

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

УДК 8.112:75

doi 10.17072/2037-6681-2016-4-117-125

**«ЛЕГЕНДА О МЕРТВОМ СОЛДАТЕ» Б. БРЕХТА
И ЕЕ ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК:
МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ****Людмила Юрьевна Викторова**

аспирант кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

Нина Станиславна Бочкарёва

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15. ludvic26@mail.ru

В статье проанализирована музыкальность «Легенды о мертвом солдате» Б. Брехта на уровне внешней формы (ритм) и на уровне внутреннего мира (образ), а также ее репрезентация в переводе на русский язык С. Кирсанова и В. Штемпеля. Рассмотрены происхождение и функции нерегулярного ритма (нарушения метра), разнообразные повторы, контрасты и акценты. Обнаружена формальная и содержательная двойственность «поэтической музыки» стихотворения: соединение военного марша (перекрестная мужская рифма с преимущественными окончаниями на согласный, монотонность ямба) и «пляски смерти» (чередование четырехстопного и трехстопного размера, перебивы ритма, прихрамывание или пританцовывание). Бравурное и тягостное «чиндрара» сопровождает музыку оркестра, вопли и крики животных и людей, наконец, танец. Оба переводчика учитывают отмеченную самим Брехтом нерегулярность ритма, но демонстрируют большую по сравнению с оригиналом тенденцию к трехсложной стопе (особенно у Штемпеля), снижая контрасты и акценты. Оба не упоминают о танце (отсутствует прямое указание на «пляску смерти») и ослабляют градацию от марша к танцу. Кирсанов конкретизирует названия музыкальных инструментов оркестра (труба, флейта, литавры), а у Штемпеля «веселый марш» сопровождается «крысиным хором». Намечаются перспективы исследования музыкального аспекта оригинала и переводов.

Ключевые слова: перевод; музыкальность; поэтическая музыка; ритм; образ; немецкая поэзия; Брехт; «Легенда о мертвом солдате».

Художественный перевод качественно отличается от других видов перевода тем, что «имеет дело с языком не просто в его коммуникативной функции: слово выступает здесь и как “первоэлемент” литературы, т. е. в функции эстетической» [Топер 2000: 28]. В то же время художественный перевод отличается от оригинального творчества «своей вторичностью, т. е. зависимостью от объекта перевода: переводчик дает новую жизнь уже существующему произведению» [там же: 30]. Переведенное произведение художественной литературы является фактом как исходной, так и при-

нимающей культуры, хотя существует точка зрения, согласно которой «перевод иноязычного художественного произведения не принадлежит ни к исходной, ни к принимающей литературам» [Лысенкова 2004: 21]. Задачи, стоящие перед переводчиком художественной литературы, иные, нежели стоящие перед переводчиками других текстов: «Чтобы литературное произведение на другом языке стало функционировать как произведение искусства, переводчик художественной литературы должен как бы повторить творческий процесс его создания» [Топер 2000: 29].

Поэтический перевод – это особый вид художественного перевода. Его вопросам посвящено множество трудов как самих переводчиков (С. Маршака, К. Чуковского, М. Лозинского и др.), так и исследователей (литературоведов [Жирмунский 1966; Гаспаров 1971 и др.] и лингвистов [Горбачевский 2001; Шутемова 2012 и др.]). Несмотря на это, проблема поэтического перевода по-прежнему остается актуальной как в теоретическом, так и практическом аспектах. «Основной чертой поэтического перевода по сравнению с прозаическим является его относительно свободный характер. Строгая композиция и условность поэтической речи практически не дают возможности найти прямые соответствия. Речь идет не только о языковых соответствиях, но и о метрических» [Науменко 2013]. А ведь в стихотворении «даже малое изменение формы неминуемо влечет за собой изменение поэтического содержания»: «В поэзии все без исключения оказывается содержанием – каждый, даже самый ничтожный элемент формы строит смысл, выражает его: размер, расположение и характер рифм, соотношение гласных и согласных звуков, длина слов и предложений и многое-многое другое» [Эткинд 1970: 22]. Так, «многообразные сопоставления, осуществляемые посредством ритма», способствуют достижению «той сжатости, которая является внутренним законом поэтического искусства (максимально широкое содержание, выраженное на минимальном словесном пространстве)» [Эткинд 1974: 120].

Ритм – категория, присущая разным видам искусства, в том числе литературе и музыке, и в каждом из них имеющая свои особенности. «Подчеркнуть музыкальную сторону слова необходимо потому, что специфика поэзии опирается именно на эту сторону, и все элементы поэзии – как специфические, так и общие с другими формами художественного творчества – не безразличны к музыке стиха» [Гачечиладзе 1972: 219]. Однако «музыка стиха сильно отличается от обычной музыки»: «Музыка стиха рождается не в отвлечённом звучании слова, а в соединении звучания и смысла, в слитности звуков и выражаемой мысли» [там же: 218–219]. Более того, «стремясь стать музыкой, слово на самом деле создавало собственные формы выразительности, которые соотносились с музыкальным лишь опосредованно» [Махов: 2005: 20]. Для поэзии характерен определенный ритм, который подчиняется законам стихосложения: «поэтическая музыка опирается на ритмический строй» [Гачечиладзе 1972: 219].

