

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

ВЫСОКОЕ
ИСКУССТВО



Государственное Издательство
« ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА »

Москва. 1941

ОТ АВТОРА

Победа ленинско-сталинской национальной политики положила начало подлинной дружбе народов СССР.

Эта дружба в корне изменила всю литературную жизнь нашей многоязычной страны. Украинцы, белоруссы, грузины, армяне, литовцы, эстонцы, латыши, азербайджанцы, евреи, узбеки, таджики, молдаване, казахи, уйгуры, кумыки, аварцы, карелы, бурят-монголы — именно оттого, что они стали братьями, установили между собою непрерывный обмен всеми своими литературными ценностями. Без русских писателей, современных и старых, их культурная жизнь стала в настоящее время невысказанной, а мы, русские, проявляем теперь такой огромный интерес к литературному творчеству братских народов, что не можем представить себе номера «Литературной газеты» или книжки журнала, где не было бы переводов киргизского, казахского, калмыцкого эпоса, или Тычины, или Сулеймана Стальского, или Джамбула, или Ванды Василевской, или Переца Маркиша, или Симона Чиковани, или Людаса Гира, или Иоганнеса Барбаруса, или Виллиса Лациса, или Самеда Вургуна, или Беатра Басангова.

Вопросы методики художественного перевода, которые в прежнее время были достоянием очень узкого круга писателей и специалистов-филологов, ныне сделались делом величайшей государственной важности, в котором кровно заинтересованы миллионы людей.

Поэзия Украины открылась для русских читателей главным образом в переводах Николая Асеева, Александра Твардовского, Елены Благиной, Николая Ушакова, Николая Брауна, Ал. Суркова, Бориса Турганова.

Грузинскую поэзию мы узнали благодаря многолетним трудам Николая Тихонова, Бориса Пастернака, Сергея Спасского, Бориса Брика. Армянскую — благодаря переводам Павла Антокольского,

Владимира Державина, Александра Гатова, Сергея Шервинского, Я. Хачатурянца.

Михаил Исаковский, Петр Семьнин, Сергей Городецкий, Михаил Голодный приобщили нас к белорусской поэзии. Азербайджанская поэзия стала близка нам благодаря переводам Константина Липскерова, А. Адалис, К. Симонова, Владимира Луговского, Е. Долматовского. Лев Пеньковский и Марк Тарловский открыли для нас поэзию киргизов. Поэзию казахов мы узнали по переводам Всеволода Рождественского, Михаила Зенкевича, поэзию дагестанцев — по переводам Эффенди Капиева.

Переводчики планомерно и дружно делают работу громадной политической важности: они открывают нам красоту и величие каждого из братских народов и каждому из братских народов открывают красоту и величие русского народа.

Что знали мы, например, о калмыках до того, как — в замечательном переводе поэта С. Липкина — вышла наконец джангариада, воплотившая в себе героическую мощь «страны Бумбы»? Я помню, как покойный академик Б. Я. Владимирцов (тогда молодой профессор) лет двадцать тому назад, в Ленинграде, пытался увлечь литераторов красотой и поэзией «Джангра». Он настаивал на том, что «Джангар», один из величайших памятников мирового фольклора, должен стать достоянием широких читательских масс. Его убежденно поддерживал Горький.

Но поэта-переводчика для «Джангра» так и не нашлось. «Джангар» остался в исключительном ведении специалистов-ученых.

Прошло несколько лет, и национальная политика нашей страны окружила «Джангар» небывалым почетом. Теперь грузинские, армянские, украинские, азербайджанские, белорусские поэты считают делом чести и доблести воспроизвести его тем же национальным размером, какой придал ему калмыцкий народ — сохраняя, как некую великую ценность, все своеобразие калмыцкого стиля.

Вместе с ростом культуры советских народов все большее значение приобретают у нас переводы произведений всемирной словесности.

Михаил Лозинский как переводчик Данте, Лопе де Вега, Фирдоуси; С. Я. Маршак как переводчик Роберта Бернса и английских народных баллад; Юрий Тынянов как переводчик Гейне; Иван Кашкин как переводчик англо-американских прозаиков; Е. Калашникова и В. Топер как переводчицы Колдуэлла, Хемингуэя; А. Франковский как переводчик Свифта, Де Фо и Стерна — все это большие имена русской литературы, без которых она была бы гораздо беднее. К ним примыкают такие молодые

таланты, как Наталья Кончаловская, переводчица Чарльза Кингсли, Лев Шиферс, переводчик Джамбула, В. Левик, переводчик Николая Ленау, А. Шмульян, переводчик Вильяма Морриса, и мн. др.

Вырабатывается и утверждается в нашей литературе советский стиль перевода, научно-художественный, — стиль, который отменяет от себя дилетантщину, кустарничество, слепую вдохновенность и прочие принадлежности вчерашнего литературного дня. Искусство перевода становится понемногу наукой, оставаясь в то же время искусством.

Большинство прежних изданий Данте, Сервантеса, Диккенса, Филдинга, Бальзака, Флобера, Золя, Мопассана, Киплинга и других пришлось забраковать и сдать в архив: так повысились в настоящее время те требования, которые мы предъявляем к мастерству перевода.

Мало кому известно, как велика в деле организации у нас художественного перевода роль Горького. Когда в 1919 году в Ленинграде возникло издательство «Всемирная литература», Горький круто взял курс на борьбу с теми дурными традициями, которые были завещаны нам переводчиками предыдущей эпохи. Шло ли дело об английских балладах, или о песнях Беранже, или о повестях Мультатули, — мы, вся коллегия «Всемирной литературы», не допускали никаких компромиссов и выкорчевывали все, что вело к искалечению подлинника, вполне сознавая, какому великому делу будет служить переводческое искусство у нас.

В далекое прошлое отходит то время, когда на переводчиков смотрели как на каких то париев искусства. Высокие награды, которыми в прошлом году советское правительство отменило деятельность таких переводчиков, как Лозинский, Кашкин, Грифцов и Пеньковский, показывают, каким почетом пользуется в нашем народе высокое искусство перевода.

Теперь, когда практика переводческого искусства встала на такую высоту, пора на основе этой практики создать, наконец, теорию. Нам нужна авторитетная, строго научная, подлинно марксистская книга об основных принципах художественного перевода у нас в СССР, и в этой книге должен быть всемерно использован опыт не только русских переводчиков, но и грузинских, украинских, белорусских, армянских, татарских и проч. Было бы отлично, если бы создание этой необходимейшей книги взял на себя Институт мировой литературы им. Горького: у него богатые возможности для такой коллективной работы.

Осуществить эту задачу теперь значительно легче, чем прежде, так как вместе с переводчиками в последнее время выдвинулся ряд литературоведов и критиков, всесторонне разрабатываю-

щих те большие проблемы, которые связаны с советской переводческой практикой. Работы проф. А. А. Смирнова, Андрея Федорова, проф. Г. Сердюченко, Георгия Шенгели, проф. М. Морозова, Л. Борового, А. Кожевникова, Мариэтты Шагинян, проф. М. Д. Эйхенгольца, Н. Н. Вильяма-Вильмонта, В. Александрова, Петра Скосырева, Корнелия Зелинского, Сергея Боброва, В. Гольцева и др. уже подготовили почву для такого капитального труда.

Предлагаемая читателю книжка преследует очень скромные цели: дать новичкам-переводчикам нечто вроде азбуки их ремесла. Первоначальная моя попытка написать эту азбуку относится еще к 1919 году. Для настоящего издания книга переработана заново на основе новых материалов.

Надеюсь, что в своем нынешнем виде она будет полезна не только новичкам-переводчикам, но и тому обширному кругу читателей, который, являясь потребителем художественных переводов иностранной поэзии и прозы, желал бы уразуметь те критерии, коими он мог бы руководствоваться при их литературной оценке. Имея в виду эту цель, я попытался придать моему изложению наиболее доступную форму. Я писал ее так, чтобы ее поняли те, кто не знает иностранных языков. Мне хотелось, чтобы благодаря этой книжке проблемы, связанные с мастерством перевода, взволновали не одних переводчиков, но самые широкие массы читателей, заинтересованных в повышении советской словесной культуры.

I. ДОМИНАНТЫ ОТКЛОНЕНИЙ ОТ ПОДЛИННИКА

В Индии недавно открыта новая богиня по имени Тара. Один из лучших переводчиков Киплинга пишет об этой богине:

Словно в зареве пожара,
Я увидел на заре,
Как прошла богиня Тара,
Вся сияя, по горе¹.

Можно представить себе, какие экстазы вызвало ее появление среди тамошних религиозных фанатиков. Но смею ли я указать переводчику, что Тара отнюдь не богиня, и даже не женщина, а просто одна из гималайских вершин? Есть в Индии такие горы — Гималаи, и есть среди них третьеразрядная гора — Тара Дэви. Поклоняться ей как богине, даже при зареве какого-то пожара, не стóит.

В газете «Правда» было недавно отмечено, что известный казахский писатель Жароков, переводя «Графа Нулина», превратил людей в четвероногих. У Пушкина сказано:

Псаря в охотничьих уборах...

А в переводе Жарокова:

Охотничьи псы².

¹ Редьярд Киплинг, Избранные стихи, Л. 1936, стр. 221.

² Гайша Шарипова, Переводы и переводчики, «Правда» от 1 июля 1939 г.

Если из человека можно сделать собаку, а из горной вершины — богиню, почему не превратить, например, какой-нибудь неодушевленный предмет, — в человека! Такие случаи бывали нередко. Лет восемь назад в одной очень ученой редакции издавали юбилейную книгу о Горьком. Один из членов этой редакции позвонил мне по телефону и спросил, не знаю ли я английского писателя Орчарда.

— Орчарда?

— Да. Черри Орчарда.

Я засмеялся прямо в телефон и объяснил, что Черри Орчард — не английский писатель, а «Вишневый сад» Антона Чехова, ибо «черри» — по-английски вишня, а «орчард» — по-английски сад.

Мне заявили, что я ошибаюсь, и прислали ворох московских газет за 25 сентября 1932 года, где приведена телеграмма Бернарда Шоу к Горькому. В этой телеграмме, насколько я мог догадаться, Бернард Шоу хвалит горьковские пьесы за то, что в них нет таких безвольных и вялых героев, какие выведены в чеховском «Вишневом саду», а сотрудник ТАСС, переводя впопыхах, из заглавия чеховской пьесы сделал мифического гражданина Великобританской империи, буржуазного писателя мистера Черри Орчарда, которому и выразил свое порицание за то, что его персонажи не похожи на горьковских¹.

В переводческой практике такие превращения — дело обычное. Один небезызвестный переводчик, переводя с немецкого французский роман Шарля-Луи Филиппа, изобразил в переводе, как юная внучка, посылая из Парижа деньги своему старому дедушке, живущему в деревенской глуши, дает ему такой невероятный совет:

— Сходи на эти деньги к девочкам, чтобы не утруждать бабушку.

Эта фраза предопределила дальнейшее отношение переводчика к героине. Он решил, что жизнь в Париже развратила ее, и всем ее дальнейшим поступкам придал оттенок цинизма. Каково же было его удивление, когда через несколько лет он познакомился с подлинником и увидел, что внучка, посылая дедушке деньги, отнюдь не предлагала ему пойти на эти деньги к проституткам,

¹ «Известия ЦИК» от 25 сентября 1932 г.

а просто советовала взять служанку, чтобы бабушке было легче справляться с домашней работой. В немецком переводе было сказано: *Nimm dir ein Mädchen*. Отсюда созданный переводчиком миф о развратных мыслях героини¹.

Не нужно думать, что иностранцы, переводящие русских писателей, свободны от подобных ошибок. Мне уже случалось писать про некую мисс Марианну Фелл, которая перевела на английский язык новеллы и пьесы Чехова под общим заглавием «Рассказы из русской жизни», — и там превратила собаку Каштанку в каштановое дерево (*Chestnut tree*)! Поэт Батюшков, упоминаемый Чеховым, сделан у нее православным попом (она смешала «Батюшков» и «батюшка»), а Добролюбов превратился в святого Франциска Ассизского!

Даже в научных трудах встречаются такие абсурды. Например, в книжке О. И. Капицы «Детский фольклор» указывается, что в английских народных стишках для детей нередко фигурируют птицы, причем в качестве примера приводится такая стихотворная строка:

Lady-bird, lady-bird!

Между тем *lady-bird*, к сожалению, несколько не птица, а самая обыкновенная божья коровка².

А на-днях, перелистывая фундаментальное издание А. И. Герцена, вышедшее под редакцией Лемке, я увидел удивительную вещь: оказывается, Герцен так нежно любил Огарева, что посылал ему по почте куски своего собственного мяса.

Лемке дает такой перевод одной его записки к Огареву:

«Возьми мою междуфилейную часть о Мазаде. Я ее пришлю на-днях»³.

К счастью, это дружеское членовредительство — миф, так как в подлиннике сказано ясно:

«Возьми мою вставную статейку (*мое entrefilet*) о Мазаде...»

Отсюда следует, что к этим чисто словарным ошиб-

¹ Шарль-Луи Филипп, Мари Донадьё, 1924, стр. 78.

² О. И. Капица, Детский фольклор, Л. 1928, стр. 72.

³ А. И. Герцен, Полное собр. соч., т. XX, П. 1923, стр. 258.

кам мы должны относиться с величайшей строгостью, ибо неисчислимы те бедствия, которые порою может принести переводимому автору неверная интерпретация одного-единственного иноязычного слова.

Когда, например, Михаил Светлов, переводя стихотворение украинского поэта Сосюры, приписал Сосюре такую строку:

По розам звенел трамвай,

он тем самым внушил читателю, что Сосюра — мистик-символист, сближающий явления городской обыденщины с какими-то небесными розами — может быть, с голубыми розами немецких романтиков, может быть, с блоковской розой из трагедии «Роза и крест», может быть, со Святой Розой средневекового рыцарства:

Lumen Coeli, Sancta Rosa!

Прочтя у Сосюры — в переводе Михаила Светлова — об этом трамвае, звенящем по розам, мы могли без дальних околичностей причислить Сосюру к эпигонам Брюсовско-блоковской школы. И все произошло оттого, что переводчик не знал, что «ріг» по-украински угол, и принял его за розу! В подлиннике сказано просто:

На углу звенел трамвай
(На розі дзвенів трамвай).

Одной этой словарной ошибкой Михаил Светлов искажил, как мы видели, всю творческую физиономию Сосюры.

Но значит ли это, что он плохой переводчик? Нисколько. Достоинства и недостатки художественных переводов не измеряются такими случайными промахами. Бывает, что переводчик делает десятки ошибок, и все же его перевод имеет высокую ценность, если в этом переводе передано самое главное: художественная индивидуальность переводимого автора во всем своеобразии его стиля.

В то время как в деловом переводе, преследующем чисто информационные цели, самое важное — словарная точность, в переводе художественном отдельные несо-

ответствия слов зачастую играют третьестепенную роль, и те критики, которые пытаются дискредитировать в глазах непосвященных читателей тот или иной перевод при помощи указаний на подобные промахи, пользуются такой демагогией исключительно для развращения читательских вкусов.

Конечно, я не собираюсь выступать на защиту переводческих промахов, я думаю, что с ними надлежит неослабно бороться, но главное все же не в них.

✓ Главное в том, чтобы переводчик воспроизвел в своем тексте мысль переводимого автора, его лицо, его голос, его литературную манеру, его стиль. Все усилия переводчика должны быть сосредоточены, главным образом, на этой задаче. Если эта задача не выполнена, перевод никуда не годится и являет собой клевету на переводимого автора, которая тем отвратительнее, что автор почти никогда не имеет возможности опровергнуть ее. В СССР существуют такие переводы Шота Руставели, Шевченко, Карлейля, Гюстава Флобера, Редьярда Киплинга, Роберта Стивенсона, Ги де Мопассана, Анатоля Франса, Жана Ришпена, что те сочли бы себя опозоренными, если бы могли познакомиться с ними.

Клевета эта весьма разнообразна. Чаще всего она заключается в том, что вместо подлинной личности автора перед читателем возникает другая, не только на нее не похожая, но явно враждебная ей.

Когда Симон Чиковани, современный грузинский поэт, увидел свое стихотворение в переводе на русский язык, он обратился к переводчикам с просьбой: «Прошу, чтоб меня не переводили совсем».

То есть: не хочу фигурировать перед русским советским читателем в том фантастическом виде, какой придают мне мои переводчики. Если они не способны воспроизвести в переводе мою подлинную творческую личность, пусть оставят мои произведения в покое.

Ибо горе не в том, что плохой переводчик исказит ту или иную строку Чиковани, а в том, что он исказит самого Чиковани, придаст ему другое лицо.

«Я, — говорит поэт, — выступал [в своем творчестве] против осахаривания грузинской литературы, против шашлыков и кинжалов». А в переводе «оказались шашлыки, вина, бурдюки, которых у меня не было и не

могло быть, потому что, во-первых, этого не требовал материал, а во-вторых, шашлыки и бурдюки — не моя установка»¹.

Выходит, что вместо подлинного Чиковани нам показали кого-то другого, кто не только не похож на него, но глубоко ненавистен ему, — вульгарно-кинжальную фигуру кавказца, которому только и впору плясать на эстраде лезгинку. Между тем именно с такой шашлычной интерпретацией Кавказа и борется в своих стихах Чиковани.

Так что переводчик в данном случае выступил как враг переводимого автора и заставил его воплощать в своем творчестве ненавистные ему тенденции, идеи и образы.

В этом главная опасность плохих переводов: они из-вращают не столько отдельные слова или фразы, сколько самую сущность переводимого автора. Это случается гораздо чаще, чем думают. Переводчик, так сказать, напяливает на автора самодельную маску и эту маску выдает за его живое лицо.

Поскольку дело касается стиля, всякое создание художника есть, в сущности, его автопортрет, ибо, вольно или невольно, художник отражает в своем стиле себя.

Это понимал еще Тредьяковский:

«Поступка автора (то есть его стиль) безмерно сходствует с цветом его волос, с движением очес, с обращением языка, с биением сердца».

Об этом же говорил и Уолт Уитман:

«Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе же самом. Если ты вульгарен или зол, это не укроется от них. Если ты любишь, чтобы во время обеда за стулом у тебя стоял лакей, в твоих писаниях скажется и это. Если ты брюзга или завистник, или не веришь в загробную жизнь, или низменно смотришь на женщин, это скажется даже в твоих умолчаниях, даже в том, чего ты не напишешь. Нет такой уловки, нет такого приема, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих писаний хоть какой-нибудь твой изъян».

Отражение личности писателя в языке его произведений и называется его индивидуальным стилем, прису-

¹ «Литературная газета», 1933, № 38.

щим ему одному. Потому-то я и говорю, что, исказив его стиль, мы тем самым исказим его лицо.] Если при помощи своего перевода мы навяжем ему свой собственный стиль, мы превратим его автопортрет — в автопортрет переводчика.

Для примера укажу хотя бы на стихотворения великого английского лирика Перси Биши Шелли в переводе Константина Бальмонта.

Не отдельные ошибки (чудовищные!) поражают в этом переводе, а именно целая система ошибок, целая система отсебятин и отклонений от подлинника, которые, в своей совокупности, неузнаваемо меняют самую физиономию Шелли. Все отсебятины Бальмонта объединены в некое стройное целое, у всех у них один и тот же галантерейный, напыщенно-романсовый стиль, и это наносит автору в тысячу раз больший ущерб, чем случайные ошибки перевода.

У Шелли написано: «лютня». Бальмонт переводит: рокот лютни чаровницы (186).

У Шелли написано: «сон». Он переводит: роскошная нега (195).

У Шелли написано: «женщина». Он переводит: женщина-картина (213).

У Шелли написано: «лепестки». Он переводит: пышные букеты (179).

У Шелли написано: «звук». Он переводит: живое сочетание созвучий (203).

Так, строка за строкой, он изменяет все стихотворения Шелли, придавая им витиеватую красоту дешёвых романсов. И при этом приклеивает чуть не к каждому слову какой-нибудь тривиальный эпитет.

У Шелли — звезды, у Бальмонта — яркие звезды (153).

У Шелли — око, у Бальмонта — яркое око (135).

У Шелли — грудь, у Бальмонта — светлоликий символ (176).

У Шелли — печаль, у Бальмонта — томительные муки (191).

Благодаря таким систематическим изменениям текста Шелли становится до странности похож на Бальмонта.

Бальмонтизируя поэзию Шелли, Бальмонт придает британскому поэту свою собственную размашистость жестов. Где у Шелли только один-единственный зимний сучок, там у него широчайший пейзаж:

Средь чаши (!) елей (!) и берез (!)
Кругом (!), куда (!) ни глянет (!) око (!),
Холодный (!) снег (!) поля (!) занес (!) (211).

Из одного сучка у Бальмонта выросла целая чаща, из одного слова «зимний» развернулись необъятные снеговые (и притом российские) равнины. И такая щедрая размашистость жестов буквально на каждой странице.

Где у Шелли закатный луч — у Бальмонта целое зарево: горит закат, блистает янтарями (7).

Шелли, например, говорит: «ты так добра», а Бальмонт изливается целым фонтаном штабс-капитанских любезностей:

Ты мне близка (!), как ночь (!) сиянью дня (!),
Как родина (!) в последний (!) миг (!) изгнанья (!) (3).

Шелли воспевает, например, брачную ночь, — и этого Бальмонту достаточно, чтобы наворотить от себя целую кучу банальностей, сопутствующих образу *брачная ночь* в любострастных армейских мозгах: «самозабвение», «слияние страсти», «изголовье», «роскошная нега» (195).

Шелли упомянул соловья, и вот мы читаем у Бальмонта:

Как будто он гимны слагает луне! (108)

Ибо что это за соловей, если он не славословит луны!

Стоило Шелли произнести слово *молния*, как у Бальмонта уже готово трехстишие:

... И молний жгучий (!) свет (!)
Прорезал в небе глубину (!)
И громкий смех ее, родя (!) в морях (!) волну (!) (183) 1.

Так Шелли понемногу превращается в Смердякова с гитарой, поющего романсы сладкой фистулой, и мы уже не удивляемся, находя у него такие смердяковские красоты, как «нежный пурпур дня», «вздох мечты», «счастья сладкий час», «невыразимый восторг бытия», «туманный путь жизни», «тайны беглых снов» и тому подобный романсовый хлам.

Даже в стихотворении, которое переведено Бальмонтом более или менее точно, есть такая пошловатая вставка:

¹ Восклицательными знаками в скобках я отмечаю слова, которых у Шелли нет. Цифры, поставленные после каждой цитаты, указывают страницу русского издания: Шелли, Полн. собр. соч., пер. К. Д. Бальмонта, т. I, СПб, 1907.

О, почему ж, мой друг прелестный,
С тобой мы слиться не должны? (86)

Вот какой огромный отпечаток оставляет личность переводчика на личности того автора, которого он переводит. Не только стихотворения Шелли искажил в своих переводах Бальмонт, он искажил самую физиономию Шелли, он придал этому прекрасному лицу черты своей собственной личности. Получилось новое лицо, полу-Шелли, полу-Бальмонт — некий, я сказал бы, Шельмонт.

Это часто бывает с поэтами: переводя их, переводчики чересчур выпячивают свое я и чем выразительнее личность самого переводчика, тем сильнее она заслоняет от нас переводимого автора. Именно потому, что у Бальмонта так резко выражена его собственная литературная личность, он, при всем своем таланте, не способен отразить в переводах индивидуальность другого поэта. А так как его талант фатоватый, то и Шелли стал у него фатоват. Это, конечно, не значит, что верный перевод доступен посредственному, безличному переводчику. Нет, именно выразительность личности переводчика обуславливает максимальную точность перевода, но только в том случае, если эта личность сродни личности переводимого автора.

Еще более поучительны переводы стихов американского поэта Уолта Уитмана, сделанные тем же Бальмонтом.

Даже не зная этих переводов, всякий заранее мог предсказать, что творческое лицо Уолта Уитмана будет в них искажено самым предательским образом, так как в мире, кажется, не было другого писателя, более далекого от него, чем Бальмонт.

Ведь Уолт Уитман в своем творчестве всю жизнь боролся с бальмонтовщиной, с ее дешевыми вычурами, с ее кудрявой и залихватской риторикой, с ее легкомысленной и в то же время напыщенной «музыкой слов», с ее внешней красотостью, которая хуже уродства; он, задолго до появления Бальмонта, объявил себя кровным врагом тех поэтических качеств, которые составляют основу бальмонтовщины.

Вот этого-то кровного врага Бальмонт попытался сделать своим собратом по лире, и мы легко можем представить себе, как после такой бальмонтизации исказилось лицо Уолта Уитмана.

Перевод превратился в борьбу переводчика с пере-

водимым поэтом, в беспрестанную полемику с ним. Иначе и быть не могло, ибо, в сущности, Бальмонт ненавидит американского барда, не позволяет ему быть таким, каков он есть, старается всячески исправить его, навязывает ему свои бальмонтизмы, свой вычурный стиль модерн, который Уитману был так ненавистен.

Ни за что, например, не позволяет Бальмонт Уолту Уитману говорить современным вульгарным улично-газетным языком и упорно заменяет его простые слова «благородными», архаическими, церковно-славянскими.

Уитман говорит, например, *грудь*. Бальмонт переводит *лоно*.

Уитман говорит *флаг*. Бальмонт переводит *стяг*.

Уитман говорит *поднимаю*. Бальмонт переводит *подъемлю*¹.

Бальмонту словно совестно, что Уитман пишет так неказисто и грубо. Он норовит подсластить его стихи славянизмами.

Прочтите, например, «Песню рассветного знамени», из которой и взяты приведенные мною примеры. Там десятки таких бальмонтизмов, как «музыка слов поцелуйных», «бесчисленность пашен», «несчетность телег», там Уитман, ненавидевший рифму, по прихоти Бальмонта, рифмует:

С ветрами будем мы кружиться,
С безмерным ветром веселиться (133).

И снова:

Все сюда, да, всего я хочу,
Я, бранное знамя, подобное видом мечу (137).

Особенно ненавистна Бальмонту та реалистическая деловая конкретность, которой добивается Уитман. И это понятно, так как символисты вообще культивировали расплывчатые, мглистые образы. В оригинале сказано определенно и точно: моя Миссисипи, мои поля в Иллинойсе, мои поля на Миссури. Сглаживая эту географическую отчетливость слов, нарочито вуалируя ее, Бальмонт переводит так:

И реки, и нивы, и доли (136).

¹ См. У о л ь т У и т м а н, Побег травы, пер. с англ. К. Д. Бальмонта, книгоиздат-во «Скорпион», М. 1911, стр. 133, 136, 139. При дальнейших ссылках на эту книгу ее страницы обозначаются цифрами, поставленными после каждой цитаты.

Получаются стертые штампы, уничтожающие всякое своеобразие подлинника.

Уитман в отношении цифр преследовал такую же деловую, газетную точность. Он писал в той же поэме:

«Мы летим над пространством в три или четыре миллиона миль, над сорокамиллионным народом...»

Бальмонт же в своем переводе отнимает у автора эти точные цифры и заменяет их расплывчатой туманностью:

Для нас эта ширь многотысячeverстная.
Для нас города с многолюдным их грохотом.
Для нас миллионы людей (136).

Такими незаметными приемами переводчик подчиняет переводимого автора своему излюбленному стилю. Навязывая американскому барду эстетику российских символистов, Бальмонт даже заглавие книги передал неверно и манерно. Заглавие этой книги не «Побеги травы», но «Листья травы», не «Shoots of Grass», но «Leaves of Grass». Переводчик же, воспитавший свою мысль на декадентских метафорах, не мог усвоить себе честную простоту Уолта Уитмана и выдумал не идущие к его стилю «Побеги»...

Словом, если бы Уолт Уитман знал русский язык и мог познакомиться с переводом Бальмонта, он непременно адресовался бы к переводчику с просьбою:

«Прошу, чтоб меня не переводили совсем» — так как он понял бы, что его стихи оказались в руках врага, который при помощи целой системы отсебятины искажил его лицо на свой лад.

Тут важна именно система отклонений от подлинника: не одна ошибка и не две, а целая группа ошибок, производящих в уме у читателя один и тот же сокрушительный эффект: искажение творческой личности переводимого автора. Случайные ошибки — сущий вздор по сравнению с этими малозаметными отклонениями от оригинального текста, отражающими в своей совокупности творческую личность переводчика.

Как бы ни было ничтожно каждое из этих микроскопических отклонений само по себе, в массе своей они представляют колоссальную вредоносную силу, которая может любого самобытного мастера превратить в убогого писаку. Незаметно действуют эти бактерии, но яростно: в одной строке уничтожат какой-нибудь жгу-

чий эпитет, в другой — разрушат живую пульсацию ритма, в третьей — вытравят какую-нибудь теплую краску, — и вот от подлинника ничего не осталось: он весь, с начала до конца, стал иным, словно его создал другой человек, не имеющий ничего общего с автором.

Между тем так называемая широкая публика чрезвычайно любит такие рецензии, где изобличаются отдельные ляпсусы, сделанные тем или иным переводчиком. Она уверена, что этими ляпсусами — более или менее случайными — определяется вся ценность перевода, тогда как на самом-то деле вся суть — не в отдельных ошибках, а в целой системе ошибок, которые своей совокупностью изменяют стиль оригинала.

Могут возразить, что все эти столь многочисленные и резкие отклонения от подлинника объясняются будто тем, что Бальмонт плохой переводчик, а если бы он был искуснее, он не допускал бы никаких отклонений от подлинника, и сам собою отпал бы вопрос о так называемой доминанте ошибок.

Но вспомним величайшего русского переводчика — В. А. Жуковского.

Его переводы в большинстве случаев воспроизводят подлинник с гениальной точностью. Его язык так динамичен и богат, что кажется, нет таких трудностей, с которыми не мог бы он справиться. Пушкин называл Жуковского — «гений перевода».

И все же система допускаемых им отклонений от подлинника тоже приводит к тому, что лицо переводимого автора подменяется порою лицом переводчика.

Когда, например, Жуковский в переводе трагедии Шиллера сделал из «чертовки» — «чародейку», а из «чортовой девки» — «коварную отступницу», это, конечно, могло показаться случайностью. Но изучая все его переводы из страницы в страницу, мы убеждаемся, что такова его основная тенденция. Недаром Жуковский любил повторять, что у него в его творчестве всё — чужое и всё — свое. Он властно подчинял своей творческой личности каждую строку чужого текста. Все стихи, переведенные им, уже потому становились как бы собственными стихами Жуковского, что в них отражалась его тишайшая, выпрениная, благолепная, сентиментально-меланхолическая, пуританская личность.

Свойственный ему пуританизм сказывается в его переводах с необыкновенной рельефностью. Из «Орлеанской девы» он изгоняет даже такое, например, выражение, как «любовь к мужчине», которое кажется ему слишком фривольным, и вместо: «не обольщай своего сердца любовью к мужчине» пишет с благопристойной туманностью:

Страшись надежд, не знай любви земныя.

Этот же пуританизм не позволяет ему дать точный перевод той строфы «Торжества победителей», где говорится, что герой Менелай, «радуясь вновь завоеванной жене, обвивает рукою в наивысшем блаженстве прелесть ее прекрасного тела».

Избегая воспроизводить столь греховные жесты, Жуковский заставляет Менелая чинно стоять близ Елены без всяких проявлений своей супружеской страсти:

И стоящий близ Елены
Менелай тогда сказал...¹

Конечно, все это говорится здесь отнюдь не в укор Жуковскому, который по своему мастерству, по своей вдохновенности является одним из величайших переводчиков, каких когда-либо знала история мировой литературы. Жуковский еще на долгие годы останется недостижимым образцом и учителем для всех поэтов, переводящих стихи. Но именно потому, что его лучшие переводы так изумительно точны, в них особенно заметны те отнюдь не случайные отклонения от подлинника, которые и составляют доминанту его литературного — и внелитературного — стиля.

Вообще случайные отклонения того или иного перевода от подлинника вряд ли могут быть предметом, достойным исследования, так как в них ни малейшим образом не сказывается творческая индивидуальность до-

¹ У Тютчева эта строфа переведена гораздо точнее:

И супругой, взятой с бою,
Снова счастливый Атрид,
Пышный стан обвив рукою,
Страстный взор свой веселит.

(Ф. И. Тютчев, Полн. собр. соч., под ред. Вас. Гиппиуса. Л. 1939, стр. 222).

пустившего их переводчика. Наиболее плодотворным представляется мне изучение всей системы отклонений от подлинника, поскольку в ней вскрываются наиболее характерные, типовые особенности психического склада переводчика, его эстетика, его мировоззрение. Эта система и есть надежнейший ключ ко всему переводу.

Поэтому, например, мне кажется столь показательным для переводов Жуковского то мелкое само по себе обстоятельство, что он в своей великолепной версии бюргеровской «Леноры», где мускулистость его стиха достигает иногда пушкинской силы, не позволил себе даже намекнуть, что любовников, скачущих в ночи на коне, манит к себе «брачное ложе», «брачная постель». Всюду, где у Бюргера упоминается эта постель (Brautbett, Hochzeitbett), Жуковский целомудренно пишет: «ночлег», «уголок», «приют»...

Так же не случайно вуалирует он в переводе все сколько-нибудь мрачные подробности изображаемых в оригинале событий. Если и встречается ему какой-нибудь трагический образ, он стремится по мере возможности стереть с этого образа все слишком резкие краски, могущие вызвать тревогу и боль. Поэтому, прочтя у Шиллера в «Поликратовом перстне» о том, что «гонец вынимает из черного таза, к ужасу обоих, еще каплющую кровью хорошо знакомую голову», он выбрасывает из своего перевода и «черный таз», и «ужас», и «кровь», так что у него получается голая констатация факта:

Рука гонца сосуд держала,
В сосуде голова лежала:
Врага узнал в ней царский взор.

И столь же не случайна та вражда, которую Жуковский, как романтик, проявляет ко всякой конкретной житейщине. Там, где Шиллер вводит точные цифры и даты, Жуковский предпочитает остаться в области туманных неясностей. В «Орлеанской деве» крестьянин Бертран говорит определенно и четко: «Уж много тысяч бомб весом по центнеру брошено в город».

А Жуковский, гнушаясь этой реалистической конкретностью, пишет: «Уж много бомб упало в город».

Такое отталкивание от малейших элементов реализма

тоже является характерной чертой переводческой работы Жуковского.

Переводить — для него значит: подчинять своей творческой личности каждую строку переводимого текста.

Как известно, в его семантике занимают обширное место всевозможные гробницы и гробы. Поэтому отнюдь не случайным является то обстоятельство, что в некоторых своих переводах он насаждает эти могильные образы чаще, чем они встречаются в подлиннике. У Людвиг Уланда, например, сказано просто часовня, а у Жуковского в переводе читаем:

Входит; он видит: в часовне гробница стоит,
Трепетно, тускло над нею лампада горит.

(«Рыцарь Роллон»)

В соответствующих строках подлинника о гробнице — ни слова.

К лампадам он тоже чувствует большое пристрастие. Прочитав у Людвиг Уланда о смерти молодого певца, он, опять-таки отклоняясь от подлинника, сравнивает его смерть с погашенной лампадой:

Как внезапным дуновеньем
Ветерок лампаду гасит,
Так угас в одно мгновенье
Молодой певец от слова.

«Лампада» была ему тем более мила, что к этому времени превратилась уже в чисто церковное слово.

Характерно, что даже в гомеровской «Одиссее» Жуковский, в качестве ее переводчика, уловил свойственную ему самому меланхолию, о чем и поведал в предисловии к своему переводу¹. Критика, восхищаясь непревзойденными достоинствами этого перевода, все же не могла не отметить крайней его субъективности: Гомер в этом русском варианте поэмы стал многими своими чертами удивительно похож на Жуковского: «Жуковский, — по свидетельству одного ученого критика, — внес в «Одиссею» много морали, сентиментальности да некоторые почти христианские понятия, вовсе не знакомые автору языческой поэмы». «В некоторых местах пе-

¹ «Вместо предисловия. Отрывок письма», Полн. собр. соч. В. А. Жуковского, т. II, СПб 1906, стр. 216.

реведенной поэмы заметен характер романтического раздумья, совершенно не свойственного «Одиссее»¹.

Тяга к христианской символике сказалась у Жуковского даже в переводе байронова «Шильонского узника», где он дважды именует младшего брата героя — «нашим ангелом», «смирненным ангелом», хотя в подлиннике нет и речи ни о каких небожителях.

Роберт Соути в своей известной балладе говорит о монахах, что «они отправились за море в страну мавров», а Жуковский переводит эту фразу:

И в Африку смиренно понесли
Небесный дар учения христова.
(«Королева Урака»)

Эти систематические, несколько не случайные отклонения от подлинника у Жуковского особенно заметны именно потому, что во всех остальных отношениях его переводы, за очень немногими исключениями, чудотворно передают малейшие оттенки и тональности подлинника. И при этом необходимо отметить, что огромное большинство отклонений от оригинального текста сделано Жуковским в духе переводимого автора: пусть у Людвига Уланда в данных строках и нет, предположим, гробницы, она свободно могла бы там быть — в полном соответствии с его стилем и мировоззрением. Но если переводчик по своему душевному складу более далек от переводимых авторов, если при этом ему не дана гениальная виртуозность Жуковского, допускаемые им отклонения от подлинника могут оказаться свирепой и совершенно незаконной расправой с переводимыми авторами.

В чем заключается эта расправа, видно хотя бы из недавних переводов стихотворений Шевченко. Почти каждый переводчик, сам того не замечая, создавал свой собственный «Кобзарь» и наделял этот «Кобзарь» своим собственным стилем.

Стиль Шевченко так же революционен, как и тематика его стихотворений. Между тем переводчики в ог-

¹ П. Черняев, Как ценили перевод «Одиссея» Жуковского современные и последующие критики, «Филологические записки», 1902, вып. II—III, стр. 158; см. также: Всеволод Чешихин, Жуковский как переводчик Шиллера, Рига 1895; В. Каплинский, Жуковский как переводчик баллад, «Журнал Министерства народного просвещения», 1915, ч. V, январь.

ромном количестве случаев делали все, что могли, чтобы вытравить из поэзии Шевченко не только ее боевую тематику, но и ее новаторский, революционный, демократический стиль.

Исследовать фальсификаторскую работу этой обширной и влиятельной группы переводчиков было бы чрезвычайно полезно. Мы увидели бы, как ошибочно наше обычное представление о том, будто целью всякого художественного перевода является точное и правдивое воспроизведение подлинника.

Мы окончательно убедились бы, что художественный перевод есть во многих случаях беспощадная борьба переводчика с переводимым писателем, поединок не на жизнь, а на смерть. Прежде, в XVIII веке, эта борьба представляла собой сознательную задачу переводчика, теперь она почти всегда бессознательна. Субъективное представление современного переводчика почти всегда таково, будто он только о том и заботится, как бы правильнее, вернее, точнее воплотить на своем языке переводимые тексты. Но, сам того не подозревая, он, как мы видели, часто является в своих переводах ярким врагом переводимого автора и систематически, из страницы в страницу, убивает в его творчестве все наиболее ценное, самую основу его творческой личности.

Это бедствие не раз выпадало на долю Шевченко. Фальсификация его гениального стиля была поставлена у нас на широкую ногу и доходила порой до бесстыдства. В одном из русских переводов «Кобзаря» есть, например, такие четыре строки:

Но, увы, нельзя жениться
По закону на еврейке...
И сидит краса-жидовка,
Словно в клетке канарейка¹.

Ничего похожего на «канарейку — еврейку» Шевченко, конечно, никогда не писал. Весь этот разнузданный

¹ «Кобзарь» Тараса Шевченко, издание 4-е, под ред. Н. В. Гербеля, М. 1905, стр. 192. Я не думаю, чтобы это издание редактировал Гербель. В ту пору Гербеля давно уже не было в живых. Похоже, что издатель Клюкин, вообще печатавший низкопробные книги, взял третье издание гербелевского «Кобзаря» и прибавил к нему множество плохих переводов, которых Гербель никогда не видел. — В дальнейшем для краткости будет именоваться «4-е издание».

стиль всецело принадлежит переводчику, и он охотно наделяет своими щедротами великого украинского лирика.

В одной из шевченковских баллад запорожцы кланутся отдать своей возлюбленной все, что она пожелает, за одну лишь «годину» любви. А в переводе читаем:

За один часочек,
За один разочек (!!!).

Страшно подумать, что этот оголтелый «разочек» читатели могли принимать за подлинный шевченковский стиль.

Десятки лет продолжалось такое навязывание гениальному мастеру стиля его переводчиков.

Проследите, например, из страницы в страницу, как переиначивал на свой лад стихотворения Шевченко совершенно чуждый его народно-революционной эстетике салонный стихотворец Славинский, какие разнообразные меры принимал он в своем переводе, чтобы Шевченко оказался похож на него, на Славинского.

Когда, например, Славинский берет нарочито грубую строчку Шевченко о расправе крестьян с помещиками:

Мов пороссяча кров лилась

и переводит ее водянистой банальностью:

Мы кровь, как воду, проливали, —

у другого переводчика это микроскопическое отклонение от подлинника могло бы оказаться случайностью, но у Славинского оно являет собой доминанту всей его переводческой деятельности.

Основная тенденция его переводов заключается именно в том, чтобы, во-первых, превратить революционера Шевченко в такого же рыхлого либерала, каким является сам переводчик, а во-вторых, из его демократической, взрывчатой, новаторски смелой эстетики сделать прилизанно-гладкую, штампованную, привычно-банальную.

Славинский был, увы, не одинок. Точно так же переводили стихотворения Шевченко и Анатолий Доброхотов, и Аполлон Коринфский, и О. Лепко, и Дремцов, и Василий Соболев, — целая школа сглаживателей стиля Шевченко.

Но самым воинственным из всех был Славинский.

Когда он прочитал у Шевченко, что девушка бессонною ночью обнимает подушку, он счел даже подушку слишком большим вульгаризмом и заставил девушку дважды вместо подушки обнимать... пустоту:

Руки белые раскрыты,
Встретились с холодной
Пустотою!

Отвлеченная «пустота» вместо такого конкретного, зримого, весомого, осязаемого образа, как подушка, — таков переводческий метод Славинского и всей этой плеяды переводчиков, метод, направленный против художественного реализма Шевченко. Увидя, например, у Шевченко самое реальное слово «возы»:

Та заходиться ринтувать
Вози в далекую дорогу —

он заменяет их сплошной метафизикой:

Сбираться в дальнюю дорогу
К незримым и святым местам².

Вместо чумацкого воза — «незримые и святые места», — такова основная линия всех этих борцов за опошление Шевченко, заменявших его «низкие» образы выпренными. Прочел, например, переводчик Васин в «Назаре Стодоле»:

У меня печёнки воротит —

и заменил их возвышенным «сердцем»:

У меня сердце перевертывается³.

Не мог же он допустить, в самом деле, чтобы Шевченко говорил о каких-то печенках!

Другой переводчик, Соболев, прочел у Шевченко, как чумаки, хороня заболевшего в дороге товарища, «завернули його у тую рогожу», и вместо строки о рогоже напечатал такие стихи:

¹ Т. Г. Шевченко, «Кобзарь» под редакцией М. Славинского, СПб 1911, стр. 76—77. Большинство переводов в этом издании принадлежит редактору. В дальнейшем будет для краткости называться «М. Славинский».

² М. Славинский, стр. 247.

³ Издание 4-е, стр. 343.

Сырой землей любовь мою
От света божия укрыли¹.

«Свет божий», «сырая земля», «укрытая землею любовь» — какие угодно банальности, лишь бы не чумацкая рогожа!

Такими мелкими, почти незаметными подтасовками вели эти люди борьбу с фламандски-реалистическим стилем Шевченко, уничтожая по мере возможности его конкретные образы и заменяя их эстетскими штампами.

Характерно, что Славинский, независимо от этих людей, подчиняясь той же парфюмерной эстетике, самостоятельно выбросил из своих переводов и «рогожу», и «живот», и «печенки» — и даже... собачий лай! Когда Шевченко, разгневанный молчанием критиков, выразился, что никто из них даже «не залает на него и не тявкнет», Славинский счел эту фразу недопустимой грубостью и вместо нее написал:

Но обо мне молчат упорно².

Этот «роковой поединок» переводчика с автором длится на всем протяжении книги. Переводчик берет, например, у Шевченко такое двустишие:

Маю сердце широкее,
Ні з ким поділити! —

и делает из этих немногословных стихов длинный каталог лакированных пошлостей:

Грусть мне сердце гложет (!)
Широко открыл я сердце
Для людей и света (!),
Но хиреют и тускнеют (!),
Вянут без ответа (!)
Сердца яркие желанья (!)
И мечты в неволе (!)³.

Восклицательными знаками в скобках отмечены те стихи, которых в подлиннике нет и никогда не бывало. Превратить лаконические строки в словоблудный романс — такова тенденция переводчика буквально на каждой странице.

Одной из особенностей сложного, смелого и самобытного стиля Шевченко является свободное внедрение в

¹ Издание 4-е, стр. 303.

² Там же, стр. 244.

³ М. Славинский, стр. 212.

стих простых, разговорных, народных, бытовых интонаций: «А поки те, да се, да оне», «а то верзе біси зна що», «скачи, враже, як пан каже, на те він багатий», «а той, бугай собі здоровий, лежить, — аж стогне, та лежить», «тоді повісили Христа, й тепер на втік би син Марії», «облизався неборака», «аж загуло», «та як ревнуть», «пропало, як на собаці»...

Такая народная речь ненавистна всем этим ревнителям банального стиля. Им хотелось бы, чтобы Шевченко писал более высокопарно, кудреватого и книжно, и во всем «Кобзаре» они без следа уничтожили живые народные интонации стиха.

Такие, например, выражения Шевченко, как «пороссяча кров», «всі полягли, мов пороссята», «Яременка в пику пише», «як би таку суку тобі дочку», «що в морду затопив капрала», «сатрапа в морду затопив», — кажутся Славинскому низменными, и он уничтожает их одно за другим.

Великолепные по народной своей простоте две строчки:

А я, глянув, подивився —
Та аж похилився...

Славинский переводит таким конфетным романсовым слогом:

Я взглянул, и горький ужас
Овладел душою:
Что тебе, красотке юной,
Суждено судьбою? ¹

А когда Шевченко говорит по-народному:

То так утну, що аж заплачу, —

переводчик, возмущенный таким «мужичьим» оборотом, переводит:

И песней загорелась грудь ².

Эта загоревшаяся песней грудь демонстративно противоречит эстетике Тараса Григорьевича, но что же делать, если всякое отклонение от пошлой красоты кажется переводчику вопиющим уродством, если привсем своим внешнем уважении к поэзии Шевченко, он, как

¹ М. Славинский, стр. 241.

² Там же, стр. 164.

«куафер-маникюрщик»¹, лакирует и подмалевывает ее чуть не в каждой строке.

Шевченко говорит про старуху, что она, идя навеситить своего заключенного сына, была —

Чорніше чорної землі.

Славинский превращает эту древнюю народную формулу в две строки салонного романса:

И страшен был в лучах заката (!)
Землистый цвет ее чела².

В сущности, он переводит не столько с украинского на русский, сколько с народного — на банально-романсовый. Небесполезно следить, с каким упорством производит он это систематическое опошление Шевченко. Шевченко говорит, например, с разговорно-бытовой интонацией:

О таке-то! Що хочете,
То те і робіте.

А Славинский даже эту разговорную фразу переводит, так сказать, на гитарные струны:

Равнодушен стал я к жизни,
К жизненной отраве,
Равнодушно внемлю людям,
Их хуле, их славе³.

Сочинена целая строфа самой заядлой банальщины исключительно ради того, чтобы заглушить живую интонацию, свойственную стилю Шевченко.

Казалось бы, чего проще перевести такую простую разговорную фразу Шевченко: «І заспіває як уміє» («И запоет, как умеет»). Но именно простота-то больше всего ненавистна переводчикам школы Славинского, и Славинский выкомаривает из этой фразы такие узоры:

И снова песен бьет родник (!),
И вновь его мечта (!) святая (!)
Горит (?) сиянием (!) молодым (?)⁴

Можно себе представить, как при таком законченно пошлом вкусе чужда Славинскому фольклорность Шев-

¹ Выражение В. Маяковского,

² М. Славинский, стр. 138.

³ Там же, стр. 122.

⁴ Там же, стр. 215.

ченко. У Шевченко есть, например, жалобная народная девичья песня — предельно простая в строгой своей лаконичности:

Ой маю, маю я оченята —
Нікого, матінко, та оглядати,
Нікого, серденько, та оглядати!

И вот каким трактирным фокстротом звучит эта песня в переводе Славинского:

Оченьки мон
Негою горят (?).
Но кого огнем
Обожжет мой взгляд¹.

Помимо искажения фольклорной фонетики, какое здесь сокрушительное искажение фольклорного стиля. В подлиннике стиль гениально простой. Ни одного орнамента, ни одной хотя бы самой бедной метафоры. Даже эпитеты совершенно отсутствуют, и все три строфы по своей структуре геометрически правильны, имеют один и тот же трижды повторяющийся словесный чертеж:

Ой маю, маю я ноженята —
Та ні з ким, матінко, потанцювати,
Та ні з ким, серденько, потанцювати!

А Славинский с полным наплевательством к ритму и стилю Шевченко передает эти строки в духе той же раздребезженной цыганщины:

Ноженьки мон
Пляшут (?) подо мной,
С кем же, с кем умчусь
В пляске огневой?²

«Огневая пляска», «обжигающий взгляд», «очи, горящие негой», «мечта, горящая молодым сияньем», «грудь, которая загорается песней», — все это стандартная протехника цыганских романсов, в корне уничтожающая народный, реалистический шевченковский стиль.

Именно этот реалистический стиль был так ненавистен Славинскому, что он буквально засыпал весь шевченковский «Кобзарь» сверху донизу заранее заготовленным хламом штампованных поэтических образов —

¹ М. Славинский, стр. 241.

² Там же.

таких, как «лазурные дали», «горькая чаша», «пустыня жизни», «золотая мечта», чтобы ни вершка замечательной книги в ее подлинном виде не дошло до русского читателя.

И при этом — патологическое недержание речи. Где у Шевченко слово, там у него пять или шесть. Стоит поэту сказать про декабриста «царь воли», и вот уже Славинский захлебывается:

Царь мечты (?) и доли (?),
Царь поэзии (?) великой,
Провозвестник воли¹.

Из одной строки он делает четыре — это ему нипочем, и когда девушка говорит в «Кобзаре», что она хотела бы жить

Сердцем — не красюю, —

Славинский заставляет ее изливаться:

Не хочу я жить красюю,
Жажду испытать я
Ласку нежную и сладость
Жаркого объятья².

Читаешь, и хочется кричать караул. Возможно ли представить себе более злое насилие над художественным стилем Шевченко?

Так что напрасно рецензенты, критикуя тот или иной перевод, отмечают в нем только случайные ошибки. Гораздо важнее уловить такие отклонения от подлинника, которые органически связаны с личностью переводчика и в своей массе отражают ее, заслоняя переводимого автора. Гораздо важнее найти ту — как я говорю — систему отсебятин, ту доминанту отклонений от подлинника, при помощи которой переводчик навязывает читателю свое литературное я.

Такова фатальная роль большинства переводчиков: переводимые ими поэты становятся их двойниками. Показательны в этом отношении старинные переводы Гомера. В Англии «Илиаду» переводили такие большие поэты, как Чапмен, Поп и Каупер, но читаешь эти переводы и видишь, что сколько переводчиков — столько Гомеров. У Чапмена Гомер витиеват, как Чапмен, у По-

¹ М. Славинский, стр. 80.

² Там же, стр. 76.

па напыщен, как Поп, у Каупера сух и лаконичен, как Каупер.

Или наши нынешние переводы Шекспира. Читатель увидит на дальнейших страницах, что даже тренированные переводчики весьма отчетливо отражают в своих переводах себя.

Или вспомним великолепных грузинских поэтов, которых переводят Тихонов, Пастернак, Борис Брик. В каждом из этих переводов своя доминанта отклонений от подлинника. С этой доминантой, и только с нею, нам необходимо считаться. Отдельные же словарные несоответствия не могут служить критериями художественных достоинств того или другого перевода.

Лермонтов смешал английское *kindly* (нежно) с немецким *das Kind* (дитя) и перевел строку Бёрнса: «*Had we never loved so kindly*» —

Если б мы не дети были.

Между тем как эта строка означает:

Если б мы не любили так нежно...

Тургенев, переводя «Иродиаду» Флобера, сделал из ее дочери сына, превратив таким образом Саломею в мужчину¹.

Виссарион Белинский перевел слово «*vaisseaux*» — корабли, а в подлиннике шла речь об артериях.

Валерий Брюсов имя Керубина перевел — Херувим, то есть превратил мальчишку в ангелочка.

И все же их переводы гораздо художественнее (и значит вернее) огромного множества таких переводов, где каждое отдельное слово передано с максимальной точностью.

Словарные несоответствия указывать очень легко. Если в подлиннике сказано «лев», а в переводе «собака», всякому ясно, что переводчик солгал. Но если он извратил не отдельные слова или фразы, а основную окраску всей вещи, если вместо взрывчатых стихов он дает тривиальные, вместо текучих — занозистые, мы почти бессильны доказать рядовому читателю, что ему всучили фальшивку. Я вспоминаю пятистишие Пушки-

¹ М. Клеман, И. С. Тургенев — переводчик Флобера. См. Гюстав Флобер, Собр. соч., т. V, М. — Л. 1934, стр. 148.

на, переведенное на немецкий язык — и с немецкого снова на русский:

Был Кочубей богат и горд,
Его поля обширны были,
И очень много конских морд,
Мехов, сатина первый сорт
Его потребностям служили.

Изволь, докажи читателю, что хотя тут нет ни отсебятины, ни ляпсусов, хотя переводчик аккуратно скопировал подлинник, хотя кони у него так и остались конями, меха — мехами, Кочубей — Кочубеем, для всякого, кто не совсем равнодушен к поэзии, этот перевод криминальный, ибо Пушкин подменен здесь капитаном Лебядкиным.

Если бы по этому переводу мы вздумали знакомиться с творчеством Пушкина, Пушкин явился бы нам дубиноголовым кретином. В этом главная трагедия переводческого искусства: оно, как уже сказано выше, зачастую содержит в себе клевету на переводимого автора. Я утверждаю, что у нас есть множество переводов украинской, грузинской, еврейской поэзии, которые так же похожи на подлинник, как вышеприведенные строки на пушкинские:

Богат и славен Кочубей,
Его луга необозримы,
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы,
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра.

Но нет ничего труднее, как разоблачить эту клевету переводчиков, потому что она выражается не в отдельных словах или фразах, а в неуловимых тональностях речи, для определения которых еще не выработано никаких измерителей.

В настоящее время мы требуем, чтобы личность переводчика возможно меньше сказывалась в его переводе, так как каждый перевод имеет для нас раньше всего познавательную ценность. Мы хотим, чтобы он заменял для нас подлинник.

Главнейшая функция, которую нынче должны выполнять переводчики: правдиво знакомить читателя с литературой других стран и народов. Те из них, которые, по выражению Вяземского, «более думают о себе,

чем о подлиннике», отошли уже в область прошлого. Нынче они не нужны. Бесцельными и никчемными жанрами считаются нынче всякие «вольные переводы», «пересказы», «перепевы», «подражания», которыми еще так недавно изобиловала русская поэзия и проза. Максимальное приближение к подлиннику — лозунг переводчиков нашей эпохи.

Правда, и сейчас еще порою встречаются сознательные, преднамеренные отклонения от переводимого текста, но современный читатель воспринимает их как нечто уродливое, враждебное идейным установкам советской культуры.

