дымом, серой):

*Городскую рябь вечерней суеты  
Охватила тень неведимой темноты.  
Пенившийся рынок застывает льдом.  
Все стихает. Жутко. Ни души кругом.*

В отличие от геймовского всемогущественного духа зла, демон Пастернака другого масштаба: это всего лишь призрак, привидение, тень. Направленность на «снижение» пафоса и монументальности заглавного образа Гейма задается с перевода самой первой строфы:

*Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,  
Aufgestanden unten aus Gewolben tief.  
In der Dammrung steht er, gro? und unbekannt,  
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.*

Подстрочник

*Он восстал, который долго спал,  
Восстал из-под глубоких подвалов.  
В сумерках он стоит, большой и неизвестный,  
И луну давит он в черной руке.*

Б. Пастернак

*Пробудился тот, что непробудно спал.  
Пробудясь, оставил сводчатый подвал.  
Вышел вон и стал, громадный, вдалеке,  
Заволокся дымом, месяц сжал в руке.*

Просторечная лексика переводит повествование в иной стилистический «регистр»: не восстал, а «пробудился», «непробудно спал», «вышел вон», «заволокся дымом». Эта же тенденция просматривается и в переводе 4-й строфы. У Гейма это танец Войны, предвещающий ее разрушительно-очистительное действие. Высвобождение стихийных сил, дионисийский восторг, соответственно, оформляются интонационно и грамматически: Гейм нарушает устойчивые конструкции немецкого языка, ставя глагол в предложении на последнее место:

Auf Bergen hebt er schon zu tanzen an,  
Und er schreit: «Ihr Krieger alle, auf und an!»  
Und es schaltet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,  
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Подстрочник

*На горе* поднимает он уже *танцевать*,  
И он *кричит*: «*Ваши бойцы все, вверх и вниз!*»  
И раздается, когда он машет черной головой,  
Вокруг него висит *звонкая цепь* из тысячи черепов.

Б. Пастернак

И в горах уж *призрак*, и, *пустившись в пляс*,  
Он *зовет*: *бойцы, потеха началась!*  
И *гремячей связкой черепов* обвит,  
С гулом *с гор* он эти *цепи волочит*.

Перевод этой строфы сделан в русле общей направленности на ироническое снижение геймовского монументально-величественного образа. Семантические сдвиги порождены, прежде всего, лексическими заменами. У Пастернака вместо *он* однозначно *призрак*, не «*поднимает уже танцевать*» (*hebt er schon zu tanzen an*), а *пустился в пляс*.

У Гейма «*Ваши бойцы все, вверх и вниз*» («*Ihr Krieger alle, auf und an!*»), а у Пастернака нет апелляции к высшей силе и указания на ее войско, просто *призрак зовет* «своих» (демонскую силу) на *потеху*. «*Звонкая цепь из тысяч черепов*» заменяется на «*гремячую связку черепов*». Движение его и призрака разнонаправлены: *он на горе* поднимает танцевать, а призрак с гулом *с гор волочит* цепи. Опускается ницшевская топка (*гора, танец*), изменяется смысл действия, его словесно-интонационное воплощение. Общий тон пляски, семантика «потехи» (забава, развлечение, веселье) резко контрастируют со следующей строфой:

Горною подошвой затоптав закат,  
Смотрит вниз: из крови камыши торчат,  
К берегу прибитым трупам нет числа,  
Птиц без сметы смерть наслала на тела.

Пастернак сохраняет исходное изображение войны как вселенской катастрофы, но изменяется ее смысл и оценка: это не очистительная буря, а бесовской разгул. В системе образов стихотворения Гейма доминирует *огонь* (пламя), он разбивает тьму, предстает как атрибут жизни. *Он (der Krieg)* – главная действующая сила этого разрушения-созидания – тоже сравнивается с огнем: Ночью он охо-

тится, *огнем пересекая поле*, // *Красной собакой* с дикой пастью-сундуком (In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein, // Einen roten Hund mit wilder Mauler Schrein); Толкает он *в пылающие леса*, где *простирается бушующее пламя* (Stößt er in die Feuerwälder, wo die Flamme brausend zieht); И *пламя жрет горящий лес за лесом* (Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald). Ядром концепта *война* становятся все виды движения, активности, что, собственно, составляет ядро концепта *жизнь*.

В переводе 6-й строфы Пастернак опускает принципиальные для смысла геймовского стихотворения сравнения *его* с охотником – огнем, разбивающим тьму. 7-ю строфу вовсе не переводит, поэтому опускается еще одно сравнение войны с угольщиком-батраком: Своим шестом рубит он, как угольщик-батрак, // В деревьях, что огонь, шипя, решетит (Seine Stange haut er wie ein Kohlerknecht // In die Baume, da? das Feuer brause recht). То есть уходит смысл действий войны как созидательной, обновляющей жизнь работы. У Пастернака Призрак войны есть тьма, небытие. Вместо образов с коннотацией «очистительного огня» (пламя, вулканы, факел и т.д.) появляются образы с семантикой *хаоса, безумия*: он пускает в поле огненного пса // *лясканьем и лаем* полнятся леса; *дико скачут тени*; *мечется без сна страна*; *обезумев*, улицы кишат; *он бросает в зарев ад*.

