

РЕЦЕНЗИЯ

Трудности перевода

Вновь обретенный немецкоязычный оригинал романа Артура Кёстлера «Слепящая тьма» (нем. «Sonnenfinsternis», англ. «Darkness at Noon») открывает возможности для новой интерпретации этого классического литературного произведения и политического явления. О новых перспективах для «Д» рассказывает **Лутц Лихтенбергер**.



Лутц
Лихтенбергер

Политический роман на злобу дня, предостережение, сведения счетов со всеми формами тоталитаризма, пленяющая литературная антиутопия, «Слепящая тьма» Артура Кёстлера — произведение мировой классики — уже в третий раз дождалась своего часа.

Кёстлер, родившийся в Будапеште, выросший в Вене и писавший свои произведения на немецком языке, работал над книгой в эмиграции в Париже с лета 1938 года по весну 1940 года. Потом ему пришлось покинуть французскую столицу и бежать от нацистов. Во время бегства единственный немецкий экземпляр был утрачен, и только 75 лет спустя немецкий литературовед Маттиас Вессель нашел рукопись в архиве одного цюрихского издательства.

Дафна Харди Генрион, состоявшая в близких отношениях с Кёстлером, сделала перевод «Слепящей тьмы» на английский язык и отправила его в Лондон. В отсутствие оригинала ее текст стал «подлинником», с которого роман перевели на 30 языков, включая и сам немецкий. Это случай, не имеющий аналогов в современной истории литературы, как отмечает биограф Кёстлера Майкл Скэммел.

«Слепящая тьма» посредством разразительных, пугающих картин рассказывает историю жизни и смерти вымышленного персонажа Николая Рубашова, одного из вождей революции, которого арестовывают и сажают в тюрьму. Его подвергают мучительным пыткам двое следователей — Иванов, в прошлом друг и единомышленник, и Длеткин, жестокий, бесцеремонный инквизитор. Используя приемы манипуляции, они вынуждают Рубашова сознаться в преступлениях, которых тот никогда не совершал.

По выражению Майкла Скэммела, это своего рода «интеллектуальный политтриллер», ставший и политическим явлением, и хитом



Артур Кёстлер времен успеха «Слепящей тьмы»

продаж, и произведением, восторженно встреченным критиками. В 1998 году Современная библиотека (Modern Library) в США поместила эту книгу на восьмое место в списке 100 важнейших произведений XX века.

Вплоть до своего ареста во время испанской гражданской войны в 1937 году Кёстлер сам был коммунистом. Поэтому он, в частности, задавался вопросом, как НКВД удалось заставить таких известных партийных лидеров, как Николай

Бухарин, Григорий Зиновьев или Карл Радек, сознаться в преступлениях, которых те не совершали, и тем самым подписать собственный смертный приговор.

Страна, в которой происходит действие книги, останется неназван-

ной. Местами в тексте романа содержатся отсылки к национал-социалистической Германии, а также к СССР. Как пишет Скэммел, понимающие критики с самого начала указывали на то, что ускользало от других: Кёстлер одним из первых писателей подметил «усиливающееся сходство между советским режимом и режимом нацистским». И еще: посыл Кёстлера был в большей мере антигитлеровским, нежели антисоветским.

Книга стала бестселлером. Только во Франции в 1946 году за первый месяц было продано 70 тыс. экземпляров. В Париже люди выстраивались в очередь перед тамошним издательством, чтобы заполучить экземпляр — рассказывали, что при перепродаже цена могла быть в восемь раз выше первоначальной. К середине года распроданный тираж составил уже 300 тыс., а за два года достиг 2 млн. Однако по мере распространения холодной войны анти-тоталитарный, универсальный посыл отходил на второй план. Аналогично случившемуся с Францом Кафкой, произведения которого

В Париже люди выстраивались в очередь перед издательством, чтобы заполучить экземпляр... При перепродаже цена могла быть в 8 раз выше первоначальной

появлялись в период с 1908 по 1924 год, часть литературоведов и широкие политико-интеллектуальные круги как бы оказались в плену у исключительно антикоммунистической интерпретации. К тому же «Слепящая тьма» воспринималась как доказательство правильности холодной войны.

Первый немецкий перевод вышел в свет в 1948 году. Для немецкой публики Кёстлер был британским писателем: все его труды переводились с английского языка. Биограф Скэммел говорит, что немцы считали роман «продуктом чужой культуры». Это приводило к тому, что немцы просто не замечали многих отсылок к тоталитарной Германии и видели только то, что относилось к СССР.