Кому не покажется диким, что в 1938 году некоторые сочинения азербайджанского классика Мирзы Фатали Ахундова, напечатанные «Зарею Востока» в Тбилиси, представлены не в точном переводе, а в вольном пересказе одного из литературных закройщиков старого времени! Особенно пострадала от такого самоуправства комедия Ахундова «Медведь, победитель разбойника»: она вся руссифицирована, испещрена отсебятинами, тюркская национальная окраска уничтожена в ней совершенно. А редактор Азиз Шариф даже как будто радуется таким искажениям: «Русский текст этой пьесы, — пишет он, — выгодно (?) отличается от языка, которым переведены остальные пьесы М. Ф. Ахундова»¹.

Я привожу этот случай именно потому, что он так нетипичен.

Он нарушает литературные нормы, установленные нашей эпохой. Нормы эти заключаются в نهایتнейшем воспроизведении подлинника. Согласно этим нормам переводчик не имеет права выпячивать в переводе себя, свою личность. Напротив, он должен по возможности преобразиться в переводимого автора, воспроизвести не только его мысли и вкусы, но и его жесты, улыбки, «движение его очес, обращение его языка, биение его сердца» (говоря словами Тредьяковского). А себя самого со всеми своими «очесами» спрятать возможно глубже, так, чтобы и тени не осталось от каких бы то ни было его индивидуальных особенностей.

¹ Мирза Фатали Ахундов, Сочинения. Вступительная статья, редакция, комментарии Азиза Шарифа, Тбилиси 1938, стр. 328—372.

Пусть это неосуществимо, но к этому он должен всемерно стремиться.

Такое самообуздание переводчиков было обязательно далеко не всегда. В пушкинские, например, времена в журналах постоянно печаталось, что «переводить поэтов на родимый язык значит или заимствовать основную мысль и украсить оную богатством собственного наречия или, постигая силу пиитических выражений, передавать оные с верностью на своем языке»¹. Считалось вполне законным «украшать» переводимые тексты «богатствами собственного наречия», так как в то время цели перевода были совершенно иными. Но теперь время «украшающих» переводов прошло. Никаких преднамеренных отклонений от переводимого текста наша эпоха не допустит уже потому, что ее отношение к литературам всех стран и народов раньше всего познавательное.

И нечего опасаться того, что такой перевод будто бы обезличит переводчика и лишит его возможности проявить свой творческий талант. Этого еще никогда не бывало. Если переводчик талантлив, воля автора не сковывает, а, напротив, окрыляет его. Искусство переводчика, как и искусство актера, находится в полной зависимости от материала. Подобно тому, как высшее достижение актерского творчества — не в отклонении от воли драматурга, а в слиянии с ней, в полном подчинении ей, так же и искусство переводчика, в высших своих достижениях, заключается в слиянии с волей автора.

Многим это кажется спорным. Покойный проф. Ф. Д. Батюшков, полемизируя со мною, писал:

«Переводчик не может быть уподоблен актеру... Правда, актер подчинен замыслу автора. Но в каждом поэтическом замысле имеется ряд возможностей, и артист творит одну из этих возможностей. Отелло-Росси, Отелло-Сальвини, Отелло-Ольридж, Отелло-Цаккони и т. д. — это все разные Отелло на канве замысла Шекспира. А сколько мы знаем Гамлетов, королей Лиров и т. д., и т. д. Дузе создала совсем другую Мар-

¹ «Московский телеграф», 1829, № 21. Цитирую по статье Г. Д. Владимирского «Пушкин-переводчик» в 4—5 книге «Временника пушкинской комиссии», «Пушкин», М.-Л. 1939, стр. 303.

гариту Готье, чем Сара Бернар, и обе жизненны, каждая по-своему. Переводчик не может пользоваться такой свободой при «воссоздании текста». Он должен воспроизвести то, что дано. Актер имеет перед собой возможности открывать новое; переводчик, как и филолог, познает познанное»¹.

Это возражение проф. Батюшкова оказывается несостоятельным при первом же соприкосновении с фактами. Разве «Слово о полку Игореве» не было переведено двадцатью девятью переводчиками на двадцать девять различных ладов? Разве в каждом из этих двадцати девяти переводов не отразилась творческая личность переводчика со всеми ее индивидуальными качествами? Подобно тому, как существует Отелло-Росси, Отелло-Сальвини, Отелло-Ольридж, Отелло-Дальский, Отелло-Остужев, Отелло-Папазян, существует «Слово о полку Игореве» Жуковского, «Слово о полку Игореве» Николая Гербеля, «Слово о полку Игореве» Аполлона Майкова, «Слово о полку Игореве» Георгия Шторма, «Слово о полку Игореве» Ивана Новикова, «Слово о полку Игореве» Марка Тарловского и т. д., и т. д. Все эти поэты, казалось бы, «познавали познанное», но у каждого «познанное» оказалось иным, чем «познанное» другими поэтами. Сколько мы знаем переводов Шота Руставели, и каждый перевод совершенно не похож на другие. «Листья травы» Уолта Уитмана шесть раз переводились на французский язык, и всякая новая версия этой замечательной книги так же отличалась от всех предыдущих, как, скажем, Отелло-Ольридж от Отелло-Остужева. И обусловлена была эта разница теми же самыми причинами, что и разница между различными воплощениями данного театрального образа: темпераментом, дарованием, культурной оснасткой каждого поэта-переводчика. Уолт Уитман, воссозданный Жюлем Лафоргом, совсем не таков, как Уолт Уитман, воссозданный Габриэлем Саразеном.

Так что возражения проф. Батюшкова еще сильнее утверждают ту истину, против которой он спорит: что творческая личность переводчика — при самом точном воссоздании текста — сказывается в переводе так же широко и полно, как и творческая личность актера в

¹ См. брошюру «Принципы художественного перевода», Л. 1921.

воссозданной роли. Разве не существует «Гамлет» Полевого, «Гамлет» Кронеберга, «Гамлет» Бориса Пастернака, «Гамлет» Михаила Лозинского, «Гамлет» Анны Радловой?

Переводчик должен так же проникнуться характером воспроизводимого автора, — будет ли то Шиллер, Анатолий Франс или Гейне, — как проникается характером своей роли актер. И подобно тому, как актер выбирает роль соответственно своему амплуа, переводчик должен выбирать для себя перевод, согласуясь со своим темпераментом, с характером своего дарования. Тот, кому даются переводы жанровых бытовых повестей, может оказаться совершенно беспомощен, переводя какую-нибудь символическую, стилизованную вещь. Писатель, хорошо переводящий романтиков, вряд ли способен с таким же успехом переводить авторов натуралистической школы. Писатель чопорного, полированного, изящного стиля не должен браться за переводы Шекспира: его наверняка постигнет неудача. Переводчик, вкусы которого тяготеют к Гюго, едва ли окажется достаточно силен при переводе Золя: трудно представить себе, чтобы одному человеку были одинаково близки творческие методы обоих диаметрально противоположных писателей, столь враждебных друг другу по мировоззрению и стилю. Переводчику, если он не ремесленник, никогда не следует браться за переводы тех авторов, которые по своему темпераменту и по характеру своего дарования чужды или враждебны ему.

II. СОЦИАЛЬНАЯ ПРИРОДА ПЕРЕВОДЧИКА

Переводчик нередко пользуется переводимыми текстами для укрепления и защиты своих собственных социальных позиций.

Года три тому назад в Стамбуле вышла в переводе на турецкий язык монументальная работа тов. Сталина «Об основах ленинизма». Переводчик этой книги Хайдар Рифат умудрился в своем переводе исказить даже заглавие подлинника: из «Основ ленинизма» он сделал «Религию Ленина». Так и напечатал на обложке: «Lenin mezhebi» — «Ленинская религия», «религиозное вероучение Ленина». И всюду, где в тексте книги встречается слово «ленинизм», он переводит «религия Ленина»¹.

Искажено одно только слово, и тем самым исковеркана целая книга. Благодаря этому одному искажению мы все, весь Советский Союз, представлены какими-то сектантами, набожными приверженцами ленинской церкви, а научный социализм, вся сила которого заключается именно в том, что он впервые на нашей планете подчиняет исторические процессы науке, превращен в одно из многих религиозных течений, где разум подчиняется догме.

Вот какой огромный вред может принести переводчик, если он в переводимом тексте исказит одно-единственное слово.

Русский автор пишет, например, о социалистическом соревновании. Для него социалистическое

¹ См. статью «История одного перевода» в «Правде» от 11 июня 1936 г.

соревнование одна из форм братского сотрудничества. А мордовский переводчик переводит: работа в перегонку, то есть конкуренция, злое соперничество, построенное на капиталистической потогонной системе труда.

В русско-марийском словаре слово большевик было передано словом «зазнавшийся».

В маро-русском словаре слово капитализм было передано словом «кусельвундо», что означает «фонд взаимопомощи»!

Казахские националисты переводили слово революция безобидным словом «изменение», то есть маленькая перемена, так как их затаенным желанием было, чтобы революция выродилась в постепеновщину, в мирный реформизм либерального толка.

Белорусские националисты слово баррикада переводили благодушным словом «загородка».

Башкирские «лингвисты» пытались протащить в свой русско-башкирский словарь такое определение слова женщина:

«Ж е н щ и н а — существо противоположное мужчине, но теперь допускаемое к трудовым процессам».

Эти злостные искажения заметны, так сказать, всякому невооруженному глазу, — и разоблачить их нетрудно.

Чаще всего, однако, дело фальсификации текстов производится более изощренными, более разнообразными средствами.

В 1934 году в «Комеди Франсез» была поставлена трагедия Шекспира «Кориолан» в новом переводе французского националиста Рене-Луи Пиашо. Переводчик при помощи многочисленных отклонений от подлинника придал Кориолану черты идеального реакционного диктатора, трагически гибнущего в неравной борьбе с демократией.

Благодаря такому переводу старинная английская пьеса сделалась в 1934 году боевым знаменем французской реакции. Те мечты о твердой диктаторской власти и о сокрушении революционной демократии, которые лелеет французский рантье, запуганный «красной опасностью», нашли полное свое выражение в этом модернизованном переводе Шекспира. Зрители расшифровали пьесу как памфлет о современном политическом положении Франции, и — после первого же представле-

ния — в театре образовались два бурно враждебных лагеря. В то время как проклятия Кориолана по адресу черни вызывали горячие аплодисменты партера, галерка неистово свистала ему.

Об этом я узнал из статьи т. Л. Борового, напечатанной в «Литературной газете»¹. Боровой обвиняет во всем переводчика, исказившего пьесу Шекспира с определенной политической целью. Искажение было произведено вполне сознательно, ибо переводчик озаглавил свою версию так: «Трагедия о Кориолане, свободно переведенная с английского текста Шекспира и приспособленная к условиям французской сцены Рене-Луи Пиашо».

Но представим себе, что тот же переводчик вздумал бы передать ту же пьесу дословно, без всяких отклонений от подлинника. Неужели в его переводе, помимо его сознания и воли, не сказала бы его идейная позиция?

Почти каждый переводчик сознательно или бессознательно отражает в своем переводе свои художественные и общественные настроения.]

И для этого вовсе не требуется, чтобы он задавался непременно целью фальсифицировать подлинник.

Русский переводчик «Кориолана» Дружинин был добросовестен и чрезвычайно точен. Он ни в коем случае не стал бы сознательно калечить шекспировский текст, приспособляя его к своим политическим взглядам. И все же его «Кориолан» недалеко ушел от того, который так восхищает французских врагов демократии. Потому что в своем переводе он, Дружинин, бессознательно сделал то самое, что сознательно сделал теперь Рене-Луи Пиашо. При всей своей точности его перевод сыграл такую же реакционную роль.

То было время борьбы либеральных дворян с революционными разночинцами, «нигилистами» шестидесятых годов. Поэтому распри Кориолана с бунтующей чернью были поняты тогдашними читателями применительно к русским событиям, и все ругательства, которые произносил Кориолан по адресу римского плебса, ощущались как обличение российской молодой демократии.

¹ Л. Боровой, Предатель Кориолан, «Литературная газета», 1934 г., № 12.

При помощи шекспировской трагедии Дружинин сводил партийные счеты с Чернышевским и его сторонниками, а Тургенев и Василий Боткин приветствовали этот перевод как выступление политическое.

«Чудесная ваша мысль переводить «Кориолана», — писал Тургенев Дружинину в октябре 1856 года. — Тот придется он вам по вкусу, о вы, милейший из консерваторов»¹.

Василий Боткин, переходивший тогда в лоно реакции, высказывался еще откровеннее:

«Спасибо вам за выбор «Кориолана»: есть величайшая современность в этой пьесе»².

Таким образом, то, что произошло с переводом «Кориолана» зимою 1934 года во французском театре, было, в сущности, повторением того, что происходило в России в начале шестидесятых годов с русским переводом той же пьесы. И там и здесь, и тогда и теперь эти переводы «Кориолана» явились пропагандой реакционных идей, исповедуемых его переводчиками, причем оба переводчика усилили в своих переводах антидемократические тенденции пьесы независимо от того, стремились ли они к наиболее точному воспроизведению подлинника или сознательно искажали его.

Воля переводчика здесь почти не при чем.

Лонгфелло, например, переводил с изумительной точностью и французов, и немцев, и провансальцев, и испанцев, и турок, но прочтите его переводы подряд, и перед вами возникнет лицо буржуазного гуманиста-профессора, живущего уютно-респектабельно, в самом благодушном союзе с банками, церквями и тюрьмами своего чинного пуританского штата. Ибо во всяком мастерстве, в том числе и в мастерстве перевода, неминуемо отражается мастер.

Кого только не переводил, например, наш Жуковский, — самых разнообразных поэтов, — а между тем, как мы только что видели, стихи и Гёте, и Шиллера, и Вальтер Скотта, и Соути часто были для него вместительным его собственных чувств и миропонимания; в них мы видим самого поэта, гениально-сладозвучного, выпренного и тишайшего. При помощи чужих мелодий, сюжетов и об-

¹ «Первое собрание писем И. С. Тургенева», СПб 1884, стр. 26.

² «Сборник общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым», СПб 1884, стр. 498.

разов он проецировал в литературе свое «я», за тесные пределы которого не мог вывести его даже Байрон.

Казалось бы, предпринятый им на старости лет перевод «Одиссеи» был совершенно далек от каких бы то ни было политических бурь и смерчей. В предисловии к своему переводу Жуковский с самого начала указывает, что «Одиссея» для него — тихая пристань, где он обрел вожделенный покой: «Я захотел повеселить душу первобытной поэзией, которая так светла и тиха, так животворит и покоит».

И тем не менее, когда перевод Жуковского появился в печати, тогдашние читатели увидели в нем не отказ от современности, а борьбу с современностью, они оценили этот, казалось бы, академический труд как некий враждебный акт против ненавистой Жуковскому тогдашней русской действительности.

Тогдашняя русская действительность казалась Жуковскому — и всему его кругу — ужасной. То был самый разгар плебейских сороковых годов, когда впервые столь явственно пошатнулись устои любезной ему феодально-патриархальной России. В науку, в литературу, во все области государственной жизни проникли новые, напористые люди, мелкие буржуа, разночинцы. Уже прозвучал голос Некрасова, уже Белинский, влияние которого именно к тому времени стало огромным, выпестовал молодую натуральную школу, и все это ощущалось Жуковским и большинством его единомышленников как катастрофическое крушение русской культуры. «Век меркантильности, железных дорог и пароходства» казался ему, Плетневу, Шевыреву, Погодину «удручающим душу безвременьем».

Наперекор этой враждебной эпохе, в противовес ее реализму, материализму, ее «меркантильности» Жуковский и обнародовал свою «Одиссею». Все так и поняли опубликование этой поэмы в 1848—1849 годах как актуальную полемику с новой эпохой.

1848 год был годом европейских революций. Реакционные журналисты воспользовались «Одиссеей», чтобы посрамить ею тлетворную смуту Запада. Сенковский так и писал в своей «Библиотеке для чтения»:

«Оставив Запад, покрытый черными тучами бедствий, Жуковский с своим светлым словом, с своим пленительным русским стихом, поэт нынче более, чем когда-

либо, поэт, когда все перестали быть поэтами, Жуковский, последний из поэтов, берет за руку самого первого поэта, слепого певца, этого дряхлого, но некогда «божественного» Гомера, о котором все так забыли среди плачевных глупостей нашего времени, и, являясь с ним перед своими соотечественниками, торжественно зовет нас на пир прекрасного».

Критик противопоставляет «Одиссею» Жуковского революциям, происходящим на Западе, или, как он выражается, «козням духа зла и горя», «вещественным сумасбродствам», «тревогам материальных лжеучений», «потоку бессмыслиц»¹.

Здесь Сенковский идет по следам своего антагониста Гоголя: всякий раз, когда Гоголь пишет об этой новой работе Жуковского, он упорно противопоставляет ее «смутным и тяжелым явлениям» современной эпохи. Для Гоголя «Одиссея» Жуковского есть раньше всего орудие политической борьбы.

«Ее появление в нынешнее время, — говорит он в письме к Плетневу, — необыкновенно значительно. Влияние ее на публику еще вдали; весьма может быть, что в пору нынешнего лихорадочного своего состояния большая часть читающей публики не только ее не различает, но даже и не приметит. Но зато это суцая благодать и подарок всем тем, в душах которых не погасал священный огонь и у которых сердце приуныло от смут и тяжелых явлений современных. Ничего нельзя было придумать для них утешительнее. Как на знак божьей милости к нам должны мы глядеть на это явление, несущее ободрение и освежение в наши души...»

Прославляя именно «ясность», «уравновешенное спокойствие», «тихость» переведенной Жуковским эпопеи Гомера, он объявляет ее лучшим лекарством против тогдашней озлобленности и душевной «сумятицы».

«Именно в нынешнее время, — пишет он воинствующему реакционеру, поэту Языкову, — когда... стал слышаться повсюду болезненный ропот неудовлетворения, голос неудовольствия человеческого на все, что ни есть на свете: на порядок вещей, на время, на самого себя;

¹ Собр. соч. О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса), СПб 1858, т. VII, стр. 332.

...когда сквозь нелепые крики и опрометчивые проповедывания новых, еще темно услышанных идей, слышно какое-то всеобщее стремление стать ближе к какой-то желанной середине, найти настоящий закон действий, как в массах, так и отдельно взятых особах, — словом, в это именно время «Одиссея» поразит величавою патриархальностью древнего быта, простою несложностью общественных пружин, свежестью жизни, непритупленную, младенческою ясностью человека».

Наиболее отчетливо выразил Гоголь политические тенденции «Одиссеи» Жуковского, выдвигая в ней в качестве особенно ценных такие черты, которые являлись краеугольной основой николаевского самодержавного строя:

«Это строгое почитание обычаев, это благоговейное уважение власти и начальников... это уважение и почти благоговение к человеку как представителю образа божия, это верование, что ни одна благая мысль не зарождается в голове его без верховной воли высшего нас существа» — вот что казалось тогдашнему Гоголю, Гоголю «Переписки с друзьями», наиболее привлекательным в новом переводе Жуковского¹.

Социальные взгляды переводчика сказываются порою неожиданным образом в самых мелких и, казалось бы, случайных подробностях. Когда Дружинин переводил «Короля Лира», особенно удались ему сцены, где фигурирует Кент, верный слуга короля. Об этом Кенте он восклицал с умилением:

«Никогда, через тысячи поколений, еще не родившихся, не умрет поэтический образ шекспировского Кента, сияющий образ преданного слуги, великого верноподданного».

Это умиление не могло не отразиться в его переводе. И такой пронизательной человек, как Тургенев, очень четко сформулировал политический смысл переводческого пристрастия к Кенту.

«Должен сознаться, — писал Тургенев Дружинину, — что если бы вы не были консерватором, вы бы никогда не сумели оценить так Кента, «великого верноподданного». Я прослезился над ним».

¹ Сочинения Н. В. Гоголя, т. VII, СПб 1900, стр. 27—35.

То есть рабья приверженность Кента к монарху, с особой энергией выдвинутая в дружининском переводе «Лиры» и в его комментариях к этой трагедии, была воспринята Тургеневым именно в плане социальной борьбы.

Любопытно, что первая сценическая постановка «Короля Лиры» в России, за полвека до перевода Дружинина, вся, с начала до конца, имела своей единственной целью укрепить и прославить верноподданнические чувства к царям-самодержцам. Знаменитый поэт Н. И. Гнедич устранил из своей версии «Лиры» даже его сумасшествие, дабы усилить сочувствие зрителей к борьбе монарха за свой «законный престол».

И вот какие тирады произносит у Гнедича шекспировский Эдмунд:

«Умереть за своего соотечественника похвально, но за доброго государя — ах, надобно иметь другую жизнь, чтобы почувствовать сладость такой смерти!»

«Леар» Гнедича, — говорит один из новейших исследователей, — в обстановке тех событий, которые переживала Россия в момент появления этой трагедии, целиком отражал настроения умов дворянства и имел несомненное агитационное значение в интересах этого класса. Трагедия престарелого отца, гонимого неблагодарными дочерьми, в итоге сведенная Гнедичем к борьбе за престол, за «законные» права «законного» государя, в момент постановки «Леара» должна была напомнить зрителям о другом «незаконном» захвате престола (правда, без добровольного от него отказа), имевшего место в живой действительности: не олицетворялся ли в представлении зрителей герцог Корнваллийский с живым «узурпатором», потрясшим основы мирного благосостояния Европы и вовлекшим в общеевропейский хаос и Россию, — с Наполеоном Бонапартом, неблагодарные дочери Леара — с республиканской Францией, свергнувшей своего короля, а сам Леар — с «законным» главою французского престола, будущим Людовиком XVIII?

А ведь этот живой узурпатор — Наполеон Бонапарт — был страшен русскому дворянству еще и в другом отношении: как бы то ни было, он являлся носителем какого-то буржуазного начала, пророчившего гибель феодальному дворянству Европы: борьба с ним становилась

вопросом жизни и смерти для русского дворянства как класса и для всей феодально-крепостнической системы в целом.

Назначением «Леара» было поднять патриотическое чувство русских граждан, необходимое для борьбы с этой страшной угрозой за восстановление законности и порядка в Европе и — в конечном итоге — за сохранение всей феодально-крепостнической системы в России. «Леар» Гнедича... не мог не отразить патриотических настроений автора, выразившего и разделявшего взгляды русского дворянства...

Так трагедия Шекспира обращалась в средство агитационного воздействия в интересах господствующего класса»¹.

Даже «Гамлет» и тот при своем первом появлении на петербургской сцене был пропитан русским патриотическим духом. Согласно версии С. Висковатого Гамлет-король восклицает:

Отечество! Тебе жертвую собой!

Основным назначением этой версии «Гамлета» было служить «целям сплочения русского общества вокруг престола и царя для борьбы с надвигающимися наполеоновскими полчищами»².

Впрочем, дело не в сознательных искажениях текстов. Как уже было указано, гораздо поучительнее случаи, когда, в силу своей классовой природы, переводчики, при формальном стремлении к точности, искажают тексты бессознательно.

Огромный материал для характеристики именно таких бессознательных искажений подлинника дают недавние переводы стихотворений Шевченко. Этот материал чрезвычайно выразителен и, так сказать, педагогически нагляден. Поэтому я попытаюсь изложить его возможно детальнее.

Начну с переводов Федора Сологуба и И. А. Белосова, относящихся к первым годам революции.

В знаменитой сатире «Сон» Шевченко говорит, между прочим, о царских солдатах, обреченных на двадца-

¹ А. С. Булгаков, Раннее знакомство с Шекспиром в России, «Театральное наследие», Л. 1934, стр. 73—75.

² Там же, стр. 78.

типятилетнюю службу, что они «кайданами окуті», то есть закованы в кандалы:

Нагодовані, обуті
І кайданами окуті.

Между тем в переводе Федора Сологуба читаем:

Все накормлены, обуты,
Платья узки, словно пути...¹

Какие платья? При чем здесь платья? Шевченко говорит не о платьях, а о кандалах, о каторжном рабстве солдат, об удушении их человеческой личности, — и сделать из этих кандалов тесные мундиры и штаны можно лишь при очень большом равнодушии к революционному пафосу поэзии Шевченко.

Возмущенный беззакониями окружающей жизни, Шевченко восклицает в том же «Сне»:

Бо немає
Господа на небі...

Слова недвусмысленные, и означают они: «в небе нет бога». Сологуб же передает это безбожническое восклицание так:

Потому что
Бог нам не ограда...²

Выходит, что бог все-таки есть в небесах, но не желает оградить нас от бедствий.

Другой переводчик, Иван Белоусов, то же самое восклицание «нет бога» передает еще более ханжески:

Вот и вся вам
От бога награда!³

То есть опять-таки: бог существует, но не желает осчастливить нас своим милосердием.

Оба перевода сделаны уже в советское время, так что и речи не может быть о каких-нибудь стеснениях царской цензуры.

В том же «Сне» Шевченко как подлинный револю-

¹ «Кобзарь» Т. Г. Шевченко в переводе Ф. Сологуба, Огиз — Гихл, 1934, стр. 174. В дальнейших ссылках для краткости называется «Ф. Сологуб».

² Ф. Сологуб, стр. 168.

³ Т. Г. Шевченко, «Запретный Кобзарь», собрал И. А. Белоусов, изд. т-ва «Грань», М. 1918, стр. 4. В дальнейших ссылках для краткости называется «Запретный Кобзарь».

ционер утверждает, что нам нечего убаюкивать себя надеждами на загробное счастье. Нужно биться за рай земной, ибо рай небесного не существует в природе:

А вы в ярмі падаєте,
Та якогось раю
На тім світі благаєте?
Немає! немає!

Сологуб же заставляет Шевченко высказывать прямо противоположную мысль:

Так на этом свете
Рая, что ли, вы хотите?..
Нету рая! Нету! ¹

Иными словами, нечего мечтать о возможности счастья людей на земле («на этом свете!»), давайте мечтать о небесном блаженстве.

Такую же реакционную проповедь влагает в уста Шевченко и другой переводчик, Иван Белоусов:

Сами вы в ярмо идете,
Дожидаясь рая
На земле здесь. Не дождаться ².

Тут дело не в искажении трех строк того или иного стихотворения Шевченко, а в искажении всего его духовного облика. Шевченко был несокрушимо уверен, что люди завоюют себе рай именно здесь, на земле, а его переводчики (может быть, опираясь на злобно испорченный украинский текст) заставляют его издеваться над основным убеждением всей его жизни.

В той же сатире Шевченко обличает помещичьего сына, развратного пьяницу, проживающего крестьянские души, то есть своих крепостных.

У Сологуба же эти крестьянские души заменены в переводе собственной душой барчука, и, таким образом, читателям внушается мысль, будто Шевченко благочестиво хлопочет о душе этого богатого грешника:

А барчук не знает:
Он с двадцатой, недолюдок,
Душу пропивает ³.

¹ Ф. Сологуб, стр. 168.

² «Запретный Кобзарь», стр. 4.

³ Ф. Сологуб, стр. 171.

В «Сне» есть немало стихов, направленных против царей. Между прочим, Шевченко изображает здесь партию каторжников, добывающих золото в недрах Сибири, —

...щоб пельку залити
Неситому, —

то есть чтобы залить этим золотом ненасытную глотку царя.

У Белоусова же эти строки переданы с отвличенной безличностью:

Чтоб заткнуть чем было глотку
У насытых и у злых¹.

Царь Николай в этом переводе исчез. Его заменили какие-то безыменные, туманно безличные «несытые и злые». Конкретность шевченковского обличения исчезла.

В том же «Сне» Шевченко протестует против грабительской колониальной политики русских царей, которые, по его выражению, алчно глядят на край света, нет ли где плохо защищенной страны, которую они могли бы заграбастать. Эти строки, осуждающие хищническую политику правительства Николая I, переданы Белоусовым так:

А кто жадным оком
Всё (?) увидит, всё усмотрит (?!),
Заберёт с собою².

В этой расплывчатой фразе опять-таки совершенно пропал конкретный смысл обличений Шевченко. Вместо «страны на краю света» (очевидно — Кавказа), к завоеванию которой стремился тиран, введено неопределенное «всё», которое кто-то по-канцелярски «усматривает» — не грабит, а только усматривает.

Так исказили переводчики стихотворения Шевченко уже в революционное время. Можно представить себе, сколько искажений вносили они в текст «Кобзаря» в прежнюю эпоху, при царской цензуре.

Всем памятно, например, шевченковское стихотворение о булатном ноже: о том, как доведенный до отчаянья украинский батрак точит нож на господ и попов, прячет его в голенище и пытается этим ножом

¹ «Запретный Кобзарь», стр. 9.

² Там же, стр. 4.

добиться правды от своих угнетателей. В подлиннике этот нож зовется у поэта товарищем:

Ой, виострю товарища,
 (то есть наточу нож)
Засуну в халяву,
Та піду шукати правди
І тієї слави.

Переводчик же (Соболев) в угоду цензуре или по собственной прихоти выбросил из этого стихотворения важнейшее слово: нож, и, таким образом, мститель-бунтовщик превратился у него в кроткого елейного странника, который ковыляет по тихим полям и, шамкая, вопрошает: где правда?

Я отправлюсь с верным другом

(Должно быть, с таким же богобоязненным странником.)

В путь не для забавы.

(Должно быть, для молитвы и поклонения мощам)¹.

Вообще реакционные переводчики принимали самые разнообразные меры, чтобы представить протестующую и проклинающую поэзию Шевченко возможно елейнее, идилличнее, благодущнее, кротче.

Даже в изображение пейзажа вносили они эту несвойственную Шевченко елейность. Есть у него, например, стихотворная зарисовка с натуры «За солнцем хмаронька пльве», в которой он, как истый живописец, изображает переменчивые краски летнего предвечернего неба над тихим Аральским морем. Там он говорит, что сердце у него как будто отдыхает, когда он видит розовую — нежную и мягкую — мглу, лежащую над синим простором. Чуть только переводчик увидел эти два слова: «сердце отдыхает», он сделал из этих двух слов вот такие четыре строки отсебятины:

О, если б средь этой природы
Пожить мне на свете немного,
Душа бы моя отдохнула,
Я крепче бы веровал (!) в бога (!)².

Из двух шевченковских слов — целых девятнадцать отсебятин, — огромный, почти невероятный про-

¹ Издание 4-е, стр. 308.

² Там же, стр. 258.

цент! И как бесстыдно эти отсебятины извращают самую личность Шевченко, трагическую его биографию. Ведь он в ту пору жил в ссылке в ненавистой ему пустыне и не только не жаждал «пожить немного среди этой природы», но лишь о том и мечтал, как бы ему очутиться от этой природы подальше!

И главное: он никогда и нигде не высказывал благочестивых желаний «крепче уверовать в бога». Это благочестие навязано ему переводчиком.

Вот как бывают тенденциозны порою переводы даже описательно-пейзажных стихов.

Иные переводчики выворачивали стихи «Кобзаря», так сказать, наизнанку, то есть придавали им смысл прямо противоположный тому, какой придавал им Шевченко. Просто не верится, что это сходило им с рук.

У Шевченко, например, есть стихотворение «Ой, крикнули сірії гуси» — о том, как вдова отдает своего единственного сына в Запорожскую Сечь. Поэт относится к ее поступку с несомненным сочувствием. Переводчик же подменяет Запорожье николаевской солдатской казармой и, как ни в чем не бывало, пишет в своем переводе

И к царю (!) на службу сына
Отдала вдовица¹.

То есть заставляет украинскую женщину добровольно отдавать своего сына на двадцатипятилетнюю солдатскую каторгу, заставляет поэта-революционера воспевать то, что было наиболее ненавистно ему.

У переводчика Славинского такое нарочитое извращение революционной поэзии Шевченко принимает характер демонстративного издевательства.

Славинский берет злую сатиру Шевченко на царя Александра II, и сатира звучит, как хвалебная ода! В той сатире — полемика с либералами шестидесятых годов. Известно, что тотчас же после воцарения Александра II либералы провозгласили нового царя чуть не ангелом, который не сегодня — завтра осчастливит народ. Для разоблачения этих либеральных иллюзий Шевченко написал злую притчу о Нуме Помпилии, который, по утвержде-

¹ Издание 4-е, стр. 293.

нию поэта, хоть и славился своим благодушием, но всю жизнь только и думал о том, как бы заковать свой народ в кандалы. Даже тогда, когда Нума Помпилий с ласковой улыбкой прогуливается в идиллической роще, Шевченко знает, что в уме у него цепи для его возлюбленных римлян.

И вот либеральный литератор Славинский не только вычеркивает из текста своего перевода и «цепи», и «петли», и «оковы», и «путы», но, словно в насмешку над автором, подменяет все эти каторжные, острожные термины высокоблагородными словами, свидетельствующими о политической мудрости и добросердечии царя.

У Шевченко сказано «цепи», а он переводит — «книги»!! У Шевченко сказано «кандалы», а он переводит — «права», то есть права раскрепощенного народа, — так что его перевод навязывает шевченковскому стихотворению идею, которая была наиболее ненавистна Шевченко и которая диаметрально противоположна тому, что высказано в подлинном тексте.

В переводе это сатирическое стихотворение кончается так:

Но далеко парит он думой,
Средь прав (I) и книг (I) его мечты¹.

Если бы такую шулерскую проделку позволил себе кто-нибудь в клубе за картами, его били бы нещадно подсвечником. У нас же никто из критиков даже не запротестовал против этого сознательного искажения идеологии Шевченко, — может быть, потому, что подобные искажения были в ту пору обычными.

Скажут: переводчик не виноват, он был подвластен цензуре. Но ведь никакая цензура не могла заставить его писать эту притчу навыворот. Он мог совсем не печатать своего перевода, он мог заменить запрещенные строки точками, но превращать сатиру в дифирамб — это предел непристойности.

Чем же объяснить такие злостные искажения шевченковских текстов, ставшие устойчивой традицией среди обширной группы его переводчиков?

В первое время эти искажения как будто не угрожали Шевченко. В начале шестидесятых годов, едва он вернулся из ссылки, его стали переводить, главным об-

¹ М. Славинский, стр. 243.

разом, близкие ему по убеждениям люди, революционеры-демократы Михаил Михайлов, Николай Курочкин, петрашевец Плещеев...

Единомысленники Чернышевского, они могли бы точнее других переводчиков выразить в своих переводах революционную направленность великого подлинника. Но Михайлова вскоре сгноили на каторге, а Плещеева и Курочкина так придавила цензура, усилившая свою свирепость после пресловутых петербургских пожаров, что нечего было и думать о переводе революционных стихов. Хотя революционная демократия России встретила вернувшегося из ссылки Шевченко восторженной и благодарной любовью, хотя Чернышевский и Добролюбов приветствовали его как соратника, хотя передовая русская молодежь того времени при его выступлениях устраивала ему такие овации, что однажды, как говорит Штакеншнейдер, он едва не лишился чувств¹, — эта его крепкая связь с революционными кругами шестидесятых годов была катастрофически прервана перешедшей в наступление реакцией.

В первое же пятилетие после его смерти уже почти никого не осталось из тех, кто ценил в нем собрата по революционной борьбе.

Усмирение восставших поляков, варварская расправа властей с Чернышевским и Михаилом Михайловым, диктатура Каткова, каракозовский выстрел, белый террор Муравьева-Вешателя, разгром «Современника» и «Русского слова», — все эти события, происшедшие в первое же пятилетие после смерти Шевченко, отнюдь не способствовали внедрению его революционной поэзии в русскую литературу той эпохи. Тут не то что стихи Шевченко, — он сам вряд ли уцелел бы на воле, если бы дожил до этого грозного времени. Вероятнее всего, ему снова пришлось бы на старости лет очутиться в «незамкнутой тюрьме» у какого-нибудь «никчемного моря».

Когда он умер, его смерть, как известно, была оплакана его русским собратом — Некрасовым — в гневных, скорбных стихах. Но Некрасов даже и пытаться не смел обнародовать эти стихи. Они двадцать пять лет

¹ Е. А. Штакеншнейдер, Дневник и записки (1854—1886), «Academia», М. — Л. 1934, стр. 269—270.

пролежали под спудом и были напечатаны уже после смерти Некрасова, да и то за границей, в Австрии.

Вот и случилось, что вследствие этой вынужденной немоты близких к Шевченко революционных писателей, за переводы его «Кобзаря» взялись классово враждебные люди, не принимающие ни его заветных идей, ни его новаторской, сложной и смелой, эстетики. И началась та фальсификация наследия Шевченко, которая окончательно прекратилась лишь в нашу эпоху.

Этой фальсификации немало способствовала, конечно, цензура.

Даже в 1874 году она не позволила переводчику Чмыреву воспроизвести ту, казалось бы, совершенно безопасную строку «Кобзаря», где говорится, что коса смерти не щадит и царей. Царей было предписано числить бессмертными, и вместо этой строки в книге Чмырева цензурой проставлены точки¹. Что же говорить о «Завещании», о «Кавказе», о «Сне», о поэме «Цари», обо всех революционных сатирах и поэмах Шевченко! Нужно было, чтобы читатель и не подозревал о существовании этих поэм. Цензура так ловко подтасовывала стихи «Кобзаря», что «Кобзарь» на целые полвека превратился из книги великого гнева в сентиментально-буколический песенник о вишневых садах и чернобровых красавицах.

Впрочем, дело, конечно, не только в цензуре. Не дико ли, что среди переводчиков был, например, Всеволод Крестовский, воинствующий монархист, черносотенец? Был, как мы видели, и украинский националист либерального толка М. А. Славинский, кровно заинтересованный в том, чтобы по возможности утаить от читателя интернационалистские и революционные идеи Шевченко.

Были, конечно, и переводчики противоположного лагеря. Из них мы с особым уважением должны помянуть революционного демократа семидесятых годов Пушкирева, упорно переводившего — одно за другим — те из дозволенных цензурой стихотворений Шевченко, которые были наиболее насыщены ненавистью к тогдашнему строю: «Неофиты», «Варнак», «Мені однаково», «У бо-

¹ «Кобзарь» Т. Г. Шевченко в переводе Н. А. Чмырева, М. 1874, стр. 157.

га за дверми». Но, во-первых, он не был сколько-нибудь выдающимся мастером поэтической формы, а, во-вторых, количество его переводов было весьма незначительно по сравнению с количеством переводов хотя бы Славинского, который — при шумном одобрении критики — перевел и проредактировал сто девяносто пять стихотворений Шевченко, то есть девять десятых всего «Кобзаря»...

Порою идеология переводчика сказывается даже в ритмике его переводов, то есть в таком элементе, который на поверхностный взгляд не несет никаких социально-политических функций.

Показателен в этом отношении перевод «Гамалії», сделанный еще в 1860 году Николаем Васильевичем Бергом. Берг был реакционер казенно-славянофильского толка, и революционная поэзия Шевченко была ему совершенно чужда. Поэтому так глубоко неверен его щегольской перевод «Гамалії».

У Шевченко первые строки этой симфонически написанной думы звучат в народном рыдающем ритме:

Ой, нема, нема ні вітру, ні хвилі
Із нашої України!
Чи там раду радять, як на турка стати, —
Ни чуємо на чужині.

Ой, повій, повій, вітре, через море
Та з Великого Лугу,
Сушп наші сльози, заглуши кайдани,
Розвій нашу тугу!

Это — плач миллионов украинских крестьян, томящихся в тюрьме самодержавия. А у переводчика каждая строчка буквально танцует:

Что ни ветру, ни волны от родной стороны,
От Украины милой.
Что-то наши не летят: видно биться не хотят
С некрещеной силой.
Ветер, ветер, зашуми! В море синем подыми
До неба пучину,
Наши слезы осуши, наши вздохи заглуши
И развеи кручину!¹

Эта пляска вместо плача совершенно разрушила внутренний смысл поэмы. Оттого, что Шевченко был для

¹ «Кобзарь» Т. Г. Шевченко, 3-е изд. под ред. Гербеля, СПб 1876, стр. 52.

Берга человеком политически чуждым, его слезы не вызвали в переводчике никакого сочувствия.

Берг числился в рядах завязтых москвофилов погодинско-шевыревского толка, и немудрено, что Шевченко превратился у него в замоскворецкого ухаля, который, вместо того чтобы плакать, лихо застучал каблуками.

Подобных случаев огромное множество.

Когда политкаторжанин П. Якубович (известный в свое время стихотворец П. Я.) взялся за перевод «декадента» Бодлера, который был аристократ и католик, он навязал этому «декаденту» скорбную некрасовскую ритмику и затасканный надсоновский словарь, так что у него получился Бодлер в народовольческом стиле.

«Певец зла и разврата», Бодлер глубоко презирал те идеи, перед которыми всю жизнь преклонялся его переводчик. Если бы им обоим, Бодлеру и Якубовичу, довелось где-нибудь повстречаться друг с другом, они после первых же слов разошлись бы врагами, — так были противоположны их убеждения и вкусы.

Бодлер, несомненно, причислил бы своего переводчика к сонму ненавистных ему «прогрессистов, утилитаристов, гуманистов, утопистов и проч.» и с возмущением запротестовал бы против тех отсебятин, которыми П. Я. уснащает его стихи, заставляя его на каждом шагу восклицать:

Несут они свободы
И воскресенья весть
Усталому народу.
.....
Душа бессильно бьется,
Тоскует и болит
И на свободу рвется.

Даже такой снисходительный критик, как Ф. Батюшков, и тот возмутился этим систематическим искажением Бодлера и заявил о вышеприведенных стихах: «Все это весьма знакомые мотивы собственной поэзии господина П. Я., но ведь они совсем не вяжутся с поэзией Бодлера»¹.

Такова обычная роль переводчиков, берущихся за переводы произведений поэзии, которые находятся в

¹ См. статья Ф. Батюшкова: «Бодлер и его русский переводчик», «Еще несколько слов о Бодлере и его русском переводчике», «Мир божий» за 1901, №№ 8 и 10.

резком противоречии с их собственной идеологией и эстетикой.

Эстетика у П. Я. была дряблая, робкая, и когда, например, Бодлер говорил:

Однажды ночью, лежа рядом с ужасной еврейкой,
Как труп рядом с трупом...

П. Я. разжижал это стихотворение так:

С ужасной еврейкой, прекрасной, как мертвый,
Изваянный мрамор, провел я всю ночь.

Оказывается, сам он не чувствовал себя трупом, а трупом ему казалась еврейка, да и то не трупом, а всего только «мертвым (?) изваянным мрамором» (этак гораздо «красивее») — и вместо свежего образа, который весь направлен против подобной красоты, получилась антибодлеровский, убого эстетский.

Совершенно справедливо один из тогдашних рецензентов отметил, что Бодлер был непримиримым врагом так называемой гражданской поэзии, а у П. Я. он оказался «чуть ли не убежденным радикалом и даже революционером»¹. В одном из своих юношеских писем Валерий Брюсов четко формулировал основную причину неудач переводчика. «Якубович — человек совершенно иного склада воззрений, чем Бодлер, и потому часто непреднамеренно искажает свой подлинник. Таков перевод «Как Сизиф, будь терпением богат», где г. Якубович проповедует что-то покорное...; у Бодлера же это одно из наиболее заносчивых стихотворений. Примеров можно бы привести с о т н и (буквально)»².

Словом, беда, если переводчик-индивидуалист, даже очень талантливый, но не умеющий или не хотящий отречься от характернейших черт своего личного стиля, вздумает переводить иностранного автора, принадлежащего к чуждой ему социальной среде. Его ждет большая неудача, покуда он не научится обуздывать на каждом шагу свои собственные словесные вкусы, приемы и навыки, являющиеся живым отражением мировоззренческих основ его личности.

Для такого самообуздания одной интуиции мало; не-

¹ Е. Колтоновская, «П. Я. и его переводы Бодлера», «Образование», 1901, № 9, стр. 41—59.

² Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, М. 1927, стр. 76.

обходим строго научный учет всех стилевых особенностей данного текста, а к этому способен лишь аналитически мыслящий, литературно образованный мастер.

Более или менее объективной интерпретации подлинника мы вправе ждать лишь от тех переводчиков, у которых эмоциональное восприятие текста сочетается с научным его осмыслением. Чего стоил бы дантовский «Ад» в новом переводе Лозинского, если бы мы не чувствовали в каждой терцине, какую обширную работу произвел переводчик над изучением дантовской эпохи, ее философии, теологии, истории, над освоением целой груды комментариев к «Аду», накопившейся за несколько веков. Казалось бы, что может быть дальше от нынешних советских людей, чем средневековая, феодально-схоластическая поэзия Данте. Если Лозинскому удалось передать эту поэзию таким правдивым, богато насыщенным, полнокровным стихом, это произошло оттого, что с дарованием поэта он сочетает эрудицию ученого.

Научное проникновение в подлинник есть верный залог объективно точной репродукции всех смысловых и стилистических особенностей этого подлинника, при том, конечно, непрременном условии, если у переводчика действительно есть тяготение к такой объективности. А у советского переводчика оно есть в величайшей степени. Без этого тяготения никакая ученость не может помешать переводчику сделать при желании текст перевода отражением своей собственной психики, своего собственного стиля и вкуса.

В одном из рассказов Киплинга высокопарный и напыщенный немец говорит про свою обезьяну, что «в ее Космосе слишком много Эго». Про некоторых переводчиков можно сказать то же самое. Между тем современный читатель, как человек глубоко научной культуры, все настоятельнее требует от них всяческого подавления в себе их чрезмерного Эго. Особую актуальность приобретает теперь высказывание Виссариона Белинского:

«В переводе из Гете мы хотим видеть Гете, а не его переводчика; если б сам Пушкин взялся переводить Гете, мы и от него потребовали бы, чтобы он показал нам Гете, а не себя»¹.

¹ В. Г. Белинский, Сочинения, СПб 1896, т. IV, стр. 771.

«Переводчик поступил так, что его не видишь: он превратился в такое прозрачное стекло, что, кажется, как бы нет стекла», — похвалил одного переводчика Гоголь.

Но подавить свое Эго не так-то легко. Этому нужно учиться. Здесь нужна большая тренировка. Здесь самой высокой добродетелью является дисциплина ограничения своей творческой личности. Знаменитый переводчик «Илиады» Н. И. Гнедич указывает, что в процессе перевода он вел «бесперывную борьбу с собственным духом, с собственной внутреннею силою, которых свободу должно бесперывно обуздывать». «Бесперывная борьба с собственным духом», преодоление своего личного вкуса, своей личной эстетики — обязанность всех переводчиков, особенно тех, которые переводят великих поэтов. В этом случае нужно возлюбить переводимого автора больше себя самого и беззаветно, самозабвенно служить воплощению его мыслей и образов, проявляя свое Эго только в этом служении, а отнюдь не в навязывании подлиннику собственных своих вкусов и чувств. Таковы переводы из Тассо, сделанные его современником Эдуардом Фэрфаксом. Таковы повести Пушкина в переводе Проспера Мериме. Таковы произведения Толстого и Чехова, переведенные миссис Констанцией Гарнетт. Таковы «Листья травы» Уолта Уитмана, переведенные французским уитманианцем Леоном Базальжеттом. Такова древнескандинавская «Эдда» в классическом переводе С. Свириденко. Подобно тому, как хороший актер ярче всего проявляет свою индивидуальность в том случае, если он весь без остатка перевоплотится в изображаемого им Гамлета или Отелло, выполняя каждым своим жестом священную для него волю драматурга, так и хороший переводчик раскрывает свою личность во всей полноте именно тогда, когда целиком подчиняет ее воле переводимого им Диккенса или Бальзака.

Так что, если переводчик и автор, как это часто бывает, принадлежат к диаметрально противоположным общественным группам, для обеспечения точности перевода требуется со стороны переводчика значительно больше усилий, чем при переводе идеологически близких ему произведений поэзии.

Поэтому гораздо чаще достигают точности те переводчики, которые и по своему мировоззрению и по своему темпераменту близки переводимым писателям и при этом

питают к ним такое сочувствие, что являются как бы их двойниками. Им не в кого перевоплощаться: объект их перевода почти адекватен субъекту. Отсюда — в значительной степени — удача Жуковского (переводы Уланда, Геббеля, Соути), удача Василия Курочкина, давшего непревосходимые переводы стихов Беранже. Отсюда удача Валерия Брюсова (переводы Верхарна), удача Федора Сологуба (переводы Верлена), удача Твардовского (переводы Шевченко), удача Елены Благиной (переводы Л. Квитко). Отсюда удача Стефана Малларме (переводы Эдгара По) и т. д., и т. д. Это, конечно, не значит, что, например, советский переводчик обречен на неудачу, если он предпримет перевод какого-нибудь современного буржуазного эстета. Успех перевода обусловлен, в конечном счете, пониманием.

Здесь я говорю о переводах живого и близкого переводчикам текста. Перевод старинных романов, вроде, например, ричардсоновых, форма которых уже сделалась застывшим шаблоном, может быть произведен с более объективной точностью, и, конечно, в таком переводе личность переводчика будет гораздо нейтральнее.

III. СЛОВАРЬ. — СТИЛЬ

У большинства переводчиков чрезвычайно скудный словарь: каждое иностранное слово имеет для них лишь одно значение. Запас синонимов у них нищенски мал. Horse у них всегда только лошадь. Почему не конь, не вороной, не скакун? Boat у них всегда лодка и никогда не бот, не челнок, не ладья, не шаланда. Palace — всегда дворец. Почему не палаты, не хоромы, не чертоги? Почему многие переводчики всегда пишут о человеке — худой, а не сухопарый, не худощавый, не щедушный, не тощий? Почему не стужа, а холод? Не лачуга, не хибарка, а хижина? Не каверза, не подвох, а интрига? Многие переводчики думают, что девушки в переводимых книгах бывают только красивые. Между тем они бывают миловидные, хорошенькие, смазливые, пригожие, недурные собой, — и мало ли какие еще!

Переводчики часто страдают своеобразным малокровием мозга, которое делает их текст худосочным. Каково такому полнокровному автору, как Бальзак или Киплинг, попасть в обработку к этим анемичным больным! Они, эти убогие, как будто только о том и заботятся, как бы обескровить гениальные подлинники.

Словесное худосочие нужно лечить. Конечно, если болезнь запущена, окончательное выздоровление едва ли возможно. Но все же мы должны озаботиться, чтобы анемия приняла менее тяжелую форму, а для этого переводчикам следует изо дня в день пополнять свои скудные запасы синонимов.

Пусть они раньше всего воспользуются знаменитым советом Теофиля Готье и возможно чаще читают словарь.

Даль — вот кого переводчикам нужно читать, а также тех русских писателей, у которых был наиболее богатый словарь: Крылова, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Сергея Аксакова, Льва Толстого, Тургенева, Чехова, Горького. Перечитывая русских классических авторов, переводчики должны запоминать те слова, которые могли бы им при переводе пригодиться, они должны составлять для себя обширные коллекции этих слов, — не вычурных, цветистых, областных, а самых простых, заурядных, которые хоть и употребляются в русской обывательской речи, но переводчикам почему-то несвойственны. Я редко встречаю в переводных повестях и романах такие простые слова, как: зря, невпопад, невзначай, привередливый, взбалмошный, неказистый, угодливый, беззаветный, досужий, приткий, разбитной, отпетый, озорной.

И до сих пор существует порода переводчиков, которые никогда не скажут: сумасброд, а непременно: безумец.

Но, конечно, это словесное убожество свойственно только ремесленникам. Переводчики-мастера тем-то и отличаются от середняков-переводчиков, что у них огромные запасы синонимов. Такие, например, переводчики, как Е. Калашникова, М. Лорие, Н. Дарузес, В. Топер, Н. Волжина, О. Холмская и другие — вся эта «могучая кучка», руководимая Иваном Кашкиным, выработала при переводе американских и английских современных прозаиков такой богатый и гибкий словарь, что созданная «кашкинцами» русская версия Джойса, Амброза Бирса, Уолдо Франка, Ричарда Райта, Эрскина Колдуэлла, Хэмингуэя производит впечатление подлинника. «Фиеста» в переводе Топер, «Прощай, оружие», «Иметь и не иметь» в переводе Калашниковой принадлежат к высшим достижениям советского переводческого искусства.

Главная сила этой хорошо вооруженной плеяды — в обильном словаре, подчиненном прихотливым и сложным душевным тональностям современной англо-американской новеллы, так как сам по себе богатый словарь есть ничто, если он не подчинен стилю переводимого текста.

Накопляя синонимы, переводчик не должен громоздить их беспорядочной грудой. Пусть он четко распределит их по стилям, ибо каждое слово имеет свой стиль, то сентиментальный, то пышно-торжественный, то

юмористический, то деловой.) Возьмем хотя бы глагол умереть. Одно дело — умер, другое — отошел в вечность, еще иное — опочил, или заснул навеки, или заснул сном непробудным, или отправился к праотцам, преставился, а совсем иное, резко отличное чувство от слов: издох, окошел, скапутился, окачурился, кондрашкахватила и т. д.¹

Искусство переводчика в значительной мере заключается в том, чтобы, руководясь живым ощущением стиля, из этих разнохарактерных синонимов, распределенных по группам, выбрать именно тот, который наиболее соответствует такому же синониму в иностранном языке, находящемуся в той же группе. Если вам предложена строка:

Светловолосая дева, отчего ты дрожишь?
Blonde Maid, was sagerat du?

а вы переведете:

Рыжая девка, чего ты трясешься?

точность вашего перевода будет парализована тем, что все четыре синонима вы заимствовали из другой группы.

Еще А. К. Толстой указал, что строку:

Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

никак нельзя воспроизводить таким образом:

Ох, как меня давит Рюрикова фуражка!²

ибо это разрушит стиль воспроизводимого текста.

Недавно в переводе одной романтической сказки переводчик допустил такую фразу:

«За неимением красной розы жизнь моя будет разбита».

Когда ему было указано, что слова за неимением более уместны в казенной бумаге, он зачеркнул эту фразу и заменил ее следующей:

«В виду отсутствия красной розы жизнь моя будет разбита», —

чем доказал свою полную непригодность для перевода романтических сказок.

¹ Проф. И. Мандельштам, О характере гоголевского стиля, Гельсингфорс 1902.

² А. К. Толстой, Драматическая трилогия, Л. 1939, стр. 492.

замечает по этому поводу Валерий Брюсов¹. Мягкость едва ли уместная: тут дело не только в метафоре; даже нервическое надсоновское многоточие в середине первой строки, даже эта залихватская «красотка» есть, конечно, ничем не оправданный поклев на Овидия.

У Фета в переводе шекспировского «Юлия Цезаря» жена с упреком говорит своему мужу:

...Не вежливо ты, Брут,
Ушел с моей постели, а вечер,
Вскочив из-за трапезы, стал ходить...

Критика тогда же отметила разностильность этого трехстишия:

«Какое странное соединение (в трех стихах) трех слов с совершенно различными оттенками — светским, простонародным и торжественным: невежливо, вечер и трапеза»².

У каждой эпохи свой стиль, и недопустимо, чтобы в повести, относящейся, скажем, к тридцатым годам прошлого века, встречались такие типичные слова декадентских девяностых годов, как «настроения», «переживания», «искания», «сверхчеловек». Поэтому я считаю одним из очень немногих дефектов отличного перевода «Путешествия Гулливера» А. Франковского именно введение слов, ярко окрашенных позднейшей эпохой: талантливый (379), настроения (380), критический момент (463) и т. д.

Невозможно, чтобы англичанину Джеку или шотландцу Джоку давалось русское наименование Яша, сильно окрашенное русским (или еврейским) бытовым колоритом. Между тем именно так поступила Каролина Павлова при переводе баллады Вальтер Скотта и тем погубила весь перевод (почти безукоризненный в других отношениях). Дико читать у нее в шотландской балладе про шотландскую женщину:

Но всё же слёзы льёт она:
Милее Яша ей³.