Существует ряд определений ритма в зависимости от угла зрения исследователя, от широ-

кого или узкого понимания этой категории. С точки зрения философии и эстетики ритм – «воспринимаемая форма протекания во времени каких-либо процессов, основной принцип формообразования временных искусств» [Харлап 2012: 63]. Однако искусствоведы распространили эту категорию и на пространственные искусства, определяя ритм как «закономерную периодическую повторяемость подобных явлений, сменяющих друг друга во времени или в пространстве» [Леонтьев 1971: 298]. Ритм – «один из универсальных структурных признаков эстетического объекта», «универсальная художественная закономерность» [Волкова 1974: 73, 75]. Музыкальный ритм – это «организованная последовательность длительностей музыкальных звуков» [Мазель 1979: 101], «последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты» [Харлап 1990: 463]. В литературоведении ритмом называют «упорядоченную последовательность элементов произведения на всех уровнях его структуры», а в стиховедении – «канонизированную периодическую повторяемость соизмеримых речевых отрезков» [Леонтьев 1971: 298].

Различают два взгляда на ритм: как на явление динамическое (собственно ритм) и как на равномерное чередование элементов (т. е. метр). Не случайно разновидностей метра не так много, ритм же бесконечно разнообразен [Арустамова 2007: 33]. Метр как «инвариант» («закономерность ритма») «расчленяет и интегрирует эстетическое восприятие» и во временных, и в пространственных видах искусств, а ритм как «вариант» часто не совпадает с метром и «может служить сигналом смены эмоционально-экспрессивной окраски, создавать эмоциональную и смысловую кульминацию» [Волкова 1974: 82]. Исходя из вышесказанного ритм определяется как «упорядоченность во взаимодействии с неупорядоченностью, как норма и нарушение, как подтверждение ожидания и его опровержение, словом, как единство в многообразии...» [там же: 81].

Можно сказать, что метр в музыке и в поэзии выполняет функцию формообразования, создания единого целого наряду с другими средствами, но не замкнутого, а открытого в сторону исполнителя и воспринимающего. Ритм поэтический, в частности в стихотворениях и балладах Бертольда Брехта (1898–1956), в значительной мере позволяет усилить эмоциональное влияние, создать настроение, передать порыв, стремительность или плавность, а также особенности движений человека: четкий шаг марша, спотыкание, бег и т. д.

«Легенда о мертвом солдате» (“*Legende vom toten Soldaten*“, 1918) – достаточно объемное произведение Брехта, состоящее из 19 строф. «В девятнадцати строфах содержится девять различных ритмических вариантов второй стихотворной строки» [Брехт 1977: 233]. К созданию нерегулярных ритмов поэта подтолкнули два наблюдения, определившие его «знакомство с народной ритмикой»: одно из них касается «коротких импровизированных хоровых декламаций на демонстрациях рабочих», а второе связано с выкриками берлинского уличного торговца, который «все время менял интонацию и громкость, но ритм упорно сохранял» [там же: 236]. Брехт считал, что нерегулярный ритм лучше передает «прерывистое дыхание бегущего», раскрывает «противоречивые чувства говорящего» [там же: 234]. С его помощью поэт «старался изобразить определенные взаимодействия, неравномерное развитие человеческих судеб, зигзаги исторических событий, “случайности”» [там же]. Брехт также отмечал, что «при нерегулярных ритмах мысли скорее обретают соответствующие им собственные эмоциональные формы» [там же: 240]. В анализируемом произведении нерегулярный ритм подчеркивает абсурд происходящего, быструю смену событий, наложение одного действия на другое. В этом поэтическом ритме слышится постепенно нарастающий, как снежный ком, гул толпы, в который вплетаются крики животных и звуки музыки.

Стихотворение «Легенда о мертвом солдате» написано во время Первой мировой войны и отражает личный опыт автора. В 1918 г. Брехт в качестве санитаря поступил на службу в один из военных госпиталей [Леонова 2010: 149]. Несмотря на противоречивость датировки стихотворения, подпись указывает именно на 1918 г.: «В память о пехотинце Кристиане Грумбейсе, родившемся 11 апреля 1897 года и почившем на Страстной неделе 1918 года в Карасине (юг России). Мир праху его! Он выдержал все» [Брехт 2010: 399]. Особенность этого произведения состоит в том, что Брехт сам положил свою легенду на музыку (в стиле песни шарманщика) и исполнял публично под гитару: «...стихотворные формы относительно регулярны; они почти все должны были петься, причем простейшим способом, я сам писал музыку для них» [Брехт 1977: 232]. Конфликт между драматическим сюжетом и монотонной музыкой подчеркивает «эффект отчуждения», бессмысленность и абсурдность войны [Викторова 2015].