Обнаружение оригинальной рукописи — большое событие еще и потому, что оно дает возможность лучше понять политическое измерение романа. Дафна Харди Генрион, переводчица и «автор исход-

ного текста», ранее не переводила на английский язык книги. Девушке только-только исполнился 21 год, к тому же работать приходилось в условиях очень жестких сроков. С практикой советской и национал-социалистической тайной полиции и с механизмами, существующими в тоталитарных государствах, она не была знакома. Большевикскую терминологию она заменяла британскими правовыми представлениями и понятиями, из-за чего система представляла в более мягком и цивилизованном свете.

Сегодня мы можем объяснить появление тех или иных принципиальных «ошибок». Так, в первом (обратном) переводе на немецкий язык за абстрактными формулировками трудно разглядеть те параллели, которые проводил Кёстлер.

Маттиас Вессель, который нашел рукопись, также исследовал документы в Немецком историческом институте в Москве и в Российском государственном военном архиве. Вероятно, теперь мы можем ждать появления исчерпывающего, систематического анализа обеих версий. В послесловии к переработанному изданию 1960 года Кёстлер писал: «Я сам сделал перевод „Слепящей тьмы“ на немецкий язык, но меня не покидает чувство, что спонтанность оригинала все же была потеряна».

Зато теперь немецкие читатели смогут первыми не только насладиться этой спонтанностью в полной мере, но и сделать собственные полит-исторические выводы. Заново перевести книгу на другие языки на основании вновь обретенной рукописи представляется интересным не только с литературных позиций, причем в идеале хорошо было бы охватить все 30 языков, на которых она издавалась ранее.

МНЕНИЕ

Искусство быть свободным

Ограничения искусства и притеснение его деятелей имеют значительно больший резонанс, чем думают исполнители подобных акций.

Почему это так, размышляет **Клаус Штерн**, почетный президент Берлинской академии искусств (2006–2015 годы).



Клаус
Штерн

Всякий раз, когда в центре скандала или даже скандальчика оказываются деятели искусства, я уже знаю, что мне опять будет звонить кто-то из журналистов, чтобы услышать, как обстоят дела со свободой искусства в современной Германии. Вот мой стандартный ответ: «Хорошо, поскольку я целиком и полностью верю в немецкое правосудие». Против меня подавался 41 иск, и всякий раз суд вставал на мою сторону. Истцы, в числе которых были известные представители немецкой военной промышленности, какие бы гонорары они ни платили своим адвокатам, не могли ничего возразить против статьи 5 основного закона: искусство и наука, исследовательская и преподавательская деятельность свободны.

Однако никогда свобода искусства не была абсолютной, тотальной — нет, она возможна лишь в тех границах, в которых не нарушает общих законов, норм по защите детей и подростков, чести и достоинства граждан и не противоречит принципам конституции. Зато в этих рамках у каждого есть право выражать свое мнение устно и письменно, в текстовой и изобразительной форме. Но нужно быть готовым идти против течения, если слова и образы, особенно в виде сатиры, оскорбят и возмутят того, против кого они были направлены.

«Сатира не малиновая настояйка», — говорил Генрих Белль, писатель и критик общественного устройства, обличавший реставрационные устремления молодой Федеративной Республики, а также антилеву истерию 1970-х годов. За это он сам вплоть до своей смерти не раз становился мишенью ожесточенных кампаний со стороны издательского дома «Шпрингер», ряда политиков и их кланеров. Художественный и политический принцип «Вмешиваться — это единственная возможность не терять связи с реальностью» дорого ему обошелся и даже навлекал на него подозрения в «идейных симпатиях терроризму». Белль со всей ответственностью использовал свободу искусства, испытывая на прочность молодую немецкую демократию.

Об этом я вспоминаю снова и снова, когда сегодня чуть ли не любое нарушение табу прикрывается сатирическим выражением мнения. Мне бы хотелось, чтобы общественная дискуссия о критериях сатиры и ответственности велась более интенсивно. Мне представляется, что сати-

ра за пеленой анонимности. Вместе с тем, пишет Ханно Раутерберг в своем сборнике эссе «Насколько свободное искусство?», формируется своего рода «кликтивизм, моментально распухающий до протеста большого количества людей». Ведь если в цифровом пространстве индивидуумы станут сбиваться в аффецированные комьюнити, которые находят друг в друге подтверждение справедливости своих обид, это может сыграть против терпимости в отношении художественной презентации, стать реальной угрозой для произведений искусства и послужить «сдерживанию его действительности».