¹ «Русская мысль», 1913, апрель, стр. 31—32.

² М. Лавренский, Шекспир в переводе г. Фета, «Современник», 1859, кн. VI. Некоторые литературоведы ошибочно приписывают эту статью Добролюбову.

³ Каролина Павлова, Полн. собр. стихотворений, М. — Л. 1939, стр. 131.

Невозможно, чтобы в торжественных стихах, обращенных к Психее, появлялось в переводе словечко сестрёнка. В одном из недавних переводов мистической элегии Эдгара По «Улялюм», насыщенной таинственно-жуткими образами, есть такое обращение к Психее:

Что за надпись, — спросил я, — сестрёнка,
Здесь на склепе, который угрюм?

В подлиннике, конечно, сестра. Назвать Психею сестренкой это все равно, что назвать Прометея — братишкой, а Юнону — мамашей.

Невозможно, чтобы итальянские карабинеры или британские лорды говорили: тятенька, куфарка, вот так фунт, дескать, мол, ужю, инда, ась...

Переводчица Диккенса М. А. Шишмарева, переводы которой во многих отношениях могут почитаться образцовыми, напрасно влагает в уста англичанам русские пословицы и поговорки, русские простонародные слова. Странно читать, как британские джентльмены и леди поминутно говорят друг другу:

«И мы не лыком шиты...» — «Нужда заставит есть калачи...» — «Нечего лясы точить...» — «Пьяному и море по колено...» — «Милые бранятся, только тешатся».

И даже цитируют стихи Грибоедова, вряд ли очень популярные в Англии:

«Я это делаю с толком, с чувством, с расстановкой».

Весь перевод М. А. Шишмаревой испещрен такими несвойственными англичанам выражениями, как: «батюшки, пропала моя головушка», «старушенция», «помаленьку да полегоньку», «тю-тю!»

В подлиннике, например, сказано: «Он созерцал всю группу хмурым и внимательным взором». А в переводе читаем: «Он сидел надувшись, как мышь на крупу»¹.

В подлиннике сказано:

«Спасибо тебе, господи, за вкусный завтрак».

А в переводе:

«Благодарю тебя, Христе боже наш, яко насытил еси мя земных твоих благ».

Когда герои Диккенса поют:

¹ См. роман Ч. Диккенса, Жизнь и приключения Николая Никльби, книгоизд-во «Просвещение», т. X, стр. 72, 76, 185, 207, 326; т. XI, стр. 36, 38, 84, 243; т. XII, стр. 104, 207, 316, 318, 326.

«Иппи-дол-ли-дол, иппи-дол-ли-дол, иппи-ди»,

Е. Г. Бекетова переводит:

«Ай люли! ай люли! Разлюлюшеньки мои».

Когда они храпят дружным хором (in concert), М. А. Шишмарева заставляет их «храпеть во всю ивановскую»¹.

А негр Джим в «Геккльбери Финне» храпит «богатырским храпом», хотя на реке Миссисипи едва ли кто слышал о Соловье-разбойнике и Добрыне Никитиче².

Получается такое впечатление, как будто и мистер Сквирс, и сэр Мельберри Гок, и лорд Верисофт — все живут в Пятисобащем переулке, в Коломне, и только притворяются британцами, а на самом деле такие же Иваны Трофимовичи, как персонажи Щедрина или Островского.

Проф. Е. Браудо, рецензируя одну переводную книгу о Моцарте, пишет: «Мы решительно сомневаемся, чтобы Моцарту были свойственны такие обороты, как «валяй во-всю», «лиса тебя заешь»³.

Эта руссификация иностранных писателей началась со стародавних времен. Еще Александр Востоков перевел «Жалобы девушки» Фридриха Шиллера таким псевдонародным рязанским распевом:

Небо пасмурно, дубровушка шумит,
Красна девушка на бережку сидит...
Жалобнешенько возговорит (1811)⁴.

В двадцатых годах прошлого века перед переводчиками встала проблема: как же передавать на русском языке народную речь, встречающуюся у иностранных писателей? Некоторые решили передавать ее соответствующими эквивалентами русской народной речи. И, например, у будущего славянофила Погодина в его переводе «Геца фон Берлихингена» немец Сиверс говорит таким языком тульских или ярославских крестьян:

«Накостылял бы он шею Бамбергцу так, чтобы

¹ См. «Пустынный дом», изд. Г. Ф. Пантелеева, т. LVIII, стр. 166, и «Барнеби Редж», изд. Ф. Ф. Павленкова, стр. 38.

² Марк Твен, Соч., Л.—М. 1927, т. II, стр. 10.

³ «Печать и революция», 1928, № 4, стр. 217.

⁴ А. Х. Востоков, Стихотворения, Л. 1935, стр. 310.

тот не забыл до новых веников...» «Знай сверчок свой шесток»¹.

Это стало переводческой нормой при передаче чужого простонародного говора. Но в пятидесятых годах, когда были предприняты попытки произвести такое же «омужичение» античного эпоса, их встретили горячими протестами.

Попытки были громкие, очень эффектные. Одна из них имела характер озорства и скандала, хотя ей была придана нарочитая форма ученого филологического исследования. Я говорю о нашумевшей статье О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса) «Одиссея и ее переводы», напечатанной в «Библиотеке для чтения».

Статья эта, являющаяся умело замаскированным выпадом против высокопарных переводов Жуковского, высказывает вполне законное требование, чтобы «Одиссею» переводили не торжественно-витиеватым языком высших классов, а простонародным, крестьянским.

Видя в «Одиссее» «простонародные песни», «уличные краснбайства язычества», Сенковский выдвинул знаменательный тезис: «Просторечие какого бы то ни было языка, — утверждал он, — может быть переведено только на просторечие другого языка».

К «просторечию» Сенковский отнесся с величайшей симпатией.

«Просторечие, — говорил он в статье — и есть настоящий язык, звуковое отражение общего и постоянного образа мыслей народа: язык вечный (?), неизменный».

Так называемый литературный язык был специально для данного случая поставлен ниже простонародного говора:

«Отборный, изящный язык, или язык хорошего общества, сделан уже из него искусственно... он вымысел, каприз, произвольный знак отличия, условный говор одного класса; и он беспрестанно меняется подобно всякому капризу».

На этом основании Сенковский с напускным демократизмом настаивает, чтобы народная поэма древних греков переводилась не на выпсренный, украшенный, «бла-

¹ Цитирую по статье Виктора Жирмунского, «Гете в русской поэзии», «Литературное наследство», 1932, № 4—6, стр. 609.

городный» язык, насыщенный церковно-славянщиной, а на низовой, простонародный, крестьянский.

Он требует, чтобы нимфу Калипсо называли на деревенский манер — Покрывалихой, Зевеса — Живбогом, или Батькой небес; Эфиопов — Черномазыми; Аполлона — Лучестрелом, Полифема — Круглоглазником, Прозерпину — Проползаной и т. д., и т. д. — и хочет, чтобы Юпитер в заседании богов восклицал, подобно деревенскому старосте:

«Э, батюшка!»

и чтобы гомеровский гекзаметр начинался словами «ба! ба! ба!»

Он дает такой образец простонародного перевода отрывков из первой песни «Одиссеи»:

«Вот, дескать, о чем у меня кручинится нутро, отец наш, Жив Годочислович, высокодержавнейший! Честная нимфа Покрывалиха, которая живет как барыня в резных полированных хоромах, поймала бедняжку Сбегнева... тому домой, к жене смерть хочется, а честная Покрывалиха настаивает — будь ей мужем! непременно!»

Жив-Див поделом ей заметил:

«Дитя мое, что это за речь перескочила у тебя через частокол зубов?»¹

До этой страницы статья имела хоть внешнюю видимость литературной серьезности, но дальше, как почти всегда у Сенковского, началось демонстративное фиглярство. Оказалось, что город Трои следует переводить словом Тройка, Агамемнона надо именовать в переводе Распребешан Невпопадович, Клитемнестру — Драчуновна; Ореста — Грубиян Распребешанович; Антигону — Выродок Распребешановна; Пелея — Сизоголубов.

Эта бредовая филология в духе Вельтмана закончилась невероятным открытием, что «Одиссея» — поэма славянства и что все ее герои — славяне. Геркулес — Ярослав, Дамокл — Мерослав и т. д.

Статья написана так балаганно, что даже те здравые мысли, которые имеются на ее первых страницах, кажутся заведомой ложью. Критик Дружинин тогда же

¹ Собр. соч. Сенковского (Барона Брамбеуса), СПб 1859, том VII, стр. 331—424.

отозвался на нее в некрасовском журнале «Современник».

«Любя простоту слога, — писал он, — мы не можем полюбить «просторечия», выставленного г. Сенковским. Я скажу более, если б г. Сенковский предлагал переводить Гомера фразами из русских сказок (которые гораздо проще и приличнее его просторечия), и с этим я бы не согласился. Зачем насильно сближать первобытный язык двух народов, не сходных ни в чем между собою? Наши предки не были похожи на «Агамемнона Атреича» и «Ахиллеса Пелееенко», и Гомер не был «мужиком в оборванном платье, которого на базаре закидывали медными грошами и булками». Гомер был простолюдин, но он был грек. Певец «Слова о полку Игореве» был русский человек, и оба они жили в разном климате, в разное время и между народами, развитыми совершенно различно один от другого»¹.

Статья Сенковского появилась в 1849 году. В том же году (а также и в 1850 г.) в «Отечественных записках» по поводу той же «Одиссеи» Жуковского были напечатаны статьи молодого ученого Б. И. Ордынского, глубокого знатока греко-римской античной культуры, с тем же демократическим требованием: снизить до просторечия высокопарный язык, которым в России переведена эпопея Гомера:

«Вообще, язык нашего простого народа, — писал Ордынский, — может многим обогатить наш литературный язык»².

И тут же приводил образцы своего перевода «Одиссеи» — на крестьянский лад. В этих переводах не было той аляповатой безвкусицы, которая отталкивала от «просторечия» Сенковского, но все же и эта попытка потерпела полное фиаско. Вот наиболее характерные отрывки из переводов Ордынского:

«Сказал ему в ответ Ахилл-ноги-быстрые: «Атреич преславный, царь людей, Агамемнон! дары, хочешь, давай... Нечего тут калякать и мешкать».

«А кто, насытившись вином и пищею, хоть и день-деньской с супостатами ратует...»

«Отвечала ей смешки любящая Афродита: «Ранил ме-

¹ А. В. Дружинин, Собр. соч., том VI, СПб 1865, стр. 63.

² «Отечественные записки», 1850, июль, стр. 21.

ня сын Тидеев, распрегордый Диомед, за то, что сына милого из битвы выносила, сына милого Энея, что всех далеко мне милее».

«И теперь потерпел ты по ее же, чай, козням. А все-таки не допущу, чтобы ты долго выносил эти болести...»

К сожалению, подлинно народный язык был тогда еще не разработан в достаточной степени. Для своей эпохи Ордынский проявил изрядное чутье: ему удалось избежать тех анекдотических крайностей, которыми изобилуют переводы Сенковского. Видно даже, что он в своих переводах пытается «опростонародить» не столько лексику, сколько интонации и синтаксис.

«Послушай-ко, Эвмей, и вы все, братцы... Ну, уж коли разинул рот, не скрою... Ох, если б молод я был, да была бы у меня прежняя сила, какова была тогда, когда мы на засаду ходили под Трою... Наперед шел Одиссей и Анфеич Менелай. Ну, у других у всех были хитоны и хлены... А я, дурак, уходя из лагеря, оставил хлену у товарищей... Прошло уже две трети ночи, взошли звезды. Я и толкнул локтем Одиссея: он возлежал. Тот обернулся, я и говорю: Диоген Лаертович, многохитрый Одиссей! Не быть мне в живых; доконает меня холод. Хлены у меня нет: попутал нелегкий в одном хитоне пойти; пропаду теперь да и только. Так говорил я, а он придумай такую штуку...» и т. д.¹

Через несколько лет Ордынский напечатал свой «простонародный» перевод «Илиады», призванный начисто уничтожить напыщенную славянщину Гнедича. Стиль этого перевода таков:

Повздорили князь Атреевич и сват Ахилл...

Пелеевичу за беду стало...

Так говорил он, слезы лиючи,

И услышала его честна мать.

«Чадо милое, что плачешь?..» —

«Ахти, чадо Зевса Атритона! Так, так-то!»²

Перевод сделан очень старательно, но читатели не приняли его, и многолетняя работа пошла прахом, так как обмоскаливание древнего памятника — затея пороч-

¹ «Отечественные записки», 1850, июль, стр. 31.

² См. отзыв об этих строках в статье П. Шуйского «Русские переводы Илиады», «Литературный критик», 1936, октябрь, стр. 179.

ная по самому своему существу. Антихудожественное руссификаторство Ордынского не встретило сочувственного отклика в критике.

«Уж лучше, — писал Катков, — покажите нам Гомера в каком-нибудь неопределенном костюме, нежели в кафтане удалого русского ямщика: пусть уж лучше старый рапсод будет представляться нам неясно, в тумане, чем жалким образом кривляться перед нами и корчить нашего приятеля, казака Киршу Данилова».

В пятидесятых годах руссификация иностранных писателей приняла характер эпидемии, и критике не раз приходилось восставать против этих вульгаризаторских переводческих методов. В некрасовском «Современнике» 1851 года был высмеян такой перевод «Базара житейской суеты» Теккерея, где английские Джонсы и Джонсоны изъяснялись на диалекте московских лабазников.

«Да, сударь, оно ништо, справедливо изволите судить: камердинер его, Флетчерс, бестия, сударь...»

«...Давай ему и пива, и вина, и котлеток, и суплеток — всё мечи, что ни есть в печи».

«Это называется простонародьем английского языка! — возмущался рецензент «Современника». — Это называется соблюдением колорита подлинника! Ништо, похоже!»¹

Особенно неуместна в данном случае поговорка: «Все мечи, что ни есть в печи», потому что она связана с представлением о русской крестьянской печи, где подолгу сохранялась вся снедь.

Вообще русские пословицы и поговорки едва ли естественны в устах французов, англичан, итальянцев. Нужно стараться, по мере возможности, переводить иностранные пословицы и поговорки дословно, а не заменять их параллельными русскими.

Если, например, у Гейне сказано:

«Шпареная кошка боится кипящего котла!» — нельзя переводить:

«Пуганая ворона и куста боится».

Если у Эрвинга сказано:

«К чему негру мыло, а глупцу совет!» — нельзя переводить:

«Черного кобеля не вымоешь добела!» —

¹ «Современник», 1851, т. VIII, Библиография, стр. 54.

ибо народные пословицы тем-то и дороги, что в них самобытная живопись, национальные приемы мышления.

К сожалению, лучшие из наших словарей способствуют такому варварскому искажению пословиц.

Знаменитый немецко-русский словарь Н. П. Макарова ввел это искажение в систему. Если по-немецки сказано: «Муж и жена — одно брюхо», словарь переводит: «Муж и жена — одна душа».

Пословица «Беден, как церковная мышь» превращается почему-то в «Гол, как бубён».

«Наше счастье есть чужое несчастье» переводится: «Усопшему мир, а лекару пир».

Мудрая немецкая сентенция, утверждающая, что счастье труднее перенести, чем несчастье, передана Макаровым так:

«С жиру собаки бесятся»¹.

Англо-русский словарь Александрова не отстает от Макарова: даже такую общераспространенную пословицу, как «В темноте все кошки серы», словарь переводит на камаринский лад:

«Ночь матка — все гладко».

Нехороший обычай словарей перелицовывать пословицы и поговорки не мог не развратить переводчиков.

У Диккенса некий персонаж говорит:

«Если тебе суждено быть повешенным за кражу телёнка, то почему бы тебе заодно не украсть и овцу!»

Это и характерно, и свежо, и картинно, но в переводе мы, конечно, читаем:

«Двум смертям не бывать, а одной не миновать»².

Часто эта перекройка пословиц нарушает всякую бытовую культурно-историческую правду. Возможно ли, чтобы Санчо-Панса говорил:

— Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!

или

— Пропал, как швед под Полтавой!

или

— Незванный гость хуже татарина!

Ведь и Юрьев день, и незванный татарин, и Полтава суть достояния русской истории, и Санчо-Панса лишь

¹ См. Полный немецко-русский словарь. Состав. Н. П. Макаров, А. Н. Энгельгардт, В. В. Шеерер, СПб 1909.

² Ч. Диккенс, Барнеби Редж, изд. Ф. Ф. Павленкова, стр. 349.

тогда мог бы употреблять эти образы, если бы он родился в Тверской или Ярославской губернии.

Конечно, есть пословицы нейтральные, окрашенные менее ярко определенным национальным, историческим и бытовым колоритом. В этих случаях замена возможна, особенно когда буквальный перевод данной пословицы выходит неуклюж и многословен.

«Во всяком языке имеются такие нерасторжимые стойкие словосочетания, где отдельное слово как бы растворяется в целом и единство уже не равняется простой сумме составляющих его словесных элементов, а получает, подобно химическому соединению, новое качество — новое значение. Примеры: «бить отбой», «во мгновение ока», «спустя рукава». Такие обороты, называемые идиомами, заменяются при переводе оборотами, точно соответствующими им по смысловому содержанию, хотя они могут совсем не совпадать по словесному составу...

Такие замены можно обозначить названием аналогии».

Русское «Из огня да в полымя» переводится немцами: «Из дождя да в ливень», и хотя огонь таким образом превращается в воду, смысл немецкой поговорки вполне соответствует русской.

На мокшанском языке «распространитель сплетен» можно передать лишь таким аналогом: «нюхающий запах блинов».

Русскому «не в свои сани не садись» в переводе на ассирийский язык соответствует «не протягивай ноги на чужой половик».

Иногда таких аналогов требует ритм. Но, прибегая к ним, нужно все же стараться выбирать главным образом те, которые лишены национальной окраски. Никому не возбраняется применять при переводе такие речения, как, например: «Худой мир лучше доброй ссоры», или «Праздность есть мать всех пороков», ибо эти пословицы универсальные, являющиеся лишь вариантами подобных же.

Но, говоря вообще, обрусение иностранцев, — в малой мере всегда неизбежное в переводах на русский язык, — весьма нежелательно в качестве принципа.

«Переводчик, — справедливо говорится в одной из недавних статей «Литературной учебы», — должен ставить себе целью обогатить свою родную литературу не за свой

личный счет, а за счет автора и той литературы, к которой принадлежит автор...»

«Ведь можно рассказать произведение... с такой степенью обрусения, при которой читатель не догадается о национальной принадлежности автора. Подобная работа переводчиков, при идеальном ее выполнении, повела бы в конце концов к созданию у русского читателя иллюзии, что на свете только и существует русская литература, а литературы других народов — только обезличенный источник сюжетов и тем для нее»¹.

К лицу ли нам такой шовинизм? [При переводе литератур братских народов мы должны быть особенно щепетильны в отношении стиля, обуздывая себя при малейшей попытке руссифицировать текст.] Руссификация национальных песен, национальных сказок, пословиц, поговорок, оборотов речи, идиом языка того или иного из братских народов означала бы раньше всего неуважение к этому народу, к его национальной культуре.

[Поэтому советские переводчики отличаются повышенной чуткостью к национальному стилю переводимых поэтов. Они прекрасно сознают свою задачу: средствами русского языка, русской поэтической речи воссоздать своеобразную стилистику подлинника.]

Вчитайтесь, например, в переводы импровизированных песен знаменитого акына Джамбула. Песни построены по традиционным канонам казахской национальной поэзии. И советские переводчики считают своей неременной обязанностью строго придерживаться этих казахских канонов, дабы не руссифицировать стиль своего перевода. «Тяжел и ответствен труд переводчика джамбуловых песен, — пишет Всеволод Рождественский. — Как передать свежесть и непосредственность поэтического «дыхания», как сохранить нерушимой логику образов, как, наконец, не обеднить самого звучания гортанной переливающейся речи? Казахская строфа слитна и упруга. Она требует точного тройного звучания рифмы — и словесной полновесности в третьей, нерифмованной строке»².

Это «тройное звучание рифмы», это чередование стиховых окончаний (по схеме а-а-б-а), столь характерное

¹ «Литературная учеба», 1938, VIII, стр. 48.

² «Литературный современник», 1938, № 11, стр. 188.

для стиля казахской народной строфы, свято соблюдается всеми советскими переводчиками джамбуловых песен, так что национальный колорит этих песен не терпит в русском переводе ущерба. Типичен в этом отношении перевод приветственной песни Джамбула, обращенной к «Большевистской «Правде»:

Я с песней души на твои именины
Иду молодым из Кастекской долины,
Великая, вечная правда моя,
Победы и радости голос орлиный.

С огнями победными майской зарницы
Сравнишь ли твои золотые страницы?
Ты партии зоркий всевидящий глаз,
Пронзающий все рубежи и границы.

Перевод (сделанный Павлом Кузнецовым) и по своим стиховым формам и по языку чрезвычайно далек от обрусительных тенденций, свойственных многим переводам недавнего прошлого. Усилия переводчика направлены на то, чтобы по возможности сохранить национальное своеобразие подлинника.

Если это своеобразие заключается в том, что вся переводимая песня зиждется с начала до конца на одной-единственной рифме, советский переводчик считает невозможным устранить эту стилистическую особенность в своем переводе, и у него получается такая монорифма:

Любовью и радостью озарена
Обильная наша страна.
Как слава джигита, красива она,
Бескрайная наша страна.
Как беркут она белоплечий вольна —
Свободная наша страна.
Как волны Арала в прибое, сильна
Могучая наша страна.
Бурлива, как гордая кровь скакуна,
Чудесная наша страна...
Сталинским сердцем согрета она,
Любимая наша страна.

У Сулеймана Стальского, верного старинным дагестанским традициям, еще более сложный (и трудный для переводчиков) песенно-литературный канон. Советские переводчики, с таким пиететом относящиеся ко всем национальным особенностям братских литератур, преодолевают огромные трудности, добиваясь точного воспроизведения этих канонических форм.

Еще более трудная национальная форма в песне Сулеймана Стальского «Муллы», где схема, воспроизведенная выше, осложняется тем, что в каждой строке, обозначенной буквой б, имеется рифма, предшествующая последнему слову — так называемая редифная рифма. Переводчик, поэт Ник. Ушаков, в точности воспроизвел эту национальную форму:

а Про ваш обычай я спою,
б Примите мой рассказ, муллы;
а И повесть слушайте мою,
б Не закрывая глаз, муллы.

в Когда зерно собирает люд,
в Вы у амбаров тут как тут,
в И часть десятую дают
б Не вам ли про запас, муллы?

г Не помнит бедняков мулла,
г А совесть у него бела.
г Но ваши мысли и дела
б Я знаю без прикрас, муллы

и т. д.

Еще больше трудностей представляет для переводчика воспроизведение национальной формы киргизского фольклорного эпоса «Манас», потому что, помимо редифных рифм, почти каждая строка данного отрывка начинается одним и тем же звуком:

Теперь на большой Беджин посмотри ты, Манас!
Темницы там в землю врыты, Манас!
Те стены железом обиты, Манас!
Тюмени войск стоят у ворот.
Туда пришедший погибель найдет.
Там народ как дракон живуч, —
Тысяча ляжет, на смену — пять,
Ты не мечтай о Беджине пока, —
Так тот народ китайский могуч,
Темный, языческий тот народ¹.

(Перевод Льва Пеньковского)

Никак невозможно сказать, чтобы это был перевод обрусительный. Напротив, главная его тенденция — наиболее точнейшее воспроизведение стиливых особенностей иноязычного подлинника. Стоит прочесть несколько строк, чтобы почувствовать, что это произведение нерусское, не имеющее ничего общего с привычными для русского уха песенными и литературными формами.

¹ «Манас», Киргизский эпос, «Творчество народов СССР», Альманах № 1, М. 1937, стр. 401.

Непреодолимые трудности должен был преодолеть Е. Дунаевский, переводя курдский эпос «Зембиль Фрош», где почти каждая строфа требует четырех рифм:

Ты почেষть эту мне не пророчъ, —
От дел нечেষтья бегу я прочъ.
Мне долъше быть с тобою невмочъ,
Купи же корзинки, близко ночи!..¹

Переводчик курдского эпоса стремится к тому, чтобы сохранить в переводе возможно больше курдских национальных особенностей. А переводчик калмыцкого эпоса Семен Липкин стремится при помощи русских стихов воспроизвести калмыцкие национальные формы стиха:

Желтым недоуздом взнуздal он коня,
Жеребенком купленного бурого коня,
Жаром так и пышущего бурого коня,
Желанье многих юношей — бурого коня,
Жадных расточителями делающего коня,
Жжеными пустынями бегающего коня².

Даже это щегольство начальной рифмой, свойственное ориентальной поэтике, воспроизведено здесь пунктуальнейшим образом. И хотя русский синтаксис перевода вполне безупречен, самое движение стиха придает этому синтаксису нерусский характер: даже в том, как расположены в каждой фразе слова, даже в игре аллитераций и внутренних рифм сказывается стремление донести до советских читателей — как некую величайшую ценность — национальный стиль калмыцкой эпопеи.

А попытайтесь, например, определить, к какой национальности принадлежит хотя бы автор таких излияний:

Когда навек замолкну я,
Когда последнее стенанье
Порвет все струны бытия,
Весь трепет сердца, все желанья;
Когда лишусь я созерцанья
Твоей волшебной красоты, —
И к небу, светлому, как ты,
Мой взор угасший не воспрянет

¹ «Зембиль Фрош», Курдский эпос, «Творчество народов СССР», Альманах № 1, М. 1937, стр. 443.

² «Джангар», Отрывок из калмыцкого эпоса, «Творчество народов СССР», Альманах № 1, М. 1937, стр. 433.

Из мвра вечной темноты,
Когда всему конец настанет,
И рок нещадный, как палач,
Свершит решенное зараней, —
О, друг! По мне тогда не плачь!
Не надо скорбных одеяний...¹

Автор этих банальных стишков, написанных истасканным ямбом, может быть и француз, и португалец, и русский, и странно видеть, что они озаглавлены «Грузинская лира». Грузинского в них нет ничего, хотя в подзаголовке значится «Из Гр. Умципаридзе». Стилевая установка переводчика этих стихов заключалась именно в том, чтобы ни одной национальной черты грузинской поэзии не отразить в переводе. Такова же стилевая установка его перепевов из Бараташвили и Ильи Чавчавадзе.

Основа этой установки — неуважение к народу, создавшему данные тексты. Недаром переводчиком этих грузинских стихов был Василий Величко, великодержавный шовинист, нововременец.

Он высокомерно навязывал грузинским стихам эпитонскую эстетику русских третьестепенных поэтов 80-х, 90-х годов.

Такому же обрусению подвергали прежние переводчики национальный украинский стиль произведений Тараса Шевченко.

Во что бы то ни стало пытались они обмоскалить украинского гения, сделать его балалаечником из великорусского хора. Особенно усердствовал в этом направлении Мей. Стоило Шевченко сказать «земля», Мей переводил «мать сыра земля»; стоило Шевченко сказать «горе», Мей переводил «тоска злодейка» и всякую строчку, где заключался вопрос, начинал оперно-суздальским «аль»:

Аль была уж божья воля?
Аль ее девичья доля?²

Его примеру следовал Гербель:

¹ «Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива»; 1896, № 1, стр. 45—48.

² «Кобзарь» Тараса Шевченко в переводе русских поэтов под ред. Н. В. Гербе ля, 3-е изд., СПб 1876, стр. 61.

И тоскуючи пытается,
Где-то долушка гуляет?
Али где-то в чистом поле
С ветром носится по воле?..
Ой, не там! Она в светлице
У красавицы девицы ¹.

Навязывание украинскому лирику народной великорусской фразеологии было в ту пору обычным явлением. Плещеев, например, — при полном попустительстве критики, — превращал Шевченко в Кольцова, ломая и ритмику, и стиль, и словарь:

Полюбила я
На печаль свою
Сиротинушку
Бесталанного.
Уж такая мне
Доля выпала.
Разлучили нас
Люди сильные;
Увели его —
Сдали в рекруты... ²

Здесь каждая запятая — Кольцов.

Но всех пересусалил Николай Васильевич Берг своим переводом «Гамалея»:

Слышат соколята
Гамалея хватает...

Вольны пташки, из тюрмы
Вылетаем снова мы! ³

В настоящее время подобное обрусительство стиля — вещь совершенно недопустимая, и не только в отношении братских народностей. Если даже оставить в стороне социально-политические принципы, нынешним советским читателем всякая руссификация стиля ощущается как нарушение элементарных эстетических норм. Если бы поэт Аполлон Майков жил, например, в настоящее время, он в своих стиховых переводах ни за что не стал бы присваивать русский фольклорный стиль народным новогреческим песням:

¹ «Кобзарь» Тараса Шевченко в переводе русских поэтов под ред. Н. В. Гербеля, 3-е изд., СПб 1876, стр. 37.

² Там же, стр. 36.

³ Там же, стр. 56—57.

Ветра спрашивает мать:
Где изволил пропадать?
Али звезды воевал?
Али волны все гонял?

В переводе Майкова большинство новогреческих песен звучит как песни западных славян, и это искажение стиля никому не казалось тогда беззаконием, потому что не было подлинного уважения и подлинного интереса к народу, создавшему эти прекрасные песни.

Руссификация стиля охватывает иногда и бытовые отношения людей, изображаемых в переводной беллетристике.

Многие переводчики заставляют, например, англичан говорить своим слугам *ты*. Это недопустимая вольность. Она была понятна в старину: переводчики, жившие при крепостном праве, не могли и представить себе, чтобы какой-нибудь Пикквик говорил лакею или кучеру *вы*, но трудно сказать, почему это тыканье практикуется у переводчиков нынешних. Пусть родители говорят детям *ты*, пусть друзья, супруги и близкие родственники тоже говорят друг другу *ты* (хотя, конечно, далеко не всегда), но слугам, кучерам, лакеям в ресторане все без исключения обязаны говорить *вы*. Это оттенит английский быт. Вообще, слово *ты* надлежит вводить осторожно и с толком. То же относится к таким уменьшительным, характерным для нашей русской речи, как: личико, губки, щечки. Английскому языку эти формы несвойственны. Не вводить их нельзя, но вводить их нужно лишь в редких, исключительных случаях, когда невозможно без них обойтись.

Пусть синтаксис перевода будет русский, но стиль и бытовой колорит должны, поскольку это возможно, сохраняться те же, что в подлиннике.

Впрочем, такое внесение чужого бытового колорита в язык перевода не всегда осуществляется в полной мере. Порою язык перевода еще не успел оторваться от специфического замкнутого быта создавшей его народности, и в таком случае любое иностранное понятие переводчики передают лишь такими словами, которые связаны с бытовой обстановкой данной народности. Так, в переводе «Коммунистического манифеста» на казахский язык слово «патриций» передано словом «бай», и «буржуа» — тоже «бай», и «феодал» — тоже «бай»,

и «промышленник» — тоже «бай». Слово «феодализм» в одном случае переведено «старина», а в другом — «занятие скотоводством и земледелием».

Это, конечно, неправильный путь. Если в каком-нибудь языке еще не выработаны собственные слова для обозначения новых понятий, этот язык должен заимствовать готовые термины у другого народа. Ведь и мы, русские, транспортировали многие слова из чужих языков. Не сомневаюсь, что в настоящее время в казахском языке есть и «буржуа», и «феодал», и «патриций». Гораздо плачевнее то, что в недавнем издании «Давида Копперфильда» сохранен такой невероятный отголосок старого русского быта:

«Я кликнул извозчика.

— Пошел!

— Куда прикажете?

— Куда хочешь!»

В подлиннике, конечно, нет ни извозчика, ни «пошел», ни «куда прикажете», ибо дело происходило не на Ордынке, а в Лондоне. Весь этот разговор изобретен переводчиком при Николае I, и тогда это изобретение было понятно (хотя и тогда оно было нелепо), но совершенно напрасно его сохранили в недавнем издании Диккенса. И едва ли следовало бы в «Домби и сыне» называть главного управляющего банкирской конторой старшим приказчиком, как будто он заведует на Варварке лабазами «братьев Хреновых». Так во многих переводах просвечивает социальный уклад той страны, в которой эти переводы исполнены. Кэпи у Иринарха Введенского называется шапкой, пальто — бекешей, писцы — писарями.

Любопытно, что молодой Достоевский в своем переводе «Евгений Гранде» придал многим героям Бальзака те гоголевские обороты речи, которые впоследствии были усвоены его Прохарчиным и Голядкиным: «Аббат Крюшо — претонкая штучка!..» «Плутовочка любит красавчика Шарля, пусть любит, пусть любит, пусть выйдет за него замуж, я позволю, я рад...»

В его переводе Бальзака есть такие руссизмы, как «доход чистоганчиком», «дескать», «держат язык за зубами» и пр.¹

¹ Г. Поспелов, Eugénie Grandet Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского, «Ученые записки Института языка и литера-

Те, кто переводит писателя, чуждого им по стилю, испытывают постоянный соблазн «исправить», «прикрасить» подлинник. В одном из романов Бальзака отец говорит своим детям:

«Здравствуйте, мои поросятушки».

А в переводе читаем:

«Здравствуйте, мои птички».

Систематическое превращение поросятушек в птичек неизбежно у тех переводчиков, которые, тяготея к жеманно-сентиментальному стилю, принуждены переводить таких «грубых» писателей, как, например, Рабле или Филдинг.

Казалось бы, нетрудное дело — переводить данного автора дословно, не украшая, не улучшая его, а между тем это до такой степени трудно, что этому надо прилежно и долго учиться. Тут требуется систематическое воспитание воли, строгая дисциплина ума. Лишь путем долгого искусства переводчик научится обуздывать в себе стремление к личному творчеству, чтобы стать верным и честным товарищем, а не беспардонным хозяином переводимого автора. Когда-то я перевел Уолта Уитмана и с той поры для каждого нового издания заново ремонтировал свои переводы: почти весь ремонт состоял в том, что я тщательно выбрасывал те словесные узоры и орнаменты, которые внес по неопытности в первую редакцию своего перевода. Только путем долгих, многолетних усилий я постепенно приближался к той неотесанной грубости, которой отличается подлинник. Боюсь, что, несмотря на все старания, мне до сих пор не удалось передать в переводе всю «дикую неряшливость» оригинала, ибо чрезвычайно легко писать лучше, изящнее Уитмана, но очень трудно писать так же «плохо», как он.

Об этой борьбе переводчика с собственным творчест-

туры»; М. 1928, стр. 118—119. Впоследствии эта языковая игра у Достоевского усложняется. Вот, например, как он передает в «Игроке» французскую речь русского человека о немцах: «Положим, фатер скопил уже столько-то гульденов и расчитывает на старшего сына, чтобы ему ремесло аль землишку, передать».

вом превосходно сказал знаменитый переводчик «Илиады» Гнедич:

«Очень легко украсить, а лучше всего подкрасить стих Гомера краскою нашей палитры; и он покажется щеголеватее, пышнее, лучше для нашего вкуса; но несравненно труднее сохранить его гомеровским, как он есть, ни хуже, ни лучше. Вот обязанность переводчика, и труд, кто его испытал, нелегкий. Квинтиллиан понимал его: *facilius est plus facere, quam idem* (легче сделать более, чем то же)».

Вследствие этого Гнедич просил читателей «не осуждать, если какой-нибудь оборот или выражение покажется странным, необыкновенным, но прежде сверить с подлинником», и такова же должна быть просьба к читателю со стороны всякого переводчика.

Здесь будет уместно сказать о другой столь же пагубной страсти — комментировать и разъяснять в переводе то, что в подлиннике переводчику показалось неясным. Неясность в тексте пусть и в переводе остается неясностью; вы можете разъяснить ее в подстрочном примечании, но текст должен оставаться незыблемым. Автор, например, мимоходом сострил, переводчику кажется, что острота, слишком скомканная, прошла незамеченной, и вот он выпячивает, дополняет, разъясняет ее, как будто Сервантес, или Рабле, или Диккенс не могут сами отвечать за себя.

Посылают, например, Давида Копперфильда к одному капитану за ножом и вилкой. Капитан — неряха. У него нечистоплотная жена и лохматые нечесанные дочери. Давид говорит:

«Слава богу, что меня послали к нему за ножом и вилкой, а не за гребешком».

Вот и все. Но переводчику эта шутка показалась неясной, и он старается перевести ее так, чтобы все поняли и оценили ее. Для этого он прибавляет от себя четыре строки:

«Хорошо, что послали меня сюда за вилкой и ножом: капитан Гопкинс не мог бы, вероятно, ссудить меня гребнем: он и сам был в чрезвычайно растрепанном состоянии, и волосы торчали щетинами на его косматой голове».

Конечно, этот длинный комментарий совершенно убил шутку Диккенса, которая была хороша именно

своей мимолетностью, но даже если бы этот комментарий был нужен, если бы благодаря ему шутка выиграла, все же переводчику нет оправдания¹.

К нашему удивлению, вся эта отсебятина насчет гребешка перешла в 1929 году в советское издание Диккенса!

В одном стихотворении Шевченко говорится, что русский гусар называл украинскую девушку Машей. Такого имени среди украинцев нет. Поэт Алексей Плещеев, опасаясь, что русские читатели не знают об этом, сообщил им об этом в специальной строке своего перевода.

У Шевченко сказано просто:

Що Машею звав.

У Плещеева:

Иль за то, что не Марусей, —
Машей звал меня москаль?²

В те времена это считалось совершенно законным и не вызывало никаких возражений.

Так поступал, например, сам Тургенев в своем переводе Флобера. М. Клеман, исследовавший тургеневские переводы Флобера, обнаружил, что всякий раз, когда Тургеневу приходилось наталкиваться у французского автора на какое-нибудь малознакомое слово, он считал своим долгом тут же, в тексте своего перевода, пояснять это слово, оставляя читателя в том заблуждении, будто все эти пояснения находятся в подлиннике.

У Флобера, например, было написано: «Митра». Тургенев переводит: «персидский бог Митра».

У Флобера: «катаракты». У Тургенева: «катаракты Нила».

У Флобера: «туника». У Тургенева: «туника в виде поддевки».

У Флобера: «маленький фонарик светил перед ним». У Тургенева: «маленький фонарик светил перед ним на носу лодки». И т. д., и т. д., и т. д.³

¹ Ч. Диккенс, Давид Копперфильд, книгоизд-во «Просвещение», стр. 296.

² «Кобзарь» Тараса Шевченко в переводе русских поэтов под ред. Н. В. Гербеля, издание 3-е, СПб 1876, стр. 35.

³ Г. Флобер, Собр. соч. под ред. М. Д. Эйхенгольца, т. V, М.—Л. 1934, стр. 141.

Характерно, что переводы Тургенева, сделанные в конце семидесятых годов, были раскритикованы в тогдашних газетах, но эти отсебятины замечены и осуждены лишь теперь, ибо в те времена в них не видели ничего незаконного.

Такие отсебятины жестоко искажают самый стиль переводимого автора, в чем легко может удостовериться всякий, кто познакомится, например, со старыми переводами Свифта. Свифт был одним из самых монументальных, лаконических и четких писателей. Те мелкие, юркие, пустопорожние слова и словечки, которыми мы уснащаем нашу дряблую речь, не имели доступа на его страницы. Все эти «между тем», «а впрочем», «необходимо отметить», «нельзя не признать», «с одной стороны», «с другой стороны», «вследствие этого» и пр., и пр., и пр. были ему органически чужды. Даже в переводе А. Франковского он более многословен, чем в подлиннике. А другие переводчики превратили его прямо-таки в графомана, страдающего недержанием речи.

Сравним с оригиналом хотя бы несколько фраз, взятых нами из «Путешествия Гулливера в страну лилипутов» в переводе М. А. Шишмаревой (СПБ 1906).

С в и ф т: «Он сказал мне в ответ, что я слишком недавно живу между ними...»

Ш и ш м а р е в а: «Милорд ответил несколькими общими местами на ту тему, что, дескать, я слишком недавно живу» (стр. 236).

С в и ф т: «Другой проект заключался в абсолютном упразднении слов — для сохранения здоровья и времени...»

Ш и ш м а р е в а: «Другой проект — проект абсолютного упразднения слов — представлял еще более радикальную меру в смысле упрощения речи. По словам своего изобретателя, он имеет сверх того большие преимущества с точки зрения народного здравия» (стр. 248).

Иногда Свифт начинает главу «Гулливера» без всяких вступительных фраз. Шишмаревой эта гениальная прямота не по вкусу, и она сочиняет от имени Свифта такое вступление:

«Понимая, как должен интересоваться читатель Лагадской академией прожектеров, я, не откладывая, приступаю к описанию всего, что я там видел» (стр. 241).

Больше всего она боится, что юмор Свифта пока-

жется читателю слабым, и пробует усилить его своим остроумием.

Свифт, например, говорит:

«Каждый студент, проглотив такую пилюлю, обыкновенно сейчас же отходит к сторонке и заставляет ее выскочить назад».

Шишмарева переводит:

«Каждый студент, проглотив такую пилюлю, обыкновенно сейчас же отходит к сторонке и, з а л о ж и в в р о т д в а п а л ь ц а (!), заставляет ее выскочить назад» (стр. 251).

И это вечные добавления к тексту:

С в и ф т: «будя неповоротливую тупость, обуздывая нахальство...»

Ш и ш м а р е в а: «и таким образом приводя все дела к возможно скорому концу» (стр. 255).

С в и ф т: «школа политических прожектеров мне, признаюсь, не понравилась».

Ш и ш м а р е в а: «на мой взгляд она отличается совершенным отсутствием здравого смысла» (стр. 252).

Все это приводит к тому, что писатель монументального стиля начинает суетиться, жестикулировать, неврастенически дергаться — то есть опять-таки утрачивает основные черты своей личности.

В прежнее время причиной такого многословия зачастую бывали, конечно, рубли. Получив от издателя заказ на перевод какой-нибудь книги, побуждаемый нуждою переводчик старался удлинить чуть не вдвое каждую строку переводимого текста, чтобы вышло возможно больше страниц и сумма гонорара возросла бы. Типичным образцом такого перевода, который я назвал бы «коммерческим», может служить известный роман «Принц и нищий» Марка Твена, переведенный Львом Уманцем для московского издателя Сытина. Переводчик поставил себе откровенную цель: из каждой строки сделать две, а при возможности — три. И это ему вполне удалось. Если в подлиннике кто-нибудь крикнет:

«Да здравствует король Эдуард!» —

в переводе он будет кричать без конца:

«Да здравствует новый король! Да здравствует наш любимый монарх! Да здравствует Эдуард, король Англии! Да здравствует на многие лета!»

А если автор в подлиннике скажет:

«Кончилось царство крови» — переводчик, считая такую короткую фразу убыточной, нагрудит ее десятком синонимов, или, как выражался Даль, тождесловов:

«Настал конец царству крови, царству жестокостей, насилий, убийств и виселиц. Настало царство кротости, милосердия, любви, сострадания».

Хорошо, что в русском языке так много всевозможных синонимов. Эти барышники слова собирали с них немалую дань. А когда у них иссякали синонимы, они тотчас находили другие ресурсы, которые были, пожалуй, доходнее всех тавтологий. Я говорю о пояснительных фразах, многословно комментировавших то, что не требовало никаких комментариев.

В подлиннике, например, Марк Твен говорит:

«...держал за руку принца, нет, короля...»

А у Льва Уманца в переводе читаем:

«...держал за руку принца, или, вернее сказать, короля, так как теперь маленький Эдуард был уже королем по смерти Генриха VIII»¹.

Читателю и без того все понятно, но нужно же переводчику выжать наибольшее количество строк! Это перевод паразитический. Он разъедает всю ткань переводимого текста, высасывает из него все соки и сам разбухает безобразным наростом.

В «Принце и нищем» есть забавное упоминание о том, что у Тома Кэнти во время обеда в королевском дворце сильно чешется нос, и он, не зная, каков должен быть в данном случае придворный этикет, скребет его рукой.

Но паразитирующему переводчику этого мало, и он присочиняет такую концовку:

«...схватив салфетку, он [Том Кэнти] преспокойно поднес ее к носу и высморкался» (!!)²

Всморкался в салфетку — такая лейкинщина совершенно чужда Марку Твену, но зато она дала переводчику несколько добавочных строк.

В дореволюционное время в наиболее безответственных кругах переводчиков этот метод процветал необычайно.

¹ Марк Твен, Принц и нищий, перевод Льва Уманца, М. 1918, стр. 78.

² Там же, стр. 51.

Например, «Приключения Тома Сойера» (того же Марка Твена) в роскошном издании А. С. Суворина разбухли от переводческих отсебятин на целую треть.

Марк Твен, например, говорил:

«Достали пачки свечей...»

Переводчик:

«Вытащили из корзинки пачку свечей, нарочно припасенных догадливой миссис Тачер».

Марк Твен:

«Утром в пятницу Том услышал...»

Переводчик:

«Хотя и говорят, что пятница тяжелый день, но в это утро Тома ожидала приятная новость» (272, 275).

Вот такими лишними словами переводчик, как липкой смолой, обволакивал всякую фразу, совершенно заглушая голос автора.

Конечно, в советской литературе этих барышников слова уже не имеется, и я упоминаю о них лишь в историческом плане.

У каждого литературного героя есть свой собственный индивидуальный язык. Переводчику нужно стараться уловить особенности речи каждого отдельного персонажа и, по возможности, воспроизвести их в своем переводе, хотя необходимо тут же сказать, что эта возможность зачастую совершенно отсутствует.

В предисловии к «Геккльбери Финну» Марк Твен, например, говорит:

«В этой книге использовано большое число диалектов: жаргон миссурийского негра, самая резкая форма жаргона наших юго-западных окраин, ординарный жаргон горных областей Колорадо и, кроме того, четыре вариации этого жаргона. Оттенки разных говоров я устанавливал не наугад и не наобум, но кропотливейшим образом, при помощи достоверных источников, на основе личного знакомства с данными формами речи».

Переводчики «Геккльбери Финна» даже не пытались воспроизвести эти говоры, потому что русская речь для такой репродукции лишена каких бы то ни было данных. В ней нет ни одного эквивалента ни для «ординарного жаргона горных областей Колорадо», ни для любой из его четырех вариаций.

Изволь точно перевести «Трех солдат» Редьярда Киплинга, если один солдат говорит на англо-ирландском жаргоне, другой — на англо-шотландском, а третий — на языке лондонской уличной черни (кокни).

И что делать с простонародною матросскою речью? У Стивенсона в «Острове сокровищ» (гл. XIX) матрос говорит на таком диалекте: «If I turn agin my dooty», и эти искажения в его устах совершенно естественны. В переводе же он говорит правильным интеллигентным языком высокопарного стиля. «Если я нарушу мой долг», — и это в его устах противоестественно.

И все же переводить диалоги этих персонажей бесцветным однородным языком невозможно. Нужно хоть при помощи синтаксических сдвигов дать русскому читателю почувствовать, что перед ним речевые явления, далеко отступающие от нормы. Когда я переводил пьесу Синга «Герой», я должен был прибегать именно к таким синтаксическим сдвигам для передачи различных оттенков англо-ирландского говора и увидел, что эти сдвиги гораздо эффективнее, чем можно подумать, не испытав их на деле.

У каждого большого писателя не один, а несколько стилей: эти стили то чередуются, то сливаются вместе в причудливых и смелых сочетаниях — и всю эту динамику стилей, без которой произведение искусства мертво, обязан воспроизвести переводчик. Если в эпоху Буало смешение стилей считалось непрощаемым грехом, то в наше время оно ощущается как одно из величайших достоинств истинно художественной прозы.

Возьмем для примера сочинения того же Киплинга. Это писатель очень сложного стиля, в котором библейская ритмика парадоксально сочетается с газетным жаргоном, солдатские вульгаризмы с мелодикой старинных баллад. В большинстве его произведений есть несколько стилистических линий, которые переплетаются между собой самым неожиданным образом. Между тем все русские переводчики Киплинга даже не заметили этой многостильности и переводили его такой бесстильной прозой, что от подлинника не осталось и следа.

К сожалению, большинство переводчиков, имея дело с многостильным автором, передают лишь какой-нибудь один его стиль, а к остальным оказываются слепы и

глухи. Какое множество стихотворений Гейне были переданы на русский язык как чисто лирические, без малейшего оттенка той пародийной иронии, которая присуща им в подлиннике! Сочетание нескольких стилей в одном стихотворении Гейне оказалось не под силу большинству переводчиков, — и они долгое время представляли его русским читателям как самого тривиального одностильного лирика. Впрочем, в этом были виноваты не только переводчики, но и читатели, требовавшие именно таких переводов.

IV. СЛУХ ПЕРЕВОДЧИКА. — РИТМИКА. — ЗВУКОПИСЬ

Прежде чем взяться за перевод какого-нибудь иностранного автора, переводчик должен точно установить для себя стиль этого автора, систему его образов и ритмику.]

Он должен возможно чаще читать этого автора вслух, для того чтобы уловить темп и каданс его речи, столь существенные не только в стихах, но и в художественной прозе. Нельзя, например, переводить Макферсона «Оссиана», не воспроизводя его внутренней музыки: у Макферсона эта музыка — главное. Нельзя передавать Джона Рескина, или Уолтера Патера, или других мастеров ритмической, орнаментальной прозы, не воспроизводя той многообразной пульсации ритмов, в которой главное очарование этих авторов. Характерно, что из четырех переводчиков диккенсовой «Повести о двух городах» ни один не заметил, что первая глава этой повести есть, в сущности, стихотворение в прозе.

Многие прозаики в качестве средств художественного воздействия прибегают к тем же методам, что и поэты.

Художественная проза гораздо чаще, чем принято думать, стремится к кадансу, к ритмической последовательности голосовых подъемов и падений, к аллитерации и внутренним рифмам.

Даже у таких прозаиков, как Чарльз Рид и Троллоп, не редкость — симметрическое строение фразы, аллитерации, рефрены и прочие аксессуары стихотворного строя; все это улавливается только изощренным, внимательным

слухом, и такой слух переводчики должны всячески в себе развивать.

[Вообще фонетическая, звуковая передача текста должна быть одной из первых забот переводчика.]

Маститая переводчица М. А. Шишмарева в своем отличном переводе романа Чарльза Диккенса «Наш общий друг» передала одну фразу так:

«Вся их мебель, все их друзья, вся их прислуга, их серебро, их карета и сами они были с иголки новыми».

Между тем как в подлиннике сказано:

«Их мебель была новая, все их друзья были новые, вся прислуга была новая, их серебро было новое, их карета была новая, их сбура была новая, их лошади были новые, их картины были новые, они сами были новые».

Автору было угодно повторить один и тот же глагол и одно и то же прилагательное при каждом из девяти существительных. Переводчица же, лишенная слуха, пренебрегла этим настойчивым девятикратным повтором, обеднила, обкорнала всю фразу и отняла у нее ритм.

Диккенс вообще любил такой словесный звуковой узор, в котором одно и то же слово повторяется назойливо часто. Вот его характерная фраза:

«Мы шли мимо лодочных верфей, корабельных верфей, конопатных верфей, ремонтных верфей...»¹

А в переводе, конечно, читаем:

«Мы шли мимо лодочных и корабельных верфей...»

Еще более яркий пример такого нежелательного пренебрежения к ритму наблюдается в переводе на русский язык другого романа Диккенса — «Повесть о двух городах».

«Повесть» у Диккенса начинается так:

«Это было лучшее из всех времен, это было худшее из всех времен; это был век мудрости, это был век глупости; это была эпоха веры; это была эпоха безверия; это были годы Света; это были годы Мрака; это была весна надежд; это была зима отчаяния; у нас

¹ Charles Dickens, David Copperfield, Chapman and Hall, Ltd. London, p. 26.

было все впереди, у нас не было ничего впереди...»

В этом отрывке — почти стихотворный каданс. Звуковая симметрия превосходно передает его иронический пафос. Русские же переводчики, глухие к очарованиям ритма, предпочли перевести это так:

«То было самое лучшее и самое худшее из времен, то был век разума и глупости, эпоха веры и безверия, пора просвещения и невежества, весна надежд и зима отчаяния», — то есть не уловили интонации автора и отняли у его слов их динамику, которая обусловлена ритмом.

В данном случае я говорю лишь о тех повторениях слов, которые организуют ритмическую структуру прозы. Повторения выполняют эту функцию далеко не всегда. Никакого отношения к ритмике не имеет такая, например, фраза Толстого:

«У крыльца уже стояла туго обтянутая железом и кожей тележка с туго запряженной широкими гужами сытою лошадью, в тележке сидел туго налитой кровью и туго подпоясанный приказчик»¹.

Конечно, в переводе нужно воспроизвести и эти повторения. Но в настоящей главе речь идет не о них, а о тех симметрически расположенных словесных комплексах, которые именно благодаря симметрии придают всей фразе ритмический строй.

Этот ритмический строй прозы сильно отличается от ритма стихов. «Основным признаком ритма, — по словам проф. Л. Тимофеева, — является прежде всего закономерная повторяемость однородных явлений; отсюда — определение ритма прозы мыслится как установление такой повторяемости. Однако в ритме прозы мы имеем дело лишь с первоначальной ритмичностью, не переходящей в ритм сколько-нибудь отчетливого строения»².

«Ритм прозы — лишь набросок ритма», — говорит французский ученый П. Верье³.

Тем труднее уловить этот ритм, и тем изощреннее должен быть слух переводчика.

«Ритм прозы, — говорит Андрей Федоров, — создается

¹ См. Л. Тимофеев, Теория стиха, М. 1939, стр. 40.

² Там же, стр. 58.

³ Там же.

не столько правильным чередованием звуковых единиц (как это бывает в стихах), сколько упорядоченным расположением смысловых и синтаксических элементов речи, их следованием в определенном порядке — повторением слов, параллелизмами, контрастами, симметрией, характером связи фраз и предложений. Кроме того ритм прозы обуславливается также эмоциональным нагнетанием, распределением эмоциональной силы, патетической окраски, связанной с тем или иным куском речи»¹.

В качестве примера он приводит отрывок прозы Гейне, которая и в русском переводе сохранила свой ритмический строй:

«Друзья мои будут лежать в полусгнивших гробах,

и останусь я один, как одинокий колос, забытый жнецом.

среди нового поколения, которое выросло вокруг меня, с новыми желаниями и новыми мнениями,

с глубоким изумлением буду я слышать новые имена и новые песни...

Забудутся имена старые
и забудусь я сам,
чтимый, быть может, немногими,
ненавидимый многими,
не любимый никем»².

«В этом переводе, — говорит Андрей Федоров, — передано главное: характер соотношения фраз, те симметрические соответствия и контрасты, какие устанавливаются между ними, их сцепление и возникающая благодаря словесным повторам смысловая перекличка отдельных частей».

Эти словесные повторы, эти смысловые переклички могут быть уловлены лишь внимательным слухом. Такой слух необходим переводчику не только в тех случаях, когда он имеет дело с музыкально-ритмической торжественной прозой, но и тогда, когда ему предстоит передать прозу бытовую, обыденную, не имеющую никакого притязания на стихотворную ритмику.

¹ К. Чуковский и Андрей Федоров, Искусство перевода, Л. 1930, стр. 108—110.

² Г. Гейне, Полн. собр. соч. под ред. Петра Вейнберга, П. 1904, стр. 210—211.

Марк Твен в своих «Приключениях Финна» изображает чопорную надоедливую женщину, которая мучит мальчика своей педагогикой. Для характеристики однообразия ее приставаний к ребенку автор заставляет ее трижды повторять его имя:

« — Не болтай ногами, Геккльбери!

— Не скрючивайся так, Геккльбери!