В «Легенде о мертвом солдате» переосмысливается в сатирическом ключе библейский сюжет

воскрешения Лазаря («освященные лопаты», «поп с кадиллом») и готический мотив привидений, выходящих из своих могил (действие происходит ночью, и солдат умирает вновь, т. е. возвращается в свою могилу, когда наступает рассвет). По приказу кайзера медицинская комиссия признала мертвого солдата годным к службе, и его выкопали из могилы. Примечательно, что после воскрешения солдат не сражается в бою, а только марширует и пляшет с жителями деревень.

Пляска смерти – «синтетический жанр, существовавший в европейской культуре с середины XIV по первую половину XVI в. и представляющий собой сопровождаемый стихотворным комментарием иконографический сюжет, танец скелетов с новопреставленными» [Реутин 2003: 360]. Мотив пляски смерти вовлекает «в свой хоровод людей всех возрастов и сословий» [Хейзинга 1988: 150]. Изображение мертвеца вместе с живыми связывает «отвратительную картину тления» с «выражаемой Пляской смерти идеей всеобщего равенства в смерти» [там же: 157]. Уже в Средневековье «Пляска смерти являла собой не только благочестивое предостережение, но и социальную сатиру, сопроводительные же стихи несли отпечаток легкой иронии» [там же: 159]. «В “пляске смерти” нашла реальное воплощение идея сознательного синтеза отдельных искусств [не только поэзии и живописи, но и музыки, танца, пантомимы, театра], воссоздававших своими средствами на новом историческом витке архаический синкретизм народных комедий» [Сыченкова 2001]. Сама Смерть аккомпанирует «покойникам, вовлеченным в ночную пляску на кладбище», «на духовом инструменте (*fistula tartarea*)»; в поздних изданиях «она заменена оркестром мертвецов, состоящим из волынщика, барабанщика, лютниста и фисгармониста» [Реутин 2003: 361].

Проанализируем музыкальность стихотворения Брехта «Легенда о мертвом солдате» на разных уровнях художественного целого, сравнивая оригинал с двумя переводами на русский язык, выполненными С. Кирсановым (1971 г.) и В. Штемпелем (2009 г.).

Каждая строфа стихотворения состоит из 4 строк, объединенных перекрестной мужской рифмой (все окончания с ударением на последнем слоге). Причем каждая строка оканчивается чаще всего на согласный звук. Можно утверждать, что окончаниям строк присущ особенно суровый (мужской) характер, соответствующий ритму военного марша, эксплицированному во внешней и внутренней форме («*Spielt einen flotten Marsch*»). Однако прилагательное «*flotten*»

(бойкий, оживленный, свободный, бесшабашный, лихой) контрастирует с этим впечатлением. В переводах Б. Кирсанова и В. Штемпеля рифмы тоже везде мужские, но строки заканчиваются как на согласный, так и на гласный звуки, поэтому впечатление жесткости окончаний смягчается и контраст не так очевиден.

И немецкий, и русский стих характеризуется силлабо-тонической системой стихосложения и акцентным ритмом. В оригинале легенды общий метр (ямб) сочетается с разным размером: в каждой строфе перекрестно чередуются четырех-стопный (1-я и 3-я строки) и трехстопный (2-я и 4-я строки) ямб. В результате каждая вторая строка оказывается короче первой, что создает впечатление неровного шага, прихрамывания или пританцовывания. Кирсанов в переводе сохраняет общий метр и размеры оригинала, передавая вызываемое ими впечатление. Штемпель сохраняет количество стоп в строках (4-й и 3-й), но часто меняет двусложный метр на трехсложный, растягивая строки и замедляя ритм.

Нерегулярный (вариативный) ритм вторых строк в указанных самим Брехтом девяти строфах подчеркивает смысловой контраст.

В первой строфе затянувшаяся война противопоставляется миру, который не наступил:

Ünd äls dër Krïeg ïm vïertën Lënz
Këinën Äusblick äuf Friedën bôt
Dä zög dër Söldät sëinë Könsëquënz
Ünd stärb dën Hëldëntöd.

Появление дополнительных безударных слогов в третьей строке оттягивает неутешительные для солдата последствия.

Во второй строфе кайзер и война аллитерационно сближаются, противопоставляясь миру в первой строфе и солдату, который его не дождался:

Dër Krïeg wär äbër nòch nìcht gār
Drüm tāt ës dëm Käisër leid
Däß sëin Söldät gëstörbën wär:
Ës schïen ïhm nòch vör dër Zëit.

В третьей строфе используется самый причудливый ритм второй строки (сначала три безударных, а потом три ударных слога). Концентрация ударений в конце строки как будто выражает сопротивление солдата комиссии врачей, которая прервала его вечный сон.

Dër Sömmër zög übër die Gräbër hër
Ünd dër Söldät schlief schön
Dä kām ëinës Nächts ëinë militär-
ischë ärztlichë Kömmissiön.