У Гейма *Он (der Krieg)* очистил землю и небо: Но стоит гигантский над раскаленными развалинами, // *Который трижды поворачивает в диком небе свой факел* (Aber riesig über glühenden Trümmern steht, // Der in wilde Himmel dreimal seine Fackel dreht). Пастернак переводит эти строки так: Но стоит у срыва, разрывая дым, // Тот, что *машет небу факелом своим*». Пастернак выдерживает семантику образа Призрака войны, снова иронически снижая его силу (не достает неба, только машет ему), снова фиксирует атрибуты «дьявольщины»: желтый дым, пропасть, сера и т.д.

Последняя строфа стихотворения Гейма – развязка действия, катарсис: крушение старого есть рождение новой земли и нового неба:

Über sturmzerfetzter Wolken Widerschein,  
In des toten Dunkels kalten Wüstenein,  
Daß er mit dem Brande weit die Nacht verdorr,  
Pech und Feuer träufet unten auf Gomorrh.

Подстрочник

Над штормом порванными на куски облаками *снова свет*,  
В красной тьме холодном неистовстве,

Что он высушил давно пожаром ночь,  
*Смола и огонь капают вниз на Гоморру.*

Б. Пастернак

И в сверкании молний, в перемигах туч,  
Под клыками с корнем вывернутых круч,  
*Пепеля поляны на версту вокруг,  
На Гоморру серу шлет из щедрых рук.*

В финальной строфе перевода нет завершеного действия: не последние капли Божьего гнева («Смола и огонь капают на Гоморру»), а продолжение «потехи» демона – призрака («пепелит поляны», «На Гоморру серу шлет из щедрых рук»). Пастернак подробно останавливается на переложении неологизма (деепричастия *sturmzerfetzter Wolken*), но опускает главное у Гейма – *Widerschein* (*снова свет*). То есть не произошло очищения и преобразования ни земли, ни неба.

«Призрак войны» Б. Пастернака является вторичным текстом, переводом коммуникативного типа. Переложение опорных элементов, значимых единиц исходного текста в другую языковую систему сочетается с семантическими и структурными сдвигами. Переводчик, восстанавливая референциальные связи, в определенном смысле адаптирует стихотворение Гейма, ориентируясь на адресата и контексты восприятия. В переложении очевидна смена «оптики» и трансформация субъектно-объектной структуры: происходит сдвиг от гротескно-деформированного ментального образа мира – к миметическому, от симультанного стиля и потока сознания – к сюжетному повествованию. Семантические сдвиги обнаруживают полемику автора и переводчика, разворачивающуюся на уровне создаваемых мирообразов, национально-культурных контекстов. Стихотворение Гейма, претендующее на то, чтобы быть новым Откровением и созданное под влиянием «пьянящего виталистического пафоса Ницше», прославляет войну как очистительную силу жизни. Б. Пастернак в своем переводе опирается на русскую ментальность и культуру, на «свое» христианство». Редуцируя апокалипсические аллюзии, топик ницшевского «витализма» оригинала, он восстанавливает концептуальные оппозиции: жизнь – смерть, тьма – свет, разрушение – созидание. Образ Призрака войны сводится к архетипу «врага рода человеческого», а война предстает как сила, однозначно враждебная жизни.

*Литература*

1. *Молодая Германия: Антология современной немецкой поэзии* / ред. Г. Петников. Одесса: Гос. изд-во Украины, 1926.
2. *Пестова Н.В.* «Экспрессионизм – взгляд 100 лет спустя» [Электронный ресурс]. [www.prostory.net.ua/ru/expressionismus/56---100--](http://www.prostory.net.ua/ru/expressionismus/56---100--)
3. *Новый перевод «Отелло» Шекспира // Пастернак Б.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4 / сост. В.М. Борисова, Е.Б. Пастернак. М., 1991. 910 с.
4. *Борис Пастернак. Биография в письмах* / сост. Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернак. М.: Арт-флекс, 2000. 464 с.
5. *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. 2-е изд., доп. и испр. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2002. 463 с.
6. *Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака: сб. на англ., нем., фр., исп., пол., чеш. и венг. яз. с параллельным русским текстом* / сост. Е.Б. Пастернак, Е.К. Нестерова. М.: Радуга, 1990. С. 398–401.
7. *Пестова Н.В.* Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма // *Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1: Новые художественные стратегии.* Екатеринбург, 2005. С. 155–185.