— Не вытягивайся так, Геккльбери!»

Между тем переводчик с невнимательным слухом не заметил этих троекратных повторов, не понял той роли, которую придал им автор, и перевел весь отрывок при помощи такого стяжения:

« — Не болтай ногами, Финн!

— Не потягивайся, не ломайся, Геккльбери!»¹

Вся психологическая ценность отрывка пропала.

Если слуховое восприятие текста так необходимо переводчику прозы, то насколько же важнее оно для переводчика произведений поэзии.

Каким богато изощренным слухом должен, например, обладать переводчик *Виргилия*! Ведь главная сила «*Энеиды*» в ее великолепной акустике, в звукописи. «Никто, — говорит Валерий Брюсов, — никто среди поэтов всех стран и времен не умел совершеннее *Виргилия* живописать звуками. Для каждой картины, для каждого образа, для каждого понятия *Виргилий* находит слова, которые своими звуками их передают, их разъясняют, их выдвигают перед читателем. Звукопись *Виргилия* обращает стихи то в живопись, то в скульптуру, то в музыку. Мы видим, мы слышим то, о чем говорит поэт. Где нужно, эта звукопись переходит у *Виргилия* в звукоподражания. Ко всему этому надо прибавить высшую власть над ритмом стиха, также живописующим содержание, необыкновенное умение играть цезурами и, наконец, особое искусство в расположении слов, которым одни понятия и образы выдвигаются на первое место, другие ставятся в тени, третьи выявляются неожиданно и т. д. Все это обращает чтение «*Энеиды*» в подлиннике, помимо художественного наслаждения, в сплошной ряд изумлений перед исключительным мастерством художника»².

Значит, за перевод «*Энеиды*» и браться не должен та-

¹ Марк Твен, Соч., Л.—М. 1927, т. II, стр. 6 и 7.

² «Гермес», 1914, май, стр. 260—266.

кой переводчик, который нечувствителен к сладости и значимости словесных звучаний. Есть умы, для которых слова означают лишь то, что сказано об этих словах в словаре. Такие умы могут создать превосходную научную книгу, но перевести хоть строку «Энеиды», или «Метаморфоз», или баллады Кольриджа, или «Легенды веков» Виктора Гюго — для них непосильное бремя.

В «Энеиде» только заметнее и, так сказать, обнаженнее та словесная музыка, которая присутствует в каждом подлинном произведении поэзии.

Вслушаемся, например, в такие веселые, прямо-таки залихватские строки, которые напечатал в девяностых годах в одном из своих переводов Шевченко уже упомянутый нами Иван Белоусов:

В воскресение раненько,
Только зорька занялась,
Я младшенька-младенька
В путь дорогу собралась¹.

Должно быть, смеясь и танцуя, бежала по дороге эта веселая девушка, потому что очень уж звонки, беспечны и радостны были ее плясовые стихи:

Побежала я, младенька,
Чтоб про то не знала мать,
Молодого чумаченька
Издалека повстречать.

Между тем это — перевод элегической шевченковской думы, которая в подлиннике написана скорбным, медленным, тягучим стихом:

У неділеньку та ранесенько,
Ще сонечко не зіходило,
А я, молоденька,
На шлях, на дорогу
Невеселая виходила.

У Шевченко эта гениальная по своей ритмике народная песня звучит такой смертельной тоской, что, если бы мы даже не знали ее слов, а вслушались только в ее плачущий ритм, мы поняли бы, что в ней боль и беда.

Так что, когда переводчик заменяет протяжную мелодию этих скорбных стихов бойким танцевальным хореем, он высказывает пренебрежение не только к законам переводческой техники, но тем самым и к живому чело-

¹ «Кобзарь» в переводе русских писателей, ред. И. А. Белоусова, М. 1906, стр. 298.

вечьему горю. Он глух не только ухом, но и сердцем.

У великого лирика ритмы всегда осердечены, и нужна большая черствость сердца, чтобы с такой бравурной веселостью воспроизводить этот горький напев...

Перелеском я бежала,
Укрывалась от людей,
Сердце робкое дрожало
В груди девичьей моей! —

так и отплясывает эту же грустную песню другой переводчик 90-х годов, Соболев. В его лихой скороговорке и узнать невозможно подлинные строки Шевченко:

Я виходила за гай на долину,
Щоб не бачила мати, —
Мого молодого
Чумака з дороги
Зустрічати...

У Шевченко — *vers libre*, разносложный, разноstopный стих, столь свойственный старинным украинским думам. Этим свободным стихом Шевченко владел виртуозно. В той думе, о которой я сейчас говорю, — иная строка имеет двенадцать слогов, иная семь, а иная четыре. Это придает им выразительность каких-то бесслезных рыданий. А переводчики метризировали этот свободный шевченковский стих механически правильным четырехstopным хореем:

В воскресеньє на зоре
Я стояла на горє!..

Такое насилие переводчиков над шевченковской ритмикой было в ту пору системой. Есть у Шевченко в поэме «Слепой» великолепная по своей ритмической пластике гомеровски прекрасная дума о запорожцах, погибающих в «агарянской земле».

І лютому ворогові
Не допусти впасти
В турецькую землю, в тяжкую неволю!
Там кайдани по три пуда,
Отаманам по чотири.
І світа божого не бачать, не знають,
Під землею камінь ламають,
Без сповіді святої умирають,
Пропадають.

¹ Издание 4-е, стр. 303.

Эти широкие волны свободных лирико-эпических ритмов не только не соблазнили былых переводчиков своею красотой и мощностью, но были просто не замечены ими.

Один из них, Чмырев, переводчик 70-х годов, втиснул всю эту думу в два заливчатских куплета:

Поет песню, как в неволе
С турками он бился,
Как за это его били,
Как очей лишился,

Как в оковах его турки
Мучили, томили,
Как бежал он, и казаки
Его проводили¹.

Словом, то были глухонемые, присутствующие на великолепном концерте. У них даже и органа не было, которым они могли бы услышать музыку шевченковской речи.

Между тем вся поэзия Шевченко (за исключением «Сна» и некоторых его предсмертных стихов) зиждется на звуковой выразительности. Его речь всегда инструментована, и ее эмоциональная сила, как у всякого великого мастера, проявляется в богатых ассонансах, аллитерациях, изысканных ритмо-синтаксических ходах:

А у селах у веселых
І люди весели...

У пута кутїї не куй...

Гармидер, галас, гам у гаї...

И это изящнейшее сочетание звуков для передачи еле слышного шелеста листьев:

Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу? Хто се?
Хто се, хто се по тім боці
Рве на собі коси?..
Хто се, хто се? — тихесенько
Спитає-повіє.

Я привожу элементарные примеры, доступные даже неизощренному слуху, но люди, сколько-нибудь чуткие к поэзии, знают, как вкрадчива, сложна и утонченна бывала его словесная музыка.

¹ «Кобзарь» Т. Г. Шевченко в переводе Н. А. Чмырева, М. 1874; вместо 58 строк оригинала у Чмырева дано 11.

Конечно, передать эту музыку под силу лишь огромному мастеру. Заурядным середнякам-переводчикам нечего и думать о том, чтобы воспроизвести в переводе эти изысканные аллитерации, ассонансы, звуковые повторы.

Якуб Колас в своем докладе на шевченковском пленуме привел мнение белорусского критика Максима Богдановича, что по числу внутренних рифм нет поэта равного Шевченко. «Именно здесь,— говорит Богданович,— в этой области стиха и выявляется, быть может, наиболее ярко все тонкое изящество поэзии Шевченко».

Между тем переводчики прежние — и многие нынешние — совершенно не замечают этих внутренних рифм. А если бы и заметили, то как им перевести, например:

Що без прыгоды // мов негода...

Ми б подивились, // помолілись...

Все покнну // і полину...

Вийдешь подивиться // в жолобок, криницю...

Ніякого. // Однаково!..

Рано вранці // новобранці...

Никто из переводчиков даже попытки не сделал передать хотя бы такие простые стиховые подхваты:

Похов а й т е // та встав а й т е!

Вся эмоциональная призывная сила этой стихотворной строки ослабится в тысячу раз, если вы уничтожите эти два а й т е и скажете в своем переводе: «схороните и восстаньте». При видимой точности это будет полным искажением подлинника.

И можно ли перевести строчку: «той муруе, той руйнуе» такими несозвучными словами:

Тот построит, тот разрушит?

Можно ли такой перевод считать сколько-нибудь похожим на подлинник, если вся сила данного шевченковского стиха в фонетике этих повторов?

Никакого намека на подлинную звукопись шевченковской лирики нет в огромном большинстве переводов.

Изумительные по своему звучанию строки:

Тут нас триста як скло
Товариства лягло, —

тоже переводятся без всякой заботы об адекватной фонетике:

Триста нас как стекло (?)
Чисто братски (?) легло¹.

У Шевченко это не праздный перезвон стиховых побрякушек, а могучее средство для наиболее действенного выражения своих чувств и дум, и потому ни йоты формализма нет в наших читательских требованиях к его переводчикам, чтобы они воспроизводили в переводе всю эту глубоко осердеченную, эмоциональную музыку слова, без которой само содержание поэзии Шевченко будет обеднено и умалено.

Так низка была в 70, 80 и 90-х годах культура стихового перевода, что из четырехсот изученных мною тогдашних переводов стихотворений Шевченко две трети оказались с исковерканной ритмикой. Около семидесяти процентов заведомого литературного брака!

В свое время мне уже случалось указывать, какую заметную роль играет звукопись даже в творчестве такого поэта, как Некрасов, о котором долго среди эстетов держалась легенда, будто стихи его прозаичны, неуклюжи и малохудожественны. Я указывал, что в знаменитом двестиштии:

Волга, Волга, весной многоводной
Ты не так заливаешь поля

первая строка вся с начала до конца зиждется на многократном *в-о*, а вторая на звуке *а*.

Между тем во французском переводе эти строки переданы с полным презрением к звукописи:

Volgal! Volgal! même grossie des pluies (?) du printemps,
Tu couvres moins nos champs...²

Право, не так отвратительно искажение смысла этих гениальных стихов (а смысл здесь тоже искажен), как искажение их звукописи. Ведь звукопись «позволяет

¹ Ф. Сологуб, стр. 236.

² N. Necrassow, Poésies populaires, trad. par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice, Paris, p. 188.

поэту сказать больше, нежели вообще могут говорить слова», и отнять у него эту власть — значит лишить его самого могучего средства воздействия на психику читателя.

Или, например, этот знаменитый отрывок «Железной дороги»:

Все хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю,
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою.

В своей книге о Некрасове я отмечал, как мастерски передает фонетика этих стихов стремительно-легкое движение бегущего поезда.

А по-французски это — плюгаво, черство, все с тем же высокомерным пренебрежением к фонетике великого мастера:

Tout est beau sous les caresses (?) de la lune,
Partout je reconnais ma Russie bien-aimée (?)...
Je vole sur les rails en fonte,
Tout en poursuivant ma pensée¹.

Я не говорю здесь о пошлой закругленности всех этих «французистых» затасканных фраз, меня интересует лишь глухота переводчика к ритмическому своеобразию стиха.

Эту глухоту обнаружил, например, переводчик Вороний, попытавшийся дать украинскую версию знаменитого двустишия Фета:

И не знаю, что я буду
Петь, но только песня зреет.

В структуре фетовского двустишия самое главное — этот необычный разрыв между словами буду и петь, этот перенос слова петь в начало другой строки, отчего создается ритмический перебой, соответствующий тому неведению о своей будущей песне, которое сказалось в стихотворении Фета. А у переводчика никаких перебоев, — самая «благополучная» ординарная ритмика:

Що співатиму, не знаю,
Але співів — повні груди (!).

¹ N. Nekrassow, Poésies populaires, trad. par E. Halpérine-Kaminsky et Ch. Morice, Paris, p. 198.

Такую же глухоту обнаружил переводчик Шекспира Соколовский, когда однообразные жалобы королевы Маргариты из «Ричарда III» перевел таким разнообразным стихом:

Убиты
Супруг и сын мой Ричардом. Ты также
И Ричарда и Эдварда лишилась,
Сраженных тем же Ричардом.

Эта глухота стала особенно ощутительна после того, как появился перевод Анны Радловой. Перевод во многих других отношениях изобилует рядом неточностей, но суровый ритм жалоб королевы Маргариты передан с максимальным приближением к тексту:

Эдвард, мой сын, был Ричардом убит.
И Генрих, муж мой, Ричардом убит,
И твой Эдвард был Ричардом убит,
И Ричард твой был Ричардом убит.

Четырехкратное повторение одного и того же сочетания двух слов («Ричардом убит») вполне соответствует подлиннику. Другие переводчики, именно вследствие своей глухоты, пытались дать побольше вариаций неизменно повторяющегося слова «убит»: «погиб», «погублен», «сражен», «лишился жизни» и проч.

Таким разнообразием слов было обусловлено разнообразие ритмов, между тем как в соответствии с подлинником — здесь требовались монотонные повторы одинаково построенных фраз.

Эти монотонные повторы переводчик мог бы уловить если не слухом, то зрением, ибо одинаковость синтаксической структуры всех четырех стихов, следующих один за другим, видна при самом невнимательном чтении.

Можно быть плохим музыкантом, но отлично читать музыкальные ноты. Даже те переводчики, которые лишены изощренного стихового слуха, могут заметить глазами ритмо-синтаксические формы стиха и попытаться воспроизвести их в своем переводе. Предположим, что Шишмарева действительно глуха к интонациям Чарльза Диккенса, но ведь эти интонации не только слышны, они раньше всего воспринимаются зрением, и никто не мешал переводчице увидеть то, что не удалось ей услышать.

V. СИНТАКСИС

Примеры ошибок, которые я сейчас приводил, свидетельствуют не только о глухоте переводчиков, но и о их слепоте, так как всякий ритмический ход неизбежно отражается в синтаксической структуре данной фразы.

Но воспроизводить иностранный синтаксис во всех его специфических особенностях, конечно, нельзя.

Точные копии иноязычной фразеологии немислимы, так как у каждого языка есть свой собственный синтаксис. Но в тех случаях, когда синтаксис переводимого текста культивирует всякого рода повторы, параллелизмы, единоначалия, симметрические словесные ходы, при помощи которых организуется определенная ритмика поэтической и прозаической речи и которые легко передать средствами русского синтаксиса, — воспроизведение этих синтаксических фигур в переводах на русский язык обязательно.

Это, однако, не значит, что синтаксис нашего перевода должен звучать не по-русски.

Хороший переводчик, хотя и смотрит в иностранный текст, думает все время по-русски, и только по-русски, ни на миг не поддаваясь влиянию иностранных оборотов речи, чуждых синтаксическим законам родного языка.

В «Войне и мире» Лев Толстой дал недосыгаемые образцы такого перевода. Целые страницы романа испещрены у него чрезвычайно типическими французскими фразами, где в нарочито сгущённом, отчасти даже преувеличенном виде запечатлены приемы исключительно французского языкового мышления; в подстрочных при-

мечаниях даны переводы этих же фраз в такой естественной типично русской конструкции, словно они и не звучали никогда по-французски. Тожественные по смыслу и духу, они совершенно не схожи по своей синтаксической форме.

К этому и должен стремиться переводчик. Нужно, чтобы каждая фраза, переведенная им, звучала по-русски, подчиняясь логике и эстетике русского языка.

В свое время по этому поводу велись ожесточенные споры, сущность которых знаменитый английский критик Мэтью Арнольд кратко сформулировал так:

«Одни говорят: перевод может почитаться хорошим, если, читая его, мы забываем подлинник и нам кажется, что подлинник написан на нашем родном языке.

Другие говорят: цель перевода прямо противоположная. Нужно сохранять в переводе каждый непривычный, несвойственный нашему языку оборот, чтобы возможно сильнее ощущалось, что перед нами создание чуждого нам ума, что мы только имитируем нечто, сделанное из другого материала»¹!

Современные мастера перевода придерживаются первого из этих двух переводческих методов, взаимно исключаящих друг друга.

«Не синтаксис оригинала, — утверждают они, — должен владеть переводчиком, а переводчик должен свободно владеть синтаксисом своего родного языка».

В самом деле, нельзя же писать:

«Он шел с глазами, опущенными в землю, и с руками, сложенными на груди».

«Он был похож на испанца со своею смуглой кожей...»

«Грум выглядел франтом со своими драповыми гетрами и его круглым лицом».

Все это обороты — не русские. К сожалению, они превратились теперь в бытовое явление. Даже в сочинениях Анатоля Франса, вышедших в ЗИФе под редакцией А. Луначарского, мы встречаем такие, например, обороты:

«Он нашел ее очень миловидной, с ее тонким носом...»²

¹ «Essays Literary and Critical», by Mathew Arnold.

² Анатолий Франс, Полн. собр. соч., М.—Л. 1928, т. III, стр. 211.

(Вообще, скажем в скобках, в нашей литературе выработался особый, условный переводческий язык, который с подлинным русским языком не имеет ничего общего.)

Переводчики, например, любят писать:

«Она имеет массу брильянтов...» «Я вернусь через пару часов». «Все его члены дрожали». («Члены», вместо «руки и ноги», особенно часты у переводчиков английского текста.)

Русскому синтаксису свойственно заменять притяжательное местоимение личным (с предлогами у или к, или без всякого предлога, в дательном падеже). Многие переводчики игнорируют эту форму и пишут:

«Ее глаза зелены...»

«Я еду на свою родину...»

«Вы почти оторвали мою руку...»

Тогда как по-русски надлежало бы сказать:

«У нее зеленые глаза...»

«Я еду к себе на родину...»

«Вы чуть не оторвали мне руку...»

У многих переводчиков встречаются такие обороты: «Я мог бы его спасти, но у меня не хватило мужества сделать это».

«Он относится к нам хорошо. Не могу понять, почему он делает это».

Между тем без двух последних слов фраза звучит изящнее и более по-русски:

«Он относится к нам хорошо... Не могу понять почему».

Русский синтаксис не допускает сокращения обстоятельных придаточных предложений, если их подлежащее не тождественно с подлежащим главного предложения. А между тем переводчики, пренебрегая этой заповедью, пишут:

«Будучи на положении бродяги, всякое повреждение приписывалось мне».

«Лежа в канаве, спасение казалось мне невозможным».

Р. О. Шор справедливо заметила, что такое рабское воспроизведение форм иностранной грамматики происходит главным образом «от священного трепета переводчика перед грамматической формой, сущность которой ему неведома. Не зная сущности синтаксических явлений чужого и своего языка, он не может находить син-

таксических эквивалентов и рабски копирует чуждые его родному языку синтаксические обороты. Так возникают переводы типа:

«Она, со своей стройной талией молодой девушки, слушала его стихи»¹.

По той же самой причине, забывая, что в русском языке винительный падеж дополнения только тогда переходит в родительный, если отрицательная частица «не» относится к глаголу, управляющему этим дополнением, переводчики вводят родительный падеж даже в тех случаях, когда отрицательная частица стоит при глаголах, не имеющих никакого отношения к данному дополнению.

Они пишут:

«Не хочу описывать разнообразных чувств, нахлынувших на меня».

В то время как необходимо писать:

«Не хочу описывать разнообразные чувства, нахлынувшие на меня», — ибо в данном случае не относится к слову *хочу*, а не к слову *описывать*.

Это правило нарушается чаще других. Даже хорошие переводчики пишут:

«Спичка не может вызвать молнии (нужно молнию). Этого не могло бы случиться (вместо: это не могло бы случиться)» и т. д.²

Напрасно также культивируются у нас переводчиками свойственные иностранным языкам и чуждые русскому

¹ «Литературная газета», 1933, № 53.

² Вопрос о родительном падеже, поставленном после ряда глаголов, из которых лишь первому предшествует частица *не*, занимал еще Пушкина. В юношеских заметках (1820) Пушкин спрашивал, как лучше:

«Не могу ему простить справедливые насмешки» или:

«Не могу ему простить справедливых насмешек».

«Кажется, — писал А. С. Пушкин, — что слова сии зависят не от глагола *мог*, управляемого частицей *не*, но от неопределенного склонения *простить*, требующего винительного падежа. Впрочем, Н. М. Карамзин пишет иначе» (то есть Карамзин ставит родительный падеж). Десять лет спустя Пушкин снова вернулся к этой теме: «Возьмем, например, следующее предложение: «я не могу вам позволить начать писать стихи», а уж конечно, не стихов. Неужто электрическая сила отрицательной частицы должна пройти сквозь всю эту цепь глаголов и отозваться в существительном. Не думаю».

ложные придаточные предложения цели, в которых по существу никакой цели не выражено, например:

«Я недостаточно давно уехал оттуда, чтобы не иметь никакого интереса к этой местности...»

Подчиняясь иноязычному синтаксису, переводчики то и дело нагромождают множество лишних слов, отчего фраза становится неуклюжей и грузной. Они считают возможным составлять такие предложения:

«Но самое худшее из всего это то, что, когда он перестал молиться...»

Между тем не проще ли сказать:

«Хуже всего, что, окончив молитву...»

Вообще переводчикам нужно всемерно заботиться, чтобы в русском переводе фразеология иностранного автора не утратила своей динамики и легкости, чтобы вместо лаконических фраз не получилось водянистых и пухлых.

Известно, что в английском языке (особенно в его позднейших формах) огромное большинство слов — односложные. В среднем каждое английское слово почти вдвое короче русского. Эта краткость придает английской речи особую силу и сжатость; при переводе на русский язык неизбежно, вместо энергичной сентенции в семь строк, получится вялая в одиннадцать или двенадцать. Это фатально для языка, где крайм значит преступление, бас — омнибус, уи — маленький, где фразы часто обходятся без соединительных частиц и т. д.

Для некоторой разгрузки текста нужно всюду, где только возможно, — особенно в разговорной речи, — вычеркивать лишние слова: это хоть отчасти придаст переводу ту легкость, которой ввиду краткости английских слов и простоты английского синтаксиса отличается подлинный текст. В переводе «Барнеби Реджа» читаем:

«— Ведь вы полная хозяйка над этими деньгами.

— Была. Больше не могу быть ею» (стр. 311).

Отбросьте два последних слова, и вся фраза станет значительно легче:

— Была. Больше не могу.

В том же переводе говорится, что почки на деревьях распустились в листья (стр. 350). Зачеркните слова «в листья» — вы спасете фразу от неуклюжего скопления

согласных с в л, от банальности, от двух лишних слогов.

На стр. 357 говорится:

«Это именно была та особа, которую он хотел видеть».

Выбросьте слово особа. Фраза облеγχится на пять слогов:

«Это была именно та, кого он хотел видеть».

Зачем говорить: «я не обращаю внимания на это обстоятельство», когда по-русски гораздо легче сказать:

— Я не обращаю внимания на это.

Конечно, при такой разгрузке нужно выбрасывать только лишнее, — то, без чего фраза может легко обойтись, без чего она уже давно обходится в свободной, разговорной, непедантической речи. Выбрасывать же, как ненужный балласт, такие важные элементы переводимого текста, какие выбрасывают, например, современные переводчики трагедии Шекспира, не рекомендуется никому ни при каких обстоятельствах, потому что, как мы ниже увидим, это приводит к прямому искажению подлинника.

Из вышесказанного вовсе не следует, что синтаксис переводимого текста ни в какой мере не должен быть воспроизводим переводчиком. Напротив, всюду, где это не нарушает типического строя русской речи, синтаксис должен быть воссоздан с максимальной точностью.

Когда какой-то русский переводчик, переводя украинского прозаика А. Копыленко, позволил себе слегка переставить слова в одной фразе, украинская критика не замедлила выразить ему свое порицание за такую синтаксическую вольность. У Копыленко было сказано:

«Словами, важкими, мов гири»,

а переводчик написал:

«Словами, как гири, тяжелыми».

И хотя такая строгость украинской критики может кое-кому показаться чрезмерной, данный пример хорошо характеризует то отношение к чужезычному синтаксису, которое обязательно для всех переводчиков: в тех случаях, когда та или иная синтаксическая форма свойственна языку оригинала и языку перевода, когда она и там и здесь почти равноценна, ни один переводчик не вправе уклоняться от точного ее воссоздания.

VI. К МЕТОДИКЕ ПЕРЕВОДОВ ШЕКСПИРА

Лет десять — двенадцать назад появился ряд новых переводов Шекспира, где впервые была сделана попытка дать наиболее точную, строго научную интерпретацию подлинных английских текстов, которая была немислима прежде, в эпоху беспорядочной и своевольной литературной кустарщины.

Тенденции к научнообразному преодолению кустарщины сказывались в новых переводах на каждой странице — и раньше всего в самом количестве строк перевода. Ибо теперь, как известно, в нашем литературоведении утвердилось суровое требование, чтобы каждое переведенное стихотворение — будет ли это трагедия или любовный романс — включало в себе столько же строк, что и подлинник, и чтобы ритм каждой строки перевода соответствовал ритму той же строки, находящейся в подлиннике.

В новом переводе «Лира», по сравнению с подлинным текстом, нет, кажется, ни единого лишнего стиха: в подлинном тексте 2170 стихов и в переводе 2170¹. И критики, конечно, ликуют: впервые русскому поэту удалось перевести эту мировую трагедию стих в стих, строка в строку, воссоздавая с максимальной научной точностью все метрические особенности английского текста.

Я вполне понимаю ликование критиков и гстов лико-

¹ В переводе «Короля Лира», сделанном в 1856 году критиком А. В. Дружининым, 2314 стихотворных строк, то есть на 144 строки больше, чем в подлиннике, хотя этот перевод изобилует большими купюрами.

вать вместе с ними. Приятно в самом деле сознавать, что в нашей литературе закончилась и уже никогда не вернется та варварская эпоха антинаучного, дилетантского отношения к Шекспиру, когда какой-нибудь барин, вроде ленивого Николая Михайловича Сатина, мог в своем переводе комедии «Сон в летнюю ночь» распоряжаться стихами Шекспира, и растягивать, и кроить их по своему произволу, так чтобы из одного стиха выходило полтора или два, а порою три. В результате таких причуд в переводе у Сатина оказалось, как известно, 230 добавочных строк. И никто даже не возражал против этого, так как в ту пору это было в порядке вещей. И до самого недавнего времени его перевод считался по всей справедливости лучшим, потому что другие переводы «Сна в летнюю ночь» отстояли еще дальше от подлинника. А когда известный украинский переводчик М. Старицкий перевел всего «Гамлета» вместо ямбов хореем — этот вандализм не только сошел ему с рук, но даже встретил горячих защитников¹.

Теперь такому самоуправству конец. Теперь искусство перевода находится под неослабным контролем науки. Теперь наши новые требования, предъявляемые к каждому переводу стихотворного текста: эквilinearность и эквиритмичность, то есть равное количество строк и полное соответствие ритмики. Теперь даже такой слабый переводчик Шекспира, каким оказался Кузмин, и тот принимает все меры, чтобы выполнить эти строгие требования, невыполнение которых ощущается теперь как преступление.

Еще ревностнее в этом отношении другой переводчик Шекспира, поэт Михаил Лозинский. Его перевод «Гамлета» можно читать рядом с подлинником, как идеальный подстрочник.

В подлиннике 2718 стихов и в переводе 2718, причем эквиритмия соблюдена изумительно: если в подлиннике одна строка впятеро короче других, в переводе ей соответствует столь же короткая. Если в подлинник вкраплено четыре строки, написанные размером старин-

¹ «Гамлет» в переводе М. Старицкого, издание «Книгоспілки», 1929. Защитником недопустимых причуд переводчика выступил А. Ніковський. См. книгу Олександра Фіцкеля «Теорія й практика перекладу», Харьков. 1929, стр. 146.

ных баллад, с внутренними рифмами в каждом нечетном стихе, будьте уверены, что в переводе воссозданы точно такие же ритмы и точно такие же рифмы.

И все это, конечно, превосходно. Но я тут же तोплюсь заявить, что я отнюдь не такой безусловный поклонник этого великолепного принципа, что прежде, чем слепо применять его всегда и везде во всех случаях при переводе шекспировых текстов, нам надлежит учесть целый ряд неблагоприятных последствий, которые вытекают порою из слишком прямолинейного и безоглядного его применения. Ибо мне известны десятки и сотни примеров, когда такая забота о точности приводила, как это ни странно, к неточности; когда хлопоты о строгом соответствии количества строк сильно снижали их качество: словом, когда переводчики — даже самые лучшие — приносили этому принципу такие огромные жертвы, что причиняли советским читателям неисчислимое количество убытков.

И не нужно думать, что эти убытки терпят лишь читатели Шекспира. Нет, переводы Гёте, сделанные с той же якобы научной «точностью», нанесли советскому читателю еще больший ущерб. А десятки других переводов, сделанных с грузинского, с армянского, с еврейского, с украинского, с польского, обладающих той же иллюзорной псевдонаучной «точностью», которая, как мы ниже увидим, прикрывает собою максимальное отдаление от подлинника.

Возьмем хотя бы «Гамлета» в переводе Михаила Лозинского. М. Л. Лозинский — переводчик-классик. Его переводы Данте, Сервантеса, Флетчера, Лопе де Вега, Бокаччо великолепны по своей виртуозности. Это без всяких сравнений сильнейший из советских переводчиков. Научное проникновение в текст сочетается в его переводах с подлинной вдохновенностью большого поэта. Диапазон его творчества необъятно широк. Он с таким же мастерством переводит «Кола Брюньона», как и «Жизнь Бенвенуто Челлини», и порою его переводы по художественному своему совершенству стоят на той же высоте, что и подлинник. Поучительно следить, как остроумно, находчиво разрешает Лозинский те стилистические и смысловые задачи, которые встают перед ним в каждой строке, как упрямо подчиняет он своей переводческой воле сопротивляющийся ему материал. Самое

звучание его стиха, стальное, классически четкое, имеет в себе какое-то очарование старинности:

Отчаянный недуг
Врачуют лишь отчаянные средства...
Корабль готов, благоприятен ветер,
Ждут спутники, и Англия вас ждет.

Но все же в его переводе «Гамлета» есть целый ряд жестоких недостатков, вызванных почти исключительно тем, что переводчик с чрезмерною, я бы сказал, с фанатической ревностью служит фетишу эквilinearности.

Есть, например, в переводе Лозинского такие превосходные стихи:

За Гамлета король подымет кубок
И растворит жемчужину в вине,
Ценнее той, которую венчались
Четыре короля... (V, 2)

Строки эти, даже на поверхностный взгляд, кажутся несколько странными. Раньше всего, что это за такая жемчужина, которою можно венчаться? Неужели она одна заменяла собою ту усыпанную драгоценными камнями корону, которою обычно венчали себя короли? И почему этою одною жемчужиною венчалось сразу столько королей? Или она сама была так велика, что могла, как широкая шляпа, покрыть четыре головы одновременно?

В подлиннике сказано иначе:

«Король будет пить за то, чтобы Гамлету лучше дышалось (во время поединка с Лаэртом), и в кубок он бросит жемчужину, ценнее, чем та, которую носили в короне Дании четыре царствовавшие друг за другом короля».

Оказывается, переводчиком выброшено из английского текста несколько важнейших смысловых единиц. Выброшена корона, выброшена Дания, выброшено лучшее дыхание Гамлета, выброшена характеристика четырех королей, которые, оказывается, не сразу владели жемчужиной, а в порядке престолонаследования, один за другим. И кроме того, вопреки переводчику, король не растворял жемчужины в вине, а всего только опустил ее в чашу — может быть, совсем не для того, чтобы она растворилась.

Вот какие большие убытки терпит советский читатель на протяжении всего только трех с половиною строк

перевода! Из трех с половиною строк выброшено пять чрезвычайно существенных слов, отсутствие которых не только обесцвечивает шекспировский текст, но и наносит ущерб его смыслу. И все из-за того, что переводчик поставил себе непременною целью сохранить количество шекспировских строк неизменным.

В подлиннике, например, королева прерывает филиппику Гамлета следующим знаменательным возгласом:

«Ты направляешь мои глаза в мою душу, и там я вижу такие черные и красные пятна».

Какая, спрашивается, этому возгласу будет цена, если из него выбросить красные пятна? Ведь ими королева свидетельствует о своем кровавом преступлении. Между тем их-то и нет в переводе.

Ты обратил глаза мне прямо в душу,
И в ней я вижу столько черных пятен...

Первая строка тоже весьма пострадала от такой чрезмерной экономии слов: выбросив местоимение *мои*, стоявшее перед словом *глаза*, переводчик оставляет нас в том заблуждении, будто дело идет о глазах самого Гамлета.

И хотя в переводе очень бойко звучит незабвенная сентенция Офелии, издавна ставшая у англичан поговоркой:

Подарок нам не мил,
Когда разлюбит тот, кто подарил (70), —

но для советского читателя и эта сентенция сопряжена с немаловажными убытками, так как переводчик, в погоне за краткостью речи, выбросил указание на то, что такое отношение к подаркам свойственно лишь возвышенной, благородной душе (*to the noble mind*).

В четвертом акте тоскующий Гамлет, изнуренный своей неспособностью отомстить за отца, говорит с обычным презрением к себе:

Моя унылая, медлительная месть.
My dull revenge.

А переводчик выбрасывает именно этот эпитет, характеризующий собою всю трагедию Гамлета (97).

Умирая, Гамлет обращается к своей только что отравившейся матери с таким же многозначительным эпитетом, который означает одновременно и «жалкая» и «пре-

зренная» — wretched. Этот эпитет определяет собою подлинное отношение Гамлета к виновнице всех его нравственных мук:

Презренная, несчастная королева, прощай!

А у переводчика вместо этого сказано:

Мать, прощай! —

что опять-таки является огромным убытком для советских читателей «Гамлета».

Узнав о помешательстве Гамлета, Офелия особенно горюет о том, что безумие навсегда сокрушило такой великодушный, гордый разум и омрачило несравненный облик; все три подчеркнутые мною эпитета имеют величайшую ценность, а между тем они отсутствуют в переводе Михаила Лозинского (III, 158—160)¹...

Иногда эпитеты у Шекспира выполняют не смысловую, но орнаментальную функцию. Такова, например, роль слова «милый» в двух последовательных репликах короля и королевы:

Спасибо Розенкранц и милый Гильденстерн!
Спасибо, Гильденстерн и милый Розенкранц!
Thanks Rosencranz and gentle Guildenstern!
Thanks Guildenstern and gentle Rosencranz!
(II, 2—33)

Между тем в переводе это-то слово и выброшено¹.

И главная беда совсем не в том, что при такой системе перевода погибают десятки и сотни шекспировских слов и речений, а в том, что уцелевшие в тексте слова слишком туго вколачиваются в каждую строку, и от этого гибкие, живые интонации Шекспира костенеют и

¹ Привожу для примера несколько выброшенных в переводе эпитетов: горная стезя (58), сладостные колокола (71), лживые посулы (87), мудрейшие друзья (93), бессмысленная пышность (74), сладостная вера (87), военная музыка (130), и проч., и проч., и проч. Эпитеты как будто не слишком-то ценные, но без них шекспировский стих обескровливается. Взять хотя бы военную музыку. О ней говорит Фортинбрас, увидев труп злодейски убитого Гамлета. В качестве военачальника он отдаст приказание, чтобы Гамлета похоронили, как воина:

Пусть гремит нам военная музыка (V, 2, 4).

Таким образом, слово «военная» характеризует и Фортинбраса, и Гамлета и при всей кажущейся своей ординарности имеет большой художественно-психологический вес.

становятся мертвыми. В каждую строку приходится втискивать такое множество понятий и образов, что стихам нехватает воздуха, и читателю трудно дышать. Будто попал он в квартиру, где слишком много вещей. Вещи превосходные, но загромождают собою всю площадь. Прежние переводы Шекспира были гораздо слабее, однако воздуху в них было не меньше, чем в подлиннике, и этим воздухом свободно дышали и Каратыгин, и Мочалов, и прочие наши русские Гамлеты.

Тут разная степень компактности словесных конструкций, разная степень сжатия смысловых единиц. Между тем у стихов есть известный предел упругости, за который выходить невозможно, потому что, выйдя за этот предел, мы деформируем их синтаксис, а стадо быть, их ритм, их интонацию, их стиль. Получается тройное искажение переводимого автора, которое тем отвратительнее, что очень нелегко обнаружить его основную причину.

Именно вследствие этой нечувствительности к деформации синтаксиса мы калечим одного за другим — целую фалангу великих поэтов. Еще недавно у нас на глазах был погублен один из мировых драматургов, Бен Джонсон. Перевод сделан с претензиями на большую научность, и все же в подлиннике Бен Джонсон — гениальный поэт, а в переводе — идиот и заика. Извольте прочитать шестьсот страниц такого косолапого вздора:

Кто об этом будет знать,
Кроме него — без языка, да Моски, —
Того язык в моем кармане, вас
(Хотите — говорите) только знаю,
Кто будет знать.

А этого я берегусь, чего бы
Мне ни терпеть от мэстер Вуд Би, вот —
Сейчас: одну красивейшую даму
Сделать предметом (!) вредности (!) другой,
Ей вовсе неизвестной, и гордиться;
Это в моем прескромном мнении — просто
Нижайший соллецизм нашего пола,
Если не нравов...¹

И редакторы редактировали эту косноязычную чушь, наборщики набирали ее, корректоры держали ее корректуру, художники делали к ней иллюстрации, читатели

¹ Бен Джонсон, Драматические произведения, М.—Л. 1933, редактор М. Н. Розанов, т. II, стр. 162 и 191.

читали ее, — и никто до сих пор не заметил, что это не перевод, а уголовно наказуемая порча бумаги! И вся эта порча произошла оттого, что ученый переводчик пренебрег интонациями живой человеческой речи.

Такое пренебрежение к интонациям проявляется не только в нашей переводческой практике, но и в наших теориях.

В тех строгих заповедях, которые давали переводчикам представители формального метода, были тщательно перечислены все элементы, обуславливающие адекватное воспроизведение подлинника, но об интонациях, о ритмо-синтаксических нормах стиха, — то есть о самом основном, самом главном, — там почему-то ни слова. На этих скрижалях было неумолимо начертано, что всякий поэт во что бы то ни стало обязан воспроизводить в переводе и число строк оригинального текста, и стихотворный размер, и чередование рифм, и характер переносов стиха, и характер словаря, и тип сравнений, и прочее, и прочее, но не было ни малейшей заботы о том, чтобы богатая интонационными оттенками речь не превратилась в подобие собачьего лая.

Я нарочно избрал для исследования один из лучших переводов Шекспира, отличающийся общепризнанной близостью к подлиннику: пусть читатель удостоверится своими глазами, что даже такой перевод, считающийся наиточнейшей копией оригинального текста, обладает лишь формальной, лишь иллюзорной точностью, если в нем отсутствуют те элементы, о которых я сейчас говорю. Что с того, что вы самым педантическим образом передадите семантику и метрику «Гамлета», а словотечение окажется у вас затрудненным и сбивчивым, а синтаксис скомканным, дырявым и рваным? Что с того, что количество строк будет у вас вполне адекватно тому, которое имеется в подлиннике, если это количество куплено ценою насилия над синтаксисом?

В прежние времена к интонациям были более чувствительны; когда Фет в 1859 году перевел шекспировского «Юлия Цезаря», этот перевод стал посмешищем именно потому, что в иных местах синтаксис перевода оказался разрушенным. Пародируя эти места, Тургенев сочинил такую фразу:

Брыкни, коль мог, большого пожелав,
Стать им; коль нет — и в меньшем без препон.

Дружинин со своей стороны сообщал об этом переводе Льву Толстому: «Бедный наш мудрец Фет сделал фиаско своим «Юлием Цезарем». Над переводом смеются и вытверживают из него тирады на смех»¹.

Дружинин тоже сочинил пародию:

Богатством — Крез. Но Ир же он — скряжливством.
Обед — в треть века раз: — с большой натугой².

В те времена, в шестидесятых годах, интонационная основа стиха столь высоко ценилась читателями, что малейшая погрешность в этой области ощущалась ими как фиаско всего перевода и вызывала едкие пародии. Недаром именно в те времена выдвинулись такие переводчики, как Михаил Михайлов и Василий Курочкин, у которых отчетливость синтаксиса, выразительность и блеск интонаций являлись главнейшим достоинством.

Позднее, в семидесятых годах, слух к интонациям стиха притупился, — и Фет безнаказанно мог культивировать «брыкни, коль мог, большого пожелав». «Фауст» Гёте в его переводе есть непроходимая дебрь, языколомная пытка, сплошное «брыкни, коль мог». Назвать этот перевод суконным или, скажем, дубовым, это значит обидеть и дуб и сукно. И опять-таки: если рассмотреть внимательно, единственным его недостатком является презрение к интонационной стороне переводимого текста. В остальных отношениях он представляет собою идеал переводческой точности. Но что такое точность перевода без соблюдения ритмо-синтаксических норм стиха? Тредьяковщина. Или хуже: аксёновщина.

И когда я читаю в новом «Короле Лире» (перевод М. Кузмина) такое:

Клеймит позором? Грязь? Позор? Побочный? (260)

Или:

Умрет не перестанет кто (281), —

я снова вспоминаю аксёновское:

Того язык в моем кармане, вас
(Хотите — говорите) только знаю,
Кто будет знать.

¹ К. Чуковский, Люди и книги шестидесятых годов, Л. 1934, стр. 267.

² Там же.

Уместно отметить, что Тредьяковский был одним из первых эквилинеаристов в России. Переводя Буало, он заявлял не без гордости:

«Не оставляю вам донести, благосклонный Читатель, и сие, что каждый Боалов Стіх изображается каждым же моим одним; так что сколько у Боало во всякой Песни и во всех четырех Стіхов, столькож и у меня во всем том составе; сие подлинно весьма трудно, но сил человеческих не выше»¹.

Тредьяковщины ли мы должны добиваться в наших переводах Шекспира и Джонсона? Тредьяковский был великий новатор, но интонационное звучание стиха на той стадии словесной культуры, на которой находилась тогда русская литературная речь, оставалось ему недоступным. Эквилинеаристы как будто забыли, что Шекспир и Джонсон — поэты, что звучание каждой строки — основное качество их стихотворства и что таким образом только тот перевод их трагедий, комедий и драм может считаться более или менее точным, где каждому переведенному стиху обеспечена поэтическая дикция, которая в свою очередь всецело обусловлена синтаксисом.

Об этом показателе точности переводчики заботятся у нас меньше всего.

Шекспир, например, говорит о французских солдатах:

Они отлично скачут на конях...

А переводчик:

Им конь — ничто (IV, 7, 85).

Когда, например, говорят об Офелии, что она разрушила жизнь и не прибавляют свою, можно подумать, что она стала убийцей. Но если бы даже подобные слова не способствовали усвоению смысла стихов, то впечатление скверной тесноты, которое придается стиху их нарочитым отсутствием, должно бы реабилитировать их в глазах переводчиков. Ибо эта теснота — неудобная, неуютная, скаредная — нисколько не похожа на ту, которую прославил в своем знаменитом изречении Некрасов:

Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно, —

¹ Соч. Тредьяковского, т. I, П. 1849, стр. VII.

на тесноту чеканных и лаконических слов, раз навсегда суммирующих в незабываемой формуле жизненный опыт великого мастера.

Конечно, переводчик не всегда виноват в этой скаредной и скверной тесноте. Виновата, отчасти, арифметика, против которой был бы бессилён и Пушкин, если бы вздумал переводить он Шекспира. Ибо даже для Пушкина восемь всегда больше двух, и здесь решительно ничего не поделаешь.

В «Гамлете», как известно, стихи перемешаны с прозой. Прозы сравнительно мало. А стихов, как уже было сказано, 2718. И переводчик, мы знаем, поставил перед собою задачу: перевести эти стихи строка в строку, чтобы и в русском переводе их было тоже 2718. Ни одною строкою больше. И все это было бы достойно великих похвал и привело бы к драгоценным результатам, если бы русские слова, в подавляющем своем большинстве, не были гораздо длиннее, чем английские. Возьмем самую обыкновенную русскую фразу:

— Я буду ходатайствовать о дозволении...

И сосчитаем, сколько в этой фразе слогов. Окажется, что целых четырнадцать. А по-английски всего лишь четыре: «Shall I beg leave» (Шэлл ай бег лив).

Эту фразу я заимствовал из «Гамлета», из той сцены, которая написана не стихами, а прозой (IV, 7, 45). Прозу «Гамлета» Лозинский переводит не так, как стихи: здесь он не стесняет себя размерами строк и заботится лишь о смысловых соответствиях. И вот оказывается, что когда ритм не тяготеет над ним, он кратчайшую четырехсложную фразу переводит фразой в четырнадцать слогов:

Я бу-ду хо-да-тай-ство-вать о до-зво-ле-ни-и.

И таким образом он поступает всегда. В подлиннике всего лишь два слога: «Sweet lord». А в переводе семь— и даже девять:

— Дражайший государь мой!

— Милостивейший государь мой (V, 1, 83—84).

Вот какие протяженные словеса соответствуют в нашем родном языке коротеньким английским словечкам. Тут роковая пропорция: два слога— и девять слогов. Как бы ни ловчился переводчик, два всегда окажется меньше, чем девять. Я, конечно, выбрал наиболее рельефные случаи. В среднем пропорции не такие пугаю-

щие. Но все же английский роман, требующий для своего напечатания миллион шестьсот тысяч букв, требует в русском переводе около двух миллионов.

В прозаическом переводе эта разница не слишком существенна, но в стихотворном она ставит перед переводчиком ряд непреодолимых преград, перед которыми бессильны все стилистические ухищрения самых виртуозных умов. Возьмем хотя бы слово «сумасшествие». Это пятисложное слово особенно часто повторяется в «Гамлете». И вот попробуйте, втисните это «сумасшествие» в русскую пятистопную строку.

А знаете ли вы, сколько слогов занимает в английской речи такая российская фраза, имеющаяся в переводе Лозинского:

«Его землевладельческая башка набита грязной землей»?

Ровно столько же слогов, сколько слов:

«His fine pate full of fine dirt».

Английские семь слогов превратились в семнадцать русских!

Спрашивается, какая же будет читателю выгода, если, забываясь о точном соответствии количества строк, мы тем самым ухудшим их качество? Не ясно ли, что мы лишь тогда имеем право со спокойною совестью культивировать это «равнострочие» в нашей переводческой практике, когда оно сочетается с точным воспроизведением всех других элементов подлинника — и раньше всего интонаций. В переводе Лозинского такие счастливые сочетания нередки. Но всякий раз, когда перед Лозинским встает ультиматум: либо пожертвовать ценнейшими оттенками интонации и смысла, либо дать лишнюю строку, — и даже не строку, а половину строки или четверть, — он всегда выбирает первое. Пропадай смысл, пропадай интонация, лишь бы 2718 стихов не превратились бы в 2719!

Преклоняясь перед этой верностью цифре, я все же дерзну указать, что читатель очень много выиграл бы, если бы вместо 2718 было, скажем, 2725 или даже 2748. Ибо трагедия не сонет, не триолет, не октава, где определенным количеством строк заранее обусловлены и смысловые, и ритмосинтаксические особенности данного произведения поэзии, где самое это количество является одной из его эстетических функций. Трагедия,

особенно шекспировская, есть вольная и бурная стихия — и, конечно, не найдется никого, кто заметил бы, что в этой Ниагаре стало одной или двумя каплями больше. Другое дело, если бы, например, в «Гамлете» была определенная строфика, как в «Божественной комедии», в «Чайльд Гарольде» или в «Евгении Онегине». Там архитектоника строфы, канон чередования строк являются могучими моментами художественного воздействия. Но какая же строфика в «Гамлете»? Самое изощренное ухо никогда не почувствует никакой разницы между 2718 или 2748 строками «Гамлета».

А если это так, если для читательского восприятия — в данном конкретном случае — обе эти цифры равны, то спрашивается: ради чего мы приносим такие великие жертвы губительному фетишу эквилинеарности?

Возьмите хотя бы такие стихи из нового перевода «Сна в летнюю ночь»:

Не в добрый час при месячном спяньи
Я гордую Титанию встречаю.

Стихи просторные, с широкой интонацией. Их словотечение свободно. Декламационное звучание безупречно. А всё потому, что переводчица тайком от редактора нарушила строгий устав и вместо одного шекспировского стиха дала в переводе два, благодаря чему ей удалось сохранить не только смысловую нагрузку английского текста, но и всю его ритмическую прелесть. И кому какое дело, одна здесь строка или две, если всех стихов несколько тысяч, и в общей массе столь малый прирост незаметен, а качество улучшено вдесятеро по сравнению с переводом однострочным.

Конечно, я не сторонник былых переводов, где текст разбухал чуть ли не на тридцать процентов. Мне самому отвратительно то беспринципное время, когда Виктор Буренин, перелагая стихи Теннисона, удлинял их чуть не втрое отсебятинами, когда лауреат Академии наук В. С. Лихачев передавал классические александрины Мольера разностопным грибоедовским стихом, когда сонеты Перси Биши Шелли, которые немислимы вне своих четырнадцати канонических строк, превращались под пером у Бальмонта в разнузданные бесхребетные романсы — по пятнадцати стихов и по шестнадцать-

ти¹. Я хорошо понимаю, что принцип эквilinearности и эквиритмии раньше всего означает строгий учет, дисциплину, борьбу с литературной анархией, но я утверждаю, что точный перевод стихотворных комедий, трагедий и драм невозможен, если мы не допустим некоторого незаметного, минимального приращения строк, — ну хотя бы на два, на три, на четыре процента. Это приращение диктуется неустрашимыми цифровыми пропорциями².

Повторяю, переводчик «Гамлета» не виноват в тех изъянах, которые мы отметили в его переводе. виноваты те ложные принципы, которых он придерживался во время работы.

Но есть в его переводе погрешности, всецело обусловленные его собственной творческой личностью.

Этих погрешностей сравнительно мало, потому что он, многоопытный мастер, выработал в себе за долгие годы работы драгоценную привычку обуздывать свои личные вкусы, подчиняя их индивидуальности переводимого автора. Но все же кое-где, очень редко, осторожно и вкрадчиво, он навязывает Шекспиру свой собственный выпяченный, торжественный, монументально-классический слог, к которому, как известно, питает пристрастие. Кое-где, почти неприметно для невооруженного глаза, он повышает лексикон Шекспира до уровня своей собственной лексики.

Для этого он вводит в свой стих славянизмы, и если у Шекспира, например, сказано «улица», в переводе читаем: «стогны» (I, 1, 125). Если у Шекспира «зеркало», в переводе: «зерцало» (III, 1, 155), хотя, к сожалению, стогны не улицы, а зерцало — не зеркало.

М. Л. Лозинский несомненно является одним из лучших и даровитейших переводчиков наших, но мне кажется, что в его переводе «Гамлета» совершенно напрасно так высоко приподнята лексика трагедии Шекспира.

Где у Шекспира «надежды», там у него «упованья».

¹ См. сонеты Шелли «К Уордсворту» и «Чувства одного республиканца» в переводе К. Д. Бальмонта. Полн. собр. соч. Шелли, М. 1906, т. I, стр. 11 и 12.

² Впрочем, больше четырех процентов и не понадобится переводчику, если он талантлив и находчив. Об этом см. статью В. М. Кожевникова в «Литературном критике», 1939, № 10—11.

Тело заменяет он «плотью», стол—«трапезой», войско—«ратью», глаз—«оком», жену—«супругой», постель—«одром», братскую руку—«братственной рукой», болезнь—«недугом» и т. д.

Когда Шекспир говорит: «семь раз», переводчик пишет: «семикратно». Когда Шекспир говорит: «зря», переводчик пишет: «тщетно». У Шекспира—«недобрый», у Лозинского—«злокозненный»; у Шекспира—«храбрый», у Лозинского—«достославный» и т. д. Такое стремление к поднятию шекспировского стиля присуще не только Лозинскому. В «Буре», например, Шекспир употребил низменное слово «утроба».

«Вы втискиваете эти слова в мои уши наперекор утробе моего ума».

А Щепкина-Куперник, переводчица «Бури», делает из этой довольно затертой и почти не ощущаемой, но грубой метафоры возвышенно-благообразное речение, украшенное архаическим словом:

Напрасны все слова. Их не приемлет
Рассудок мой (II, 1, 109).

Грубая «утроба» исчезла и заменилась старинно-величавым «не приемлет».

Впрочем, тут сказывается и другое стремление: не только «облагородить» шекспирову речь, но и лишить ее образности. «Утроба моего ума»—это образ, а то, что написал переводчик,—это привычная разговорная формула, не имеющая ни цвета, ни запаха. Переводчикам явно не нравится, что фразеология шекспировских пьес богато насыщена такими метафорами, которые ощущаются непривычным читателем как экстравагантные, дикие, неистовые и порой чудовищно-уродливые. Многим это кажется пороком, чем-то вроде пьянства или блуда, и они пытаются, при помощи своих переводов, очистить Шекспира от скверны. Когда в «Лире», например, появилась такая простая метафора, как: «остер зуб нужды», Дружинин перевел ее: «нужда сильна», а Кузмин: «нужда жестока», лишь бы уничтожить без остатка этот метафорический зуб¹.

¹ «Король Лир» (II, 4, 5). Я говорю о зубе для наглядности. Там сказано: «Necessity's sharp pinch».

Такими приемами елизаветинский язык гениального трагика систематически превращается в пресный интеллигентский жаргон середины девятнадцатого века.

А. В. Дружинин в переводе «Кориолана» не позволил Менению Агриппе сказать, что тот более знаком с хвостом ночи, чем со лбом утра; он превратил метафору в банальное:

Я сплю днем и думаю ночью.

Это все равно, как если бы переводчик, найдя у Пушкина:

Жизни мышья беготня,

возмутился бы словом «мышья» и перевел бы хоть так:

Жизни быстрое, но неслышное движение.

Смысл пушкинской строки сохранился бы, но Пушкин как художник таким переводом был бы убит наповал.

Между тем разве наши поэты не убивают таким же манером Шекспира?

У Шекспира в «Гамлете» сказано: «Холм, целующий небеса».

Лозинский устранил поцелуй — и у него получилось: «подзвездный холм», как будто бывают надзвездные холмы!

Это искоренение метафор Шекспира практикуется переводчиками очень давно, и в свое время была выдвинута даже особая теория для оправдания такой системы перевода. Автор этой теории, А. В. Дружинин, о котором мы сейчас говорили, лучший шекспировед пятидесятых — шестидесятых годов, замечательный переводчик «Короля Лира», «Кориолана» и «Ричарда III». К сожалению, эта теория до сих пор не изжита переводчиками. Ее основой у А. В. Дружинина служит какая-то весьма неясная и зыбкая сущность — «дух русского языка», повелевающий будто бы бороться с метафорами. «Метафоры и обороты, несовместимые с духом русского языка, мы смягчали или исключали вовсе», — говорит он в предисловии к «Лиру». Этот мистический «дух» вначале представлялся ему антиподом Шекспира, ибо, по его утверждению, «всякий (!) русский человек» уже потому,

что он русский, есть будто бы «враг фразы, метафоры, напыщенности и цветистого слога».

«Русский современный человек, — писал Дружинин в 1854 году, — не в состоянии переварить метафорического слога, как бы велик ни был поэт, писавший таким слогом. Пусть метафора будет блистательна, грамматически правильна, неожиданна, остроумна, счастлива и выразительна — ни русский зритель, ни русский читатель с ней не примирится. Он даже не в силах смотреть на нее, как на необходимое зло, и вот одна из причин, почему подстрочные переводы Шекспира (особенно переводы в стихах) никогда не найдут себе у нас популярности, Шекспир велик, необъятно велик — об этом не может быть двух разноречящих мнений. Но мы можем откровенно спросить всех русских любителей, благоговяющих перед Шекспиром, имевших счастье изучать его в оригинале, со всеми пособиями, которые им может дать самое разностороннее литературное образование, мы можем спросить их: искренно ли они мирятся с метафоризмом Шекспира, с этим цветистым слогом, с этими запутанными остротами и определениями, которые идут наперекор всем нашим понятиям, всем нашим привычкам? Простота есть сущность русской речи, основа нашего характера, наша атмосфера, вне которой нам душно и тоскливо. Северный житель может чувствовать себя не на месте посреди дивного климата и могучей растительности тропических краев: в этом не виноват ни он сам, ни край, в который его переселили. По той же аналогии, нам кажется странным русский перевод Шекспира, в стихах, с сохранением метафор великого поэта, со всеми антитезами, игрою слов и цветистостью оригинала...