Разрыв слова «militär-ische» (военная) на границе третьей и четвертой строк акцентирует его смысл, сбивает ритм и интонацию.

В четвертой строфе регулярный ритм второй строки слегка нарушается только длинным словом, тишина на кладбище противопоставляется шуму военной медицинской комиссии.

Ës zög die ärztlichë Kömmissiön /
Züm Göttësäckër hinäus
Ünd grüb mît gëwëihtëm Spätën dën
Gëfallnën Söldätën äus.

В пятой строфе отчетливо противопоставляются доктор и солдат. Ироничное замечание во второй строке обособляет ее содержательно, ритмически и фонетически (отсутствие существительных, созвучие начала и конца строки):

Dër Döktör bësäh dën Söldätën gënäu
Ödër wäs vön ïhm nòch dä wär
Ünd dër Döktör fänd, dër Söldät wä[ë]r k[ä]. v [ë].
Ünd ër drückë sïch vör dër Gëfähr.

В шестой строфе вторая строка, метрически совершенно правильная и четкая, выражает гармонию и покой «голубой и прекрасной ночи», иронически противопоставляя ей абсурд того, что происходит с солдатом:

Ünd sïe nähmën söglëich dën Söldätën mît
Die Nächt wär bläu ünd schön.
Män könnt, wënn män këinën Hëlm äufhätt
Die Stërnë dër Hëimät sëhn.

Таким образом, вариативность ритма вторых строк в первой части стихотворения подготовила хаос происходящего в центральной его части, во время гротескного шествия мертвого солдата по деревьям.

В четырнадцатой строфе вторая строка растягивается до размера первой, превосходя ее и сложностью структуры (наличием обстоятельств места и образа действия), и эмоциональной пронзительностью:

Die Kätzën ünd die Hündë schrëin
Die Rätzën ïm Fëld pfëifën wüst:
Sïe wöllën nìcht fränzösisch sëin
Wëil däs ëinë Schändë ïst.

В пятнадцатой строфе, наоборот, вторая строка оказывается короче, особенно по сравнению с третьей строкой, но звучит очень напевно:

Ünd wënn sïe dÿrch die Dörfër zïehn
Wärën ällë Weibër dä
Die Bäumë vërnëigtën sïch, dër Völlmönd schïen
Ünd ällës schrïe hürrä.

Наконец, в восемнадцатой строфе ударение впервые падает на первый слог, сменяя ямб на хорей в самой короткой второй строке (пять слогов):

Sö vielë tänztën ünd jöhlten ïm ïhn
Däß ïhn këinër säh.
Män könntë ïhn einzïg vön öbën nòch sëhn
Ünd dä sïnd nÿr Stërnë dä.

Регулярность ритма часто нарушается и в других строках (обычно появляются дополнительные безударные слоги в стопе). И в последней строке стихотворения (в девятнадцатой строфе) ударение во второй раз падает на первый слог:

Die Störnē sind nīcht ĩmmēr dā
Ĕs kōmmt ěin Mōrgēnrōt.
Die Störnē sind nīcht ĩmmēr dā
Zieht ĩn dēn Hēldēntōd.

Нарушение ритма здесь неожиданно и ожидаемо прерывает бесконечное шествие, возвращая к началу стихотворения, – солдат умирает как герой во второй раз. Этот же прием использует в переводе Кирсанов, заменяя ямба на хорей: «Умер как герой». В его переводе это не единственный случай перенесения ударения на первый слог (см. строки 2/6; 1,2/9; 1,2,3,4/10; 1,2,4/11; 1/16). С первой строфы нарушение ритма в переводе Кирсанова чаще всего происходит в четвертой строке («И смертью героя пал»). Но и в других строках часто появляются дополнительные безударные слоги в стопе начиная с шестой строфы, когда мертвого солдата поставили в строй. В переводе Штемпеля ритм постоянно варьируется, растягиваясь в трехсложной стопе, поэтому последняя строка особенно не выделяется ритмически, хотя односложная анакруза здесь сменяется нулевой («И только солдат все идет туда, / Где он умрет как герой»). Неожиданно выглядит будущее время, хотя и оно предвосхищается в 17-й строфе («...вели / Его на грядущий бой»).

В стихотворении Брехта используются различные варианты повтора отдельных слов и выражений. Прежде всего, это анафорический повтор союза «Und», подчеркивающий связность текста, параллелизм и контраст (всего в стихотворении 28 раз, в анафоре – 21 раз, иногда обрамляя строфу (1, 10, 15) или соединяя две строки (5, 7, 16)). Примечательно, что все стихотворение начинается с этого союза, как бы продолжая давно начатый, бесконечный рассказ, повторяющийся от конца к началу. У Кирсанова стихотворение начинается по-другому, но в анафоре других строк 16 раз используется союз «и», в том числе парно (4, 16) и перекрестно (6), 4 раза – союз «но», 2 раза – союз «а». Штемпель начинает стихотворение союзом «когда» (используется еще в анафоре 5-й и 15-й строф), перенося союз «и» в середину строки (Когда война и к четвертой весне / Маршрут не закончила свой). В анафоре союз «и» используется 18 раз, в том числе перекрестно (2, 6, 7, 13) и обрамляя строфу (15), союз «а» – 4 раза, союз «но» – 2 раза. Таким образом, впечатление связности повествования и

бесконечной повторяемости событий в целом передается в анализируемых переводах.