В 1987 году мне довелось дать толчок дискуссии о границах свободы искусства, когда появилась информация, что коллекционеры Ирена и Петер Людвиг хотят выставить в новом кельнском Музее Людвига портретные бюсты работы Арно Бреке-ров. До этого Петер Людвиг жаловался в одном интервью, что из-за «дефицита либеральности» ни в одном музее страны не хотят выставлять искусство периода национал-социализма, и винил в этом «огра-

что во времена Гитлера это искусство прокладывало себе дорогу в музеи посредством запугивания, террора и преступлений. Наиболее значительные художники XX века подвергались дискредитации как «вырожденцы», преследованиям и были вынуждены эмигрировать, в то время как стоворчивое государственное искусство, следовавшее идеологии нацизма, чувствовало себя вольготно. Сотни художников, критиков и сотрудников музеев присоединились тогда к нашему призыву.

Впрочем, я с самого начала не питал иллюзий, что эффект от этого будет действительно долгим, и выставка Брекера в 2006 году в Шверине стала тому подтверждением. Несмотря на все протесты, мэры города, директор Дома Шлезвиг-Гольштейна и земельное правительство решились на эту провокацию и посвятили Брекеру первую крупную выставку в публичном пространстве с момента окончания Второй мировой войны. Фотография моего критического комментария в книге отзывов стала для организаторов своего рода трофеем, включенным в опубликованный позднее каталог. Для городских властей туристический успех был в конечном счете важнее культурно-политического урона под знаменами «Свободу искусству, даже если это искусство национал-социализма».

Сегодня мы занимаемся не в последнюю очередь отставанием свободы искусства и слова во всем мире. Ведь на том, кто пользуется привилегией свободы искусства, лежит долг защищать эту свободу и для других, где бы они ни жили. В годы своего президентства в Берлинской академии искусств, еще несколько лет назад, я мог приглашать к нам коллег — писателей, карикатури-

стов, кураторов выставок, художников и скульпторов, которые сталкивались с притеснениями, угрозами и задержаниями. Посредством мероприятий с их участием мы обеспечивали им внимание большой аудитории в надежде, что публичные выступления послужат для них дополнительной защитой.

Еще мой предшественник пригласил Салмана Рушди, в 1989 году

Изоляция и домашний арест до процесса не смогли предотвратить формирование большого международного движения в знак солидарности с Серебрянниковым

приговоренного к смерти на основании фетвы. Я предложил высокую сцену Роберто Савиано, который занимался расследованиями дел мафии и которому недавно министр внутренних дел Италии Сальвини пригрозил лишением личной охраны силами полиции. В академию приехал и датский карикатурист Курт Вестергор. Его карикатуры на Мухаммеда в газете Jyllands-Posten повлекли более чем серьезные последствия: покушение и продолжающуюся уже много лет постоянную охрану его дома. В числе гостей был и китайский художник Ай Вэйэй — вскоре после его освобождения из-под домашнего ареста.

Наконец, академия снова и снова обращалась к деятелям искусства из России. Когда в 1990-х годах свыше 50 стипендиатов от всех видов искусства из Москвы были на три месяца приглашены в Берлин, никто в этот постсоветский период переменил не мог ожидать ограничений последующих лет. На это в своей речи в ака-

Можно полагать, что аналогичным образом обстоит дело и с теми преследованиями, которым подвергся режиссер Кирилл Серебрянников, которому грозит лишение свободы. Русский читатель хорошо знаком с обстоятельствами этого дела, обвинения в котором, на мой взгляд, абсурдны. Изоляция и домашний арест до процесса не смогли предотвратить формирование большого международного движения в знак солидарности с Серебрянниковым.

И, наконец, мне вспоминается судьба кинорежиссера Олега Сенцова, приговоренного к 20 годам заключения. Он только-только перенес голодовку, продолжавшуюся 144 дня. Протесты по всему миру, в которых принимают участие кинематографы, академии и вузы, пикеты перед российским посольством в Берлине до сих пор никакого результата не дали. Приговор ему лежит бременем в том числе и на германо-российских отношениях.