...Сердце мое возмущается этими уподоблениями и описаниями, я не могу видеть их на своем языке, они оскорбляют мое родное наречие в его сокровеннейшем значении, и примириться с ними я не в состоянии, невзирая на весь гений поэта, на все усилия переводчика.

...К моему наслаждению при чтении лучших вещей Шекспира вечно примешиваются страх с беспокойством: мне поминутно кажется, что «вот зловещий ворон крикнет» и вслед за дивными строками явится на сцену «пуховый сон», или «земля, трясущаяся в лихорадке»,

или «дерзкий нож, не видящий нанесенных им ран», или «небеса, приготовляющиеся завопить: стой! стой!» Все эти чудеса человеческой речи понятны и любезны британскому читателю Шекспира: он взрос на них, учился по ним, его деда ими восхищались, с ними связана история родной поэзии; но для меня они тягостны в подлиннике, невыносимы в русском верном переводе»¹.

«Всякая цветистость, — повторял Дружинин через несколько лет в своей первой статье о Шекспире, — всякая «кудреватость и метафоричность речей» есть в наше время, в глазах русского человека, «смертный приговор для писателя». Чтобы спасти Шекспира от смертного приговора, нужно умело, осторожно, с соответствующим вкусом и тактом, вытравлять из шекспировских текстов всякие такие обороты, которые не соответствуют пресловутому «русскому духу». Это нужно делать именно для спасения Шекспира, потому что иначе в своем подлинном виде ему до русских читателей никак не дойти, потому что «одно натянутое выражение, одна фраза, отзывающаяся высокопарностью, одна метафора, противная духу языка русского, будет темным пятном, порчею всего дела и, наконец, поводом к насмешке»².

Чтобы уберечь Шекспира от грозящих ему в России «насмешек», чтобы вывести из его текстов те «темные пятна», которые, по мнению Дружинина, могли отвратить от Шекспира российских читателей, он объявил в своем переводе войну всяким высокопарностям, гиперболом, метафорам, «натянутым, неловким и напыщенным фразам» и стал по мере возможности «сглаживать» их, «смягчать», «упрощать». Нам, через восемьдесят лет, даже странно, какие безобидные, простые метафоры казались в ту пору А. В. Дружинину пугалами, будто бы чуждыми духу русской поэтической речи. «Мы, — признавался Дружинин, — не могли допустить в русский язык прилагательного *собачесердый*, не имели возможности уподоблять плачущие глаза *лейкам* для поливания цветов. Сказать, что самоубийство есть *расхищение жизненной сокровищницы*, что меч не должен обладать чувствитель-

¹ А. В. Дружинин, Собр. соч., СПб 1865, т. VI, стр. 784—786.

² Там же, т. III, стр. 9.

ностью сердца... по нашим убеждениям значило вводить в русскую поэзию чуждый нам эвфуизм¹, результатом которого читатель получит недоумение и, что еще хуже — некоторое неуважение к Шекспиру»².

Охраняя Шекспира от неуважительных чувств со стороны тогдашних российских читателей, А. В. Дружинин нередко обуздывал фантазию британского трагика, настойчиво вводя ее в рамки своей умеренной и аккуратной эстетики. Когда в «Кориолане» Менений Агриппа говорит, обращаясь к трибунам:

А вы — мякина сгнившая, и вонь
Превыше месяца идет от вас, —

Дружинин счел своей неременной обязанностью выбросить последнюю строку, потому что, мыслимо ли, чтобы какой-нибудь смрад мог дойти от земли до луны?

Но, бракуя переводы Дружинина и заменяя их новыми, мы все же не должны забывать, что высокой культурностью голоса, рельефностью и четкостью стиха, богатством интонаций и оттенков они заслужили одно из почетнейших мест среди других переводов Шекспира. Как ни порочна сама по себе защищаемая Дружининым теория «смягчений», «упрощений» и «сглаживаний» английского текста, существовал целый ряд обстоятельств, оправдывавших в значительной степени тогдашнюю позицию Дружинина.

Он трудился над своими переводами в самый разгар шестидесятых годов, когда, как известно, был наложен запрет на всякие словесные красоты. Не только среди «новых людей», разночинцев, принесших с собой свой аскетический идеал языка, лишенного всяких орнаментов, но и среди их врагов, либеральных дворян, возникла тотчас же после Крымской кампании небывалая доселе оппозиция той ходульной риторике, которая в их глазах была органически связана с напыщенным казенно-витийственным стилем ненавистной им николаевской эры, только что потерпевшей под Севастополем крах. То была эпоха «Севастопольских рассказов» молодого

¹ Здесь Дружинин употребляет неправильный термин. С эвфуистами Шекспир, как известно, не мало боролся и высмеивал их литературные приемы в «Напрасных усилиях любви», в «Сне в летнюю ночь» и т. д.

² А. В. Дружинин, Собр. соч., СПб 1865, т. III, стр. 13.

Толстого, где бравада чрезвычайной простотой и ненарядностью стиля устанавливала новые литературные нормы. Стоит перелистать переписку того круга, к которому тогда принадлежал Дружинин, переписку Некрасова, Писемского, Льва Толстого, Тургенева, Василия Боткина, чтобы увидеть, какую ненавистью даже в житейском быту этой группы было окружено слово «фраза». Знаменитая вражда Льва Толстого к Тургеневу именно с того и началась, что в каждом высказывании своего старшего друга он начал усматривать «фразу». Гонение на «фразу» и в разговорах, и в письмах, и в книгах сделалось лозунгом всей этой плеяды писателей. Мудрено ли, что Дружинин, подчиняясь такому могучему веянию времени, стал заглушевывать «фразы» Шекспира и приспособлять их к тогдашнему вкусу, хотя ему и казалось на первых порах, будто это вкус постоянный, неизменно сопутствующий «русскому духу».

Вскоре, однако, он понял, что «русский дух» отнюдь не обладает перманентными качествами, что это величина переменная и что его переводческий метод, приспособляющийся к этому «русскому духу», будет рано или поздно отброшен.

Уже через два года Дружинину стало понятно, что заповеди, даваемые им переводчикам, имеют преходящий характер.

«Дух русского языка», согласно позднейшим писаниям Дружинина, оказался подчинен диалектике, и что хорошо для шестидесятых годов, то в семидесятых может никуда не годиться.

«Признавая вполне, — писал он во второй своей статье о Шекспире, — что в настоящее время, при настоящем положении русского языка ...перевод некоторых шекспировских фраз невозможен, мы этим не хотим сказать, чтобы он был невозможен и на будущее время».

Таким образом сам же Дружинин во второй статье, посвященной Шекспиру, разрушил тот догмат о незыблемости «русского духа», который был выдвинут им в первой статье.

Тут от этого догмата уже ничего не осталось. С великолепной прозорливостью Дружинин предсказывает, что через несколько десятков лет, когда «русский язык обогатится, установится и приобретет большую гибкость»,

метафоричность шекспировской речи уже не станет отпугивать русских читателей, и тогда наши поэты получат возможность переводить Шекспира гораздо точнее, не смягчая и не сглаживая его «цветистого» слога.

Предсказание Дружинина сбылось. Русский поэтический язык за последние тридцать лет, пройдя через плавильни символизма, а потом футуризма, приобрел такую пластичность и ковкость, обогатился такими многообразными формами, дерзновениями, приемами, новшествами, какие и не снились шестидесятым годам. Вспомним хотя бы одного Маяковского: есть ли на свете такая метафора, такая гипербола, которые показались бы нам невозможными после его первых же опытов, столь революционизировавших поэтическую русскую речь. Вообще тут произошел такой геологический сдвиг, что те самые метафоры Шекспира, которые казались Дружинину и его современникам чересчур дерзновенными, зачастую кажутся нам даже робкими. Теперь уже трудно поверить, что было время, когда «море, стремящееся плеснуть к небесам», казалось слишком смелым речевым оборотом, который будто бы чужд и враждебен нашему языковому сознанию. Наше языковое сознание считает такую гиперболу заурядной и даже чуть-чуть бледноватой.

А самое замечательное заключается в том, что в конце своей переводческой деятельности Дружинин наотрез отказался от всяких попыток угождать этому прихотливому и шаткому «русскому духу», «духу русского языка», «духу русской поэзии», и, не боясь никаких якобы несвойственных русскому народу метафор, стал переводить дословно, буквально, без всяких упрощений и сглаживаний. Об этом он сам говорит в кратком предисловии к «Ричарду III», которого он переводил незадолго до смерти, через шесть лет после «Лира»:

«В «Ричарде III» мы тоже останавливались перед странностью некоторых, чересчур метафорических отрывков, и переводили их без смягчений»¹.

Таким образом единственный серьезный принципиальный сторонник сглаживающей системы перевода в конце концов отказался от этой системы и стал придержи-

¹ А. В. Дружинин, Собр. соч., СПб 1865, т. III, стр. 352.

живаться педантической точности в передаче самых причудливых шекспировских «вычур», какими бы чуждыми ни представлялись они «духу безыскусственной и трезвой русской речи».

И вот спрашивается: отчего же теперь, через семьдесят лет, мы воскрешаем эту отжитую систему и навязываем ее советским читателям? Отчего мы до сих пор считаем нужным ретушировать и подчищать Шекспира, словно нам и в самом деле совестно, что он такой «необузданный», «дикий», «высокопарный», «цветистый», «напыщенный»? Отчего приспособляем мы свои переводы к эпигонскому, тривиальному, пресному вкусу последней трети XIX века (до-символистской, дофутуристической эры), когда от поэзии требовали гладких и вялых банальностей? Отчего хотя бы тот же Кузмин, найдя в «Короле Лире» выражение:

«Изменник, пятнами покрытый словно жаба»,
выбрасывает в своем переводе и «пятна» и «жабу» и ставит примелькавшийся штамп:

Изменник гнусный (стр. 337).

Отчего, когда ему попадается в «Короле Лире» «молочная кротость» (*milky mildness*), он переводит ее «природною мягкостью» (стр. 215), то есть опять-таки превращает самобытное, незабываемое сочетание слов в трафаретное?

Отчего, например, когда Т. Л. Щепкиной-Куперник при переводе «Сна в летнюю ночь» попадают в подлиннике «корявые пальцы» дерева, она переводит их — «мощные ветки» (405)? Отчего, когда в той же комедии Шекспир говорит: «долгая вечность трех часов», она превращает эту знаменитую фразу в «долгих три часа» (стр. 411)?

Разве теперь, после Хлебникова, Маяковского, Пастернака, нам нужно с боязливой оглядкой заменять «курчавые воды» — волнами, «бурю очей» — глазами, «кислоглазое презренье» — презреньем (стр. 484) и проч., и проч., и проч.

При такой системе перевода произведения Шекспира теряют одно свое великое качество: они лишаются возможности служить для советских читателей тем обширнейшим резервуаром цитат, каким они в течение столетий служили и служат для всего человечества. Даже

услышав петуший крик, многие, например, тотчас же вспоминают «Гамлета»:

Надменное, пронзительное горло.
Lofty shrill-sounding throat, —

а советскому читателю вспомнить здесь нечего, так как это гениальное сочетание слов заменено в переводе бесцветнейшею «громкою глоткою» (I, 2, 15).

Таким же крылатым словом стала в устах англичан обидная кличка Полония, данная ему разгневанным Гамлетом:

Сующийся не в свое дело дурак
Intruding fool (III, 4, 31), —

ибо этим эпитетом Гамлет оправдывает свою кровавую расправу с Полонием, между тем переводчик, опять-таки в видах экономии места, именно этот цитатный эпитет и выбросил.

И разве не является конфузом то ехидное обстоятельство, что редактор новых переводов Шекспира в своих статьях о «Гамлете» и «Лире» всякий раз, когда ему нужна цитата, заимствует ее у старых переводчиков, пренебрегая переводами новыми. Читателю преподносит переводы Кузмина и Лозинского, а сам для своих собственных надобностей обращается к Дружинину и Кроненбергу! Не потому ли, что они более цитатны, то есть в одном каком-то отношении более точны?

В данном случае я забочусь совсем не о том, чтобы наши календари и газеты запестрели цитатами из «Ричарда III» или, скажем, «Отелло». Но я хочу, чтобы к тем элементам, из коих слагается понятие точного перевода шекспировых драм, мы не забыли прибавить цитатность, то есть способность того или иного отрывка жить самостоятельно жизнью независимо от общего контекста.

Отличную формулировку этого ценного качества наших величайших поэтов дала недавно Мариэтта Шагинян в своей рецензии о новых переводах лирических стихотворений Гёте.

«Читая и перечитывая их (новые переводы из Гёте), — говорит Шагинян, — почти совершенно не находишь того Гёте — спутника, советчика, обличителя, которого мы знаем не из чтения самих гётевских произведений, а

из чтения бесчисленного множества чужих страниц, где цитата из Гёте, ссылка на Гёте, иногда без упоминания автора... где эти отдельные осколки гётеанской мудрости служат почти формулами или образными рычагами для облегченного понимания какой-нибудь очень трудной и сложной вещи. То свойство гётевского гения, которое заключается в умении коротко, точно, образно, остро формулировать мысль, — дар афористикки, присущий и поэзии, и прозе Гёте, — оно-то и исчезло при переводе лирики на русский язык. Огромный том, повидимому тщательно сработанный и отредактированный, не дает обычного гётевского материала для цитат»¹.

Все сказанное здесь о переводе Гёте можно применить к переводам Шекспира.

В «Отелло» есть, например, такая метафора:

«Это дело кричит: «поспешите!» и ответом [на его крик] должна быть быстрота» (the affair cries haste and speed must answer it).

Не считаясь с тем, что эта метафора давно уже стала пословицей, Анна Радлова в своем переводе заменила ее деловыми строками, лишенными какой бы то ни было образности:

Ответьте (кому?) спешно (I, 3, 276).

Ясно, что такая бескрылая фраза ни в какой мере не обладает цитатностью.

В том же «Отелло» есть такая метафора восточного стиля:

«Ты делаешь свое ухо чужестранцем [или чужаком] для его мысли» (III, 3, 147—148).

Анна Радлова опять-таки уничтожила метафоричность этих строк:

...считая
Его чужим твоей душе.

И из-за этого пропала их цитатность.

В «Отелло» сказано «босоное горе», «горе без сапог» (bootless grief). Анна Радлова переводит: «возникшие беды».

Пушкинская знаменитая «жизни мышья беготня» от-

¹ Мариэтта Шагинян, «Лирика Гёте в юбилейном издании», «Литературная газета», 1933, 23 октября, № 49.

того и звучит по-шекспировски, что ей присуще это особое качество: афористичность метафоры. А если перевести ту же фразу без всяких метафор, никакой цитаты из нее не получится, потому что она будет звучать как трунизм. Цитатность в данном случае не цель перевода, но критерий его художественно-поэтической верности. Поэтому я и настаиваю, что вся метафоричность шекспировой речи, способствующая превращению ее отдельных фрагментов в афоризмы, в сентенции, в крылатые фразы, какими бы цветистыми и вычурными ни представлялись они современному вкусу, была передана во всей полноте, за исключением тех весьма немногочисленных случаев, когда подобный перевод невозможен. Этих случаев очень немного, и на них не стоит останавливаться. Чаще же всего в переводе на русский язык метафора звучит не хуже, чем по-английски, и все же переводчики старательно избегают ее.

В «Буре», например, говорится:

Колюче острее воспоминания.

Эта метафора благодаря своей образности сразу запоминается в качестве крылатого слова и поступает в фонд литературы как одна из самых популярных цитат.

Когда же Щепкина-Куперник переводит ее:

Воспоминание страшно (495), —

смысл остается тот же самый, но те качества, которые делали эту фразу крылатой, исчезли в переводе без следа.

В этом и заключается главнейший порок переводов Щепкиной-Куперник. Хотя это переводчица очень толковая и отлично владеет механизмом стиха, она, к сожалению, подобно Дружинину, считает своим долгом бороться с «вычурами» шекспировой речи. Подобно Дружинину, она часто взваливает на себя двойную работу, переводя Шекспира, так сказать, с двух языков: сначала с английского языка на русский, а потом с вычурного языка на простой. И таким образом «щеки небес» делаются у нее «небесами» (401); «пальцы вяза» — ветвями (405) и пр.

Такие тенденции к опреснению Шекспира сказываются у нее на протяжении всего перевода:

Шекспир

Разум мой стал маршалом
моих желаний...

Слушая ее песню, невежа-
море сделалось учтивым...

Ночь осталась в подземелье
на цепи...

Терял свой пот...

Наше зрение должно постыться,
воздерживаясь от счастья любов-
ников.

Щепкина - Куперник

Разум мой за собой повел
мои желанья (385).

Море грозу валов смирило
перед ней (484).

Ночь остановилась... (379)

Трудился.. (377)

Отрады знать не будут
наши очи... (371)

Когда такое опреснение Шекспира производил в свое время Дружинин, у него было хоть то мнимое оправдание, что русский язык шестидесятых годов будто бы еще не созрел для метафорической речи. Но чем можно оправдать переводчика, который в 1934 году боится выразиться «челюсти мрака», предпочитая этим челюстям такое клише, как «бездна»? Оправданий у Щепкиной-Куперник для подобной боязни нет никаких, и в следующем издании своих переводов она может без труда заменить все изготовленные ею клише подлинными словами Шекспира.

Вообще же я должен признаться, что ее переводы «Сна в летнюю ночь» и «Бури» оказались для меня нечаянной радостью. Они сделаны с полным пониманием той огромной ответственности, которая лежит в наше время на переводчиках творений Шекспира. «Сон в летнюю ночь», в соответствии с подлинником, переведен рифмованным стихом, чрезвычайно крепким и добротным. Те дурные качества ее прежней эстетики, которые некогда столь сильно вредили ее дарованию, — сладость, тривиальность, дряблый салонно-романсовый стиль, — сказываются здесь гораздо меньше, чем во всех ее других переводах. И если до настоящего времени она все еще не окончательно преодолела в себе свои прежние вкусы, если Щепкина-Куперник 90-х годов нет-нет да и прорвется в ее переводе, в этом виновато, во-первых, полное отсутствие критики, которая помогала бы пишущим освободиться от всякого словесного и духовного шлама, и, во-вторых, отсутствие авторитетных редакторов, которые пресекали бы в корне

злонамеренные тенденции стиля редактируемых ими переводчиков. Щепкина-Куперник сама, без какой бы то ни было помощи, отмежевалась от своей прежней эстетики. Но пошлейшие «слезы-грёзы», навязываемые ею Шекспиру на стр. 370, но сюсюкающие «малютки-эльфы», которыми она запятнала 492 страницу, но дешёвенькое «нежное сердечко», которым омрачила она страницу 444-ю, — все это свидетельствует о том, что ей еще не вполне удалось порвать со своими прежними словесными навыками.

У Шекспира сказано «горестное сердце», и чтобы сделать из горестного сердца сердечко, да притом еще нежное, — нужно полнейшее затмение вкуса! Такой же ужасной безвкусицей является навязанное Шекспиру двустипшие:

О, цыпочка моя,
Накидочка твоя...

Все эти уменьшительные: цыпочка, накидочка, сердечко, голосок и т. д. — являются, так сказать, рецидивом старого стиля писательницы, и чем скорее она избавится от них, тем более выиграют и она, и Шекспир, и советский читатель.

Той же слащаво-банальной эстетикой продиктована ее неуместная страсть рифмовать порою те строки Шекспира, которые в подлиннике не украшены рифмами (366, 368). Полагаю, Шекспир не нуждается в том, чтобы Щепкина-Куперник дарила ему свои рифмы.

Впрочем, все это нетрудно устранить. Если бы у нее был редактор, он с величайшей легкостью выправил бы все недочеты, и у нас получилась бы надежная версия «Сна в летнюю ночь» и «Бури».

Повторяю: есть такая степень компактности словесных конструкций, дальше которой итти невозможно. Переводчик, заботящийся о наибольшем приближении к оригинальному тексту, не имеет права давать у себя в переводе более компактную словесную массу, чем та, которая дана ему в подлиннике, потому что в стиховом переводе этим увеличением компактности обусловлены: неестественность дикции, неуклюжесть интонаций, вывихи и переломы синтаксиса, то есть такие серьезные травмы, которые нельзя компенсировать наиточнейшим воспроизведением смысла и метра. Об этом критерии

точности забыл Фет, когда переводил «Фауста»; забыла Меркурьева, когда переводила стихотворения Шелли; забыл Аксенов, когда переводил Бена Джонсона. И потому их переводы, часто безукоризненно точные в других отношениях, не дают даже отдаленного представления о подлиннике, — именно ввиду огромной разницы в степени компактности словесных конструкций. Таковы же многие места в только что разобранных нами переводах Шекспира.

Как бы ни была ценна эквилинейность, ей при переводе стихов нестрофических нельзя приносить в жертву ни интонаций, ни смысла, ни стиля, гибнущих от неизбежного усиления компактности словесных конструкций.

Это — во-первых. А во-вторых, я хотел показать, что уничтожение метафор Шекспира, вполне законное в 60-х годах, в эпоху наисильнейшей реакции против цветистой и напыщенной речи, нынче уже не может найти оправдания, после того как Хлебников, Пастернак, Маяковский и те, что пришли за ними, расширили диапазон нашей поэтической речи и тем исподволь подготовили нас к безболезненному восприятию наиболее чуждых «духу русского языка» оборотов Шекспира.

Когда эта глава была написана, в печати появился разбор новых русских переводов Гёте. Автор этого разбора отлично сформулировал то требование, которое мы должны предъявлять к переводчикам великих писателей, — в том числе и к переводчикам Шекспира:

«Переводчик должен раньше всего передать обаяние подлинника», — говорит он, — и, признаюсь, я чрезвычайно обрадовался появлению в нынешней критике этого неопределенного и, казалось бы, несколько наивного термина. Обаяние — вот без чего невозможен ни один перевод гениального произведения поэзии. Драммы Шекспира в переводе на русский язык должны быть раньше всего обаятельными. И это их качество должно восприниматься читателями как один из основных элементов переводческой точности. Между тем у наших переводчиков «понимание точной передачи формы в значительной мере механическое. Точность (по их мнению) сводится к строению строфы, размеру, виду рифмы, а в переводе свободного стиха — и счету слогов»¹. И только.

¹ «Переводы классической поэзии», «Литературный критик», 1934, № 11, стр. 186.

Против этого механического понимания точного перевода и направлена настоящая глава моей книги. Прекрасно выразился Иван Киреевский об одном переводе из Гёте: «буквально верен, но поэтически неверен». К сожалению, таких переводов у нас и в настоящее время немало. Анна Радлова, например, систематически занимается — в каждом переводе — депозитизацией Шекспира.

VII. ИНТОНАЦИЯ.—БЕСПЛОДНОСТЬ ФОРМАЛИЗМА

Прошлым летом в Гослитиздате вышел однотомник Шекспира. Там напечатан «Отелло» в знаменитом переводе Анны Радловой¹.

Это самый знаменитый из всех переводов, когда-либо выходивших в нашей стране. Даже перевод «Одиссеи», сделанный величайшим из переводчиков В. А. Жуковским, вызвал меньше откликов в тогдашней печати. О переводе Радловой существует огромная литература — главным образом хвалебная и даже восторженная.

Я перечел этот перевод, и меня поразило, сколько в нем удивительных странностей. Подобных странностей я еще нигде не встречал. Они кажутся мне такими загадочными, что я не могу успокоиться, покуда не найду их разгадки.

Первая странность такая: люди в переводах Анны Радловой почему-то демонстративно невежливы. У Шекспира они гораздо учтивее. Она же упорно вытравляет из них эту учтивость, и никак невозможно понять, почему ей так хочется сделать из них грубиянов.

Это сказывается даже в мельчайших подробностях.

Например, в третьей сцене четвертого акта Дездемона четыре раза говорит своей прислужнице «пожалуйста» (prithée):

«П о ж а л у й с т а, отстегни... П о ж а л у й с т а, сделай... П о ж а л у й с т а, закончи... П о ж а л у й с т а, поторопись...» (IV, 3, 20, 23, 32, 48).

И все эти четыре «пожалуйста» выпали из перевода

¹ Вильям Шекспир, Избр. произв., Гослитиздат, Л. 1939.

Анны Радловой. В предыдущей сцене Дездемона точно так же просит свою «дорогую Эмилию»:

«Прошу тебя (или: «п о ж а л у й с т а», или «с д е л а й м н е м и л о с т ь»), постели мне сегодня на ночь мои брачные простыни».

А у Анны Радловой просьба звучит приказанием:

На ночь мне
Простыни брачные постелишь, помни! (IV, 2, 106)

И сосчитайте, сколько выброшено из этого перевода «Отелло» таких любезных, ласкательных слов, как «привет тебе, моя Дездемона», «милая синьора», «добрая госпожа моя», «многомилостивая (bounteous) леди», «прекрасная леди», «мой добрый синьор», «трижды благородный Кассио», «моя прелестная Дездемона», «мой нежнолюбимый (sweet) Отелло»!

Когда люди у Шекспира говорят, например: «доблестный Кассио», она переводит «Кассио»; когда они говорят: «доблестный мавр», она переводит: «мавр»; когда они говорят: «достоинейший синьор», она переводит «синьор»; когда они говорят: «мой благородный отец», она переводит: «отец».

Один из них говорит у Шекспира, обращаясь к венецианскому дожу:

«С разрешения вашей милости здесь останется мой старший офицер».

Анна Радлова заставляет его буркнуть отрывисто:

Будет прапорщик мой здесь (I, 3, 282).

И такое — на всем протяжении пьесы. Почти все людские отношения здесь грубее и жестче, чем в подлиннике.

Яго, например, говорит, обращаясь к Отелло:

«Синьор, смею ли я умолять вашу милость не вдумываться так глубоко в это дело».

А Радлова выбросила целую строчку, лишь бы только вышло поглубее:

Не углубитесь слишком в это дело (III, 3, 248).

А «смею ли я умолять вашу милость» — исчезло.

В этом знаменитом диалоге Яго то и дело подслащает свои коварные речи словами: «Я прошу вас», или: «Я должен умолять вас», или: «Сделайте милость»,

или: «Мой дорогой синьор», или: «Мой добрый синьор», но в переводе Радловой никаких этих учтивостей нет.

Выброшенные переводчицей формулы ласковой, благоволительной речи составляют в своей совокупности две с половиною страницы Шекспира. В одном только четвертом акте выброшено тридцать девять выражений любви и почтительности. Значит, во всей пьесе таких изъятий не меньше полутораэта.

Во имя чего производится это сплошное огрубление Шекспира? Ведь, если всмотреться внимательно, подобные формулы речи выполняют в «Отелло» несколько важных функций.

Раньше всего они отражают в себе исторический характер эпохи. Венеция Отелло — Венеция Джорджоне, Тициана, Тинторетто, Паоло Веронезе, Палладио: это гордые осанки, величавые жесты, роскошные одежды, великолепные здания и такое же великолепное «венецйское вежество». Венеция, равно как и Флоренция, славилась в эпоху Ренессанса своим богатым каноном изысканно-почтительных людских отношений. Светская учтивость, обходительность, «урбаните», «политесс» были в то время одним из прогрессивных завоеваний европейской культуры. Вычеркнуть из «Отелло» все это «венецйское вежество» значит уничтожить атмосферу эпохи.

Но не только в интересах исторической правды воспроизводит Шекспир эту особенность нравов тогдашнего венецианского общества. Она нужна ему и для художественно-психологических целей. Например, чудовищная оскорбительность грубых проклятий, которыми мавр осыпает свою Дездемону, была бы гораздо менее чувствительна, если бы людские отношения, господствующие в этой трагедии, не были так церемонны и чинны. Когда Отелло кричит Дездемоне, что она «непотребная шлюха», это поругание женщины кажется вдвое ужаснее на фоне таких утонченно-учтивых речей.

Уничтожая этот фон, Анна Радлова тем самым чрезвычайно ослабляет созданный Шекспиром контраст. Для того чтобы внезапная грубость Отелло поразила зрителя возможно сильнее, Шекспир в предыдущих сценах неоднократно подчеркивает нежность Отелло к своей будущей жертве. За несколько минут до разговора с Яго мавр называет ее «sweet Desdemona», то есть «ми-

лая (буквально: сладостная) Дездемона» (III, 3, 56) и отвечает ей приветом на привет (III, 3, 88).

Вычеркивая из своего перевода и этот привет и это слово любви, Анна Радлова мешает Шекспиру установить градации нарастающей ревности.

Такую же психологическую ценность имеет и то, например, обстоятельство, что Дездемона, уже узнавшая о намерении Отелло убить ее, все же не изменяет своей любовной учтивости и четырежды именуется своего убийцу почтительным словом: «my lord» (V, 2, 24, 26, 72, 82). И еще раньше, в первой и второй сцене четвертого акта, когда Отелло оскорбляет ее своими ругательствами, она продолжает говорить ему: «милый Отелло», «синьор», «благородный синьор» и т. д. (IV, I, 235; IV, 2, 24, 66).

Выбросить эти слова, насыщенные таким богатым психологическим смыслом, значит нанести читателю немалый убыток.

Кто из видевших эту трагедию на английской сцене не помнит своего восторженного изумления и трепета, когда Кассио, чуть было не загубленный мавром, все же называет его в конце пятого действия «дорогой генерал». Отелло уже не генерал, он жалкий арестант, он ничто. А Кассио даже в отверженном признает прежнее величие. В этих словах — весь Кассио. И эти-то многоговорящие слова переводчица выбрасывает прочь!

Значит, не такой уж это хлам у Шекспира — эти словесные формулы интимной и официальной учтивости, благоволения, любви и приветливости, все эти «милая Дездемона», «дорогая Эмилия», «благородная леди», «добрые джентльмены», «привет тебе, моя Дездемона», «мой дорогой синьор», «достоинейший синьор», «мой добрый повелитель», «многомилостивая моя госпожа», «почтительно благодарю вашу светлость» и т. д. Выбросив все эти слова из «Отелло», Анна Радлова, оказывается, огрубела 1) исторический колорит той эпохи, 2) структуру поэтической речи Шекспира и, что хуже всего, 3) психологию его персонажей.

Впрочем, есть в ее переводе странность еще более загадочная.

Почему Анна Радлова чуть ли не в каждой строке укорачивает шекспировский текст?

Шекспир, например, говорит о Дездемоне:

«Ее сладостное тело» (III, 3).

Анна Радлова переводит: «тело».

Шекспир говорит о мавре:

«Его благородная душа» (IV, 1).

Анна Радлова переводит: «душа».

Шекспир говорит: «целомудреннейшие жены» (IV, 2).

Анна Радлова переводит: «жены».

Шекспир говорит: «ценнейший хризолит» (V, 2).

Анна Радлова переводит: «хризолит».

Шекспир говорит: «прекрасная книга» (IV, 2).

Анна Радлова переводит: «книга».

Шекспир говорит: «благородный корабль» (II, 1).

Анна Радлова переводит: «корабль».

Таким же манером из одного только четвертого акта «Отелло» она выбросила двадцать семь эпитетов! Из третьего — тридцать три эпитета!

Шекспир нередко противопоставляет эпитеты, создает из них эффектные контрасты. Яго, например, называет негра Отелло «черным бараном», а Дездемону «белой овечкой». Эти парные эпитеты связаны неразрывной связью. Но у Анны Радловой баран — черный, а овечка — просто овечка, — не белая, — так что от шекспировской антитезы ничего не осталось (I, 1, 89—90).

Анна Радлова бракует даже такие эпитеты, которые стали цитатными, то есть давно уже вошли в обиход человечества. Например, «великолепная дрянь» (*excellent wretch*, III, 3, 91) или «извечный мерзавец» (*eternal villain*, IV, 2, 131); впрочем, необходимо тут же отметить, что почти все ругательные, грубые, злые эпитеты она воспроизводит с максимальной точностью, а изгоняет из своего перевода главным образом эпитеты похвалы и любви: нежный, милый, сладостный, благородный, прекрасный, мудрый, щедрый, величавый, достойный. Если собрать все эти выброшенные ею эпитеты вместе, получится не меньше двух страниц.

В этом я вижу вторую необъяснимую странность ее перевода.

Третья странность еще более загадочна.

Почему Анна Радлова заставляет героев Шекспира разговаривать между собой такими отрывистыми, кургузыми, куцыми фразами?

У Шекспира, например, Дездемона говорит перед смертью:

«Я не знаю, почему бы мне бояться, так как никакой вины я за собою не чувствую» (V, 2, 41—42).

Вместо этой слитной и связной, логически четкой фразы, Анна Радлова заставляет ее выкрикнуть три коротышки:

Боюсь...
Чего же, — без вины?

Словно у Дездемоны грудная жаба и она задыхается после каждого слова:

Боюсь... (пауза) Чего же... (пауза) без вины?

Судя по переводу Анны Радловой, чуть ли не все персонажи «Отелло» страдают той же тяжелой болезнью.

Кассио, например, должен бы, по Шекспиру, сказать связную и слитную фразу:

«Теперь вы ревнуете [и вам кажется], что это какой-нибудь подарок от какой-нибудь любовницы» (III, 4, 186, 187).

Но астма заставляет его выкрикнуть три коротышки — одну за другой:

Уж стали ревновать!
Уж будто от любовницы! Уж памяти!

Уж! Уж! Уж! Это троекратное уж еще сильнее подчеркивает обрывчатость его астматической речи. В подлиннике нет ни ужей, ни восклицательных знаков, ни пауз после каждого возгласа.

Даже у венецианского мавра, оказывается, такая же астма. В подлиннике он, например, говорит в высшей степени плавно и связно:

«Раньше, чем усомниться, я должен увидеть, а когда меня охватят сомнения, я должен доказать» (III, 3, 194).

У Анны Радловой он вместо всей этой фразы отрывисто произносит три слова:

Увидеть, усомниться, доказать!

Вообще ему трудно выговорить даже самые короткие фразы; например, по Шекспиру, ему полагается спросить у своих подчиненных:

«Однако, поглядите, что это там за огни приближаются [к нам]?» (I, 2, 28).

Но, должно быть, из-за той же болезни он произносит отрывисто:

«Что за огни?»

Посылая Эмилию за своею женою, он произносит у Шекспира такую, право же, не слишком просторную фразу:

«Попросите ее притти сюда. Идите» (IV, 2, 19).

У Анны Радловой даже эта фраза для него слишком длинна: он только и может отрывисто выговорить:

«Ее зовите...»

Та же болезнь у дожа. По Шекспиру, ему, например, следовало бы спросить у сенаторов:

«Что вы скажете об этой перемене?» (I, 3, 17).

В переводе Анны Радловой у него еле хватает дыхания выговорить:

«Вот перемена!»

А Дездемона, когда, по Шекспиру, ей полагается сказать восемь слов:

«Пошлите за этим человеком и спросите у него» (V, 2, 50), —

может выговорить всего только два:

«Его спросите».

У Шекспира Брабанцио спрашивает:

«Как же ты узнал, что то была она?» (I, 1, 165).

А в переводе у него еле хватает дыхания спросить:

«Ее узнал?»

Очень короткое, больное дыхание у воссоздаваемых Анной Радловой персонажей Шекспира.

Страдающим астмой — не до красноречья: скорее бы выговорить нужную мысль, скомкав ее до последней возможности. К этому и сводится радловский метод. Но Шекспир не такой поэт, из текста которого можно безнаказанно выбрасывать сотни и сотни слов.

В самом деле, сосчитайте слова в любом отрывке перевода и подлинника. У вас получатся поистине страшные цифры.

Дездемона в третьем акте беседует с Кассио:

Не сомневайся. Пред Эмильей здесь
Ручаюсь, что получишь снова место...
и т. д.

В этом крошечном отрывке, до слов: «откланяться позвольте», у Шекспира 77 слов, а у Анны Радловой всего 56. Читателю недодано 21 шекспирово слово!

Или возьмем центральное место трагедии: диалог

Отелло и Яго в третьей сцене третьего акта (начиная со слов: «Когда вы сватались, о вашей страсти знал Кассио?..»). Здесь дорого каждое слово, потому что здесь в строгой последовательности — этап за этапом — изображается эволюция того самого чувства, которое составляет единственную тему трагедии.

Но и здесь читательские убытки огромны: в то время как у Шекспира на 163 строки приходится 1156 слов, у Анны Радловой — всего 949. Читатель в одном только этом отрывке потерял 207 шекспировых слов¹.

И если вспомнить, что английский язык гораздо компактнее нашего, придется признать, что на самом-то деле эти убытки еще колоссальнее.

Всмотримся же внимательнее, в чем заключаются эти убытки.

Раньше всего — в потере словых единиц.

Превращая в обрубки огромное количество шекспировых фраз, переводчица зачастую отсекает такие слова, без которых фраза становится непонятна, а порой и бессмысленна.

Что значат, например, такие ребусы:

Иначе я скажу, что гневом (?) стали, —
Вы не мужчина больше (IV, 1, 88).

или:

Я прошу вас в донесенье..
Сказать, кто я, ничто (?) не ослабляя,
Не множа (?) злобно (V, 2, 345, 346).

или:

Но умереть должна — других обманет (V, 2, 6).

или:

В Венеции не поверят, генерал,
Хоть поклянусь, что видел сам. Чрезмерно (!) (IV, 1, 239).

Все эти кулетьяпки человеческой речи не имеют, конечно, ничего общего с поэзией Шекспира. Они произошли оттого, что Анна Радлова выбросила из переводимых стихов многие важнейшие слова, а те разрозненные клочки и обрывки, что остались после такой операции, напечатала в виде шекспировых фраз.

Иные слова отсекаются довольно легко — те, которые не разрушают синтаксического построения фразы. Отсе-

¹ Конечно, я не подсчитывал ни артиклей, ни вспомогательных глаголов, ни таких слов, как *of* или *to*.

чение этих слов не наносит переводимому тексту особенной травмы.

Если у Шекспира сказано «генеральский хирург», а Анна Радлова переводит просто «хирург» (V, 1, 100), читатель теряет от этого сравнительно мало, ибо самая конструкция речи остается незабываемой. Точно так же невелики убытки читателя, если вместо шекспировского образа «эти чары — твои глаза», Анна Радлова напишет «твои чары» (V, 1, 35). Довольно безболезненны также такие урезки:

Шекспир: «Дома я не буду обедать». Радлова: «Дома я не буду» (III, 3, 59).

Шекспир: «Я встречаю в крепости капитанов». Радлова: «В крепости...» (III, 3, 60)¹.

Все это в порядке вещей, и я говорю не о таких мелочах. Я говорю о тех калекх человеческой речи, у которых так обрублены руки и ноги, что они утратили всякое сходство с подлинными стихами Шекспира.

Вот эти калекы — один за другим. Здесь у меня их шесть, но я мог бы продемонстрировать и шестьдесят и сто двадцать.

1

Чорт! Вы ограблены! Стыд! Одевайтесь!
Разбито сердце, полдуши пропало! (У кого?)

2

Указывают (?) мне — сто семь галер...

3

Умеет мыслить и умеет скрыть. (Что?)

4

Коль глупость с красотой (?), здесь дело тонко.

5

Начальствовать бы мог; но вот (?) — порок!

6

Казалось, вашего трещет взгляда,
А между тем любила. (Кого?)

И так дальше, и так дальше. Сравните любую из этих полубесмысленных фраз с подлинником и вы увидите,

¹ «Делами (?) в крепости я буду занят» (?).

как сокрушительно расправляется Радлова с фразеологией Шекспира.

Вникая, например, в эту фразу:

Коль глупость с красотой, здесь дело (?) тонко (?), — читателю вовек не догадаться, что у Шекспира написано так:

Та женщина, которая красива, никогда не бывает глупа
(II, 1, 136).

Точно так же напрасны будут попытки читателя угадать, что значит это замысловатое заявление сенатора:

Указывают (?) мне — сто семь галер.

Как можно «указать» из Венеции галеры, причалившие к острову Кипру? И кто, кроме дожа, может что бы то ни было указывать сенатору Венецианской республики? Никакого сходства с подлинником этот «указ» не имеет, ибо подлинник читается так:

В письмах, полученных мною, сказано, что галер — сто семь (I, 3, 3).

Из-за неточности и обрывчатости радловских фраз читатель чуть не каждую строчку поневоле атакует вопросами: где? кто? как? почему? когда?

Читает он, например:

Она ему дала...

И, конечно, спрашивает: что? и кому?

Читает:

Утешенье —

Одна лишь ненависть.

И спрашивает: чье утешенье? и к кому ненависть?

Так что чтение ее переводов должно ежеминутно прерываться вопросами:

«Не верю я» (во что?)... «Я знаю» (что?)... «И благодарю» (за что?)... Отца боится (какого отца? чьего?) и т. д. и т. д.

Радловская система перевода стихов речевыми обрубками затемняет, таким образом, ясный смысл шекспировой речи. И дело доходит до парадоксов: для меня, для русского читателя, английский текст зачастую оказывается доступнее, понятнее русского.

Читаю, например, в переводе такое двустиише:

С презреньем (?) кто смеется вору вслед,
Тот убавляет груз (?) возникших (?) бед.

Что за «груз»? Что за «возникшие беды»? И почему уменьшится груз этих загадочных бед, если кто-нибудь, хотя бы посторонний прохожий, презрительно засмеется вслед убежавшему вору?

Разгадка этого ребуса — в подлиннике. Там ясно сказано, что речь идет не о каком-нибудь постороннем прохожем, а о том человеке, которого сейчас обокрали. «The gobb'd» — обокраденный, ограбленный. Старый переводчик Петр Вейнберг передал мысль этой сентенции гораздо точнее:

Ограбленный, смеясь своей потере,
У вора отнимает кое-что,
Но горести предавшись бесполезной,
Ворует он у самого себя.

У Шекспира сказано нечто подобное. Шекспир говорит об ограбленном, то есть о сенаторе Брабанцио, у которого мавр похитил любимую дочь. Выбросить слово ограбленный — значит лишить эту сентенцию смысла. И замечательно, что всякий раз, когда я натыкался у Анны Радловой на такие непонятные фразы, я отыскивал эти же фразы у старого переводчика Петра Вейнберга и неизменно убеждался, что они в его переводе гораздо понятнее.

Я отнюдь не говорю, что вейнберговский перевод идеален. Напротив, он очень водянист и болтлив. Давно уже следовало бы заменить его другим переводом. Но все же, при всех своих недостатках, перевод Петра Вейнберга и точнее, и понятнее радловского.

В этом очень легко убедиться, если сопоставить любой из только что приведенных обрубков с соответствующими стихами Петра Вейнберга.

Возьмите хотя бы такое двустиише:

Сказать, кто я, ничто (?) не ослабляя,
Не множа (?) злбно.

Раньше всего это совсем не по-русски. «Пожалуйста, не множьте злбно» — так по-русски никогда не говорят. «Ничто не ослаблять» — тоже не слишком-то грамотно, ибо дополнение, выраженное местоимением, всег-

да после негативных глаголов требует родительного падежа.

У Петра Вейнберга этой фразе соответствует следующее:

Таким меня представить,
Каков я есть, ни уменьшать вину,
Ни прибавлять к ней ничего нарочно.

Это — перевод не безупречный, но все же он и точнее, и грамотнее, и понятнее радловского.

При помощи версии Петра Вейнберга очень легко расшифровывается и другая, столь же туманная строка радловского перевода, которую мы только что тщетно пытались понять:

Хоть поклянусь, что видел сам. Чрезмерно! (?)

Это непонятное «чрезмерно» восклицает в пьесе дворянин Людовико, когда Отелло ударяет Дездемону. У Вейнберга он говорит, что этому никто не поверил бы, —

хотя бы я клялся,
Что видел сам... Синьор, уж это слишком!

«Синьор, уж это слишком!» — естественная русская фраза. А «чрезмерно!» — так никто и никогда не говорит. Можно ли представить себе, чтобы, видя, как один человек обижает другого, вы закричали ему с упреком: — Чрезмерно!

И другая строка Анны Радловой, которая была для нас таким же неразгаданным ребусом:

Надежда (чь я?) образ приняла — правитель! —

у Вейнберга, в полном соответствии с подлинником, звучит и более понятно, и более естественно:

Предчувствие мне говорит, что это —
Правитель наш.

Или вспомним хотя бы вопросы, которые взволнованный сенатор Брабанцио задает офицеру Родриго. В подлиннике эти вопросы такие:

«Ну, Родриго, где ты видел ее? О, бедная девочка! С мавром, говоришь ты?.. Кто [после этого] захочет стать отцом? Как же ты узнал, что то была она?» (I, 163—166).

В переводе Анны Радловой — обычная астма:

Ее ты видел? — Бедное дитя! —
У мавра? — Кто захочет быть отцом? —
Узнал ее?

У Петра Вейнберга это место читается так:

Родриго, где, скажи, ее ты видел?
Несчастная! Ты говоришь, что с мавром?
О, кто ж теперь отцом захочет быть?
Как ты узнал, что то была она?

У Радловой в этих двух с половиной строках две смысловые ошибки. Во-первых, Брабанцио не спрашивает у Родриго, видел ли тот Дездемону. Он спрашивает, где Родриго видел ее. Только что он убедился, что дочь его действительно убежала из дому, и теперь допытывается, правда ли, что она убежала к Отелло. Во-вторых, Брабанцио не спрашивает, узнал ли Дездемону Родриго (это был бы идиотский вопрос), он спрашивает, как Родриго узнал, что то была именно она, а не какая-нибудь другая женщина.

Некоторые строки Петра Вейнберга давно уже стали крылатыми. Кому, например, не известно великолепное двустишие из первого акта, сделавшееся в России такой же широко распространенной цитатой, какой она является в Англии:

Она меня за муки полюбила,
А я ее за состраданье к ним.

Перевод этого двустишия вообще одна из самых блистательных удач Петра Вейнберга.

Анна Радлова перевела это двустишие так:

Она за бранный труд мой полюбила (кого?),
А я за жалость (к кому? к чему?) полюбил ее.

Рецензенты почему-то обратили внимание только на «бранный труд», которым Анна Радлова передает слово «dangers». Но дело вовсе не в «бранном труде». Предположим, что в этом случае она не ошиблась (к сожалению, она ошиблась и тут), посмотрим, правильно ли передала она все остальное.

В первой строчке этого двустишия наиболее заметное слово меня. Она полюбила меня. She has loved me. И это-то слово Анна Радлова выбросила! У Шекспира слова обеих строк параллельны:

Она полюбила меня...

А я полюбил ее...

Выбросив слово меня и загнав слово ее в самый дальний участок строки, Анна Радлова тем самым совершенно разрушила структуру двустихия. К тому же во второй строке ею допущено новое искажение смысла: Отелло полюбил Дездемону не за то, что Дездемона вообще была жалостлива, а за то, что она пожалела его. Отелло так и говорит: перенесенные мною испытания (dangers) вызвали в ней нежное сочувствие:

And I loved her that she did pity them.

А я любил ее за то, что она чувствовала сострадание
к ним.

Выбросив слова «к ним», Анна Радлова навязала Дездемоне не свойственную ей беспредметную жалостливость.

Читая ее перевод, то и дело испытываешь желание исправить его: например, Отелло говорит в первом акте о монстрах, у которых головы растут ниже плеч, и о дикарях-каннибалах. У Шекспира это две разные породы людей. А у переводчицы эти-то монстры и есть каннибалы.

Но главная беда Анны Радловой — отнюдь не в затмении смысла. Есть у нее еще более тяжкий порок, который окончательно губит ее переводы. Порок этот заключается в полном уничтожении интонаций Шекспира.

Интонация — первооснова стиха. Отнимите у любого стиха интонацию — и от него ничего не останется. Стих без интонации — не стих. Оттого-то перевод Анны Радловой не то что плохой перевод, а просто никакой перевод: в нем совершенно отсутствуют не только интонации Шекспира, но вообще интонации живой человеческой речи.

В самом деле, если каждый актер, играющий какую-нибудь роль в радловском переводе «Отелло», принужден говорить, как астматик, какая может быть живая интонация в его задыхающихся, конвульсивных, прерывистых выкриках?

Ведь одно дело, если Дездемона, прося Отелло о прощении Кассио, скажет:

Но скоро ли это случится? (III, 3, 57).

И другое дело, если она брякнет отрывисто:

Но срок?

В этой коротышке «но срок?» нет и не может быть никаких интонаций. В погоне за бессмысленной краткостью фраз Анна Радлова вконец уничтожила то широкое, свободное, прихотливое течение речи, которое свойственно шекспировской дикции.

Принуждая героев Шекспира то и дело выкрикивать такие отрывочные, бессвязные фразы, как: «Но срок...» «Но вот — порок...» «Разбито сердце...» «Пристойны (?) вы?» «Кровав (?) я буду...» «Полдуши пропало...» «Здесь — генерал...» «Узнал ее? Как страшно обманула...» «Что вам сказала?» «Фонарей...» «Зовите...» — Анна Радлова тем самым огрубляет их богатую душевными тональностями, живую, многокрасочную речь, придает ей барабанный характер.

«Прошу тебя, — говорит Дездемона, — укажи крайний срок. Но пусть он не превосходит трех дней».

В переводе же все это спрессовано так: «Прошу тебя: срок назови трех дней».

Помимо того, что по-русски совершенно нельзя назвать «срок трех дней», — стих от этого «срока трех дней» стал чрезвычайно коряв.

Здесь дело, повторяю, не столько в непонятности всех этих обрубленных фраз, сколько в их ужасном огрублении.

Когда Эмилия говорит, например, невинно пострадавшему Кассио, что Отелло любит его попрежнему, — «и других ему ходатаев не надо, кроме душевного расположения [к вам]», — в этом чувствуется большая участливость, а когда Анна Радлова заставляет Эмилию вместо всех этих слов выпалить без всяких околичностей:

Ходатаев не надо! (III, 1, 48) —

здесь чувствуется та же черствая грубость, какая лежит в основе всего перевода.

Грубость не столько в отдельных словах, сколько в синтаксисе, в интонациях, в звучаниях слов.

Нечувствительность ко всему, что есть в Шекспире изысканного, лиричного, мечтательного, тонкого, нежного, привела Анну Радлову к такому искажению Шек-

спира, какого уже лет пятьдесят не бывало во всей нашей переводческой практике.

Рецензенты почему-то заметили только грубость ее словаря. Но, право же, эта грубость — ничто по сравнению с грубостью ее интонаций.

Старые переводы «Отелло» были порою наивны и бледны, но шекспировская дикция в них соблюдалась с большим пиететом, и это давало возможность декламировать шекспировские стихи, как стихи. Но есть ли какое-нибудь стиховое звучание в таких куцых обрубках разрозненных фраз, как:

«Не нелюбовь — вина». «Движенье — смерть...» «Недаром видел сон...» «Ты говоришь — грабеж?...» «Указывают мне — сто семь галер...»

Все эти словесные обрубки произносить как стихи невозможно. Их можно только отрапортовать, как: «здравия желаю!», «рад стараться!»

Вдумываясь в то, каким образом достигается переводчицей этот печальный эффект, я прихожу к убеждению, что в большинстве случаев все это происходит из-за истребления таких, казалось бы, третьестепенных словечек, как «этот», «мой», «она», «ее», «оно», «если», «хотя», «почему», «неужели», «когда» и т. д. До сих пор мне и в голову не приходило, какую большую нагрузку несут эти слова и словечки в живой человеческой речи. Только теперь, когда Анна Радлова выбросила в своем переводе не меньше семидесяти процентов всей этой словесной мелюзги, я увидел, каким голым, отрывистым, бескрасочным, тощим, бездушным сделался из-за этого шекспировский текст! Обнаружилось, что отсутствие именно этих коротеньких слов и словечек придает переведенным ею диалогам Шекспира ту злую и сухую обрывчатость, о которой я сейчас говорил.

Обнаружилось, что именно эти слова играют огромную роль в деле создания той или иной интонации. Казалось бы, не все ли равно, скажет ли Кассио, обращаясь к Бианке:

Узор снимите!

или:

Этот узор снимите для меня, —

но «узор снимите» — бездушно, мертво, а «этот узор снимите для меня» — живая человеческая фраза, со-

держащая в себе множество интонационных возможностей.

В том, что именно эта словесная мелюзга, именно эти якобы пустые слова и словечки, без которых, казалось бы, так легко обойтись, являются главными носителями живых интонаций, очень легко убедиться при помощи простейшего опыта: возьмите какое-нибудь русское стихотворение, хотя бы Некрасова, и попробуйте деформировать его радловским методом: выбросьте из него все «ненужные» слова и словечки, подобные тем, которые выбрасывает Анна Радлова из своих переводов, и посмотрите, что станет с его интонацией. Возьмите, например, вот такое двестишье:

Ну уж и буря была!
Как еще мы уцелели!

По радловскому методу это двестишье следует перевести, конечно, так:

Буря была..
Уцелели?..

Выброшены только такие незаметные и мелкие слова, как «ну», «уж», «и», «мы», «еще», «как» — смысл остался неизменным, а между тем вся эмоциональная выразительность этих стихов совершенно пропала. Когда человек говорит: «Ну уж и буря была», — он выражает этим свое взволнованное отношение к буре, а когда он говорит: «Буря была» — это протокольно-равнодушная констатация факта. Когда человек говорит: «Как еще мы уцелели!» — здесь сказывается недавно пережитая тревога: говорящий удивляется, что такая страшная буря не погубила ни его, ни других. А если он скажет одно «уцелели», никакой эмоциональной окраски нет и не может быть в этой культяпке: ни удивления, ни тревоги, ни радости.

Поэтому в переводах, сделанных «по методу Анны Радловой», совершенно не может быть передана вдохновенность, темпераментность, эмоциональность Шекспира. Герои Шекспира всегда страстно переживают те факты, о которых они говорят, но этой страстности не выразить такими кургузыми обрубками фраз, как: «Боюсь...» «Смеюсь?» «Но срок?..» «Но вот — порок...» «Что? Шум? Мертва?» «Чрезмерно...» «Правда?» — при этой обрывчатой конструкции фраз пропадает не только

экспрессивность шекспировой речи, но и вся ее логическая связность.

Персонажи Шекспира нередко говорят широко разветвленными фразами, длинными периодами, развивающими ряд силлогизмов. Радловский метод и в этом отношении беспомощен. Сравните хотя бы длинную речь первого сенатора на государственном совете в Венеции с той ее версией, какая дана в переводе. Именно при переводе логических периодов Анна Радлова слабее всего, и это естественно, так как перевод Анны Радловой весь основан на разрушении синтаксиса, а какая же возможна периодизация речи без соблюдения синтаксических конструкций?

Отсюда строгий закон для всех переводчиков стихотворного текста: ни при каких обстоятельствах не выбрасывать из своего перевода таких, казалось бы, ничемных словечек, как «если», «когда», «хотя», «уже», «еще», «то», «это», «потому что», «его», «тебя», «ему» и проч., и проч., и проч., ибо уничтожение этих словечек приведет к уничтожению или значительному ослаблению смысловых и эмоциональных интонаций переводимого текста.