И все же в оригинале повторов больше. Так, полностью повторяются первые строки 15-й и 17-й строф: «Und wenn sie durch die Dōrfer ziehn» («И когда они мимо деревни шли»), усиливая впечатление бесконечного шествия. Этот прием используется в переводе Штемпеля («И когда через села шли они») и отсутствует в переводе Кирсанова. Частично повторяются в оригинале вторые строки 17-й и 18-й строф: «Daß (dass) ihn keiner sah» («Что (чтобы) его никто не видел»), подчеркивающие призрачность вставшего из гроба солдата, контрастирующую с постоянно упоминаемым запахом (вариативный повтор глагола «stinkt / stinken» в 1-й и 4-й строках 8-й строфы, отраженный в переводе). Повторяется половина третьих строк 9-й и 19-й строф: «so wie er s gelernt» («как учили его»), что усиливает впечатление механистичности действий и солдата, и всех военных.

Вариативно повторяется конец 6-й строфы («Man konnt, wenn man keinen Helm aufhatt / Die Sterne der Heimat sehn») и 18 строфы, захватывая первую строчку 19-й строфы («Man konnte ihn einzig von oben noch sehn / Und da sind nur Sterne da / Die Sterne sind nicht immer da»), что удается передать и Кирсанову: «И если б не каски, были б видны / Звезды над головой» (6), «Вы сверху могли б(ы) на солдата взглянуть, / Но сверху лишь звезды глядят. / Но звезды не вечно над головой» (18–19), и Штемпелю: «И если б не каска, то над головой / Он звезды б мог созерцать» (6), «Единственно б сверху он виден был, / Но сверху – лишь звезды одни. / Но звезды – они, увы, не всегда» (18–19). Строки в разных концах стихотворения объединяются встречным движением солдата и звезд над его головой, а препятствия на этом пути еще больше усиливают внутреннее одиночество и отчуждение солдата.

Союз «Drum» («поэтому») в анафоре 2-й строки 2-й строфы («Drum tat es dem Kaiser leid») и 2-й строки 8-й строфы («Drum hinkt ein Pfaffe voran») сближает кайзера и попа. Синонимы часто заменяют в переводе Кирсанова повторы слов и словосочетаний оригинала: «der Krieg» (бой / война), «den Heldentod» («смертью героя пал / умер как герой»), «ärztliche Kommission» (комиссия врачей / нет повтора), «der Doktor» (врач / нет повтора), «Farben» (вообще нет этого слова). Зато в переводе Кирсанова вводится и повторяется слово «флаг» (и синоним «стяг»), эксплицируя патриотический мотив. В переводе Штемпеля повторяются слова «война» (1, 2) и вариативно «воин» (3), «кайзер» (2, 4), словосочетание «явилась комиссия» (3, 4). Естественно,

что слово «Soldat» («солдат») часто повторяется и в оригинале (всего 12 раз, в 3-й строке – 6 раз, во 2-й строке – 1 раз, в 1-й и 4-й строках – по 2 раза, причем только в 5-й строфе повторяется дважды), и в переводе Кирсанова (всего 16 раз, в 3-й строке – 9 раз, во 2-й и 4-й строке – по 1 разу, в 1-й строке – 3 раза, дважды повторяется в 8-й и 18-й строфах), зато в переводе Штемпеля упоминается всего 7 раз (в 3-й строке – 5 раз, в 1-й и 2-й строках – по 1 разу), заменяясь в основном местоимениями. Лейтмотив смерти и в оригинале, и в переводе выражается различными словами и словосочетаниями через повторы, синонимы, метафоры.

В стихотворении «Легенда о мертвом солдате» музыкальность выражена как на уровне внешнего звучания (ритм), так и на уровне внутреннего мира (образы). Причем музыка внутреннего мира неразрывно связана с музыкальностью внешней формы. Образ музыки непосредственно вводится в 9-й строфе: «Vorán die Musik mit Tschindrara / Spielt einen flotten Marsch» и развивается в строфах 13–18. В тексте оригинала слово «Tschindrara» повторяется четыре раза (1/9; 1/13, 1/16, 4/17), передавая однообразный и бессмысленный характер музыки (вероятно, военного оркестра). Вторя ему, «кричат» и «свистят страшно» сначала животные (кошки и собаки – «schrien», крысы – «rfeifen wüst»), а потом люди, как бы уподобляясь животным. Глагол «rfeifen» (14) не случайно оказывается созвучным существительному «Pfaffe» (8, 16). Дважды повторяется крик «hurra / Hurra» (4/15, 4/17), перекликаясь с «Tschindrara». В 18-й строфе музыка сопровождается танцами и весельем («So viele tanzten und johlten um ihn»). Так эксплицируется средневековый мотив пляски смерти в современной ситуации.