Некоторые актеры, и среди них А. А. Остужев, замечательный исполнитель Отелло, отстаивают эту обрывчатую конструкцию радловских фраз. Остужев, полемизируя со мною, говорит, что актерам для исполнения Шекспира на сцене нужны лаконические, короткие реплики и что именно таким лаконизмом обладают переводы Анны Радловой. Лаконизм, действительно, великолепная вещь, но, к сожалению, лаконизм — одно, а словесные обрубки и культепки — другое. Мне, так же как и Остужеву, были всегда ненавистны длинные, витиеватые, канительные фразы старых переводчиков Шекспира, умудрявшихся из одного лаконического стиха делать и три, и четыре, и пять. Но лаконизм достигается не тем, что вы возьмете фразу, механически отсечете ей руки и ноги, отрубите голову, а то, что останется (в сущности, искалеченный труп), насильственно втиснете в узкий гробик пятистопного ямба. Лаконизм перевода заключается в том, что вы оставляете фразе всю ее живую красоту, сохраняете в ней все ее живое дыхание и в то же время придаете ей меткость, четкость, чеканность и краткость.

Именно лаконизма-то и нет в переводах Радловой. Когда в «Ричарде третьем» в одном монологе ей удалось лаконически перевести четыре строки, я горячо приветствовал эту удачу, хотя там же, на той же странице, было немало калек и обрубков. Но когда, например, вместо «смотрите мне прямо в лицо» она переводит «смотрите прямо», отсекая и «мне» и «в лицо», когда вместо «самые чистые (то есть самые целомудренные) жены», она переводит «жены», а вместо

Любовников оставьте наедине

переводит:

Производителей оставьте, —

никакого лаконизма здесь нет, а есть насильственное отсечение важнейших смысловых единиц.

В подлиннике Отелло спрашивает у Дездемоны:

Кто ты такая?

и она отвечает:

Ваша жена, синьор. Ваша верная и честная жена.

А в переводе отсекается важнейшее, дважды повторенное слово *ваша*. Это не лаконизм, но механическое производство кургуzych, как поленья, обрубков.

Впрочем, я немало продемонстрировал этих обрубков на предыдущих страницах, и если А. А. Остужев внимательно исследует их, он увидит, что ни о каком лаконизме здесь не могло быть и речи.

На его «Письмо в редакцию» я, при всем желании, не могу отвечать, так как оно приписывает мне ряд таких мыслей, каких я никогда не высказывал. Оно, например, утверждает, будто я сторонник гладких, прилизанных, грамматически законченных, «круглых» переводов, а между тем я никогда и нигде не пытался защищать этот ненавистный мне стиль.

Моя позиция совершенно иная: я отнюдь не за «обрывчатый» перевод и не за «гладкий». Я говорю: пусть речь переводчика будет обрывчатой там, где она и у Шекспира обрывчата, и пусть она будет гладкой там, где она гладка у Шекспира. Это совсем не то, что инкриминирует мне А. А. Остужев.

Дальше он рассказывает такой удивительный случай искажения Шекспира: в подлиннике «Гамлета» будто бы было сказано одно только слово «смотри», а какой-то переводчик перевел:

Зайдем за куст и станем наблюдать.

Признаться, я не совсем понимаю, для чего в полемике со мною А. А. Остужев приводит этот возмутительный случай. Или он думает, будто я защищаю подобных вралей-переводчиков? Здесь опять он подменяет меня каким-то фантастическим призраком, на которого я ничуть не похож, и спорит не со мною, а с ним.

Страннее всего, что в «Гамлете» нет той строки, которую цитирует Остужев. Остужев предлагает мне: «посмотрим в подлинник», но сам почему-то так и не удостоился посмотреть в этот подлинник¹.

Причем его аргументация такова:

«Со стороны грамматической, — пишет он в том же письме, — здесь (то есть в этой отсебятине несуществующего враля-переводчика) все обстоит благополучно. Но Шекспир мыслит театрально, переводчик лишен этого чувства театральности, он прав лишь в пределах синтаксиса».

С этим я никак не могу согласиться. Если переводчик соврал, почему же, спрашивается, этот враль-переводчик прав в каких-то «пределах синтаксиса», «со стороны грамматической»? Неужели А. А. Остужев думает, что «грамматика» вместе с «синтаксисом» поощряет вранье переводчиков? И почему он противопоставляет театральность грамматике? Разве существует дилемма: либо правила грамматики, либо законы театра?

Но основной смысл статьи Остужева все же довольно ясен. Этот смысл, насколько я понял, таков: Шекспир писал для театра, его слова глубоко театральны, переводчикам Шекспира мы должны предъявлять исключительно театральные требования. «Быть может, со стороны грамматической, — пишет Остужев, — показались бы более уместными и убедительными фразы более распространенные, но они противоречили бы правде сценических чувств».

¹ См. по этому поводу статью В. М. Кожевникова «Открытое письмо народному артисту А. А. Остужеву», «Театр», 1940, № 3.

Подобные мнения приходилось мне слышать не раз: будто творчество Шекспира нельзя измерять какими бы то ни было мерилami, кроме чисто театральных, сценических, будто Шекспир весь целиком поглощен самодовлеющей стихией театра. Какая уж тут грамматика, какая литературная критика, если, как утверждает Остужев, «Шекспир мыслит театрально», «текст Шекспира необходимо рассматривать всегда как элемент спектакля», подчиненный «законам театра», «законам живого сценического действия».

Должен признаться, что все эти мысли выдающегося театрального деятеля глубоко смущают меня, ибо горе театру, который хоть на короткое время уверует, будто сцена — одно, а литература — другое. Только сочетание сценичности с высокими литературными качествами, с поэзией, с чисто словесным искусством есть в нашем Советском Союзе подлинная основа театра. Шекспир именно потому и величайший из всех драматургов, что он раньше всего поэт. Почти все его драмы — стихи, и только оттого, что эти стихи превосходны, они уже четвертое столетие звучат во всем мире со сцены. Делать Шекспира только «элементом спектакля» — это значит принижать и Шекспира, и советский театр. Как и всякий гениальный поэт, Шекспир обладал чудотворною властью над звукописью, над инструментовкой стиха, над всеми средствами стиховой выразительности — недаром в его сонетах, в его «Венере и Адонисе» видна даже слишком утонченная, слишком изысканная культура стиха. Сонеты — труднейшая литературная форма, и, разрабатывая ее, Шекспир показал еще в юности, что он умеет быть изощреннейшим виртуозом поэтической речи.

Вообще, то была эпоха недостижимо высокой словесной культуры, и неужели всю эту словесную культуру мы должны стереть, уничтожить, забыть только оттого, что тому или другому актеру удобнее обойтись без нее? Эта словесная культура была такова, что, например, современник Шекспира, сэр Уолтер Рэли, великий путешественник, завоеватель, «пастух океана», один из протцев английской колониальной политики, даже сидя в тюрьме, даже зная, что ему завтра утром отрубят голову, пишет перед смертью стихи, которые отшлифованы так артистически, будто он профессиональный словес-

ных дел мастер. Даже пираты владели тогда отличною стихотворною формою. А Эдмунд Спенсер, поэт поэтов, поэт для поэтов, характернейший поэт той эпохи, законодатель ее литературного вкуса, потому-то и был встречен восторгами, что благодаря своей изощренной стихотворческой технике довел музыку стиха до таких небывало прекрасных звучаний, каких и не предполагали тогда в английской речи. Недаром его знаменитую «станцу», то есть изобретенную им структуру стиха, позаимствовали у него — два столетия спустя — такие могучие лирики, как Байрон, Шелли и Китс. Другие гиганты эпохи — Френсис Бомонт, Джон Флетчер, Кристофер Марло, Бен Джонсон — входят, подобно Шекспиру, не только в историю театра, но и в историю поэзии. Конечно, была в них и грубость, и они часто проявляли ее, когда она была им нужна, но сколько утонченности в их словесном искусстве, какой сложной, богатой, изысканной музыкой звучат иногда их стихи. Шекспир — один из них, он порожден именно этой культурой. Впоследствии Шекспир отказался от чрезмерного литературного лоска, но все же и в его позднейших стихах ощущается, что он эту школу прошел, что в его простоте есть утонченность. О просодии его стихов, о их мелодике, ритмике, о тайне их великолепного звучания существуют десятки книг (самая замечательная принадлежит Джорджу Сэнтсбери), ибо, повторяю, только потому, что стих Шекспира обладает такими высокими литературными качествами, так колоссальна сила его сценических образов. Переводя Шекспира на русский язык, мы не должны забывать, что переводим такого же мастера поэтической речи, как Овидий, Вергилий, Данте, с такой же гениально экспрессивной фонетикой. Поэтому, когда у Анны Радловой в одном из самых волнующих монологов Макбета я читаю такие стихи:

Когда конец концом бы дела был,
Я скоро б сделал, —

это страшное «бсделал» режет меня, как ножом. И я уверен: не только меня.

И развились б расчесанные кудри,
И каждый волос твой подняло б дыбом,
(«Гамлет»)

Людей таких ты открывало б, небо,
И в руки каждые влагало б плеть.
(«Отелло»)

В «Макбете» есть такая строка:

Смерть дня и омовенье я в труда.

Это языколомное «язвтруда» несколько не лучше, чем «бсделал». Как нарочно, в подлиннике здесь одна из музыкальнейших строк:

The death of each day's life, sore labour's bath.

В новом издании «Макбета» переводчица отказалась от какофонических «язвтруда», но свято сохранила свое «бсделал» и в 1935, и в 1937, и в 1939 году!

Столь же неприкосновенной осталась во всех переводах этой трагедии строка:

Подпрыгивающее честолюбье.

У Шекспира здесь — образ всадника, который от излишнего азарта перемахивает через седло и шлепается со всего размаха по другую сторону коня. У Анны Радловой — несуществующий в подлиннике образ коня, который бежит и подпрыгивает. Этот образ совершенно противоречит тому, что хочет сказать Макбет. Так что «подпрыгивающее честолюбье» искажает и просодию Шекспира и смысл. Странно, что именно в Малом театре высказывается такое презрение к «грамматике», то есть к законам того языка, блюстителем которого является этот театр. Никогда я не думал, что один из лучших артистов этого театра будет когда-нибудь защищать такие непростительные неряшества речи, как, например, «дай бог, чтоб был он тем, чем мог бы быть, но он не есть», «нуждою принужден», «место заместителя», «чего твердишь?», «ничто не ослабляя», «не множа злобно», «в Венеции не поверят, генерал, хоть поклянусь, что видел сам. Чрезмерно» (?!), и проч., и проч., и проч.

Но сейчас меня занимает не столько искажение языка, не столько искажение смысла, сколько та упрямая борьба с поэтичностью поэзии Шекспира, которая является движущей силой всех переводов Радловой. Переводчица как будто задалась специальной целью добиться того, чтобы его стихи прозвучали грубее и жестче. Можно ли представить себе, что гениальный

поэт в своих лучших творениях культивирует такую фонетику:

И Кларенс мертв твой, что убил Эдварда (268).

Клянусь я светом... Полн твоих злодейств он... (274)

Я по закону тетка — мать в любви к ним (268).

Я отнюдь не утверждаю, что именно так переводит Радлова каждую строчку Шекспира; у нее есть немало более добротных стихов, но все же для нее чрезвычайно характерно именно такое, якобы театральное, пренебрежение к звучанию стиха.

Был Цезарем подавлен. Вед ь м спросил он.
(«Макбет», III, 1)

или:

Так возвращайтесь к вечеру. Флин с с вами.
(«Макбет», III, 1)

или:

Мертв друг твой, как желаете, а ей...
(«Отелло», III, 4, 47)

или:

Меня ты учишь. — Душка, мертв ваш милый.
(«Отелло», V, 1, 33)

Как бы для того, чтобы продемонстрировать свое полное равнодушие к звучанию шекспировских строк, Анна Радлова то и дело допускает в своих переводах такие противоестественные скопления звуков, как — «совестливы вы», «шлет небо боль», «не нелюбовь вина», «ворота ада, да», «мертв твой», «Как Кассио?» — то есть такие уродства, которые недопустимы даже при переводе третьестепенного автора.

Говорить про эти плохие стихи, будто они хороши для театра, значит выказывать неуважение не только к поэзии, но и к театру. Советской сцене, советскому зрителю нужен подлинный Шекспир, Шекспир-поэт, Шекспир — великолепный мастер слова, а не косноязычный астматик, кропатель какофонических виршей¹.

¹ Остужев, играя Отелло, чудесно использовал эти уродства перевода. Они пригодились ему, так как Отелло, созданный им, — чужеземец; вы все время чувствуете, что речь венецианцев — не родная ему. Он даже говорит с некоторым иностранным акцентом. Но, во-первых, в подлиннике речь шекспировского Отелло совершенно свободна от этих уродств, а во-вторых, если эти уродства случайно пригодились Остужеву, это не значит, что он должен принципиально отстаивать уродливые переводы Шекспира.

До какого равнодушия к интонациям Шекспира доходит Анна Радлова, видно уже из того, что многие его утверждения она превращает в вопросы.

И в этом, по-моему, четвертая странность ее переводов.

Этот загадочный прием повторяется в ее переводе не раз и не два. Здесь Дездемона ни с того, ни с сего спрашивает у Яго о своей наперснице Эмилии:

Она — болтушка?

Вопрос, по меньшей мере, неуместный. В подлиннике Дездемона не спрашивает у Яго, но возражает ему и полемизирует с ним. Яго, желая обидеть Эмилию, жалуется Дездемоне, будто та утомила его своей болтовней. Дездемона вступает за любимую подругу-прислужницу:

К сожалению, она не говорлива (II, 1, 102).

Вот из этой-то утвердительной фразы Анна Радлова делает недоуменный вопрос:

Она — болтушка?

Я не говорю о том, что здесь пропадает оттенок любезности: в подлиннике Дездемона сожалеет, что Эмилия так неразговорчива, и тем подчеркивает, что ей было бы приятно возможно больше разговаривать с Эмилией. Но оттенками Анна Радлова вообще не стесняется. Вместо любезной реплики, у нее получился полупрезрительный вопрос: «Она — болтушка?»

Сделать из одной фразы три, из текучей повествовательной речи судорогу коротких восклицаний и всхлипываний, из ответов — вопросы, из реплик, изобилующих многообразными оттенками чувств и мыслей — куцые речевые обрубки, заставить даже Дездемону изъясняться отрывистым, скалозубовским слогом — все это возможно лишь при полной глухоте к стиховым интонациям Шекспира.

Конечно, обаяние стихов, их красота, их поэтическая прелесть — все это не такие понятия, которые можно определить с абсолютной точностью при помощи объективно-научных, общеобязательных формул. Но одно мы можем твердо сказать: никаким обаянием, никакой красотой, никакой поэтической прелестью не обладает самый, казалось бы, верный и правильный перевод гени-

ально-прекрасных стихов, если по сравнению с подлинником в этом переводе слишком сильно нарушена норма компактности словесных конструкций.

Позитивная оценка того или другого произведения поэзии есть, конечно, дело личного вкуса, но для негативной оценки существует несколько устойчивых и твердых критериев. В числе этих критериев — тот, о котором я сейчас говорю: ни при каких обстоятельствах не может передать поэтическое обаяние подлинника тот стиховой перевод, в котором из-за чрезмерной компактности словесных конструкций уничтожены живые и свободные интонации подлинника.

И если бы во всех остальных отношениях перевод Анны Радловой представлял собою безукоризненно точную копию подлинника, то и тогда мы должны были бы признать его абсолютно неверным, так как интонации во всяком поэтическом произведении играют первенствующую роль. Истинно точным может быть назван только тот из поэтических переводов, в котором, помимо смысла, стиля, фонетики, ритмики, передано также и интонационное своеобразие подлинника. Если этого нет, перевод безнадежен: прочие ошибки перевода можно порою исправить, но эта — не поддается никаким исправлениям.

С первых же слов радловского перевода «Отелло», когда Родриго выпаливает убогую (в интонационном отношении) фразу:

«Не говори», —

вместо четырех слов, которые имеются в подлиннике (Tush, never tell me), до заключительного монолога мавра в пятом акте, мы наблюдаем систематическое разрушение интонации подлинника.

И удивительно: была в России целая фаланга больших мастеров, трудившихся над переводами Шекспира, — Николай Полевой, Андрей Кронеберг, Аполлон Григорьев, Александр Дружинин и прочие, но все они вместе в течение столетия не удостоились таких необыкновенных триумфов, какие выпали на долю Анны Радловой.

Почему, в самом деле, ее переводы Шекспира вызвали в нашей критике такие восторги? Почему этими переводами так жарко восхищались даже те рецензенты, которые, по их собственным чистосердечным признаниям, ни слова не разумели по-английски? Почему в «Литератур-

ной энциклопедии», в специальной статье, посвященной характеристике творчества Радловой, напечатано черным по белому, что ее переводы шедевры?

Одновременно с ее переводами вышел «Гамлет» в переводе Мих. Лозинского, «Король Лир» и «Венецианский купец» в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник.

Почему эти переводы не только не были встречены в критике такими же восторгами, воплями, похвалами, приветствиями, но до сих пор более или менее замалчиваются? Между тем их и сравнивать нельзя с переводами Радловой. Критике надлежало бы заметить, что переводческая виртуозность Щепкиной-Куперник растет с каждым годом, что при всех мелких погрешностях нынешних ее переводов, это уже не та Щепкина-Куперник, которая легковесно и бойко перелагала когда-то Ростана; что талант ее в работе над Шекспиром окреп, углубился, очистился. Этого писательского роста никто у нас до сих пор не заметил. Никому и в голову не приходит считать литературным событием новый перевод «Короля Лира», сделанный Щепкиной-Куперник. Никто даже не заикнулся в печати о сделанных ею переводах «Веселых виндзорских кумушек», «Венецианского купца», «Как вам это понравится?». Зато радловские переводы «Отелло» и «Макбета» были восприняты многими именно как большие события в нашей литературной истории.

И в этом, по-моему, шестая странность ее переводов.

В самый разгар многошумных триумфов Анны Радловой нашлись серьезные и пронизательные критики, которые, проанализировав ее перевод «Отелло», тогда же указали в печати, что в некоторых своих частях он является собою «надругательство над русской речью» и, кроме того, изобилует «искажениями смысла, образов, ритма, интонаций и стиля оригинала...» Критики эти, тт. Юзовский, Боровой и Кожевников¹, указали десятки ошибок, допущенных Радловой в ее переводе «Отелло»... Спрашивается, почему их статьи, написанные с большой эрудицией, в самом благожелательном тоне, не оказали ни малейшего влияния ни на Анну Радлову, ни на ее восхвалителей? Почему Анна Радлова в новом издании «Отелло» не исправила ни одной из тех вопиющих оши-

¹ См. Ю. Юзовский, «Человек ли Отелло?», Л. Боровой, «Шекспир Анны Радловой» в «Литературном критике» 1936, № 4; Н. Кожевников, «Отелло Анны Радловой», там же, № 9.

бок, на которые ей было указано критикой? Откуда эта странная надменность?

И почему после низкой оценки ее переводов, данной авторитетными критиками в одном из журналов, ее переводы попрежнему считаются «классически точными», «лучшими из переводов Шекспира», «шедеврами»? Почему только в ее переводах ставят теперь наши театры «Ромео и Джульетту», «Отелло», «Макбета», «Ричарда III»? Почему только по ее переводам издательства знакомят с этими величайшими произведениями величайшего трагика новую интеллигенцию нашей страны, — интеллигенцию фабрик, заводов, колхозов, Красной Армии, университетов, институтов и школ?.. Почему главным образом при посредстве ее переводов широкие читающие массы приобщаются к поэзии Шекспира?

Разве эти массы не нуждаются в таких переводах Шекспира, где не было бы ни астмы, ни рывканья, ни пропуска важнейших элементов стиха.

Седьмая странность этих переводов заключается в следующем.

Почему все наши критики, за исключением двух или трех одиночек, упорно не желают заметить вышеперечисленные недостатки переводов т. Радловой, а всегда указывают лишь на один недостаток, второстепенный и совершенно невинный: на грубость некоторых ее оборотов и слов? Над этой грубостью благодушно посмеиваются, но считают, что она есть одно из надежных ручательств правдивости и точности переводов. Уж если человек так старательно воспроизводит даже эти крутые слова, значит, с какой же точностью воспроизводит он все остальное! Никому и в голову не приходит, что Анна Радлова так аккуратна и исключительно в этой области. Если люди любезны, благожелательны, ласковы, она с неохотой воспроизводит их речи, выбрасывая оттуда целые пригоршни приветливых слов, а если те же люди, под влиянием вина или аффекта, начинают изрыгать друг на друга хулу, Анна Радлова становится точна, как хронометр.

Порою она гораздо грубее Шекспира.

Например, Яго говорит у Шекспира в первой сцене четвертого акта:

Усердно попросите Дездемону (IV, 1, 106).

А у Анны Радловой он выражается так:

На Дездемону вы налягте!

«Налягте на Дездемону» — это кажется ей более шекспировским.

Тот же Яго у Шекспира говорит:

Если только такое создание когда-либо бывало на свете
(II, 1, 157).

Переводчица же заставляет его говорить:

Такая баба, коль такую брать (?).

«Брать бабу...» В этих отсебятинах меня удивляет не столько их наигранный цинизм, сколько их ухарский стиль. Вместо «достань денег», Анна Радлова трижды повторяет «гони деньги» (I, 1, 3). И когда шекспировский персонаж говорит у нее, что кто-то перерезал ему нос, ни одному русскому читателю этой ухарской фразы и в голову никогда не придет, что у Шекспира нет ни слова о носе (I, 1, 30).

Но напрасно критики фиксируют внимание читателей исключительно на этой особенности ее переводов. Выдвигая эту особенность на первое место, они тем самым заслоняют важнейший и насущнейший принципиальный вопрос — о наиболее правильных методах перевода на русский язык поэтического наследия классиков. Ведь дело вовсе не в том, каковы погрешности радловского перевода «Отелло», а в том, каковы теоретические установки и общие принципы, приведшие переводчицу к этим погрешностям. Как могло случиться, что Анна Радлова, автор неплохих переводов мопассановой прозы, оказалась столь беспомощной при переводе Шекспира?

Конечно, есть и в этом переводе отдельные строки, где сказывается словесная ловкость, находчивость, но, к сожалению, отдельные удачи еще не делают всего перевода художественным. Неплохо передана Радловой такая сентенция:

Когда несчастью праздным плачем вторим,
Мы умножаем горе новым горем.

Монолог Яго в конце первого акта кончается у нее таким прекрасно переведенным двустушием:

Придумал! Зачато! И ночь и ад
На свет приплод чудовищный родят.

Очень близки к подлиннику и по смыслу и по интонации эти две строки второго акта:

Пойдемте, Дездемона. Долг солдата
От сладких снов вставать под рев набата.

Но все это — исключения из общего правила, случайные удачи, еще сильнее подчеркивающие порочность тех теоретических принципов, которыми руководствовалась переводчица.

Теоретические принципы, на основе которых Анна Радлова переводит Шекспира, определились полностью лет десять назад. Именно тогда стало ясно, что прежние переводы трагедий Шекспира, даже самые лучшие, уже не удовлетворяют читателя нашей эпохи и что нужно переводить их заново, по-другому, на других основаниях. Стало ясно, что прежние переводы, даже самые лучшие, были выполнены по-дилетантски, кустарно, без научного учета специфических качеств художественной формы переводимого текста.

В самом деле: тот же Петр Вейнберг в своем переводе «Отелло» из одной шекспировой строки делал при желании две, а порою и три, нисколько не смущаясь тем, что знаменитый диалог Яго и Отелло в третьем акте занимает у Шекспира всего лишь 167 стихов, а в переводе — целых 240. Почти так же пренебрегал он и рифмами, считая вполне допустимым, даже в тех редких случаях, когда у Шекспира появляются рифмы, не всюду воспроизводить их в своем переводе.

Если у Шекспира среди пятистопных стихов вдруг возникал двухстопный, Петр Вейнберг, в полном согласии с тогдашней переводческой практикой, превращал двухстопную строку в пятистопную, даже не подозревая, что таким своеволием он искажает шекспировский текст. Таков был переводческий канон того времени. Тогдашние переводчики хлопотали не столько о том, чтобы воссоздать в переводе внешнюю форму переводимого текста, сколько о том, чтобы воссоздать его мысли и образы, его красоту, его «душу». Они не хотели понять, что форма и является в каждом произведении поэзии одним из ингредиентов этой пресловутой «души».

Нынешнему читателю подобное своеволие кажется недопустимым грехом. Приблизительные, дилетантские

переводы ему не нужны. Выработался научно-художественный стиль перевода. Его научность заключается в объективном учете всех формальных элементов переводимого текста, которые переводчик обязан воспроизвести с педантической точностью.

Эта победа научного метода над самоуправством староветных кустарей-переводчиков была декларирована во многих статьях, имевших иногда характер манифестов. Считалось, что в переводческом деле начинается новая эра, так как отныне стиховым переводам обеспечена будто бы максимальная точность, достигаемая ученым анализом формальной структуры данного произведения поэзии. Отныне переводчики должны были крепко запомнить, что от них требуется, чтобы в своих переводах они воспроизводили и ритмику подлинника, и число его строк, и характер чередования рифм, и его инструментовку и проч., и проч., и проч.

В этот-то «научный» период и выступила со своими переводами Анна Радлова. Оттого-то и встретили их таким радостным шумом, что всем казалось, будто они знаменуют собой наступление новой эпохи научно-точного воспроизведения классиков. Казалось, что наконец-то на смену любительским перепевам Шекспира, в которых столько пустозвонных отсебятин, будут даны переводы вполне адекватные подлиннику и в отношении смысла, и в отношении метрики, и в отношении стиля, и в отношении количества строк.

«Шекспир возрождается на русском языке, — ликовав по поводу радловских переводов один ученый шекспировед. — Это тот подлинный Шекспир, какого мы до сих пор не знали и не имели»¹.

Ученый прославляет «новый метод», впервые примененный Анной Радловой при переводах «Отелло» и «Макбета», и утверждает, что «только таким переводческим методом можно верно передать и приблизить к нам Шекспира». «Только через такие переводы читатель, не владеющий английским языком, может, по словам того же ученого, понять и критически освоить шекспировское наследие».

Как же было нашим журналистам и критикам не приветствовать в лице Анны Радловой боевого новатора,

¹ «Литературный Ленинград», 1933, № 17.

идущего прямо к Шекспиру по непроторенным, но единственно верным путям?

Увы, как мы видим теперь, все эти звонкие декларации оказались на практике пуфом. Никакого творческого приближения к Шекспиру радловские переводы читателю не дали и дать не могли. Утечка множества смысловых единиц, полное разрушение живых интонаций чуть не в каждом монологе, в каждой реплике — все это не приближение к Шекспиру, а, напротив, отдаление от него на многие тысячи миль. Но неужели в этом виноваты «научные» приемы и методы? Нисколько. Научные приемы и методы в качестве руководящих тенденций, — если к тому же они сочетаются с талантом, вдохновением, чутьем, — могут творить чудеса. Слепой дилетантщине нет и не может быть места в советской поэзии, но механическое, неодухотворенное применение в искусстве каких бы то ни было готовых рецептов — будь они архинаучны — неизменно приводит к банкротству. Нельзя делать себе фетишей из каких бы то ни было служебных теорий и принципов, нельзя приносить в жертву этим фетишам и свой вкус и свое дарование. В одной из статей Анна Радлова не без похвальбы заявляет, что она — в интересах точности — переводит Шекспира стих в стих, не прибавляя ни единой строки, так что в ее переводе «Отелло» ровно столько же строк, сколько в подлиннике. Этот равнострочный перевод, конечно, чрезвычайно желателен, но нельзя же сказать: «Да здравствует равнострочие, и да погибнет Шекспир!» А между тем в основе ее переводов лежит именно этот девиз. Для того чтобы соблюсти равнострочие, она выбрасывает из Шекспира десятки эпитетов, беспощадно ломает шекспировский синтаксис, делает чуть не из каждой шекспировской фразы беспорядочную грудку словесных обрубков, — и когда ей представляется выбор: либо равнострочие, либо шекспировские мысли и образы, — она всегда предпочтет равнострочие. Мы видим примеры такого формалистического фетишизма на каждой странице ее перевода.

Переводя отчетливую фразу: «Та женщина, которая красива, никогда не бывает глупа», Анна Радлова предпочитает совершенно исказить смысл подлинника, лишь бы сохранить равнострочие, и у нее получается невнятная фраза, не имеющая никакого отношения к подлиннику:

Коль глупость (какая? чья?) с красотой (что делаю т?), здесь дело тонко...

Мысль Шекспира приносится в жертву фетишу равнострочия. Так что главная беда Анны Радловой не в том, что она соблюдает «научные» принципы художественного перевода стихов, а в том, что только она и соблюдает, заменяя ими и вкус, и художественно-поэтическое чутье, и темперамент, и восхищение поэтической формой, и тяготение к красоте, к поэтичности.

Формальные установки стали для нее самоцелью, а в искусстве это — не прощаемый грех. Фет был силач, но и он в своих переводах Шекспира потерпел величайший крах именно оттого, что автоматически следовал узкому кодексу формальных задач, жертвуя ради этого кодекса и красотой и вдохновенностью подлинника. В переводе «Юлия Цезаря» он является предтечей Анны Радловой, так как он первый — еще в 1859 году — применил (посколько дело касается трагедий Шекспира) тот принцип равнострочия, который многие почему-то считают вроде как бы изобретением Радловой. И что же осталось от его перевода, являющегося высшим торжеством формализма? — Только две строки тургеневской пародии:

Брыкни, коль мог, большого пожелав,
Стать им; коль нет — и в меньшем без препон.

Пародия Тургенева была по основному греху всех этих псевдоточных переводов, который состоял в уничтожении живых интонаций и в культивировании «словесных обрубков». Анна Радлова как переводчик Шекспира вполне принадлежит к этой фетовской школе, механически воспроизводящей три или четыре особенности переводимого текста в ущерб его поэтической прелести. Школа довольно обширная. Кроме Анны Радловой, к ней принадлежат, например, чуть ли не все новейшие переводчики Гёте, вытравившие из его лирики — лирику. А также и В. Д. Меркурьева, недавно исковеркавшая поэзию Шелли в угоду мертвым механистическим принципам. В той же механистичности повинен и Федор Сологуб, как переводчик Шевченко, и Аксенов, как переводчик Бен Джонсона. В ней же повинны многие из современных переводчиков грузинских, армянских, казахских, башкирских поэтов.

Никто, конечно, не спорит против некрасовской формулы: нужно писать именно так, чтобы словам было тесно, а мыслям просторно. Но есть же предел тесноте! Та скаредная теснота, о которой я сейчас говорю, нехороша именно тем, что мыслям в ней столь же тесно, как и словам: от этой скаредной тесноты гибнет не только интонация автора, не только музыкальность его речи, но гибнут его идеи и образы, а вместе с ними гибнет и поэзия.

Если бы потребовалась иллюстрация этой убийственной, мертвящей тесноты, я едва ли нашел бы более наглядный пример, чем новые переводы Шелли, вышедшие не так давно в Гослитиздате — через тридцать лет после напечатания переводов Бальмонта¹.

В этих новых переводах нет пустозвонной бальмонтовщины. Меньше всего их можно назвать легковесными. Они достопочтенны и солидны. Казалось бы, наконец-то у советских читателей будет возможность по-настоящему познакомиться с поэзией великого революционного лирика. Переводчица В. Д. Меркурьева прилежно выполнила все наиболее строгие требования, предъявляемые к переводу стихов самыми крутыми педантами. Число строк ее перевода всегда равно числу строк переведенного текста. Ритмика подлинника и порядок чередования рифм соблюдены пунктуальнейше. А Шелли здесь нет и в помине. Вместо него перед вами какой-то злосчастный заика, сочинитель неудобочитаемых виршей, которые придется разгадывать, словно шараду:

Тих будь он,
Благ твой сон,

Как тех, кто пал, не наш — сквозь стон (76).

Представьте себе двести страниц, заполненных такой тарабарщиной. Кто он такой, этот непостижимый «не наш», падающий куда-то сквозь чей-то загадочный стон? Фразеология такая тугая и сбивчивая, что приходится, словно сквозь колючую проволоку, продираться к смыслу чуть ли не каждой строфы. Именно эта затрудненность, утомительность речи выступает в переводах на первое место, как главное качество Шелли. Между тем у Шелли этого-то качества никогда не быва-

¹ Шелли, Избранные стихотворения, перевод с англ. В. Д. Меркурьевой, под редакцией акад. И. Н. Розанова, М. 1937.

ло: Шелли один из самых музыкальных поэтов, какие когда-либо существовали на всем протяжении всемирной словесности. Прозрачность его стиля обаятельна. Можно ли навязывать ему такую фразеологию и такую фонетику:

Увидите, раздев Питера Белла:
Сверхэкваториальный климат ада
Окутал желтоватой серой тело, —
Мишень острот, не стоящая града (?), —
По виду — Скарамуш, слегка (!) — Отелло.
Разоблачать Волшебницу? Так надо
Искать прелата — грех вам отпустить,
Коль это грех: любя боготворить.

В подлиннике каждая строчка вышеприведенных стихов ясна, «как простая гамма». И, вдобавок, забавна, потому что эти стихи — юмористика. А в переводе нет и тени улыбки, а главное: сколько ни тужься, никак не поймешь, что это за «мишень острот», не стоящая какого-то града, и как может какой бы то ни было климат окутать эту «не стоящую града» мишень?

Все это кажется мне весьма поучительным. Ведь нет никакого сомнения, что переводчица во время работы пребывала в приятной уверенности, будто она дает точнейшую копию подлинника. И ее иллюзия понятна, ибо в ее переводе имеются все формалистские показатели точности.

Но она забыла еще об одном показателе: о той легкой и свободной поэтической дикции, которая свойственна лирике Шелли.

Забываясь, главным образом, о формальном соблюдении всех имеющихся в подлиннике ритмических схем, она пыталась втиснуть в эти железные рамки всю сумму поэтических мыслей и образов Шелли, воссозданных в русском стихе. Для русского стиха эти рамки так тесны, что переводчице — хочешь не хочешь — приходится комкать его, кромсать и ломать, чтобы он хоть как-нибудь втиснулся в них.

Меркурьева безжалостно втискивает стих за стихом в несгибаемые схемы просодии Шелли и даже не желает заметить, что каждый стих после такой операции оказывается исковерканным до смерти, что в нем нет уже ни живого дыхания, ни живой красоты! И подумать только, что такие обрубки выдаются за стихотворение Шелли:

Увы! Любовь ли, чьей улыбкой мир сияет,
Изменит, если в нем ей лгут
Страх и надежды —
Увы Любви!

И этих обрубков — тысячи. Вся книга — сплошная мертвецкая, где в виде обескровленных и бездыханных калек лежат перед вами в неестественных позах те стихи гениального мастера, которые вы с детства любили за их непревзойденную красоту и гармонию. У Шелли, например, говорится:

«В священных Афинах близ храма Мудрости стоял алтарь Сострадания», —
а переводчица, вжимая эти строки в неподатливые (для нее) схемы ритма, делает из них вот такую нелепицу:

В Афинах — мудрость славословь (?),
И рядом — Жалости алтарь.

Но отсутствие смысла не страшит ее: были бы выполнены формалистские требования!

Шелли, как и Байрон, ненавидел всем сердцем реакционного диктатора Англии, лорда Каслри (которого у нас почему-то именуют Кэстлри и Кэсльри). Союзником лорда Каслри был принц Георг (будущий король Георг IV). В 1819 году Шелли посвятил этим врагам демократии злую сатиру под необычным заглавием: «Чему уподобить двух политических деятелей». В этой сатире есть, между прочим, такие стихи:

«Как хищная рыба мокей и акула, притаившись у какого-нибудь островка в Атлантическом океане, подстерегают корабль, нагруженный неграми, и дебатировать между собой об этом грузе, морща свои красные жабры, так и вы, и т. д.».

И вот что остается от всей этой системы образов в переводе:

Как бы (?) парочка (!) акул,
Не сменяясь с зорких вахт,
Где под океанский гул,
Бриг невольничий мелькнул,
Обсуждают вкусный фрахт...

Пропал островок в Атлантическом океане, пропала рыба мокей, пропали красные жабры, пропало все, что делает эти стихи столь конкретными, и вместо того появился какой-то «гул» и какие-то «зоркие вахты», при-

чем невозможно представить себе, чтобы музыкальнейший из английских поэтов мог прибегать к таким какофоническим рифмам, как «вахт» и «фрахт». Но все же здесь есть хоть подобие той интонации, которая свойственна человеческой речи, а вот как звучит у Меркурьевой начало этих самых стихов:

Как родимый лес (?) иль парк (!)
Двое воронов рожком
Оглашают: карк да карк —
Чуть пахнет полдень жарок (?)
Человечины душком.

Здесь скаредная теснота фразеологии дает себя чувствовать в каждой строке. В подлиннике сказано следующее:

«Как два голодных ворона, сидящих на одном из прадедовских дубов и громко трубящих в трубу, когда они учуют полуденный запах свежего человеческого мяса...»

Можно ли представить себе более корявую фразу, чем четвертая строка этой строфы:

Чуть пахнет полдень жарок.

В подлиннике правильный ямб. Втискивая эту фразу в соответствующую схему стихового размера, автор не только обкорнал ее смысл, но нечаянно сломал и तुлкетку, куда он пытался вогнать ее¹.

Служение фетишу эквиритмии и эквилинеарности привело Меркурьеву к затрудненной, бездушной и сбивчивой дикции, столь не похожей на дикцию подлинника. Эта затрудненная дикция происходит по большей части от чрезмерной компактности слов и понятий, допускаемой переводчиком в каждой данной строке перевода. Какая уж тут музыкальность, какая уж тут естественность живых интонаций, какая уж тут поэтичность, если слова перевода насильственно втиснуты в такие тесные схемы, куда втиснуть их никак невозможно.

Возьмите, например, эту страшную строчку:

Как тех, кто пал, не наш — сквозь стон.

¹ Подробный разбор этих переводов дан в статье В. Александрова «Шелли и его редакторы», «Литературный критик», 1937, № 8.

Ради того, чтобы втиснуть столько слов в один стих, переводчица сделала каждое из них односложным, и получилось восемь односложных слов подряд, что уже само по себе отвратительно для русского уха, так как придает всей строке антипесенную, сухую обрывчатость. Такие слова-коротышки, превращая стих в скороговорку, лишают его той широты, которая свойственна напевной поэтической речи.

А поэтичность есть тоже один из немаловажных критериев при оценке точности того или иного перевода стихов. Если вы с максимальной точностью передадите каждое слово переводимого текста, но не передадите его поэтичности, достигнутая вами точность будет равняться нулю.

В прежнее время у нас было немало защитников именно таких переводов, пренебрегающих красотой и поэтичностью подлинника. Один из ранних переводчиков «Фауста», М. Вронченко, так и заявил в предисловии к своему переводу, что благозвучие стиха занимает его меньше всего. «При переводе, — сообщал он читателю, — обращалось внимание прежде всего на верность и ясность в передаче мыслей, потом на силу и сжатость выражения, потом на связность и последовательность речи, так что забота о гладкости стихов была делом не главным, а последним»¹.

Под «гладкостью стихов» переводчик понимает могучую фонетику Гёте. Он воображает, что поэзия Гёте может существовать и помимо фонетики, что фонетика есть только внешняя оболочка поэзии, «не главное, а последнее дело». Ему и в голову не приходит, что, пренебрегая фонетикой, он тем самым в тысячу раз ослабляет именно и дейную сторону поэзии Гёте, о которой столько хлопочет.

Таким же убежденным защитником «тяжеловатых и шероховатых переводов» не раз выступал А. А. Фет. Выше мы могли убедиться, что Фет-переводчик совершенно не похож на того сильного мастера, каким он является в лирике.

Даже расположенный к Фету исследователь, профессор В. Ф. Лазурский, не может не признать неудачливости многих его переводов.

¹ См. «Литературное наследство», 1933, т. VII, стр. 147.

«Ему принадлежат, — пишет проф. В. Ф. Лазурский, — перевод обеих частей «Фауста», «Антония и Клеопатры» и «Юлия Цезаря» из Шекспира, единственный прозаический перевод двух сочинений А. Шопенгауера: «Мир, как воля и представление» (1880) и «О четвероюм корне закона достаточного основания» (1886). Еще более грандиозным и сопряженным еще с большими трудностями предприятием был ряд переводов латинских поэтов: всего Горация (1883), Катулла (1886), сатир Ювенала (1885) и Персия (1889), элегий Тибулла (1886) и Проперция (1888), «Превращений» Овидия (1887) и «Энеиды» Вергилия (1888), некоторых произведений Марциала, Плавта, Лукреция. Что касается достоинств фетовских переводов, то рецензенты справедливо отмечали ту их особенность, что рядом с местами, очень близко и поэтически передающими смысл подлинника, в них часто можно наткнуться на стих неуклюжий, неверный, а иногда и совершенно непонятный, так что оставалось только удивляться, как поэт, известный красотой и гладкостью своего стиха, способен на такое безвкусице... Стремясь переводить стих в стих, слово в слово, [Фет] нередко впадал в тяжелый и неудобопонятный буквализм. Чтобы не отступить ни на шаг от подлинника, приходилось допускать не свойственные русской речи выражения и эпитеты, злоупотреблять частицами, делать насилия над ударениями, допускать неправильности грамматические и метрические. Построением таких близких к оригиналу шероховатых и темных фраз Фет достигает иногда таких поразительных эффектов, что русскому читателю приходится обращаться к иностранному подлиннику, чтобы постигнуть в некоторых местах таинственный смысл фетовского перевода»¹.

Меркурьева, переводчица Шелли, пошла в этом направлении дальше. Ее перевод есть сплошное:

Брыкни, коль мог, большого пожелав,
Стать им; коль нет — и в меньшем без препон.

У Фета же, как у всякого большого поэта, случаются порою и проблески. Но переводческие установки у них одинаковы. Это переводчики одной и той же школы.

¹ В. Л [азурский] и, А. А. Фет как поэт, переводчик и мыслитель, «Русская мысль», 1894, февраль, стр. 34—35.

Фет утверждал не раз, что, тщательно воспроизводя все особенности переводимого текста, переводчик отнюдь не обязан воспроизводить художественное обаяние подлинника. Он не отрицал, что воспроизведение «прелести формы», как он выражался, придает переводу высокую ценность, но он был уверен, что позволительно обойтись и без этих красот. В предисловии к своему переводу Ювенала (1885) он открыто декларировал право переводчика воспроизводить один только голый скелет того или иного создания поэзии, не гоняясь за его живой красотой.

«Самая плохая фотография или шарманка, — писал Фет, — доставляет более возможности познакомиться с Венерой Милосской, Мадонной или Нормой, чем всевозможные словесные описания. То же самое можно сказать и о переводах гениальных произведений. Счастлив переводчик, которому удалось хотя отчасти достигнуть той общей прелести формы, которая неразлучна с гениальным произведением: это высшее счастье и для него и для читателя. Но не в этом главная задача, а в возможной буквальности перевода; как бы последний ни казался тяжеловат и шероховат на новой почве чужого языка, читатель с чутьем всегда угадает в таком переводе силу оригинала, тогда как в переводе, гонящемся за привычной и приятной читателю формой, последний большей частью читает переводчика, а не автора»¹.

Его доводы с первого взгляда кажутся, пожалуй, убедительными, но вся его практика служит лучшим опровержением этой антипоэтической теории. Читателю его перевод «Фауста» невозможно понять, почему же «Фауст» считается одним из величайших произведений поэзии. Прославленная трагедия оказалась в интерпретации Фета такой косноязычной, шершавой, что Гёте должен был представиться русским читателям одним из самых неумелых и неудачливых авторов. Овидий, Вергилий, Проперций, Ювенал и Катулл, переведенные Фетом, тоже не могли не показаться бездарными — таким тяжелым, какофоническим, несвободным стихом передавал их сладкозвучные произведения Фет. Вся многолетняя переводческая практика Фета доказала, что никак невозможно ставить фетиш эквилинеарности и эквиритмии выше жи-

¹ «Сатиры Ювенала» в переводе А. А. Фета, М. 1885.

вой человеческой дикции, выше звуковой экспрессивности, так как «прелесть формы» обусловлена именно ими.

Совершенно прав позднейший критик, давший такую оценку фетовским переводам античных и современных поэтов:

«Фет своими переводами с древних и новейших языков доказал, что буквальность и метрическая добросовестность не есть исключительное достояние немецких переводчиков, но Фет добился своего идеала дорогою ценою: ценою явного, местами, насильования родного языка. Даже в самых точных русских стихотворных переводах нет того поэтического аромата, который подкупает читателя в пользу переводов Жуковского: нет изящества и грации, без которых нет впечатления полной власти над всеми трудностями, нет впечатления чуда, без чего не мыслим и энтузиазм читателя»¹.

Это «насилование родного языка», характерное для переводческих методов Фета, было впервые отмечено еще в некрасовском «Современнике» времен Чернышевского и Добролюбова. Там появилась обстоятельная статья М. Лавренского «Шекспир в переводе г. Фета», установившая при помощи множества наглядных примеров, что Фет как переводчик Шекспира есть, так сказать, столп формализма, ибо точность перевода он видит исключительно в соблюдении ритмики: остальное же его не интересует несколько².

Механистичность его переводческой работы выразилась, между прочим, в том, что он перевел многие строки Шекспира, не понимая их смысла и, главное, даже не пытаясь понять. Чрезвычайно показательны такие, например, строки его перевода:

Ведь у меня ни письменного нет,
Ни слов, ни сильной речи, ни движений,
Чтоб волновать людскую кровь.

Что значит: «письменного нет»? Откуда взялось это дикое «письменное»? В подлиннике сказано: «У меня нет ума, остроумия». Остроумие по-английски wit. Но

¹ Всеволод Чехихин, Жуковский как переводчик Шиллера, Рига 1895, стр. 171.

² М. Лавренский, Шекспир в переводе г. Фета, «Современник», 1859, кн. VI, стр. 255—288.

Фету почему-то почудилось, что в подлиннике сказано writ. Writ же по-английски: писанный. Нимало не удивляясь тому, что у Шекспира встретилась такая явная чушь, Фет рабски воспроизвел эту чушь, совершенно равнодушный к тому, что же она, в сущности, значит.

И это не исключительный случай, а принципиальная установка его перевода. «Не мое дело думать и чувствовать, мое дело — переводить слово в слово, не заботясь ни о смысле, ни о красоте, ни о стиле» — таков девиз его переводческой практики.

Отсюда уродливые обрубки бессмысленных фраз — точно такие же, какие мы видим теперь в новейших переводах Анны Радловой:

Подумав: мать ворчит в нем (в ком?), он (кто?) уступит...
За выговор, что похвалил Помпея...

Что то ж, да не всегда все то же, Цезарь...

Твой лик, точащий кровь из жолобов...

Стремясь к тому, чтобы втиснуть в строку перевода все содержание соответствующей строки переводимого текста, Фет, по словам его критика, выбрасывает из этой строки здравый смысл, полагая, что от этого стих сократится.

«Следуя своей методе не обращать внимания на смысл, лишь бы только сохранить букву, г. Фет в одном месте перевел слова «если ты не изменишь намерения (mind)» — фразой: «если ты не сойдешь с ума (mind)».

Вместо «друзья, разоидитесь!» — он переводит: «друзья, рассыпьтесь» и т д., и т д.

Словом, критик отмечает в фетовском переводе глубокое пренебрежение к смыслу, вызванное исключительной заботой о форме: о единострочии и ритмике. При таком узко-формалистском отношении к художественному переводу Шекспира гибнет не только смысл, но также и красота, и поэзия, и «одушевление» подлинника.

«Во всей статье нашей, — поясняет Лавренский в последних строках, — мы говорили почти только о том, как г. Фет передает с м ы с л подлинника, тогда как для перевода мало сохранить смысл и соблюсти правильность и чистоту языка; для него нужна ж и з н ь, которою проникнут подлинник. Мы применяли к г. Фету требования довольно ограниченные, не упоминая о том, что в его переводе не встречается почти ни одной искры о д у ш е в-

лен и я... Автор, как видно, заботился о форме, забывая о содержании: самую форму он понимал в смысле слишком ограниченном».

Этот протест против переводческого формализма был сделан восемьдесят лет назад. Казалось бы, он мог служить предостережением для последующих переводчиков Шекспира. Переводчики могли бы убедиться на этих конкретных примерах, что формальная точность, которой добивался их знаменитый предшественник, есть точность иллюзорная, мнимая, являющаяся на самом-то деле величайшей неточностью, и это должно было бы удержать их от тех искажений, которым они подвергают в настоящее время Шекспира, к великому ущербу для советских читателей.

Цель этой главы показать, как бывают вредны и опасны всякие готовые рецепты наилучшего перевода произведений поэзии. Таких рецептов нет и быть не может. И всякий переводчик, который, не заботясь о воспроизведении художественной прелести переводимого текста, вздумает руководствоваться исключительно формальными правилами (каковы бы эти правила ни были!), обречен на такой же провал, какой выпал на долю Вронченко, Фета, Аксенова, Анны Радловой, Меркурьевой и многих других явных и неявных формалистов, вообразивших, что при переводе произведений поэзии важнее всего передать не поэзию, а только строфику, только ритмику, только количество строк, только чередование рифм. Между тем, как мы видели, все эти элементы поэтической формы лишь тогда имеют литературную ценность, если переводчиком передано художественное очарование подлинника.

Теперь, через четыре года после того, как появилась в печати сокрушительная критика переводческих методов Анны Радловой, данная в статьях гг. Юзовского, Борового, Кожевникова, переводчица заявила на последней шекспировской конференции, что кое-какие из их указаний она готова принять. Но ведь они не давали ей никаких указаний, они начисто, принципиально отвергли всю ее интерпретацию Шекспира. Теперь она обещает: «Я уберу кое-какие грубые слова». Как будто дело шло о грубых словах! Дело шло о сплошном огрублении Шекспира, об огрублении его мыслей, его лексики, его интонаций, его стихового звучания, его синтаксиса, о страш-

ном огрублении психики его персонажей и всех их человеческих отношений. Советскому народу не надобен такой одичалый и отупелый Шекспир, ему нужен Шекспир-гуманист, Шекспир-лирик, Шекспир — вдохновенный и тонкий поэт¹.

¹ Здесь необходимо отметить, что сделанный недавно Анной Радловой перевод «Гамлета» несомненно лучший из ее переводов. В нем гораздо меньше уродств, так как в нем Анна Радлова уже начала преодолевать свой «радловский» метод, которым она буквально сгубила «Отелло», «Ричарда III», «Макбета», «Ромео и Джульетту».

VIII. ТЕКСТУАЛЬНАЯ ТОЧНОСТЬ

Не слова нужно переводить, а силу и дух.

Драйден.

Большую часть переводов можно сравнить с ложными слухами, которые и самую истину превращают для нас в небылицу.

Жуковский.

Если в переводе не переданы ритм и стиль оригинала, то есть его красота, этот перевод безнадежен. Исправить его нельзя, нужно переводить заново.

Но если погрешности перевода относятся не столько к ритму и стилю, сколько к отдельным словам, если они сводятся к неверной передаче тех или иных мыслей и образов автора — при верном воспроизведении ритма и стиля, — этот перевод после нескольких редакционных поправок может оказаться образцовым.]

Возьмем для примера переводы Ириарха Введенского. Для наших целей чрезвычайно полезно проследить вместе с читателем приемы и методы этого знаменитейшего из русских мастеров перевода. Никто не станет отрицать у Введенского наличие большого таланта, но это был такой неряшливый и разнузданный (в художественном отношении) талант, что многие страницы его переводов — сплошное издевательство над Диккенсом. Не верится, что такая (почти кулачная) расправа с английским писателем была без всякого протеста допущена русским «образованным обществом».

У Диккенса, например, говорится:

«Самые черные дни слишком хороши для такой ведьмы».

Иринарх Введенский переводит:

«А что касается до водяной сволочи, то она, как известно, кишмя-кишит в перувианских рудниках, куда и следует обращаться за ней на первом корабле с бомбазинным флагом».

Переводчик сочинил от себя всю эту затейливую фразу и великодушно подарил ее Диккенсу. Нисколько не считаясь с волей автора, он щедро наделяет многих его персонажей словами «сволочь» и «дрянь».

Впрочем, автором он склонен считать скорее себя, чем Диккенса. Иначе он не сочинял бы целых страниц отсебятины, которая в течение полувека считается у нас сочинением Диккенса.

На стр. 190 IX тома собрания сочинений Ч. Диккенса (изд-во «Просвещение», СПб, 1906) мы читаем, например, такую тираду:

«...Торговый дом, который приобрел громкую и прочную славу на всех островах и континентах Европы, Америки и Азии... Мой истинный друг, почтенный Робинзон, надеюсь, ничего не имеет против этих истин, ясных, как день, для всякого рассудительного джентльмена, обогащенного удовлетворительным запасом опытности в делах света».

В этой тираде нет ни единого слова, которое принадлежало бы Ч. Диккенсу. Всю ее с начала до конца сочинил Иринарх Введенский, потому что ни «Домби и сын», ни «Копперфильд», ни «Пикквик» никаких вариантов не имеют и позднейшим переделкам со стороны автора не подвергались.

В переводе «Давида Копперфильда» он сочинил от себя конец второй главы, начало шестой главы и т. д. Даже названия глав нередко являются его измышлением. Он вообще полагает, что было бы лучше, если бы «Копперфильда» и «Домби» написал не Диккенс, а он. Диккенс, например, изображает, как жестокий педагог, мистер Крикль, сам, по своей воле, снял со спины у школьника отвратительный ярлык.

Переводчику это явно не нравится. Ему кажется, что было бы лучше, если бы кто-нибудь вступился за этого школьника, защитил бы его от мистера Крикля, и вот, не

обращая внимания на Диккенса, Иринарх Введенский сочиняет такое:

«Стирфорс, по мере возможности, ходатайствовал за меня перед особой мистера Крикля, и благодаря этому ходатайству меня освободили, наконец, от ярлыка, приязанного к моей спине»¹.

Все это — собственное сочинение Иринарха Введенского; у Диккенса Стирфорс ни за кого не ходатайствовал и не хотел ходатайствовать, потому что у Диккенса он — эгоист, заботящийся лишь о себе. А у Введенского он гораздо добрее.

Если у Диккенса сказано:

«Я не хочу его видеть!» —

он переводит:

«О, я хочу его видеть»², —

и тем весьма существенно изменяет психику героя романа. Если у Диккенса сказано:

«Жития святых мучеников», —

он переводит:

«Похождения героев кувыркательной профессии»³.

Ему кажется, что так гораздо лучше. Скажут, что тут отчасти виновата цензура, которая запретила упоминать в романе мучеников, но не цензура же заставила Иринарха Введенского сделать этих мучеников клоунами!

Слог Диккенса тоже не нравится Введенскому. Почему Диккенс пишет так лаконично и просто? Нужно бы писать покудрявее. И вот Введенский на каждой странице навязывает Диккенсу словесные вензеля и курбеты.

Если у Диккенса сказано: «назовите это фантазией», Введенский не может не сказать: «назовите это фантазией или химерической гипотезой». Если у Диккенса сказано:

«Я поцеловал ее!» —

Введенскому этого мало. Он пишет:

«Я запечатлел поцелуй на ее вишневых губках».

Если Диккенс говорит: «она заплакала», Введенский считает своим долгом сказать: «слезы показались на

¹ См. Собр. соч. Ч. Диккенса, «Давид Копперфильд», часть I, пер. Иринарха Введенского, СПб, изд-во «Просвещение», стр. 163.

² Там же, стр. 76.

³ Там же, стр. 264.

прелестных глазах милой малютки». Галантность его доходит до того, что все части женского тела он обычно превращает в уменьшительные. У женщины, по его мнению, не голова, а головка, не щека, а щечка, не зубы, а зубки, не глаза, а глазки.

Встречая у Диккенса слово «приют», он непременно напишет: «приют, где наслаждался я мирным счастьем детских лет».

И если у Диккенса сказано «дом», он переведет это слово так:

«Фамильный (!) наш, сосредоточенный пункт моих детских впечатлений»¹.

И такая беспримерная разнузданность сочетается у него со столь же безмерным невежеством. Он не понимает обыкновеннейших английских слов и ежеминутно попадает впросак. В «Копперфильде» на стр. 138 мы читаем:

«Он стоит у швейцарской ложки».

Что за швейцарская ложка? Разве швейцары — масоны? Или дело происходит в театре?

Нет, в подлиннике сказано: lodge. Это значит: комната привратника, сторожка, лачуга, а ложка тут, конечно, ни при чем.

Слово speaker он переводит: «самый громогласный оратор Нижней палаты», а между тем, наоборот, это самый тихий, молчаливый человек во всем парламенте, почти не произносящий ни слова: председатель Палаты общин.

Вообще, выражений технических Иринарх Введенский не понимает никогда. Военный корабль — man of war — оказывается у него военным человеком! Когда в детстве я читал «Копперфильда», помню, меня очень взволновало, что этого мальчика чуть было не сослали на какой-то Ковентрийский остров. Мне чудилось, что Ковентрийский остров нечто вроде Сахалина, гиблое место для каторжников. Я искал этот остров на карте и не нашел его до нынешнего дня. Оказывается, Ковентри вовсе не остров, а прелестный городок в центре Англии. Выражение «послать в Ковентри» есть выражение фигуральное и означает оно — бойкотировать, подверг-

¹ См. «Давид Копперфильд», изд. во «Просвещение», стр. 251, 260, 270.

нуть бойкоту. Маленький Давид опасался, что товарищи будут его избегать, не пожелают знаться с ним. Иринарх же Введенский сделал из этого чудовищную фразу:

«Что если они, с общего согласия, отправят меня в ссылку на Ковентрийский остров!»

Как будто школьники — коронные судьи, которые могут присудить человека к отбыванию каторжных работ!

Не зная английского, Иринарх Введенский не знает и русского. В его переводах встречаются истинные шедевры безграмотности.

Он, например, пишет:

«Это она сделала скороговоркою» (89). «Я выглядываю девочкой» (84). «Я облокотился головою» (143). «Жестокосердые сердца» (230). «Шиповничья изгородь» (41).

О, недаром Диккенс в одном разговоре назвал Введенского — Вреденским!¹ Нет ни одной страницы, которой этот человек не испортил бы.

И все же в его переводах есть много хорошего. Пусть он невежда и враль, искажающий чуть не каждую фразу, но без него у нас не было бы Диккенса: он единственный приблизил нас к его творчеству, окружил нас его атмосферой, заразил нас его темпераментом. Он не понимал его слов, но он понял его самого. Он не дал нам его буквальных выражений, но он дал нам его интонации, его жесты, его богатую словесную мимику. Мы услышали, как Диккенс говорил, а в искусстве это самое главное. Мы услышали подлинный голос Диккенса — и полюбили его. Введенский в своих переводах словно загримировался под Диккенса, усвоил себе его движения, походку. Если он не воспроизвел его букв, он воспроизвел его манеру, стиль, ритмику. Эта буйная стремительность необузданных фраз, которые несутся по страницам, как великолепные кони, передана им артистически. Положительно, он и сам был Диккен-

¹ См. четвертую главу шестой книги классической биографии Диккенса, написанной Джоном Форстером. Там цитируется письмо, которое получил Диккенс от Введенского в 1848 году, причем подпись расшифрована так: Тринарх Вреденский (Wredenskii) (The Life of Charles Dickens, by John Forster, London, vol. II, p. 46).

сом — маленьким, косноязычным, но Диккенсом. У него тот же темперамент, те же приемы мышления. Конечно, отсебятина — недопустимая вещь, но иные отсебятины Введенского до такой степени в духе Диккенса, так гармонируют с основным его тоном, что их жалко вычеркивать. И кто знает, вычеркнул ли бы их сам Диккенс, если бы они попались ему под перо! Все помнят, например, того человека на деревянной ноге, который был сторожем в школе, где обучался Давид. Введенский называет его Деревяшка.

«Деревяшка ударил». «Деревяшка сказал...»

И это так по-диккенсовски, так входит в плоть и кровь всего романа, что с разочарованием читаешь у Диккенса:

«Человек на деревянной ноге ударил...» «Человек на деревянной ноге сказал...»

Иногда кажется, что в переводе Введенского Диккенс — более Диккенс, чем в подлиннике. Это, конечно, иллюзия, но мы всегда предпочтем неточный перевод Введенского точному переводу иных переводчиков, ибо в сущности этот неточный перевод гораздо точнее точного, рабски передающего буквы, но не воспроизводящего ни ритма, ни интонаций, ни стиля. Со всеми своими отсебятинами он гораздо ближе к оригиналу, чем самый старательный и добросовестный труд какого-нибудь В. Ранцова, или М. П. Волошиновой, или Н. Ауэрбаха — позднейших переводчиков Диккенса.

Самый худший переводчик — буквалист, глухой и слепой к интонациям подлинника. Таких переводчиков на Руси было множество. Должно быть, плодились они в канцеляриях, так как все их переводы по своей фразеологии, по синтаксису — типичная казенная бумага.

К числу таких слепых и глухих переводов принадлежат, например, переводы Диккенса под редакцией М. А. Орлова, переводы Киплинга под редакцией И. А. Бунина. Случай с Диккенсом особенно страшен. Писателя, богатого великолепными словесными красками, переводит кувшинное рыло, никогда ничего не писавшее, кроме канцелярских бумаг. Бедный Диккенс говорит у него в «Холодном доме» вот таким языком:

«Меня удивляло, что если мистер Джиллиби исполняет свои главные и естественные обязанности не раньше, чем наведет телескоп на отдаленный горизонт и не

отыщет там других предметов для своих попечений, то, вероятно, она принимала много предосторожностей, чтобы не впасть в нелепость...»

«Я перенесла множество тщеславия с другим множеством...»

«Он не мог понять, для чего, хотя, быть может, это было и так предназначено самой судьбой, что один должен носиться для того, чтобы другой к своему особенному удовольствию выставлял напоказ и любовался своими шелковыми чулками».

Эти дубовые переводы текстуально точны, но кто не предпочтет им переводов Введенского, в которых, несмотря ни на что, есть дыхание подлинного Диккенса?

Я отнюдь не рекомендую Иринарха Введенского как идеал переводчика. С его разнузданностью необходимо бороться, его измышления пресечь. Проредактировав его перевод «Копперфильда», я исправил там около трех тысяч ошибок и выбросил около девятисот отсебятин, хотя иные из них были очень удачны. Я просто выбираю из двух зол меньшее. Перевод Введенского можно исправить, ибо главное в нем схвачено верно. Перевод Ауэрбаха неисправим.

Характерно, что в сороковых и пятидесятых годах своевольное обращение Иринарха Введенского с подлинником казалось читательской массе нормальным и почти не вызывало протестов. Вплоть до революции, то есть семьдесят лет подряд, из поколения в поколение, снова и снова они воспроизводились в печати и читались предпочтительно перед всеми другими, и только теперь, когда дело художественного перевода поставлено на новую базу, мы вынуждены начисто отказаться от той соблазнительной версии Диккенса, которая дана Иринархом Введенским, и дать свою, без отсебятин и ляпсусов, гораздо более близкую к подлиннику. В нашу эпоху Иринарх Введенский немыслим. Если бы он работал сейчас, ни одно издательство не напечатало бы его переводов. И та теория, которою он хотел оправдать свой переводческий метод, воспринимается нами в настоящее время как недопустимая ересь.

Эту теорию он обнарудовал в «Отечественных записках» 1851 года, когда в журналах возникла полемика по поводу вольностей, допущенных им в переводе Теккерея. Теория заключается в том, что переводчик имеет

все права уснащать свой перевод отсебятинами, если его перо «настроено» так же, как и перо самого романиста.

Насчет своего «пера» Иринарх Введенский не сомневался нисколько, ибо видел в своих переводах «художественное воссоздание писателя».

«При художественном воссоздании писателя, — говорил он в статье, — даровитый переводчик (то есть сам Иринарх Введенский) прежде и главное всего обращает внимание на дух этого писателя, сущность его идей и потом на соответствующий образ выражений (?) этих идей. Собираясь переводить, вы должны вчитаться в вашего автора, вдуматься в него, жить его идеями, мыслить его умом, чувствовать его сердцем и отказаться на время от своего индивидуального образа мыслей».

Так что, если послушать Иринарха Введенского, его отсебятины — в сущности совсем не отсебятины. «Художественно воссоздавая» роман Теккерей, он, по его утверждению, начисто отказывается от собственной личности, чувствует себя вторым Теккереем, наместником Теккерей в России, и ему естественно, при таком самочувствии, требовать, чтобы всякая строка, им написанная, ощущалась как строка самого Теккерей. Не уличайте же его в сочинении целых страниц, которые он будто навязывает английскому автору. Он пишет их отнюдь не в качестве Иринарха Введенского, его пером в это время водит дух самого Теккерей.

Вот какой величавой теорией пытался Иринарх Введенский оправдать незаконные вольности своего перевода. А когда критика указала ему, что при такой системе «художественного воссоздания» иностранных писателей он, помимо всего прочего, непозволительно руссифицирует их, — он объявил эту руссификацию одной из своих главнейших задач.

«Перенесите, — говорит он переводчикам, — перенесите переводимого вами писателя под то небо, под которым вы дышите, и в то общество, среди которого вы развиваетесь, перенесите и предложите себе вопрос, какую бы форму он сообщил своим идеям, если бы жил и действовал при одинаковых с вами обстоятельствах»¹.

Оттого-то у Иринарха Введенского и Диккенс, и

¹ Иринарх Введенский, О переводах романа Теккерей «Vanity Fair», «Отечественные записки», 1856, № 8, стр. 70.

Теккерей, и Шарлотта Бронте сделались российскими гражданами, жителями Песков или Охты. В полном согласии со своими теориями он перенес их под петербургское небо, в общество коллегских советников, и мудрено ли, что у него в переводах они стали «тыкать» лакеям, «ездить на извозчиках», «шнырять в подворотни», что клерков они заменили приказчиками, писцов — писарями, пледы — бекешами, кепи — фуражками, таверны — трактирами, то есть в значительной степени перелицевали мелкобуржуазное на дворянско-чиновничье.

Этот литературный манифест Иринарха Введенского в настоящее время еще сильнее подчеркивает всю неприемлемость его переводческой практики. Нынче такое перенесение одной бытовой обстановки в другую допустимо только в опереттах и фарсах. Все огромное беллетристическое дарование Иринарха Введенского, весь горячий его темперамент, вся великолепная пластика его языка не могли придать силу и действенность его ошибочным и пагубным теориям о «художественном воссоздании писателя».

IX. ПЕРЕВОДЫ ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ

До сих пор мы говорили о том, как отражается в переводе индивидуальный стиль переводчика. Но, конечно, еще сильнее отражается в нем стиль эпохи, стиль того социального слоя, к которому принадлежит переводчик.

В какой огромной зависимости от этого стиля эпохи находятся методы переводческого искусства, можно проследить, например, по переводам «Плача Ярославны» (из «Слова о полку Игореве»). Этот «Плач» был приманкой для ряда поколений переводчиков в течение ста с чем-то лет, причем каждый переводчик вносил в свою версию именно те элементы, которые составляли основу актуальной в то время эстетики. Всякий новый перевод, таким образом, представлял собою новое искажение подлинника, обусловленное вкусами того социального слоя, к которому принадлежал переводчик. То есть, иными словами, каждая эпоха давала переводчикам свой собственный рецепт отклонений от подлинника, и этого рецепта они строго придерживались, причем их современникам именно в данных отклонениях и чудилось главное достоинство их перевода.

Эпоха ложноклассицизма диктовала поэтам такие переводы Ярославнина «Плача»:

Я горлицей сама к Дунаю полечу,
Бобровый свой рукав в Каяле омочу,
И раны оботру на Игоревом теле,
На бледном, может быть, и хладном уж доселе.

Получались пышные александрийские вирши, явно предназначенные для декламации на театральных подмостках.

Эпоха романтизма потребовала, чтобы переводчик превратил «Плач Ярославны» в романс:

Не в роще горлица воркует,
Своим покинута дружкой.
Княгиня юная горюет
О князе Игоре своем.

О, где ты, где ты, друг мой милый?
Где Ярославнин ясный свет?
Кто даст мне, грустной, быстры крылы
И лёгкой ласточки полет?

Ах, я вспорхну — и вдоль Дуная
Стрелой пернатой полечу...
и т. д.

Получился чувствительный романс для клавесин.

В пору романтического культа старинной славяницы и восторженной реставрации фольклора переводу «Плача Ярославны» был придан такой архаический стиль:

Как в глухом бору зегзицын Ярославнин глас
Рано слышится в Путивле на градской стене:
Полечу — рече — зегзицей к Дону синему,
Омочу рукав бобряный во Каяле я,
Оботру кровавы раны князю на теле.

В эпоху увлечения Гомером (вскоре после появления Гнедичевой «Илиады») Ярославна принуждена была плакать гекзаметром:

Слышен плач Ярославны; пустынной кукушкой с утра
Кличет она: «Полечу, — говорит, — по Дунаю кукушкой,
Мой бобровый рукав омочу во Каяльские воды».

В эпоху распада той высокой поэтической культуры, которой была отмечена первая треть XIX века в России, «Плач Ярославны» снова зазвучал по-другому: ловким и звонким, но пустопорожним стихом, лишенным какой бы то ни было лирики:

Звучный голос раздается
Ярославны молодой,
Стоном горлицы несется
Он пред утренней зарей:

«Я быстрее лесной голубки
По Дунаю полечу
И рукав бобровой шубки
Я в Каяле обмочу».

Как всегда бывает в таких эпигонских стихах, их механический ритм несколько не связан с их темой: вместо «Плача» получилась пляска.

В ту же эпигонскую эпоху, лет на восемь раньше, в самый разгар дилетантщины, появился еще один «Плач», такой же пустопорожний и ловкий, но вдобавок подслащенный отсебятинами сентиментального стиля. Про Ярославну там было сказано, будто она «головкой» (!) склонилась «на грудь белоснежную (?)». И пела эта Ярославна такое:

Я косаткой по Дунаю
В свою отчину слетаю (?).
А назад как полечу,
Так рукав бобровой шубы
Я в Каяле омочу!
Раны Игоря святые;
За отчизну добытые,
Я водою залечу.

«Полечу — омочу — залечу» — эти три плясовые, захватские «чу» меньше всего выражали тоску и рыдание.

А так как в то время в модных журнальных стихах (например, в «Библиотеке для чтения») процветала мертвая экзотика орнаментального стиля, это тоже не могло не отразиться на тогдашнем «Плаче Ярославны»:

Ветер, ветер, что ты воешь,
Что ты путь широкий роешь
Распашным своим крылом?
Ты как раб аварской рати
Носишь к знамя благодати (?)
Стрелы ханских дикарей!

Эта цветистая отсебятина «раб аварской рати» кажется здесь особенно недопустимым уродством, так как в подлиннике одно из самых простых, задушевных и потому не нуждающихся ни в какой орнаментации мест.

В эпоху бальмонтовщины «Плач Ярославны» зазвучал дешевыми псевдодекадентскими ритмами:

Утренней зарею
Горлицей лесною
Стонет Ярославна на градской стене.

Стонет и рыдает,
Друга поминает
Мечется и стонет в тяжком полусне (!).

Белою зегзицей
Вольнолюбой птицей
К светлому Дунаю быстро полечу

И рукав бобровый
Шубоньки шелковой
Я в реке Каяле тихо омочу!¹

Полусон, в который погрузил плачущую Ярославну ее переводчик, чрезвычайно характерен для декадентской поэтики.

Таким искажениям был положен конец только в нашу эпоху, когда искусство перевода сочетается с научной дисциплиной. Теперь «Плач Ярославны» переводится так:

Ярославнин голос слышен.
Кукушкой, неслышима, рано кычет:
«Полечу, — молвит, — кукушкой по Дунаю,
Омочу бобровый рукав в Каяле реке.
Утру князю кровавые его раны
На могучем его теле»².

Перевод сделан Георгием Штормом. Это не перепев, не пересказ, не вариация на данную тему, а максимально точный подстрочник. Личность самого переводчика не выпячивается здесь на первое место, как это было во всех переводах, которые цитировались выше. Георгий Шторм относится к тексту с объективизмом ученого, и его перевод одновременно есть вклад и в «изыщную словесность», и в науку. Иных переводов нынешний читатель не приемлет. Таков установленный стиль переводческого искусства настоящей эпохи.

В соответствии с этими новыми требованиями современный переводчик должен отречься от своих индивидуальных особенностей, он должен научиться имитировать чужие жесты, интонации, позы, манеры и забыть о своем собственном «я».

¹ Многие тексты переводов «Плача Ярославны» я заимствую из замечательной статьи С. Шамбинаго «Художественные переложения «Слова», хотя с некоторыми его оценками этих текстов не могу согласиться. Последнее стихотворение, например, С. Шамбинаго считает без всяких оговорок «надсоновским»; жаль также, что, говоря о влиянии «Слова» на современных писателей, он не вспомнил «Думы про Опанаса» Э. Багрицкого.

² См. переводы «Слова о полку Игореве», сделанные в том же издании Георгием Штормом, Сергеем Шервинским.

Пусть это не удастся ему, но стремиться к этому он должен всемерно.

Этого требует современный читатель. Этого требует наша эпоха, ставящая выше всего научную истину, документальность, точность, достоверность, реальность. И пусть потом обнаружится, что, несмотря на все усилия, переводчик все же отразил в переводе себя; он может быть оправдан лишь в том случае, если это произошло бессознательно. А так как основная природа человеческой личности сказывается главным образом в бессознательных ее проявлениях, то и помимо воли переводчика его личность будет достаточно выражена. Так что заботиться об этом излишне. Пусть заботится только о точном и объективном воспроизведении подлинника. Этим он не только не причинит никакого ущерба своей творческой личности, но, напротив, проявит ее с наибольшею силою.

Это опять-таки явствует из переводов «Слова». Одновременно с Георгием Штормом «Слово» перевел Сергей Шервинский, который руководствовался таким же стремлением к объективной научной точности и все же дал совершенно иной перевод, резко отличающийся от перевода Георгия Шторма: более женственный, более лиричный и, я сказал бы, более музыкальный.

В то время как у Шторма, например, прозаически сказано:

О, Русское племя,
Уже за рубеж ступило ты!

У Шервинского сохранена поэтическая образность подлинника:

О, Русская земля,
Уже за холмами ты!

В то время как у Шторма дана сухо рационалистическая стертая фраза:

Стяги трепещут —

Шервинский сохраняет драгоценную метафору подлинника:

Стяги глаголют.

Перевод Шторма принципиальнее, солиднее, увереннее, но прозаичнее, жёстче. И, однако, оба переводчика стремились равно отрешиться от внесения в свой пере-

вод каких бы то ни было субъективных моментов. Ни у того, ни у другого нет, конечно, ни одной отсебятины, ни тот, ни другой не пытаются каким бы то ни было образом «улучшить» подлинник, «украсить» его, «подсластить», как это было свойственно переводчикам прежнего времени.

И тем не менее их переводы различны, как различны их индивидуальности.

Такая же научно-художественная установка в переводе «Слова о полку Игореве», принадлежащем Ивану Новикову. Этот перевод тоже чрезвычайно типичен для нашей эпохи: никаких прикрас и отсебятин, сочетание поэзии со строго научным анализом текста. Главная задача переводчика: воссоздание древнего «Слова» путем максимального приближения к подлиннику — к его ритмике, стилю, словарю, поэтическим образам. Рядом с этим новым переводом большинство переводов, сделанных в XIX веке, кажутся дилетантскими перепевами, вольными переложениями великого памятника. Иван Новиков не навязывает «Слову» канонических ритмов, не «украшает» его бойкими, звонкими рифмами, как это делали Гербель, Минаев и Мей. Он пытается реставрировать стилистику подлинника, восстановить присущее подлиннику движение стиха. И хотя написанные им комментарии к «Слову» свидетельствуют, что в основу его перевода легла большая научно-исследовательская работа над текстом, эта работа не только не уничтожила поэтической прелести «Слова», но, напротив, дала ей возможность проявиться во всей полноте. Здесь одна из самых явных побед советской переводческой школы.

«Плач Ярославны» в его переводе таков:

Не копыя поют на Дунае, —
То слышен мне глас Ярославны:
Кукушкой неузнанной рано
 Кукует она:
«Полечу я кукушкой, —
Говорит, — по Дунаю,
Омочу рукав я бобровый
 Во Каяле-реке,
Оботру я князю
Раны кровавые
На отверделом
 Теле его».

Но, естественно, и здесь объективность перевода — лишь кажущаяся (не является ли поэтическим произволом то, например, обстоятельство, что первые четыре строки звучат амфибрахией, две следующие — анапестом, а следующие — смешанным сказовым ритмом?).

И все же нельзя не признать, что объективно учитываемых отклонений от подлинника здесь гораздо меньше, чем в любом другом переводе «Слова о полку Игореве». Из всех тридцати переводов «Слова», сделанных за сто сорок лет, со дня первого напечатания текста, перевод Ивана Новикова наиболее близок к подлиннику и может служить превосходным подстрочником для всех изучающих «Слово».

Но, конечно, новиковский метод интерпретации этого текста не может считаться единственным. Велик соблазн для советских поэтов — приблизить «Слово» к современной эпохе, сказать о нем «слогом теперешним». Этому соблазну поддался Марк Тарловский и создал чрезвычайно любопытное произведение поэзии, которое лишь условно можно назвать переводом. Скорее всего это — переложение «Слова» на тот сложный, смелый до дерзости, многостильный язык, который выработан современной поэзией. Заголовки отдельных частей перевода нарочито кинематографичны, газетны: «Наперекор затмению», «Наперекор судьбе», «В ловушке», «Уроки прошлого», «Сон Святослава», «Сон был в руке», «Один в поле не воин», «Слава Донцу», «Гзаку досада» — и даже: «Единый фронт». «Плач Ярославны» звучит в этом переводе так:

Среди придунайских плавней
Копья в дали рассветной
Поют в ответ Ярославне,
Кукующей неприметно.

Она говорит: «Кукушкой
С Дуная бы я вспорхнула,
Рукав с бобровой опушкой
В Каялу бы окунула.

Кровавые князьки раны
На теле твоём могучем
Утерла бы я, мой коханий,
Своим рукавом плакучим».

Вот зорный плач Ярославны
В Путивле с башни дозорной:
«О ветер, вихрун державный!
К чему твой порыв задорный?

К чему ты стрелы поганых
Крылом, натянутым туго,
Несешь, во мглах и туманах,
На знаменщиков супруга?

Иль мало тебе, что струги
Несешь на волну с волны ты,
Что в небе пути для योगи,
Заоблачные, открыты?

Взамен веселья былого,
К чему мне печаль бобыля,
Тобой, государь, сурово
Навеянная с ковыля?»¹

Но, конечно, перевод Тарловского не характерен для переводческих тенденций современной эпохи. Он стоит особняком, как раритет, которому никто не подражает.

Массовая же практика переводчиков нашей эпохи ставит себе совершенно иные задачи: объективность, точность, отсутствие отсебяти и всяких прикрас, эквиритмия, эквилинеарность и пр.

«Плач Ярославны» я привел лишь в интересах наглядности. Точно такими же методами переводились на русский язык в XIX веке французские, английские, немецкие произведения поэзии: каждая эпоха диктовала переводчикам свой особенный стиль, и этот стиль считался наиболее пригодным для интерпретации данного автора.

Классической эпохой украшательных переводов является XVIII век, когда считались вполне установленными единые всеобщие нормы прекрасного. Индивидуальное своеобразие подлинника не имело в ту пору цены: переводя иностранного автора, писатель XVIII века старался тщательно стереть в переводе все частные черты оригинала, все его национальные особенности, отзывавшиеся «варварским вкусом».

Французы XVIII века, принадлежавшие к аристократическим придворным кругам, мнили себя единственными обладателями совершенного вкуса, прямыми наследника-

¹ «Слово о полку Игореве», под ред. Н. К. Гудзия и Петра Скосырева, М. 1938, стр. 304—305.

ми древних греков и римлян; они притязали на абсолютную правильность всех своих литературных оценок и, перекраивая чужеземные произведения на свой собственный лад, делая их приятными для вкуса «имущих и просвещенных представителей нации», были убеждены, что тем самым приближают эти произведения к идеальному совершенству.

Превосходно сформулировано тогдашнее отношение к искусству художественного перевода в статье Г. А. Гукковского о русском классицизме:

«Одной из существенных точек опоры эстетического мышления середины XVIII века был принцип абсолютной ценности искусства. Принцип этот, может быть, правильно было бы считать неосознанным, но характерным оттенком эстетического сознания, своего рода чувством абсолютности.

В свою очередь принцип абсолютности опирается на внеисторический характер мышления того времени. Тогда отсутствовала привычка локализовать в индивидуальном месте исторической перспективы каждый воспринимаемый культурный факт, — привычка, по преимуществу созданная XIX веком; в осмыслении фактов преобладала оценка, обоснованная внеисторическими мерилами, а не характеристика. В частности художественные факты не окрашивались местным колоритом...

В прямой зависимости от принципов и точек зрения в оценке поэтических явлений находится, например, столь характерная для литературного мышления XVIII века специфическая техника переводов. Именно с тем обстоятельством, что большинство переводимых пьес рассматривалось как приближение к абсолютной ценности, следует связать и пресловутое неуважение переводчиков к переводимому тексту. Поскольку автор оригинала не достиг цели, а лишь приблизился к ней, нужно, отправляясь от достигнутого им и воспользовавшись достижениями поэтов, пришедших после него, прибавить к его достоинствам новые; нужно сделать еще один шаг вперед по пути, на котором остановился автор подлинника, нужно украсить, улучшить оригинальный текст в той мере, в какой это позволяет состояние искусства в момент перевода и в какой текст в этом нуждается. Перевод, изменяющий и исправляющий текст, лишь служит на пользу до-

стоинству этого последнего. Важно ведь дать читателю хорошее произведение, по возможности близкое к идеальному, а вопросы о том, что хотел дать в своем произведении его первичный автор, или о том, сколько человек участвовало в постепенном создании произведения и в какой мере согласованы их творческие усилия, не могут иметь существенного значения...

Переводчики в стихах и в прозе, с полным сознанием ответственности за свое дело и за методы своей работы, подчищали и исправляли переводимый текст согласно своим представлениям об эстетически должном, прекрасном, выпускали то, что казалось лишним или нехудожественным, неудачным, вставляли свои куски там, где находили неполноту, и т. д. Наоборот, если текст представлялся переводчику абсолютно совершенным, достигшим степени единственного прекрасного разрешения данной эстетической задачи, — переводчик относился к нему с величайшей бережностью, с несколько даже рабской покорностью следуя оригиналу; он усердно старался передать его слово в слово; если это были стихи — стих в стих»¹.

Высшего развития эта догматика достигла в тогдашней Франции, и поэтому всякий иностранный писатель в переводе на французский язык не мог не сделаться таким же светским, элегантным и «приятным», как любой из французских писателей. Даже Сервантеса и Шекспира французские переводчики превращали в маркизов.

Когда Антуан Прево в 1741 году переводил с английского знаменитый роман Ричардсона, он так и заявил в предисловии, что переводчику необходимо прилагать все усилия, дабы доставить «приятное» читающей публике. В романе Ричардсона была описана смерть. Прево выбросил всю эту сцену, так как, по его словам, она слишком груба и мрачна. «Правда, англичанам она по душе, — объяснял переводчик, — но краски ее столь резки и, к сожалению, столь противны вкусам нашего народа, что никакие переделки не смогут сделать ее сносной для французов».

В другом романе Ричардсона тот же Прево произвольно изменил последние главы и похвалялся при

¹ «Поэтика», сборник статей, Л. 1928, стр. 142—145.

этом, что «придал общеевропейский характер тем нравам, которые слишком отзываются Англией и могли бы шокировать французских читателей».

Тогдашний французский переводчик Лоренса Стерна пошел еще дальше: он так и заявил в предисловии, что, находя шутки и остроты английского юмориста неудачными, считает нужным заменить их своими!

Переводчик Сервантеса точно так же искажил «Дон-Кихота» на том основании, что «Сервантес был не француз, а испанец и писал для своей нации, которой вкус не сходен с нашим».

Но всех превзошел Дидро, который, по собственному признанию, даже не глядел в переводимую книгу, а «прочитал ее два раза, проникся ее духом, потом закрыл и стал переводить».

Правда, книга была философская, но французы точно таким же манером поступали и с литературой художественной. От них это самоуправное отношение к переводимому подлиннику перешло и в Россию. Молодой Жуковский, переводя «Дон Кихота», повторяет мнение Флориана, что рабская верность оригиналу есть порок.

«В «Дон Кихоте» черты худого вкуса — для чего их не выбросить?... Когда переводишь роман, то самой приятной перевод есть, конечно, и самой верной»¹.

«Есть недостатки в Серванте, — говорит вслед за Флорианом Жуковский в предисловии к своему переводу. — Некоторые шутки часто повторяются, иные слишком растянуты; есть неприятные картины. Сервант не везде имел очищенный вкус... Я осмелился переменить иное, ослабил некоторые слишком сильные выражения; переделал многие стихи; выбросил повторения... Люди не слишком строгие, которые не лишают переводчиков смысла и вкуса, могут поверить моей любви к Серванту, я выбросил из него только то, что не могло быть его достойно в переводе»².

Так относились в ту эпоху ко всем писателям, в том числе и к Шекспиру. Вот что писал, например, о Шекспире граф Антони Шефтсбери в 1710 году:

«Наш старинный Драматург Шекспир, невзирая на

¹ В. И. Резанов, Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского, СПб 1906, стр. 351—353.

² «Дон Кихот Ла Манский», сочинение Серванта, переведено с Флорианова французского перевода В. Жуковским, М. 1803.

свою природную грубость, на свой нешлифованный Стиль, на отсутствие в своих пьесах Изящных Украшений и Прелестей, присущих Произведениям этого рода, все же доставляет удовольствие Зрителям своей честной Моралью...»¹

Так что если бы Шефтсбери пришлось переводить Шекспира на иностранный язык, он, естественно, отшлифовал бы его стиль и придал бы ему от себя возможно больше «Изящных Украшений и Прелестей».

Ибо метод художественного перевода целиком вытекает из мировоззрения данной эпохи. Новая литературная школа неизменно влечет за собой новый подход к переводческой практике.

Недавно было высказано мнение, что в истории литературы чередуются всего лишь две системы перевода: одна — классическая, другая — романтическая. При всякой смене классицизма романтизмом методы художественного перевода приобретают будто бы диаметрально противоположный характер, ибо в эпоху, когда царит романтизм, «нет идеально прекрасного, к воплощению которого надо стремиться», а есть конкретное произведение и конкретный автор, индивидуальность которого надо сохранить в переводе, воспроизводя даже его ошибки и промахи². Согласно этому взгляду «мы в настоящее время стоим на позициях, провозглашенных первыми деятелями романтизма, а потом разработанных теорией и практикой XIX и XX веков».

Я не думаю, что подобные схемы верны. Мне кажется, что требования, предъявляемые к художественному переводу нынешним советским читателем, обусловлены иными социальными факторами, чем те требования, которые выдвигал романтизм. Но как бы то ни было, важно одно: новый читатель непримиримо враждебен переводческим традициям ложноклассицизма. Он уже не требует от литературы «приятностей». Всякое своевольное обращение с текстом кажется ему преступлением. Его идеалом сделалась именно максимальная точность, к которой русская литература приближается только теперь, после столетних блужданий.

¹ Цитирую по New variorum Edition of Shakespeare, ed. by N. Furniss, v. IV, Philadelphia 1877, стр. 143.

² Олександр Фіцкель, Теорія й практика перекладу, Харків 1929, стр. 22.

Лет двадцать тому назад либеральный профессор Ф. Д. Батюшков сделал небезынтересную попытку дать истолкование различным методам, применявшимся переводчиками разных эпох:

«Первый метод. В том случае, когда переводчик принадлежал народности, стоявшей или мнившей себя выше в художественном развитии другого народа, у которого заимствовался подлинник, — неточность перевода возводилась в принцип.

Переводы Ричардсона, Шекспира, Сервантеса и многих других писателей, оказавших большое влияние на литературу XVIII века, все были подчинены требованию «приспособления к своему вкусу» (*accommoder à son goût*). Без «исправлений» согласно своим понятиям о качестве стиля и форме выражений переводы не были бы восприняты читателями; они не произвели бы никакого впечатления».

Второй метод, — по мнению Батюшкова, — применялся тогда, когда в литературном отношении народность переводчика стояла ниже той, с языка которой исполнялся перевод; тогда наблюдалась рабская зависимость перевода от языка подлинника.

«Примером может служить наша литература в том же XVIII веке. Литературный язык у нас еще только выработывался; «своего вкуса» еще не было; словарь пестрел иностранными выражениями; были удачные и неудачные обороты, меткие, характерные и совершенно непригодные слова — все попеременно. Беру наудачу два-три примера из романа аббата Прево «Приключения маркиза», переведенного на русский язык Елагиним. Перевод, очевидно, понравился, так как выдержал в короткий срок три издания в конце XVIII века.

«Дом, от которого я рожден, произвел многих великих людей в свет». *Je sors d'une Maison illustre, qui produit des grands hommes* — то есть я принадлежу славному роду, от которого и т. д.

Или:

«Много лет в службе проведя, вздумалось ему (французский синтаксис допускает такой оборот, но по-русски это недопустимо), что он должен единственно от себя произвести целород, ибо он только один остался... Рождшаяся от сего рассуждения «прирощению рода любовь...» и т. д.

Переводчик явно ищет слов и выражений, копируя иностранный подлинник, не находя своих слов, не умея правильно выражаться на своем языке, который еще не вполне сложился».

Третий метод, — по словам профессора Батюшкова, — обусловлен одинаковой степенью духовного развития двух народов. Этот метод предполагает и достаточную образованность, чтобы понимать отличия своего и чужого. Принципом художественного перевода служит тогда стремление передать не только точный смысл подлинника, но и по возможности соблюсти форму, подыскивая ей соответственное выражение, которое бы отвечало среднему пониманию своего народа. Перевод при таких обстоятельствах должен быть адекватен подлиннику.

Практика советских переводчиков внесла в эту формулу профессора Батюшкова большие поправки. Дело оказывается вовсе не в «одинаковой степени духовного развития двух народов», а в одинаковости их социальной структуры, одинаковости их мировоззрения. Советский переводчик стремится к адекватному воспроизведению калмыцкого эпоса не потому, чтобы он полагал, будто русская культура и калмыцкая в настоящее время равны, а потому, что он верит в равенство их исторических судеб в стране социализма и относится с горячим пиететом к братским народам Союза и к их национальному творчеству.

Стремление к адекватности перевода объясняется также и тем, что в последние годы методика точных наук не могла не отразиться на мыслительных навыках масс. Точность, реальность, научный учет проникли во все сферы нашей умственной жизни. Литературоведение во многих своих областях сделалось научной дисциплиной. В связи с этим среди теоретиков и мастеров перевода все настойчивее звучат голоса о необходимости построить переводческое искусство на фундаменте точных наук.

В этом отношении чрезвычайно характерна одна статья о переводах, появившаяся в «Литературной газете». Статья содержит в себе сокрушительный протест против тех «стихийных», «слепых», «нутряных» переводчиков, которые, при передаче иноязычного текста, полагаются исключительно на свой литературный талант. Статья до-

казывает, что, кроме таланта, переводчику нужны углубленные научные знания в области лингвистики, филологии, истории.

«Переводчик без лингвистической подготовки — очень часто раб словаря: он не учитывает влияния контекста, не считается с социальной и эмоциональной нагрузкой слова.

...Не зная элементов ни семасиологии (учение о значении слов), ни лексикологии (учение о словарном составе языка), переводчик не может удачно подыскивать смысловые эквиваленты и орудует своим, часто небогатым, запасом слов анархически и вслепую»¹.

Далее выдвигается требование, чтобы современный переводчик изучил теорию стиля, теорию пауз, теорию клаузул и проч., и проч. Статья так и называется: «О научной базе художественного перевода» и весьма рельефно выражает собою ту небывалую веру в науку, которой характеризуется наша эпоха.

«Давно пора положить предел пережиткам кустарничества в мастерстве переводчика!» — восклицает автор статьи, известная лингвистка Р. Шор, и указывает на тот многозначительный факт, что почти все наши лучшие мастера перевода по своему образованию лингвисты-филологи.

Это преодоление «анархического и слепого» кустарничества воплощается не только в наших научных теориях, но и в нашей производственной практике. «Ад» Данте, великолепно переведенный Михаилом Лозинским, «Витязь в тигровой шкуре» в переводе Г. Цагарели, «Дон Кихот» в переводе А. Смирнова и Б. Кржевского, «Давид Сасунский» в переводе В. Державина, «Манас» в переводе Льва Пеньковского, Шекспир в переводе того же Лозинского — все это не только произведения искусства, но и произведения науки. Советский читатель и здесь, как везде, решительно отверг от себя всякие услуги дилетантов и потребовал, чтобы посредником между ним и иноязычным искусством были только такие мастера перевода, которые, воспроизводя тот или иной поэтический текст, могут обеспечить читателю научную точность своей интерпретации.

Никогда еще не было в русской литературе такой

¹ «Литературная газета», 1933, № 53.

фаланги квалифицированных переводчиков, поднявших переводческое искусство на небывалую дотоле высоту, какая создалась у нас сейчас, никогда еще культура перевода не была доведена у нас до такой изощренности.

Русская литература не сразу выработала такой идеал. Начиная с двадцатых годов минувшего века делом перевода завладели журналы, причем редакторы считали себя вправе кромсать переводы, как вздумается. Особенно свирепо обращался с иностранными авторами знаменитый Брамбеус, редактор «Библиотеки для чтения». Он вымарывал у них десятки страниц и заменял их своими, приспособляя их к тому слою читателей, для которых и существовал его журнал.

Другие журналы избежали этого вопиющего варварства, но зато они создали плеяду равнодушных ремесленников, которые переводили спустя рукава одинаково суконным языком (лишь бы к сроку!) и Антони Троллопа, и Жорж Санд, и Бульвера, и Бальзака, и Евгения Сю. Они-то и выработали тот серый переводческий жаргон, который был истинным проклятием нашей словесности 70-х, 80-х, 90-х годов. Особенность этих журнальных переводчиков та, что переводимые ими писатели все выходили на одно лицо, и Флобер оказывался похож на Шпильгагена, а Мопассан на Брет-Гарта.

Они не замечали ни стиля, ни ритма, а передавали одну только фабулу, нисколько не заботясь о своеобразии писательской личности переводимого автора. Огромное большинство этих торопливых ремесленников состояло из нуждающихся женщин, эксплуатируемых издателями самым бессовестным образом. Среди них было немало талантливых, но словесная культура к тому времени пала так низко, требования, предъявляемые читающей публикой к искусству перевода, были так ничтожны и смутны, что вся их работа пропала, из всех их переводов не осталось ни одного, который можно было бы сохранить для потомства, ибо верная передача фабулы еще не делает переводов художественными. Прочтите, например, отзыв Александра Смирнова о трех переводах «Дон Кихота», сделанных в названную мною эпоху, и вы поймете, почему нам пришлось забраковать без остатка почти всю переводческую продукцию того беспринципного времени: и пере-

воды Шекспира, и переводы Мольера, и переводы Стерна, Дефо, Теккерея, Флобера, Марка Твена, Мопассана, Бальзака. Пришлось переводить этих писателей заново, ибо прежние переводы были порочны по своему существу.

Лишь теперь, лишь после революции, когда возникли такие издательства, как Гослитиздат, «Всемирная литература», «Academia», поставившие своей задачей дать точнейшие переводы лучших иностранных писателей, максимальная точность перевода стала непреложным законом. Новый читатель уже не желает довольствоваться «Дон Кихотами», «Робинзонами», «Гулливерами» в пересказе разных безответственных лиц, он требует таких переводов, которые заменяли бы подлинник.

Возьмите, например, сочинения Флобера, изданные в 90-х годах: этот хлам был явно адресован невзыскательным праздным читателям, ищущим в книге лишь пустой развлекательности. Кто такой был Флобер, где и когда он родился, как он написал свои книги, каковы были основные черты его творчества, какова была эпоха, когда ему приходилось творить, обо всем этом в тогдашнем издании вы не найдете ни слова. А перелистайте нынешнее «Собрание сочинений Гюстава Флобера»: в каждом томе такое изобилие статей, посвященных его жизни и творчеству, такое множество всевозможных комментариев, объяснительных примечаний и проч., что с первого же взгляда становится ясно: эти книги адресованы людям, не терпящим никакого верхоглядства. Для них произведения Флобера есть раньше всего ценнейший культурный памятник, который им необходимо изучить. В первых же четырех томах десяти томника Гюстава Флобера, которые выпустил ГИХЛ, напечатаны наряду с переводами его сочинений следующие пояснительные статьи редактора М. Д. Эйхенгольца и его ближайших сотрудников:

1. «Госпожа Бовари» как явление стиля».
2. «Творческая и литературная история «Госпожи Бовари».
3. «Методы портретного мастерства у Гюстава Флобера».
4. «О сатирическом романе «Бувар и Пекюше».
5. «О «Лексиконе прописных истин» Флобера».
6. «О «Трех повестях» Флобера».
7. «И. С. Тургенев как переводчик Флобера».
8. «Исторический и археологический

комментарий к новелле «Иродиада». 9. «Техника литературной работы Флобера». 10. «Поэтика и стиль Флобера как единство». 11. «Характеристика корреспондентов Флобера».

Чисто художественное восприятие произведений того или иного иностранного автора неизменно сочетается у современных читателей с научно-исследовательским интересом к нему. И этот научно-исследовательский интерес, столь характерный для нашего нынешнего отношения к искусству, способствовал коренному изменению самого типа изданий подобного рода.

Даже Александра Дюма, даже Евгения Сю нынче у нас издают как историко-литературные памятники, и это не могло не отразиться, конечно, на стиле самого перевода.

Но было бы большою ошибкою думать, что все в этой области обстоит вполне благополучно. Впереди еще много работы, прежде чем тот идеал, который наметился в переводческой практике последнего времени, окончательно войдет в наши нравы. Кое-где еще гнездится дилетанщина; кое-где научное осмысление переводимого текста уже успело перейти в формализм. Это яснее всего можно видеть на радловских переводах Шекспира, о которых было сказано на предыдущих страницах.

Х. ИДИОМЫ. — ТИПИЧЕСКИЕ ОШИБКИ. — ТРАНСКРИПЦИЯ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

По поводу Ковентрийского острова, изобретенного Иринархом Введенским, я вспомнил, что в нашей старой литературе такие ошибки демонстрировались множество раз.

В «Чернокнижникове» А. В. Дружинина кто-то переводит русскую фразу:

«Кабинет моей квартиры очень сыр»
при помощи такой французской ахинеи:

«Mon logement est très fromage»¹.

Н. С. Лесков в романе «На ножах» сообщает, что одна из его героинь перевела выражение:

«Canonisé par le Père» (то есть «причислен к лику святых») —

«Расстрелян папой»².

М. И. Пыляев в своей известной книге о замечательных чудаках рассказывает, что один из этих чудаков, желая сказать: «Ваша лошадь в мыле» — говорил:

«Votre cheval est dans le savon!»³

Таковыми замечательными «чудаками» являются переводчики, не знающие того языка, с которого они переводят. Многие из них усвоили иностранный язык по самоучителю, по словарю, вследствие чего им неизвестны самые распространенные его идиомы.

¹ А. В. Дружинин, Собр. соч., СПб 1867, т. VIII, стр. 306.

² Н. С. Лесков, На ножах, ч. II, гл. 6.

³ М. И. Пыляев, Замечательные чудаки и оригиналы, СПб 1898.

Они не догадываются, что «god bless my soul» — отнюдь не означает «боже, благослови мою душу!», а часто совсем наоборот: «чорт возьми».

Выражения «dozen times» — они переводят «дюжина раз», не подозревая, что это и двадцать раз, и тридцать, и сорок!

Следовало бы составить особый словарь английских, немецких, итальянских, французских идиом, чтобы будущему Иринарху Введенскому не пришлось выдумывать несуществующий Ковентрийский остров и превращать ребенка в ссыльно-каторжного.

В этом словаре было бы указано, что «tall hat» отнюдь не «шляпа с высокой тульей», а цилиндр, что «evening dress» не вечерний туалет, а фрак, что «fair girl» не столько красавица, сколько блондинка, что «traveller» часто коммивояжер, а не путник, что порою «minister» не министр, а священник, что «genial» — отнюдь не гениальный, а «public house» — не публичный дом.

В книге Ч. Ветринского «Герцен» на странице 269 приведена цитата из лондонского журнала «Critic» за 1855 год: «Высшие достоинства Герцена — его гениальный дух». Конечно, это вздор. Читателю не следует думать, что англичане в 1855 году объявили Герцена гением. В подлиннике, должно быть, сказано «genial spirits», то есть искренность. Ветринский, не зная идиомы, превратил сдержанный комплимент в восторженную похвалу.

Впрочем, я знаю перевод, где «оспа» («small-pox») оказалась «маленьким сифилисом».

Если собрать те ошибки, которые попались мне в последнее время при чтении английских переводных книг, то получится приблизительно такая таблица:

Broad axe — не «широкий топор», но плотничий топор.

Dago — не «дагомеец», но итальянец, живущий в Америке. В устах американца — «итальяшка».

Sealing-wax — не «восковая печать», но сургуч.

Night — не только «ночь», но и вечер, и это чаще всего.

China — не только «Китай», но и фарфор.

Highwayman — не «высокий путник», но разбойник.

Old George — не столько «старый Джордж», сколько дьявол.

Tower of Babel — не «башня Бабеля», а Вавилонская башня. Между тем в одном переводе романа Голсворси читаем: «О, башня Бабеля, — вскричала она».

Compositor — не «композитор», но типографский наборщик. Между тем в приключениях Шерлока Холмса, изданных «Красной газетой», знаменитый сыщик, увидев у кого-то выпачканные типографскою краскою руки, сразу догадывается, что этот человек — к о м п о з и т о р!

Chair — не только «кресло», но и кафедра. Когда, во время какого-нибудь митинга, англичане обращаются к председателю, они кричат ему: «chair! chair!», и тогда это слово нужно переводить «председатель». Я так и перевел это слово в романе «Живчеловек» Честертона (стр. 151). А другой переводчик того же романа передал восклицание «chair» таким образом: «кресло! кресло! кресло!» И, должно быть, сам удивлялся, почему его герой кричит бессмыслицу.

Complexion — не «комплексия», но цвет лица.

Scandal — не «скандал», а чаще всего злословие, сплетня.

Intelligent — не «интеллигент», но просто смысленный, неглупый.

Student — чаще всего не «студент», а исследователь.

Novel — не «новелла», а роман.

Gross — не «великий», но грубый, постыдный, отталкивающий.

Выше мы видели, что Бальмонт принял английское gross за немецкое. Оказывается, в этой ошибке повинен не он один. Переводчик избранных рассказов Р. Киплинга, вышедших под редакцией поэта Ив. Бунина, точно так же понимает это слово и переводит его то «большой», то «колоссальный»¹.

Переводчик «Домби и сына», не догадываясь, что sweetheart есть просто «невеста», перевел: «общая (!) улада нашего сердца» (431).

Когда несколько оксфордских студентов переплывали Дуврский пролив на четырехвесельной лодке, в газетных отчетах сообщалось, что один из них «caught a crab» (поймал краба). Лондонский корреспондент немецкой газеты понял это выражение буквально и перевел:

¹ Р. Киплинг, Избранные рассказы, М. 1908, кн. 2, стр. 15 и 270.

«Краб зацепился за весло одного из гребцов», в то время как эта идиома, используемая в переносном смысле, означает: «неудачно погрузил весло в воду».

Этот случай приводит Фридрих Энгельс в своей знаменитой статье «Как не следует переводить Маркса»¹.

Переводчики с французского не отстают от переводчиков с английского. Оказывается, не все из них знают, что:

«Le telephone sans fil» — не «беспроволочный телефон», но радио.

«Le pont» (на пароходе) — не «мост», но палуба.

«Les gourdes» — не «тыквенные бутылки», но фляги.

«La trompe des journeaux» — не «газетный рожок», но выкрики газетчиков.

«La poudre» — не «пудра», но пыль. Между тем один переводчик напечатал о каком-то пролетарии: «покрытый пудрой и мрачный».² Можно подумать, что пролетарии Франции употребляют парфюмерию Коти.

«Les grains de beauté» — не «проблески красоты», а веснушки.

«Porto» — не «гавань», а портвейн.

«Le trousseau de clefs» — не «целое приданое ключей», а всего только связка ключей.

«La brosse à dents» — не «щетка с зубьями», а зубная щетка.

«L'adresse de singe» — не «обезьяний адрес», а ловкость обезьяны.

Точно так же «peler des régimes de bananes» отнюдь не значит «перевернуть вверх дном обычную жизнь бананов», но «очистить гроздь бананов».

«Le plongeur à l'hôtel» — не «пловец в гостинице», но судомойка.

Французское «artiste», равно как и английское «artist» — не «артист» (в смысле актер), а художник.

Таких ошибок я мог бы привести сотни и сотни, но, думаю, и этих примеров достаточно, чтобы читателю стала ясна необходимость словаря идиом.

Русский язык у переводчиков наших стал добротнее, чем лет десять назад. И однако все еще встречаются такие шедевры неряшливой тавтологии, как:

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, М., 1937, стр. 230—238.

² «Печать и революция», кн. I, 1926, стр. 130.

- противоядие против этого яда,
- отсрочка срока,
- сегодняшний день,
- но однако,
- в водовороте воды,
- психика души,
- гуманность к людям,
- продолжался долго,
- воротился обратно,
- возобновляется вновь.

До сих пор такие обороты появлялись только в нашей юмористике:

- Кровотечение крови (Николай Успенский);
- Биография жизни (Лейкин).

Но теперь в серьезном переводе я встретил на-днях:

- Каменотес упругого серого камня.

Надеюсь, что это последний рецидив пресловутой переводческой безграмотности.

В заключение — несколько слов о транскрипции собственных имен. В соответствии с общими установками нашей эпохи переводчик должен передавать иностранное имя (например, название лица или города) не приблизительно, а со всей точностью, доступной для русской фонетики.

Исключение — да и то не всегда — делается только для тех имен, написание которых установлено давней традицией: например, Людовик вместо Луи, Вест-Индия вместо Уэст-Индия и т. д.

Что же касается имен, относительно которых не установилось многолетней и прочной традиции, их в настоящее время стремятся передавать с наибольшей близостью к их подлинной национальной фонетической форме. Попытки подобной фонетизации изредка производились и прежде, но никогда они не были так всеобъемлющи и не достигали таких широких масштабов.

В XVIII веке, когда в нашей культуре господствовало влияние Франции, мы в написании собственных имен ориентировались на французское произношение. Сервантеса называли Сервантом, Тенирса — Теньером и проч.

В XIX веке, к пятидесятым годам, впервые началась фонетизация английских имен. Но она была частична, случайна и не встретила в литературе сочувствия.

В журналах ее третируют как скоропребывающий курьез.

«Москвитянин», например, говорил:

«У нас в моде писать теперь некоторые иностранные слова, — как они на своих языках пишутся: особенно англичане заставляют наших литературных франтов ломать язык без милосердия, и Уильямы, Уильки, Гоульсы раздирают нам уши, хоть от того не пишем мы лучше ни по-русски, ни по-английски. Но ничто не ново под луною: курьезы такие бывали у нас в прошедшем столетии, и в 1790 году напечатано было в Петербурге у Шнора «Описание хода купеческих и других караванов в степной Аравии, перевод с Английского языка»¹.

Нынче фонетизация иноязычных имен проводится широко и последовательно. Но сейчас она вызвана совсем другими причинами. В ней раньше всего сказались уважение советских людей к национальным культурам всех стран и народов. Именно поэтому Тифлис переименован в Тбилиси, Эривань в Ереван, Сухум в Сухуми и проч. В звуках собственных имен почти всегда отражается национальная эстетика того или иного народа, и естественно, что в настоящее время мы стремимся передать эти звуки с наибольшей точностью. Переводя, например, чувашских поэтов, мы называем Чебоксары — Шупашкар.

Далекие от шовинизма и зазнайства, мы не считаем, как это было в дореволюционное время, что наша великорусская фонетика есть мерило и норма всех существующих звуков. Мы не боимся вводить в наши переводы такие чуждые русскому уху звучания, как «ыйман», «Ньон-Ньон», «Сесьпал» и т. д.

Но есть и другая причина, вызвавшая такую необычайную тягу к фонетической точности воспроизведения имен. Это те новые научные навыки, которыми все больше проникается наше мышление. Мы ни в чем не терпим умственного произвола, неясности, сбивчивости. В нашем душевном хозяйстве нам невыносим беспорядок. Мы требуем научно обоснованной точности всюду, даже на этом малозаметном участке культуры.

Именно поэтому в новых переводах Шекспира герцог Альбани сделался герцогом Олбени, Эдмунд превратился

¹ «Москвитянин», 1851, V, стр. 295.

в Эдмонда, Освальд — в Осуолда, Макдуфф — в Мекдеффа и т. д. На Украине имя английского писателя Соути стали писать Роберт Сузи (Southey).

Когда-то, в сороковых годах, Диккенса именовали у нас Карл Диккенс, потом он сделался Чарльзом Диккенсом, а теперь это — Чарлз Дикенз.

Одно и то же имя переводчик с немецкого пишет Георг, переводчик с французского — Жорж, переводчик с английского — Джордж. Правда, благодаря долгой и прочной традиции английские короли все еще именовались в русских переводах Георгами, хотя англичане называют их Джорджами, но близко время, когда все они будут переименованы в Джорджей. Недаром тот, кого мы в течение ста лет называли Георг Вашингтон, теперь уже называется Джордж Вашингтон¹ и несомненно в ближайшее время делается: Джордж Уошингтон.

Сколько лет переводят у нас, например, сочинения Ибсена, но характерно для современной эпохи, что лишь теперь, чуть не полвека спустя, мы заметили, что имена его героев искажены. И заставили их звучать по-норвежски.

В предисловии к новому изданию Ибсена сказано:

«До последнего времени в русской литературе существует традиция руссифицировать иностранные имена, которые якобы «не звучат для русского уха». При этом руссификация проводится крайне непоследовательно: например, женским именам то придается окончание *a*, то нет (Кармен, Сольвейг, но Гудруна, Гильда)...

Мы решились передавать в новом переводе Ибсена большую часть имен возможно ближе к их действительному норвежскому звучанию».

Вследствие этого Нора в новом издании Ибсена сделалась Нурой, Гедда — Хеддой, Олаф — Улафом, строитель Сольнес — Сульнесом, Освальд из «Привидений» — Освалом и т. д.²

Переводы в новом издании старые, принадлежащие известной переводчице А. В. Ганзен. Переводчица охотно подчинилась этой радикальной реформе и в новом издании Ибсена переименовала все привычные имена его пер-

¹ См. «Историю XIX века» Лависса и Рамбо, т. I, М. 1938, стр. 555.