В переводе Кирсанова образ музыки появляется в тех же строфах, но не как абстрактная музыка, а как «военный оркестр» с конкретными инструментами: «трубами» (9, 16), «литаврами» (13, 16) и «флейтой» (13). «Чиндрарара», увеличиваясь на один слог, повторяется только дважды (9, 17), а «Ура» (15) варьируется с «хох» (17). Вводятся, как крики, восклицания «Боже сохрани!» (10) и «Еще бы! Какой позор!» (14). Звуки оркестра (треск, гром, трель) перекликаются с «хором» животных (здесь «свистят» не крысы, а кролики) и людей («орало», «рычат», «гремят»). Вместо танца – шумливая толпа. В итоге образ музыки в переводе значительно изменяется, приобретая менее зловеющий, более конкретный и бытовой характер.

В переводе Штемпеля образ музыки абстрактный, как в оригинале, и менее эксплици-

рованный. В 9-й строфе определяется ее характер: «А музыканты с чиндрара / Играли веселый марш». Слово «чиндрара» повторяется всего 3 раза (9, 13, 16), «крики ура» упоминаются 1 раз (13). Животных характеризуют слова «выть» (коты и собаки) и «хор» (крысиный), а людей – «орали» и «пели». В 15-й и 17-й строфах музыкальных образов нет совсем. Образ танца не эксплицирован, как и в переводе Кирсанова.

На основе проделанного анализа можно сделать следующие выводы.

В стихотворении Брехта музыкальность внешней формы (ритм) и внутреннего мира (образ) обнаруживает эстетическую целостность. Перекрестная мужская рифма и монотонность ямба соответствуют ритму «марша», а чередование четырехстопного и трехстопного размера, перебивы ритма придают ему «лихой» характер. Так же двойственно бравурное и тягостное «чиндрара», которое сопровождает музыку военного оркестра, затем вопли и крики животных и людей, наконец, танец – «пляску смерти». Оба переводчика (С. Кирсанов и В. Штемпель) учитывают отмеченную самим Брехтом нерегулярность ритма, но обнаруживают большую по сравнению с оригиналом тенденцию к трехсложной стопе (особенно у Штемпеля), снижая тем самым контрасты и акценты. Оба не упоминают о танце (отсутствует прямое указание на «пляску смерти») и ослабляют градацию от марша к танцу. Кирсанов конкретизирует названия музыкальных инструментов оркестра (труба, флейта, литавры), а у Штемпеля «веселый марш» сопровождается «крысиным хором». Исследование музыкального аспекта оригинала и переводов стихотворения Брехта планируется продолжить, обратившись к музыкальному сопровождению, написанному самим автором, и вокальному исполнению на немецком и русском языках.

Список литературы

Арустамова А. А. Ритм в прозе, поэзии и музыке // Языки искусств и язык культуры / под общ. ред. Н. В. Гашевой. Пермь, 2007. С. 32–39.

Брехт Б. Легенда о мертвом солдате (пер. С. Кирсанова, 1971 г.). URL: <http://masterrussian.net/f25/soviet-songs-german-ernst-busch-russian-originals-14264-print/index7.html> (дата обращения: 17.02 2016).

Брехт Б. Легенда о мертвом солдате (пер. В. Штемпеля, 2009 г.). URL: <http://masterrussian.net/f25/soviet-songs-german-ernst-busch-russian-originals-14264-print/index7.html> (дата обращения: 11.02 2016).

Брехт Б. О нерифмованных стихах с нерегулярными ритмами. Переводимость стихов //

Брехт Б. О литературе. М.: Худож. лит., 1977. С. 232–240.

Брехт Б. Сто стихотворений / сост. Зигфрид Унзельд; пер. с нем. и коммент. Святослава Городецкого. М.: Текст, 2010. 413 с.

Викторова Л. Ю. Первая мировая война в музыкально-поэтическом произведении Б. Брехта «Легенда о мертвом солдате» // Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки слав. культуры, 2015. Т. 12. С. 66–72.

Волкова Е. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 73–85.

Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм (по неизвестным материалам к переводу «Энеиды») // Мастерство перевода: сб. 8. М.: Сов. писатель, 1971. С. 88–128.

Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.: Сов. писатель, 1972. 264 с.

Горбачевский А. А. Адекватность поэтического перевода в ее внутритекстовых и внетекстовых связях: дис. ... д-ра филол. наук. Челябинск, 2001. 364 с.

Жирмунский В. М. Стих и перевод (из истории романтической поэмы) // Русско-европейские литературные связи. М.; Л.: Наука, 1966. С. 423–433.

Леонтьев А. А. Ритм // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 298–302.

Леонова Е. А. Немецкая литература XX века. Германия, Австрия: учеб. пособие. М.: Флинта, Наука. 2010. 360 с.

Лысенкова Е. Проза Р. М. Рильке в русских переводах. М.: ООО «Азбуковник»; ООО «ИТИ Технологии», 2004. 216 с.

Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 536 с.

Махов А. Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

Науменко О. В. Особенности поэтического перевода // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода. 2013. URL: <http://www.alba-translating.ru/index.php/ru/ru/articles/2013/naumenko.html> (дата обращения: 15.02.2016).

Реутин М. Ю. Пляска смерти // Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 360–364.

Сыченкова Л. Иконография «Пляски смерти». Одна историческая параллель // Вестник Международного института А. Богданова. Екатеринбург, 2001. Т. 8. http://ec-dejavu.ru/d/Dance_mascabre.html (дата обращения: 15.08.2016).

Тонер П. М. Перевод в системе сравнительного переводоведения. М.: Наследие, 2000. 254 с.

Харлап М. Г. Ритм // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 1–30. М.: Сов. энциклопедия, 1969–78. Т. 22. С. 63–65.

Харлап М. Г. Ритм // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 463.

Хейзинга Й. Осень Средневековья / пер. Д. В. Сильвестрова. М.: Наука, 1988. 540 с.

Шутемова Н. В. Типология текста в поэтическом переводе. Пермь, 2012. 153 с.

Эткинд Е. Разговор о стихах. М.: Дет. лит., 1970. 240 с.

Эткинд Е. Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 104–120.

Brecht B. *Legende vom toten Soldaten*. URL: <http://masterrussian.net/f25/soviet-songs-german-ernst-busch-russian-originals-14264-print/index7.html> (дата обращения: 20.02.2016).

References

Arustamova A. A. *Ritm v proze, poezii i muzyke* [Rhythm in prose, poetry and music]. *Jazyki iskusstv i jazyk kul'tury* [Languages of arts and language of culture]. Ed. by N. V. Gasheva. Perm, 2007. P. 32–39.

Brecht B. *Legende vom toten Soldaten*. Available at: <http://masterrussian.net/f25/soviet-songs-german-ernst-busch-russian-originals-14264-print/index7.html> (accessed 20.02.2016).

Brecht B. *Legenda o myortvom soldate* [The Legend of the dead soldier]. Transl. by S. Kirsanov, 1971. Available at: <http://masterrussian.net/f25/soviet-songs-german-ernst-busch-russian-originals-14264-print/index7.html> (accessed 17.02.2016).

Brecht B. *Legenda o myortvom soldate* [The Legend of the dead soldier]. Transl. by V. Shtempel, 2009. Available at: <http://masterrussian.net/f25/soviet-songs-german-ernst-busch-russian-originals-14264-print/index7.html> (accessed 11.02.2016).

Brecht B. *O nerifmovannykh stikhakh s nereguljarnymi ritmami. Perevodimost' stikhov* [On unrhymed poetry with irregular rhythms. Convertibility of verse]. Brecht B. *O literature* [On literature]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1988. P. 240–249.

Brecht B. *Sto stikhotvorenij* [Hundred of poems]. Comp. by U. Siegfried Transl. from German and comment. by S. Gorodetsky. Moscow, Tekst Publ., 2010. 413 p.

Viktorova L. Ju. *Pervaja mirovaja vojna v muzykal'no-poeticheskom proizvedenii B. Brekhta «Legenda o mertvom soldate»* [World War I in the musical and poetic work of B. Brecht “The legend of

the dead soldier”]. *Russkaja germanistika. Ezhegodnik Rossijskogo sojuza germanistov* [Russian Germanic studies. Yearbook of the Russian union of Germanists.]. Vol. 12. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2015. P. 66–72.

Volkova E. Ritm kak ob'ekt esteticheskogo analiza (metodologicheskie problemy) [Rhythm as an object of the esthetic analysis (methodological problems)]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. P. 73–85.

Gasparov M. L. Brjusov i bukvalizm (po neizdannym materialam k perevodu «Eneidy») [Bryusov and literalism (based on unpublished materials for translation of «Eneida»)]. *Masterstvo perevoda* [Translation skill]. Collection 8. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1971. P. 88–128.

Gachechiladze G. R. *Khudozhestvennyj perevod i literaturnye vzaimosvjazi* [Literary translation and literary interrelations] Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1972. 264 p.

Gorbachevskij A. A. *Adekvatnost' poeticheskogo perevoda v ejo vnutritekstovykh i vnetekstovykh svjazjah*. Diss. d-ra fil. nauk. [Adequacy of poetic translation in her intra text and extra text relations. Dr. philol. sci. diss.] Cheljabinsk, 2001. 364 p.

Zhirmunskij V. M. Stikh i perevod (iz istorii romanticheskoy poemy) [Verse and translation (from history of the romantic poem)]. *Russko-evropejskie literaturnye svjazi* [Russian-European literary communications]. Moscow–Leningrad, Nauka Publ., 1966. P. 423–433.

Leontiev A. A. Ritm [Rhythm]. *Kratkaja literaturnaja entsiklopedija* [Brief literary encyclopedia: in 9 vols.]. Moscow, Sovetskaja entsiklopedija Publ., 1971. Vol. 6. P. 298–302.

Leonova E. A. *Nemetskaja literatura 20 veka. Germanija, Avstrija: ucheb. posobie* [German literature of the 20th century. Germany, Austria: study guide]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2010. 360 p.

Lysenkova E. *Proza R. M. Rilke v russkikh perevodakh* [R. M. Rilke's prose in Russian translations]. Moscow, Azbukovnik, ITI Tekhnologii Publ., 2004. 216 p.

Matzel L. *Stroenie muzykal'nykh proizvedenij* [Structure of music pieces]. Moscow, Muzyka Publ., 1979. 536 p.

Makhov A. E. *Musica Literaria: Ideja slovesnoj muzyki v evropejskoj poetike* [Musica Literaria: The idea of verbal music in European poetics]. Moscow, Intrada Publ., 2005. 224 p.

Naumenko O. V. Osobennosti poeticheskogo perevoda [Features of poetic translation]. *Aktual'nye voprosy perevodovedenija i praktiki perevoda* [Current issues of translation theory and practice]. 2013. Available at: <http://www.alba-translating.ru/index.php/ru/ru/articles/2013/naumenko.html> (accessed 15.02.2016).

Reutin M. Yu. Pljaska smerti [Dancing of death]. *Slovar' srednevekovoj kul'tury* [Dictionary of medieval culture]. Moscow, 2003. P. 360–364.

Sychenkova L. Ikonografija «Pljaski smerti». Odná istoricheskaja parallel' [Iconography of “Dancing of death”. A historical parallel] *Vestnik Mezhdunarodnogo instituta A. Bogdanova* [Bulletin of International A. Bogdanov institute]. Ekaterinburg, 2001. Vol. 8. Available at: http://ec-dejavu.ru/d/Dance_macabre.html (accessed 15.08.2016).

Toper P. M. *Perevod v sisteme sravnitel'nogo perevodovedenija* [Translation in the system of comparative translation theory]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 254 p.

Harlap M. G. Ritm [Rhythm]. *Bol'shaja sovet-skaja ehnciklopedija* [Great Soviet encyclopedia. Third edition. Vols. 1–30]. Moscow, Sovetskaja ehnciklopedija, 1969–78. Vol. 22. P. 63–65.

Harlap M. G. Ritm [Rhythm]. *Muzykal'nyj entsiklopedicheskij slovar'* [Musical encyclopedic dictionary]. Moscow, Sovetskaja entsiklopedija Publ., 1990. P. 463.

Huizinga J. *Osen' Srednevekov'ja* [The Autumn of the Middle Ages]. Transl. by D. V. Sil'vestrov. Moscow, Nauka Publ., 1988. 540 p.

Shutemova N. V. *Tipologija teksta v poeticheskom perevode* [Text typology in poetic translation]. Perm, 2012. 153 p.

Etkind E. Razgovor o stikhakh [Conversation about poetry]. Moscow, Detskaja literatura Publ., 1970. 240 p.

Etkind E. G. Ritm poeticheskogo proizvedenija kak faktor soderzhaniya [Rhythm of the poetic work as a content factor]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art]. Leningrad, Nauka Publ., 1974. P. 104–121.

**“THE LEGEND OF THE DEAD SOLDIER” BY B. BRECHT
AND ITS TRANSLATIONS INTO RUSSIAN: MUSICAL ASPECT**

Ludmila Ju. Viktorova

Postgraduate Student in the Department of World Literature and Culture
Perm State University

Nina S. Bochkareva

Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University

In the article the poetic musicality of “The Legend of the Dead Soldier” (“Legende vom toten Soldaten”) by B. Brecht and its representation in Russian translations by S. Kirsanov and V. Shtempel are considered at the levels of the external form (rhythm) and the inner world (image). The origin and functions of the irregular rhythm (violation of meter), various repetitions, contrasts and accents are studied. The formal and content duality of the “poetic music” of the text is noted: combination of the military march (an interlaced masculine rhyme with predominantly consonant endings, monotonous iambus) with “dances of death” (alternation of the tetrameter and trimeter, rhythm disturbance, limping or dancing). Bravura and burdensome “chindrara” accompanies music of the orchestra, cries and shouts of animals and people, and dance at last. Both translators take account of the rhythm irregularity, noted by Brecht himself, but show a tendency, stronger in comparison with the original, to the trisyllabic foot (especially by Shtempel), reducing contrasts and accents. They both do not mention dance (there is no direct reference to “dances of death”) and weaken the gradation from the march to the dance. Kirsanov concretizes names of the orchestra musical instruments (a trumpet, a flute, timpani), and in Shtempel’s version “the cheerful march” is accompanied by “rats chorus”. The prospects of research into the musical aspect of the original and translations are outlined.

Key words: translation; musicality; poetic music; rhythm; image; German poetry; Brecht; “The Legend of the Dead Soldier”.