² Хенрик Ибсен, Избранные драмы, перевод с норвежского А. и П. Ганзен, Л. 1935, стр. 21—22.

сонажей, но все же заявила против этого шутивный протест:

«Товарищи! Вы слышали? — фонетика не шутит и требует от нас неукоснительного восстановления — в строгом соответствии с законами фонетики — всех иностранных имен собственных и географических названий, и с к а ж е н н ы х русскими переводчиками — учеными и литераторами. Отныне Лиссабон должен стать Лижбоном, Эдинбург — Эдинбороу, Осло — Ушло, Париж — Парн, Вена — Вином и т. п.»

Этот юмористический протест завершался такими стихами:

О злые, злые времена!
Неузнаваемы герои.
Филолог упразднил без бою
Привычные нам имена.

Вновь издан Ибсен Ленхудлитом;
Но ищет Н о р у тщетно взор:
В недоумении сердитом
Он зрит лишь Н у р у с этих пор!

Где С о л ь н е с, в спор вступивший с богом,
Знакомый всем нам с детских лет?
Очистил С у л ь н е с у дорогу.
А Сольнеса в помине нет.

Да что герои-человеки, —
Изменят ныне имена
Столицы, острова и реки...
О злые, злые времена!
(1935)

Стихи эти озаглавлены «Плач антифонетика». Конечно, они меньше всего выражают подлинные мнения автора: в них высмеиваются те староверы, которые ощущают «фонетизацию» как недопустимое новшество.

Попытка подойти объективно к этому немаловажному вопросу сделана проф. А. А. Смирновым, который прочитал в Ленинградском Доме писателя специальную лекцию «О транслитерации иностранных имен и слов».

Выражая свое сочувствие «фонетическим принципам», профессор А. А. Смирнов указал, что полное их применение неосуществимо на практике:

«Научная транслитерация состоит не в наивозможно точном м е х а н и ч е с к о м воспроизведении иностранных звуков крайне несовершенными средствами русского

алфавита, а в такой организации передачи иностранных имен (и слов), которая при верном в общем воспроизведении их подлинного звучания (например, при уничтожении ненужных неточностей в этом отношении) позволяла бы вместе с тем наилучшим образом их осваивать».

Полная фонетизация иностранных имен невозможна, по словам А. Смирнова, уже потому, что в русском алфавите не имеется множества звуков, какие присущи другим языкам. Извольте передать по-русски английскую фамилию *Waistcloth*, если в русском алфавите не существует ни ее первого, ни ее последнего звука: ни *w*, ни *th*. Или как выразить средствами русского языка французское *e* немое? Как бы горячо вы ни стремились к «верному воспроизведению подлинного звучания иностранных имен и слов», у вас все равно ничего не получится, так как в вашем языке нет нужных для этого звуков. Не может же художник при всем желании дать точную копию той или иной картины, если на его палитре нет соответственных красок. Взять хотя бы то же английское даубл-ю (*w*). Какую русскую букву ни поставь, она не передаст этого звука¹.

Есть у нас привычные искажения иностранных имен и слов; искажения эти до такой степени вошли в наш язык, что, по словам профессора А. А. Смирнова, ни о какой фонетизации не может быть и речи. Мы, например, говорим бульон, а не буйон. Почему же герцога Бульонского мы превращаем в Буйонского?

Вообще в нашей фонетизации имен все еще много непоследовательности. Взять хотя бы звук *h*, не имеющий в русском алфавите никаких соответствий.

Этот звук по традиции всегда у нас воспринимался как *г*. Было ли это *h* голландское, латинское, греческое, немецкое или английское, все равно в течение столетий оно репродуцировалось в русском языке, как *г*. Мы ни-

¹ Американского поэта *Walt Whitman*'а я, в интересах «фонетики», назвал Уолтом Уитманом. Но это вышло так непохоже на американское звучание его имени, что, когда русский человек произносит: Уолт Уитман, американец не понимает, о ком идет речь. Основываясь на утверждениях А. А. Смирнова, мне, пожалуй, следовало бы назвать Уолта Уитмана — Вальт Витман. Это было бы, пожалуй, «фонетичнее». Ведь говорим же мы ватерпас, ватерлиния, а не уоперпас, уотерлиния.

когда не писали хиена, гигиена, хетман, халлюцинация, хауптвахта, хипертрофия, химн, хипноз, но всегда: гиена, гигаена, гетман, галлюцинация, гауптвахта, гипертрофия, гимн, гипноз. Почему же теперь мы, из угождения фонетике, пишем не Гемингвей, а Хемингуэй, не Генрик Ибсен, а Хенрик Ибсен, не Иоган, а Йохан, не Гильда Дулитл, а Хилда Дулитл, не Джо Гилл, а Джо Хилл? Ведь было бы очень странно, если бы мы вдруг пожела-ли писать Хейнрих Хейне вместо привычного нам Генриха Гейне.

Столь же дикими, — утверждает А. Смирнов, — показались бы нам формы Хеббель (вместо Геббель), Холландия (вместо Голландия), Хегель (вместо Гегель), Хитлер (вместо Гитлер), Хектор (вместо Гектор) и т. д.

Ему кажется, будто традиция решительно восстает против всех этих новшеств. Но он не считает традицию решающим моментом в этом деле. Гораздо важнее то, что фонетика, воспроизводящая *h* при помощи *x*, — есть просто плохая фонетика. Потому что:

«1. В русском языке встречается *г* в значении *h*, и не только в церковно-славянизмах: благо, благодарю, бог, господь, — но также и в комплексах междометий ага, ого и т. п., характерным образом противостоящим по экспрессии (мажорный тон) группе ах, эх и т. п. (минорный тон).

2. В ближайшем к нам из языков — украинском — мы имеем *г = х*, то же в южно-русских говорах» (Курская обл. и т. д.).

И т. д., и т. д., и т. д.

«В пользу *x*, — говорит А. Смирнов, — нельзя привести ни одного специфического аргумента, кроме того, что *h* все же ближе к *x*, чем *г* (что безусловно правильно только в отношении английского *h*, которое, однако, было бы крайне нерационально трактовать иначе, чем немецкое, голландское, греческое и латинское)».

Или возьмем хотя бы английское *h*. Известно, что во многих случаях оно не произносится. Если быть прямолинейным «фонетиком», нужно писать фамилию Дарвина — Давин (или, еще «точнее», Дауин), Картрайта нужно сделать Катрайтом, а Паркера — Па́ке.

«Здесь, — говорит А. Смирнов, — традиция (в связи с историко-культурным и этимологическим моментом) должна быть в значительной степени удовлетворена».

Зато он и сам предлагает переименовать Гавр в Авр (ибо буква h в слове Havre не произносится), а Виктора Гюго — в Юго, Гавану — в Авану или даже в Абану, а гаванские сигары, соответственно с этим, в абанские. Вообще традиция для нас не такое уж пугало. Гюи де Мопассана мы вполне безболезненно превратили в Ги де Мопассана, хотя полустолетняя традиция — за Гюи. И, право, ничего не будет страшного, если мы переименуем французских Людовиков в Луи, Генрихов в Анри, Вальтер Скотта в Уолтера Скотта, Камюэнса в Камуинша и даже Лиссабон в Лижбон, потому что нельзя же не учесть психологию советских читателей, которые, так сказать, воспитаны на нарушении скверных традиций. Какие только традиции — тысячелетние — казавшиеся устойчивыми навеки веков — не сокрушались у нас на глазах. Поэтому нам легче, чем каким-нибудь другим из европейских народов, отречься от Лиссабона и Виктора Гюго в пользу Юго и Лижбона.

Антифонетисты запугивают читателя такими «фонетическими» ужасами:

«Пролив Магалайша¹ остался далеко позади. Пароход приближался к Авру. Сидя у себя в каюте, строитель Сульнес нетерпеливо перелистывал роман Виктора Юго. В дверь постучали. «А, это, верно, Нура и Дура (Нора и Дора)», — подумал Сульнес»².

Но читателю, не делающему фетиша из традиции, все эти ужасы несколько не страшны. Пролив Магалайша, конечно, приведен здесь напрасно, потому что он на всех европейских языках — Магелланский. Что же касается Сульнеса, Авра и Нуры, то, конечно, советский читатель охотно узаконит их в своем языке и столь же охотно откажется от дискредитированных Сольнеса, Гавра и Норы.

¹ Магеллан по-португальски Magalhaes (Магалайш).

² «Литературный Ленинград», 1936, № 23 (109).

XI. ТЕНДЕНЦИИ СОВЕТСКОГО СТИЛЯ В НОВЫХ ПЕРЕВОДАХ ШЕВЧЕНКО

1

В заключение необходимо сказать, каковы основные особенности слагающегося советского стиля в искусстве художественного перевода. Чем этот новый стиль отличается от того, что господствовал в советской литературе лет двадцать назад? Речь идет не об индивидуальных чертах того или иного перевода, а о массовом, общем стиле, свойственном большинству переводчиков и тем самым характеризующем нашу эпоху. С наибольшей наглядностью этот стиль проявился в последнее время в переводах Шевченко, так как в работу над этими переводами включились огромной артелью почти все переводчики нашей страны и кроме того родственная близость двух языков — украинского и русского — сделала стилевые тенденции этих переводчиков наиболее заметными, явными.

Для сравнения я считаю бесполезным еще раз обследовать старые переводы Шевченко — в добавление к тому, что было сказано о них на предыдущих страницах.

И раньше всего несколько слов о чисто словарных ошибках, которые наносили поэзии Шевченко немалый ущерб в старых переводах его «Кобзаря».

Губительная роль этих ляпсусов очевидна для всякого, поэтому едва ли необходимо распространяться о них. Приведу только семь или восемь, хотя мог бы привести не меньше сотни.

Прочитал, например, Сологуб у Шевченко, как один украинец ругает другого:

Чур тобі, мерзенний
Каламарію!

и решил, что, если уж люди ругаются, значит, каламар— это что-то вроде прохвоста.

И перевел:

Чур тебя, противный
Проходимец¹...

Между тем, каламар по-украински не проходимец и даже не прохвост, а чернильница!

В другом сологубовском переводе фигурирует Емельян Пугачев, потому что Сологубу неизвестно, что пугач по-украински — филин².

Даже знаменитое «Завещание» с первых же строк искажено Сологубом вследствие малого знания украинской лексики.

Шевченко в этих первых строках говорит: когда я умру, похороните меня на высоком холме, на кургане, Сологуб переводит:

Как умру, похороните
Вы меня в могиле!³

Забыв, что по-украински «могила» — курган, он заставляет поэта писать специальное завещание о том, чтобы его похоронили... в могиле! Для таких похорон завещаний не требуется. В могиле каждого из нас похоронят и так.

В том-то и заключается для большинства переводчиков особая трудность переводов Шевченко, что в украинском языке сплошь и рядом встречаются как будто те же самые слова, что и в русском, но значат они другое. Натывается, например, переводчик у Шевченко на такую строку:

Пішла луна гаєм,

и переводит с размаху:

Пошла луна лесом,

¹ «Кобзарь» Тараса Шевченко, в переводе Ф. Сологуба, СПб 1934, стр. 105.

² Там же, стр. 89.

³ Там же, стр. 232.

и даже не удивляется, как это может луна делать променад под деревьями!

Ему и в голову не приходит, что луна по-украински э х о.

«Одружиться» по-украински значит «повенчаться». Сологуб же переводит подружиться. Так что, когда монахини в стихах у Шевченко проклинаят бога за то, что он помешал им сожителем с мужчинами в браке, Сологуб заставляет их стремиться к платонической дружбе (288).

«Старцы» по-украински ни щ и е. Сологуб же переводит старцы, хотя эти старцы часто бывали подростками (171).

«Злодій» — по-украински вор. Сологуб же переводит злодей (190).

«Комора» — по-украински амбар. Но Мей и Сологуб полагают, что это, конечно, к а м о р к а, и, как ни в чем не бывало, выкатывают из крохотной каморки громадные, чуть ли не сорокаведерные бочки:

Из каморки новой бочки
Выкатили с медом...¹

Из каморки новой бочки
Катятся, грохочут...²

И Мей и Сологуб оба перевели «Наймичку», каждый, конечно, по-своему. Мей переводил в 1859 году, а Сологуб через семьдесят лет после Мея. Но ляпсусы у них одни и те же. Оба они в своих переводах рассказывают, как какая-то девушка гуляла по степи и привела оттуда двух сыновей...

«Сыновей двух привела» — говорится у Мея³.

«Двух сыночков привела» — говорит Сологуб⁴.

К переводу Мея была даже, помню, картинка, не то в «Ниве», не то в «Живописной России», — осанистая матрона шествует среди каких-то подсолнухов, гордо ведя за собой двух чубатых и усатых подростков. Между тем в подлиннике ее дети едва ли обладают усами, так как они н о в о р о ж д е н н ы е. Она только что раз-

¹ «Кобзарь» Тараса Шевченко, изд. под ред. Н. В. Гербеля, 3-е изд., 1876, стр. 188.

² Ф. Сологуб, стр. 313.

³ «Кобзарь» Тараса Шевченко, изд. под ред. Н. В. Гербеля, 3-е изд., 1876, стр. 173.

⁴ Ф. Сологуб, стр. 306.

решилась от бремени двойней. Об этом и говорится в стихотворении Шевченко, потому что по-украински «привела» — «родила», а переводчики, не подозревая об этом, заставляют шагать по курганам только что рожденных младенцев!

Шевченко говорит о влюбленном казаке, что тот, поджидая девушку, ходит и час и другой, а переводчик В. Соболев заставляет влюбленного ходить без передышки целый год!

Ходит месяц, ходит год он¹.

Сверхчеловеческий подвиг любви!

Казаку не пришлось бы доводить себя до таких истязаний, если бы переводчику было известно, что година по-украински час, а не год.

Мей, прочитав у Шевченко «ввечері», перевел «за вечерней». Между тем «ввечері» не «за вечерней» и не «за обедней», а «вечером».

«Зоря» по-украински «звезда». Но Славинский полагает, что это заря, и когда Шевченко говорит:

Глядите, как восходят звезды, —

в переводе у Славинского читаем:

Любуйтесь нежною зарей².

В белоусовском «Кобзаре», вышедшем в издательстве «Знание», возы с ножами превратились у переводчика в «запасы пушечных снарядов»³. Шевченко называл эти ножи иносказательно «железной таранью», а переводчик принял рыбу тарань за... тараны.

Я мог бы без конца приводить эти забавные и грустные промахи, но думаю, что и перечисленных совершенно достаточно.

Причиняемый ими ущерб очевиден, и не требуется никаких теоретических доводов, чтобы осудить их самым решительным образом, особенно если их количество так велико, как в тех переводах, о которых я сейчас говорил.

Но, конечно, не такими ляпсусами измеряется мастерство переводчика. Люди, далекие от искусства, ошибоч-

¹ Издание 4-е, стр. 307.

² Славинский, стр. 145.

³ «Кобзарь» в переводе русских писателей, ред. И. А. Белоусова, изд. т-ва «Знание», СПб 1906, стр. 82.

но думают, что точность художественного перевода, только и заключается в том, чтобы правильно и аккуратно воспроизводить все слова, какие имеются в подлиннике.

Как мы видели, это не так.

Не в том беда, что переводчики Шевченко кое-где вместо «чернильница» напишут «прохвост», а вместо «амбара» — «каморка», — эти ошибки легко устранимы, критике с ними нетрудно бороться, хотя бы уже потому, что, будучи разоблаченными, они очевидны для каждого.

Беда именно в искажении стиля Шевченко, в искажении его мелодики, его интонаций и ритмов, о которых было сказано выше.

Здесь же мне хотелось бы указать на особые трудности переводов Шевченко и вообще украинских поэтов на русский язык.

Было бы сумасшествием думать, будто в русском языке нехватает ресурсов передать всю поэтическую силу украинского подлинника. Мало существует таких трудностей, с которыми не мог бы совладать этот многообразный язык, «столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам»¹.

И тем не менее все эти искажители стихотворений Шевченко могут в свое оправдание сказать, что переводить Шевченко — труднейшее дело. Гораздо более трудное, чем переводить Овидия или Эдгара По. Именно потому, что украинский язык так родственно близок русскому, переводчик на каждой странице наталкивается на подводные рифы и мели, каких не существует при переводе с других языков. Здесь с особенной ясностью видишь, как безнадежны бывают в отношении точности дословные воспроизведения текста и какое ничтожное, чаще всего отрицательное, значение имеет в деле художественного перевода стихов педантически точная передача каждого отдельного слова.

Здесь ощутимо сказывается один парадоксальный закон переводческой практики: чем точнее порой передашь каждое слово переводимого текста, тем дальше от подлинника будет твой перевод.

¹ А. Пушкин, О Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая».

А если ты нарушишь буквальную точность и попытаешься передать главным образом ритмику, смысл и стиль данного произведения поэзии, твой перевод, при соблюдении некоторых прочих условий, может оказаться наиточнейшим воспроизведением подлинника.

Ибо даже одинаковые по смыслу и по звуку слова этих двух языков могут оказаться совершенно различны по стилю, так что никакого знака равенства между ними поставить нельзя.

Сделайте опыт, попробуйте перевести хотя бы такое двустишие:

Тільки наймичка шептала:
«Мати... мати... мати».

Дело как будто простое, а не удавалось еще ни одному переводчику.

Мей перевел таким образом:

Словно мертвая стояла,
«Мать! Мать! Мать» — она шептала¹.

Станный, как мне кажется, шопот в устах романтической девушки. И, кроме того, вместо медленного скорбного раздумья получилась скороговорка: «мать, мать, мать».

Федор Сологуб перевел те же слова по-другому, тоже, как мне кажется, не слишком удачно:

Лишь батрачка лепетала:
«Матка... матка... матка!»²

Смеяться над этими переводами нетрудно, но как же, в самом деле, перевести слово «мати»? Другой поэт ввел слово «мамо» и напечатал в своем переводе «Тополі»:

Без него отец и мамо.

Это тоже едва ли приемлемо, хотя бы уже потому, что слова мамо в русском языке не имеется. Слово мамо — украинское слово, и притом звательный падеж, так что сочетать его с именительным отец едва ли разрешает грамматика. Должно быть, чувствуя всю

¹ «Кобзарь», под ред. Н. В. Гербеля, изд. 3-е, СПб 1876, стр. 187.

² Ф. Сологуб, стр. 312.

призрачность этого мамо, поэт в том же переводе «Тополи» (в общем перевод сделан очень умело) вводит еще одно слово, но тоже едва ли уместное — «мамонька». Там, где у Шевченко написано:

Чи не була мати? —

в новом переводе читаем:

Мамонька не була?

Но, к сожалению, «мати» и «мамонька» — слова совершенно различного стиля. Для украинца «мати» — простейшая форма, нейтральное слово, не окрашенное никакими оттенками, тогда как русское «мамонька» — диалектизм, ощущаемый нами на фоне нашего нормативного стиля как нечто претенциозное, сусальное: «мамонька».

В художественном языке, как мы знаем, все дело в стилистических оттенках, в тональностях. Тем-то и труден перевод стихотворений Шевченко, что в украинском и русском языках слова как будто схожие, и корни у них одинаковые, а стилистические тональности и оттенки совершенно различные. Казалось бы, какая разница между словами «мати» и «мать», а вот, как мы только что видели, бывают такие случаи, когда никакого знака равенства между этими словами поставить нельзя.

Когда украинец говорит слово «мамо» или «мати», для его языкового сознания эти слова находятся в полной гармонии со словами самого высокого стиля. Поэтому Шевченко в своем подражании пророку Осии мог среди торжественных библейских восклицаний написать и такое:

Воскресни, мамо!

Но когда Сологуб перевел этот возглас:

Воскресни, мама!¹ —

у него получилось опереточно-пародийное смешение стилей, потому что для русского языкового сознания слово «мама» — комнатное, затрапезное, интимное слово, столь же неуместное в библейской торжественной речи, как, например, «мамаша» или «маменька». Стилистическая неадекватность двух одинаково звучащих слов здесь очевидна для каждого.

¹ Ф. Сологуб, стр. 279.

У Шевченко в «Наймичке» старик перед свадьбой раздумывает, кого бы взять к своему сыну в посаженные матери:

Хто в нас буде мати?

Казалось бы, очень легко перевести эту строчку, а между тем у Мея получился какой-то бойкий сумбур:

Где к венцу пойдет невеста?
Да и в материно место
Взять кого бы? ¹

Сологуб перевел точнее, но эта точность — мнимая, так как она приобретена ценой какофонии:

Надо это дело кончить.
Когда, где венчать - то?
Да и свадьбу. Да еще что?
Кто им будет мать - то? ²

Это хлесткое и шершавое «мать-то», конечно, несколько не соответствует истовому и благозвучному «мати».

Или возьмем хотя бы украинское слово *сірома*. Конечно, корень в нем тот же, что в русском «сирота», и значит оно приблизительно то же. Но вот у Шевченко есть строка:

Випровожала сестра свого брата,
А сірому сиротина...

Вторая строка в русском переводе читается так:

А сиротку сиротина.

И опять получился абсурд, потому что этот «сиротка» дюжий, плечистый, усатый компанеец-казак.

Вот и оказывается, что «сірома» и «сиротка» — слова хоть и схожие, но в каких-то оттенках совершенно различные, и одно только отчасти покрывает другое. Так что именно близость этих двух языков создает для переводчиков особые трудности, состоящие в стилистической неадекватности похожих, а порой и тождественных слов.

Еще одно слово: «малесенький». Шевченко говорит, что он хотел бы умереть «хоч на малесенькій горі».

¹ «Кобзарь», под ред. Н. В. Гербеля, 3-е изд., СПб 1876, стр. 187.

² Ф. Сологуб, стр. 312.

Переводчики, конечно, переводят «малесенький» словом «малюсенький», и получается ложь, потому что слово «малюсенький» — мармеладное, дамское, жеманное слово, а «малесенький» — народное, лишенное какой бы то ни было приторности.

Дальше у Шевченко есть такие стихи:

Сину, мій сину, не клени тата,
Не пом'яни.

Сологуб переводит:

Сын ты мой, сын мой, тятю (1), вздыхая,
Не помяни!

И хотя тато и тятя — понятия совпадающие, но опять-таки в стилистическом отношении знака равенства между ними поставить нельзя, потому что тривиальное тятя самым звуком своим разрушает патетический стиль этого скорбного стихотворения Шевченко.

Дальше. Русский язык чрезвычайно богат уменьшительным. Кажется, в мире нет другого языка, в котором действовало бы такое количество суффиксов, выражающих ласку и нежность. Но эти суффиксы применимы, конечно, не к каждому слову. Вот, например, слово туман. В русском фольклоре нет ни туманчика, ни туманка, ни туманышка. Никаких нежностей к туману русский фольклор не питает. А у Шевченко все вступление к «Наймичке» построено на нежных обращениях к туману:

Ні, не дави, туманочку!
Єсть у мене... Туманочку,
Туманочку, брате...

Попробуйте, переведите это слово на русский язык. Елена Благинина сочинила: «туманушка» (по аналогии с Иванушкой). Это вполне законно, но слово получилось надуманное.

Или возьмем слово радуга. В русском языке оно само по себе радостно-праздничное и не требует никаких уменьшительных. Между тем, у Шевченко (равно как и в украинском фольклоре) слово «веселка», означающее

1 Ф. Сологуб, стр. 252.

радугу, легко и естественно принимает ласкательный суффикс:

Як у Дніпра веселочка
Воду позичає.

Как же передать «веселочку»? «Радужка»? «Радужечка»? Переводчику поневоле приходится оставлять эту форму без всякого отражения в своем переводе, потому что, если он и дерзнет нарушить традиционную речь, он создаст такой неологизм, который будет ощущаться читателем как некая словесная эксцентрика.

Вот одна из тысяч стилистических трудностей, которые стоят перед переводчиками стихотворений Шевченко.

Как же в самом деле передать в переводе стиль стихотворения Шевченко, если в обоих языках, схожих по звуку, слова часто бывают различны по стилю? Так что, если ты, стремясь к точности, поставишь в переводе то же самое слово, которое имеется в подлиннике, твой перевод, как это ни дико звучит, будет гораздо менее точен, чем если бы ты поставил другое, непохожее слово, не имеющее созвучия с украинским, но более соответствующее стилю переводимого текста.

При переводе с украинского на русский и с русского на украинский — эта трудность наиболее очевидна. Так же наглядно выступает она при переводе, например, с итальянского языка на французский. В своем исследовании о переводах Петрарки, сделанных французским поэтом Клеманом Моро, Е. И. Боброва между прочим указывает: «Перевод делается на язык, родственный итальянскому, и потому есть возможность использовать общие корни и дать переводу местами не только смысловую, но и евфоническую точность до известной степени. Конечно, могут возникнуть затруднения как со стороны семасиологической, то есть смысловой (слово, будучи одного корня с итальянским, может иметь другое значение), и синтаксиса, так и со стороны метрики (слово может не подходить по числу слогов или давать женскую рифму там, где требуется мужская)»¹.

¹ Е. И. Боброва, Клеман Моро как переводчик Петрарки (К проблеме стихотворного перевода), «Ученые записки Саратовского государственного им. Чернышевского университета», т. VII, Саратов 1929, стр. 267.

Все это верно, но Е. И. Боброва не указала, как мне кажется, еще одного затруднения, главнейшего — со стороны стиля тех итальянских и французских слов, которые, имея общие латинские корни, все же разнятся друг от друга по своей стилевой окраске. Как велики подобные затруднения при переводе с родственных языков, можно видеть яснее всего по тем из переводов Шевченко, где переводчики, соблазненные близостью двух языков, дают точное воспроизведение фразеологии подлинника.

О том, как плохи были эти переводы в других отношениях, достаточно сказано на предыдущих страницах.

Поразительнее всего то, что широкие читательские массы России угадывали гениальность Шевченко даже сквозь плохие переводы, даже сквозь цензурные бреши. Они так жадно хотели узнать, изучить его творчество, что требовали все новых изданий его «Кобзаря» в переводе на русский язык.

2

Начиная с 1860 года, «Кобзарь», изданный Н. В. Гербелем, выдержал четыре издания. «Кобзарь», переведенный Иваном Белоусовым и частично составленный им из чужих переводов, выдержал, начиная с 1887 года, не меньше восьми изданий.

В промежутках между этими двумя «Кобзарями» вышли три сборника стихотворений Шевченко — в русских переводах Чмырева, Дремцова и Лепко.

В 1911 году, к пятидесятилетию со дня смерти Шевченко, в Петербурге появился «Кобзарь» в переводах Славинского и Колтоновского, сочувственно встреченный русскою критикою как самый полный из всех «Кобзарей». Тогда же вышли «Песни Тараса Шевченко» под редакцией В. Вересаева и через несколько лет два «маленьких Кобзаря», изданные — один в Москве, другой в Киеве, и т. д., и т. д., и т. д.

Позднее, уже в советское время, вышло еще два «Кобзаря»: «Кобзарь» Колтоновского в 1933 году и «Кобзарь» Сологуба в 1934 и 1935 годах.

Самое количество переводных «Кобзарей» свидетельствует, как дорог был Шевченко русским читательским массам. Вся романтическая любовь русских людей к

Украине, к ее величавой истории, к ее певучему, единственному в мире пейзажу, — любовь, которая еще со времени Пушкина стала в русской литературе традицией, — выразилась в этом восьмидесятилетнем тяготении русских читателей к Тарасу Шевченко, в этом требовании новых и новых переводов его «Кобзаря».

Что сказать об этих новых переводах, уже свободных от царской цензуры? Из них раньше всего выделяется белоусовский «Запретный Кобзарь», вышедший в самый разгар революции: в этом «Запретном Кобзаре» были помещены переводы почти всех дотоле нелегальных стихотворений Шевченко. Переводы, как мы видели, не слишком умелые, но самая тематика переведенных стихов так гармонировала с бушевавшей в стране революцией, что эту — наконец-то раскрепощенную — книгу восприняли как большое событие.

К сожалению, Иван Белоусов был представителем устарелых методов переводческого искусства. Он начал свою многолетнюю и кропотливую работу над переводами стихотворений Шевченко еще в 80-х годах, когда Мольера переводили разностопным стихом Грибоедова, а Бодлеру навязывали ритм Некрасова, и всем это казалось в порядке вещей. Свойственное той упадочнической литературной эпохе пренебрежение к стилю, к фонетике, к ритмике переводимых поэтов не могло не отразиться на качестве белоусовских переводов Шевченко.

Но нужно тут же сказать, что требования к переводу в ту пору, когда начинал Белоусов, были совершенно иные, чем нынче, и если с точки зрения этих пониженных требований, отодвинутых советской культурой в невозвратное прошлое, мы подойдем к переводам Белоусова и его предшественников, Гайдебурова, Плещеева, Сурикова, Гербеля, Мея, мы должны будем признать, что в историческом плане, для своего времени, соответственно вкусам и требованиям тогдашних читателей, они были нисколько не хуже других переводов (например, бытовавших в тогдашней литературе переводов из Гейне) и, конечно, сыграли свою положительную роль в деле ознакомления русских читательских масс хотя бы с тематикой поэзии Шевченко.

Вообще, если бы нам удалось рассмотреть в хронологическом порядке, в последовательности литературных эпох все переводы стихотворений Шевченко, мы воочию

могли бы увидеть, как на протяжении восьмидесяти лет менялось самое понятие о переводческой точности.

Мы увидели бы, что переводческая точность — понятие весьма неустойчивое, что в каждую данную эпоху оно измеряется совершенно иными критериями и что те переводы стихотворений Шевченко, которые в настоящее время кажутся нам вопиюще неточными, были воспринимаемы тогдашним читателем как достаточно близкие к подлиннику и не вызывали никаких возражений, потому что вполне соответствовали тем понятиям о переводческой точности, какие существовали в читательских массах 60-х, 70-х, 80-х годов.

Нам стало бы ясно, в каком направлении эволюционировало это понятие точности и чем отличаются наши нынешние требования к советскому переводчику стихотворений Шевченко от тех требований, которые читатели старых времен предъявляли к Гербелю, Плещееву, Мею.

Иван Белоусов был полезен уж тем, что он, повторяю, знакомил читателей с тематикой стихотворений Шевченко. Но, конечно, только с тематикой. Будучи типичным середняком-переводчиком, он навязывал великому поэту свой средняцкий переводческий стиль. Упрощенческое обеднение богатого и сложного стиля Шевченко — таков был его постоянный переводческий метод.

Переводчик Андрей Колтоновский, напечатавший первые свои переводы совместно с переводами Славинского в «Кобзаре» одиннадцатого года, уже в советское время перевел «Сон» и «Кавказ» и другие революционные стихотворения Шевченко. Эти переводы появились в 1933 году в «Дешевой библиотеке классиков».

Колтоновскому были чужды реакционные качества многих других переводчиков стихотворений Шевченко. Я хорошо помню, какую популярность у русской молодежи предреволюционных годов приобрел его замечательный перевод стихотворения Марии Конопницкой, направленного против царизма:

Как король шел на войну
В чужедальную страну.

Это был переводчик-самородок, обладавший изрядной находчивостью, гибкостью речи, большой версификаторской удалью. Но ему не хватало словесной культуры, и поэтому он переводил вслепую, на-ура, наудачу.

Удача у него порою бывала немалая, но тут же рядом, особенно в первом издании, обнаруживались страшные провалы и безвкусица. В сущности он стоял на перепутьи между двумя системами переводческого искусства, и то, что в его переводах есть зародыши, предчувствия, проблески новой системы, свидетельствует о его незаурядном литературном чутье.

Но невысокая стиховая культура все же сказывается у него на каждом шагу. Вот сейчас в Гослитиздате напечатаны в «Школьной библиотеке» лучшие его переводы, и там среди них есть шедевр «Мов за подушне обступили». Шевченко говорит в этом коротком наброске, что воспоминаниями о минувших событиях он спасается от осенней тоски, что для того-то он пишет о них,

Щоб та печаль
Не пёрлася, як той москаль,
В самотню душу.

Колтоновский дал такой перевод этих строк:

чтобы яд (!)
Тоски осенней, как солдат,
Не лез в святыню (?) одинокой
Моей души...¹

Выходит, что Шевченко одновременно в двух смежных строках называет свою тоску и «солдатом» и «ядом» и заставляет этот удивительный яд лезть в качестве солдата в какую-то «святыню души».

Эти безвкусные пристрастия к аляповатым метафорам, к цветистым загогулинам, вроде «святыни одинокой души» и «яда осенней тоски», портят лучшие переводы Андрея Колтоновского. Иные его отсебятины имеют к тому же совершенно недопустимый характер. Переводя, например, стихотворение «На великдень на солومی», он заставляет одного малыша хвастаться тем, что отец припас ему пасхальный гостинец — с фабрики:

Мне с фабрики тятка...

Стихотворение написано в 1849 году, когда фабрики в крепостном быту украинской деревни были величайшей редкостью; навязывать Шевченко такой ответственный

¹ Т. Шевченко, Избранные стихи, Гослитиздат, Л. 1938, стр. 79.

образ не значит ли погрешать против исторической истины?

Если бы не эти частые провалы в безвкусицу и эти (довольно редкие) нарушения семантики подлинника, труд талантливого мастера сыграл бы еще бóльшую роль в деле приближения поэзии Шевченко к русским читателям предреволюционной эпохи. Жаль, что редактором переводов Андрея Колтоновского был такой безнадежно моветонный человек, как Славинский.

Для нас переводы Колтоновского любопытны главным образом в том отношении, что они — на рубеже между старой переводческой системой и новой. Старая система, как мы видели, всецело отдавала переводимого автора во власть переводчика. Власть эта была безгранична. Читатели нисколько не были заинтересованы в том, чтобы перевод являлся наиточнейшей репродукцией подлинника. Гейне переводили тогда всеми стиховыми размерами, кроме того размера, которым писал он сам. Это не были украшательные переводы XVIII века, когда переводчики, мнившие себя обладателями абсолютного вкуса, считали своим долгом улучшать и подслащать переводимые тексты. Это были — я говорю о рядовых переводах 70—80—90-х годов — изделия торопливых и равнодушных ремесленников, порожденных упадочнической журнально-литературной эпохой.

Новая эпоха — советская, нынешняя — громко требует, чтобы всему этому самоуправству был положен предел, чтобы искусство перевода было подчинено научной дисциплине.

В качестве реалиста советский читатель ставит выше всего документальность, достоверность и точность. Современный переводчик, по представлению советского читателя, должен заботиться о точном и научно объективном воспроизведении подлинника. Дилетантизм и кустарщина ненавистны советскому человеку во всех областях, в том числе и в области перевода.

Так что дело вовсе не в том, что прежние переводчики были будто бы все поголовно плохие. Нет, среди них, особенно в 50-х годах, было немало серьезных работников, но работали они на основе не приемлемого для нас устаревшего принципа, — и советский читатель, заявивший свои новые требования, сдал почти все эти переводы в более или менее почетный архив.

В 1934 году вышел «Кобзарь» в переводе поэта-символиста Федора Сологуба.

Его переводы являются наиболее заметными среди других переводов Шевченко. При своем появлении они были встречены критикой очень сочувственно. Критика утверждала (и вполне справедливо), что Сологуб первый из всех переводчиков сделал попытку, не метризируя народных размеров Шевченко, передать их в точности теми же ритмами, какие свойственны великому подлиннику. В отношении ритмики переводы Сологуба являются, так сказать, шагом вперед, но нельзя же абстрагировать один из элементов стиха как некую самостоятельную ценность, находящуюся вне какой бы то ни было связи с тем живым и сложным организмом, который называется произведением поэзии.

Впрочем, и ритмику Шевченко, как мы ниже увидим, Сологуб воспринимает совершенно формально.

Первый и самый большой недостаток его переводов заключается в их какофонии. Не верится, что автор «Гимнов родине», «Елисаветы», «Лунной колыбельной», «Звезды Маир» мог тем же пером написать такое множество бревенчатых, сучковатых, труднопроизносимых стихов!

Вместо текучих, по-шевченковски журчащих, плавно струящихся строк читателю почти везде предлагается языколомная проза. Попробуйте произнести вслух такие, например, закорузные строки:

Божьим домом тем, где мрем мы... (288)

Посмотрел на пап Иван Гус... (193)

Хоть и лог тот! До него уж... (227)

«Жги! жги!» — «Жажду крови!» — «Жги! жги»... (194)

Чуждых. Плачь, плачь, Украина... (180)

Бог, а может быть и он то... (173)

И вот так-то все здесь. Сердце... (170)

Всё замолкло. Пусть молчат все... (167)

Крылья ей: где плачет... (147)¹

Если это стихи, то что же такое еловые палки! И какой напряженный, тугой, неестественный синтаксис! Вме-

¹ Цифры, поставленные в скобки, указывают страницу в «Кобзаре», переведенном Сологубом (изд. Огиз — ГИХЛ, Л. 1934).

сто свободного дыхания, на каждой странице — стиховая никота, стиховое удушье:

Попробуйте, например, прочтите такие стихи:

Вот разбойник, плетью сечен, —
Зуб о зуб он точит (!),
Недобитка из своих же
Он зарезать хочет !.

Шатко, неряшливо и абсолютно неверно. Точить себе зуб о зуб — безнадежное и вздорное занятие. Зачем разбойнику точить себе зуб, если он собирается пустить в дело нож? Точил бы нож, а не зуб!

И что значит по-русски:

Недобитка (!) из своих же?

А главное — какое презрение к шевченковскому стиховому звучанию и к смыслу! Это презрение и есть доминанта его переводов. Не то чтобы ему не хватило умелости. Ему нехватает минимального уважения к тексту.

Шевченко, например, в одном стихотворном наброске говорит о красавице-девушке, которую какие-то пьянчуги (должно быть, помещики) гоняют босую за пивом. В конце этого стихотворения поэт вопрошает:

Кому ж воно пиво носить?

Переводчик, не дочитав до конца, перевел начало этого стихотворения так:

Черноброва и красива
С погреба нам (!) пиво
Девушка несла...²

Не дочитав до конца, он не знал, что дальше у Шевченко вопрос, и сам заранее ответил на этот вопрос. И ответил неверно: вышло, что девушка носит пиво самому же Шевченко — ему и его собутыльникам — и что за это он обличает самого же себя! Подобной бессмыслицы не было бы, если бы переводчик не переводил этих стихов механически, строка за строкой, а хотя бы прочитал до конца то, что ему предстоит перевести.

Дальше. У Шевченко есть образ могучего дуба, который подтачивается шашелями (то есть червями). По словам поэта, эти черви

Жеруть и тлять старого дуба...

¹ Ф. Сологуб, стр. 173.

² Там же, стр. 281.

А Сологуб переводит:

И жадно жрут и точат деда¹.

Не то чтобы он назвал дедом — дуб. Нет, из его текста вполне очевидно, что он и сам не знает, о чем идет речь. И нисколько не интересуется этим. Что дуб, что дед — ему все равно.

В том же стихотворении появляется какой-то «бескровный (?) казак». Но какое он имеет отношение к дубу и почему он бескровный, переводчику нет до этого ни малейшего дела. Казак в сущности не «бескровный», а «безверхий» (лишенный вершины). Но Сологубу что «безверхий», что «бескровный» — все равно. Ведь заставил же он «наймичку» (батрачку) разговаривать вместо тумана — с курганом! У Шевченко: «з туманом говорила». У Сологуба: «и с курганом говорила»². И опять получилась бессмыслица, потому что в дальнейших строках Сологуба женщина, обращаясь к кургану, говорит ему: «Ой, туман».

Казалось бы, как можно переводить, не понимая смысла того, что переводишь! Но Сологуба смысл не интересует нисколько. У Шевченко, например, говорится о приютских девочках, которых гонят на поклонение гробу умершей царицы. Эту царицу Шевченко иронически называет «матерью байстрят» (внебрачных детей и подкидышей). Сологуб же, не имея ни малейшей охоты дознаться, о чем идет речь, сделал из одной-единственной умершей царицы целую толпу матерей и написал, не смущаясь:

Гонят («последний долг отдать»),
Не к матерям ли их гонят!³

К каким матерям — неизвестно.

Я уже не говорю ни об этом диком ударе «гоня́т», ни об этой наплевательской рифме «отдать» и «гонят»! Здесь сказались все то же пренебрежительное отношение к тексту.

Со всяким переводчиком случается, что он не вполне понимает то или иное место переводимого текста. Но Сологуб и не хочет понять. Он переводит механически,

¹ Ф. Сологуб, стр. 302.

² Там же, стр. 305.

³ Там же, стр. 300.

с равнодушием машины; если когда-нибудь изобретут переводческую машину, она будет переводить именно так: строка за строкою, как подстрочник, совершенно не вникая в общий смысл того, что она переводит.

Стиль этих переводов такой же машинный, отличающийся полное равнодушие к живым оттенкам и тональности слов: у байстренка — «клик барчонка»¹.

Такое сочетание слов может создать лишь машина. Оно чуждо живой человеческой речи. Л и к — величавое, благоговейное слово, б а й с т р е н о к — презрительно злобное. Объединять их в одной фразе нельзя. Навязывать Шевченко столь чудовищный нигилизм стиля — значит извращать самую основу всего его творчества.

Такой машинный нигилизм стиля у Сологуба буквально на каждом шагу. В переводе «Катерины» он пишет:

Под тыном чужим токн слез проливать².

«Токи слез» — это что-то карамзинское, сентиментальное, возвышенное, а «тын» — это что-то черноземно-крестьянское, и смешивать эти два стиля значит не ощущать никакого.

Таков же его перевод знаменитого подражания пророку Осии: противоестественная помесь высокопарного библейского слога с разговорно-домашним:

«Да зрит растленная земля:
Я вижу все, творец созданья!»
Воскресни, м а м а !³

Тривиальная «мама», «мамаша», внедренная в высокую стилистику библейского текста, производит впечатление пародии.

Но Сологуба это не смущало. Пренебрегая стилистикой переводимого автора, он был весьма равнодушен к тому, что украинское мамо есть в данном случае слово высокого стиля и что, следовательно, никак невозможно переводить ни «мамой», ни «маткой», ни «мамашей», ни «маменькой».

Но ни в чем не сказалось более отчетливо его мертвое равнодушие к стилю Шевченко, чем в этой отвратительной строчке:

Ярема! герш-ту? Хамов чадо!

¹ Ф. Сологуб, стр. 97.

² Там же, стр. 90.

³ Там же, стр. 279.

В подлиннике эти слова говорит украинский кабатчик-еврей. Откуда у него взялось древле-славянское «чадо»? И можно ли придумать что-либо более безвкусное, чем это сочетание двух несочетаемых слов: еврейского «херш-ту» и церковного «чадо»?

И почему не хамово чадо, а хамов? Это не только бесстыдно, но и глубоко безграмотно.

Такое же мертвое, машинное пренебрежение к стилю Шевченко сказалось и в той противоестественной смеси украинской лексики с русской, которая в такой невольительной степени присуща переводам Сологуба. С одной стороны он испещряет их обильными украинизмами, как, например:

Нет же, позавчóра...
Позавчóра... (153)

Или:

Дальше... еле мреет... (86)

Словно домик мреет... (82)

Степи, нивы мрею т... (170)

У него есть и «паляница», и «черевички», и «гай», и «криница», и «в наймах», и «вспомин», и «дивилсья» (в украинском смысле «смотрел»), и «недугует», и «музыки» (во множественном числе, по-украински), и «чернило» (в единственном числе, по-украински), и «година» (в смысле час), и тюремная «скрыня» — густая украинизация речи. Он до того заукраинизировался, что сплошь и рядом пишет в переводе:

Нову, добру хату... (185)

И меня да в ну ли... (176)

Ночевали ляшки - панкн... (126)

И тут же наряду с черевичками и криницами у него есть и «полати», и «тятя», и «кафтан», и «коврижка», и «горюшко», и даже костромская «лупетка». В этом антихудожественном стилевом разное совершенно утратилось всякое подобие подлинного стиля Шевченко.

И тем не менее, когда я впервые заикнулся, что восхищаться переводами Сологуба могут лишь те, кто не любит поэзии Шевченко, я был предан единодуш-

ной анафеме. О переводах Сологуба принято было высказываться в таких выражениях:

«Первое впечатление, остающееся от беглого чтения сологубовских переводов политических стихотворений Шевченко — это огромная их мощь, без всякого сравнения превышающая все иные попытки... В переводе лирических миниатюр Сологуб безукоризнен... Велик художественный успех Сологуба... Он передал поэта-революционера лучше других переводчиков...»¹

Мне больно разрушать эту легенду, потому что Федор Сологуб дорог мне не только как автор классического «Мелкого беса», но как один из замечательных русских поэтов, стихи которого нередко бывали событиями в жизни моего поколения. Никому не уступлю моей давней любви к Сологубу, но не могу же я допустить, чтобы он у меня на глазах калечил одно за другим лучшие произведения Шевченко.

Хвалители Сологуба указывают, что он первый из всех переводчиков передал с пунктуальной точностью ритмику стихотворений Шевченко. Но, повторяю, ритмика сама по себе, вне какой бы то ни было связи со смыслом и стилем, есть формалистский фетиш, имеющий лишь отрицательную ценность.

Как и все стихотворцы, равнодушные к текучести и плавности поэтической речи, Сологуб то и дело вставляет в шевченковский стих те лишние короткие словечки — «вот», «тот», «ведь», «уж», «вплоть», «сплошь», которые делают этот стих еще более занозистым:

Со злодеями вот с теми... (147)

На Ливане вот в оковах... (192)

Из Вифлеемской той каплицы...

И до всемирной в плоть столицы... (190)

До зеленой сплошь недели... (263)

Без ножа ведь! За рекою... (177)

Вот какой ценой покупает он свою пресловутую эквиритмию! Этим вконец заслоняется от русских читателей красота шевченковской поэтической речи.

¹ Т. Г. Шевченко, «Кобзарь», в переводе Ф. Сологуба, Л. 1934. Вступление, стр. 60.

Машинное равнодушие переводчика к переводимому тексту сказывается даже в сологубовских рифмах. Понадобилась ему, например, рифма к слову «оконце», и он ни с того, ни с сего ставит «солнце». Но так как «солнце» не имеет ни малейшего отношения к подлиннику, в котором говорится о какой-то несчастной Катрусе, он тут же, не смущаясь, измышляет, что эта Катруся была миловидна... как солнце (258), хотя подобная экзотика свойственна не Шевченко, не народной украинской песне, а разве что Гафизу и Фердоуси.

Понадобилась ему рифма к слову «очи», он и поставил наобум какое-то непонятное «точат», не имеющее ни малейшего отношения к тексту, но так как в подлиннике говорится о крови, вот у него и получилось бессмысленное

Жажду крови точат (194).

Понадобилась ему рифма к слову «безвинно», и он снова сочиняет нелепицу:

...не мне,
Господь, живущему пустынно (190), —

хотя у Шевченко ни о каком пустынном житье нет и речи, да и можно ли «жить пустынно»?

Все это мелочи, и я не приводил бы их здесь, если бы они не свидетельствовали с такой печальной наглядностью все о том же изумительном факте: о кладбищенском равнодушии переводчика к переводимому тексту. Да и не мог этот текст пробудить в Сологубе необходимое для творческого перевода сочувствие. Певец Недотыкомки, «навях чар», «панихидной тоски», «волшебницы Лилит», «звезды Маир», — какими нитями был связан Сологуб с великим украинским певцом революции? Ближе всех мировых поэтов был к Сологубу Верлен, и уже одно это показывает, как далек был от него Шевченко. Верлен — гениальный лирик, но было бы противоестественно думать, что Верлену удался бы перевод «Катерины», «Наймички», или «Марьяны-Черницы». Между Шевченко и Сологубом — стена, и, если бы Сологубу удалось эту стену разрушить, он перестал бы быть самим собою, Сологубом.

Но он остался Сологубом до конца и не принял ни народной эстетики Тараса Шевченко, ни его воинствующего гуманизма, ни его веры в борьбу и победу. Отсю-

да его равнодушие к поэзии Шевченко, являющееся основной причиной всех его отклонений от подлинника, в результате которых шевченковская поэзия утратила главное: свойственную ей красоту.

Эту-то красоту и должен раньше всего передавать переводчик. А если он с самой безукоризненной точностью воспроизведет одну только ритмику подлинника, но не передаст красоты, точность его перевода будет равняться нулю.

Таким образом, в переводах Сологуба — лишь внешняя видимость точности: все как будто переведено слово в слово, не переведено лишь одно — красота, и из-за этой, казалось бы, малости весь перевод Сологуба, от первой строки до последней, есть сплошное искажение поэзии Шевченко.

Лет пятнадцать назад такие якобы точные переводы появлялись у нас десятками, и критики встречали их дружной хвалой, не понимая, что точность этих переводов обманчива, так как в них не передано главное, чем для всего человечества дорог подлинный текст этих гениев — художественная прелесть, поэзия.

Сверяешь перевод с оригиналом, восхищаешься каждым отдельным показателем точности: количество строк то же самое и количество слогов то же самое, и фонетика, и строфика те же, и характер рифм и образов, и порядок их чередования в стихе — все воспроизведено пунктуально; о словарной точности и говорить не приходится — она безупречна. Казалось бы, судя по всему, должен получиться такой перевод, который можно считать точным воспроизведением оригинального текста, а на деле между копией и подлинником нет ни малейшего сходства, потому что подлинник гениален, а копия — косноязычная дрянь.

Так же призрачна, иллюзорна та «точность», которую столь громко восхваляют поклонники сологубовских переводов Шевченко. Эта «точность» страшно неточна, ибо, переводя Шевченко, Сологуб механически передал все (или почти все) внешние приметы его песен и дум, но вследствие своего равнодушия даже попытки не сделал передать вдохновенность и художественную прелесть его поэтической речи. Между тем, как сказал Делиль, — «переводчик берет взаймы красоту и должен отдать ее хотя бы другой монетой».

Но вот около года назад все лучшие поэты России, Белоруссии, Армении, Грузии, поэты узбекские, еврейские, казахские, азербайджанские, киргизские, адыгейцы, башкиры, кабардинцы, балкары, татары, чуваша, туркмены, поэты всех республик и областей, образующих Советский Союз, стали огромным и дружным своим коллективом готовить многоязычный перевод «Кобзаря».

Хотя Шевченко и писал в «Кобзаре»:

Ходімо дальше, дальше слава,
А слава заповідь моя, —

он, конечно, в самых дерзновенных мечтах не мог представить себе этой небывалой в истории всего человечества всесоюзной, всенародной славы, не мог вообразить ни на миг, что та маленькая «захалавная книжка», которую он прятал в солдатском своем сапоге, станет с благоговением читаться на всех языках многомиллионными народами раскрепощенной страны. Это, конечно, не могло быть предвидено самой необузданной и безбрежной фантазией.

Я знаю только малую долю всесоюзной шевченковской славы, я видел лишь Москву и Ленинград. Я видел, с каким энтузиазмом переводили Шевченко на русский язык и Борис Пастернак, и Асеев, и Твардовский, и Прокофьев, и Ушаков, и Сурков, и Безыменский, и Браун, и Сельвинский, и Всеволод Рождественский, и Михаил Зенкевич, и Сергей Городецкий, и Михаил Исаковский, и Вера Инбер, и Вера Звягинцева, и Елена Благинина. Не сомневаюсь, что с таким же душевным волнением переводили Шевченко и в Минске, и в Баку, и в Тбилиси, и в Ереване, и в Нальчике.

Уже в процессе работы над переводом шевченковских текстов они открыли в них множество ценностей, о которых не подозревали до этого времени. Мне кажется, — может быть, я ошибаюсь, — что до того, как они взялись за переводы Шевченко, им чудилось, как и многим другим, не изучавшим Шевченко вплотную, что он, хоть и вдохновенный, но, так сказать, ситцевый, деревенский поэт, очень простоватого, наивного стиля, и только когда они попытались воспроизвести его поэзию на своем

языке, они собственным горбом убедились, какая у него сложная, богатая изощренными оттенками форма.

По странной аберрации вкуса у нас до самого недавнего времени очень немногие знали, что Шевченко поэт — гениальный. Одни ценили в нем главным образом то, что он, как выражались в ту пору, представитель гражданской поэзии, другие ценили в нем то, что он вышел из народных низов, но что он по своему мастерству великий художник слова — это долго не ощущалось в читательской и литературной среде. Еще при жизни Шевченко даже самые благожелательные к нему русские люди — и Плещеев, и Аксаков, и Тургенев, и Мей, — никто из них не подозревал, что он гениальный художник. О нем говорили так: стихи его, конечно, гуманны и даже, пожалуй, талантливы, но все же это стихи самоучки-крестьянина, которые именно в этом качестве и имеют известную ценность, а сравнивать их со стихами таких поэтов, как, например, Полонский или, скажем, Щербина, нельзя.

Когда Шевченко вернулся из ссылки, его переводили на русский язык главным образом потому, что он вернулся из ссылки.

Его ценили раньше всего за его биографию. Поэтому переводили его спустя рукава, как переводят второстепенных поэтов, не заботясь ни о стиле, ни о ритме. То, что Шевченко — классик, что переводить его надо, как классика, вполне осознано лишь в последнее время, и это не могло не сказаться на качестве новых переводов его «Кобзаря».

Замечательно, что из русских поэтов в переводческую работу над «Кобзарем» включились решительно все, за очень небольшими исключениями. Поэты различных направлений, различных поэтических биографий и школ — все объединились в любви к великому украинскому гению. Все большие издательства Москвы, Ленинграда: Гослитиздат, «Советский писатель», Детиздат, Учпедгиз, «Молодая гвардия», «Искусство» стали издавать свой «Кобзарь», так что некоторые стихотворения Шевченко переводились по два, три, по четыре раза. Это привело к соревнованиям. В Гослитиздате вышли «Гайдамаки» в переводе Александра Твардовского, а в «Советском писателе» — в переводе Бориса Турганова. С Исаковским, переводившим «Катерину» для Детизда-

та, соревновался Сергей Городецкий, переводивший «Катерину» для Гослитиздата. «Заповіт» появился по крайней мере в пяти переводах на русский язык.

Гослитиздат дал первую русскую полную версию всего «Кобзаря» (под редакцией Рыльского и Ушакова).

Наряду с этой книгой были выпущены отдельно поэмы Шевченко, отдельно его лирика, всего больше полмиллиона экземпляров.

Сто двадцать пять тысяч экземпляров «Кобзаря» для школ и детей выпустил Детиздат — тоже в новых переводах советских поэтов.

И в Ленинграде вышел «Кобзарь» в издательстве «Советский писатель» под редакцией Прокофьева и Брауна, при ближайшем участии Михаила Зощенко. «Искусство» выпустило прелестно оформленный сборник шевченковских стихов для эстрады. И т. д., и т. д., и т. д.

Чтобы дать хоть отдаленное представление о качестве этих новых переводов Шевченко, я, в интересах наглядности, приведу те переводы, которые я цитировал выше в интерпретации старых поэтов.

Вот хотя бы та притча об Александре II, которую так тенденциозно переиначил Славинский. С безукоризненной точностью, с глубоким пониманием скрытой здесь политической мысли перевел ее в сборнике Гослитиздата советский переводчик Миних:

В былые дни, во время оно,
Помпильи Нума, римский царь,
Тишайший, кроткий государь,
Уставши сочинять законы,
Пошел однажды в лес гулять,
Чтоб там, для отдыха поспавши,
Додумать — как бы заковать
Всех римлян в цепи. И нарвавши
Лозы зеленой по пути,
Из прутьев петлю стал плести
На чью-то шею. Вдруг неожиданно
Он видит, что в тени платана
Спит девушка среди цветов...
Но на цветы взирает Нума
И на девицу, мудр и тих,
А в голове одна лишь дума:
Как подданных сковать своих?

И только вспомнить, что прежний переводчик перевел последние две строки так:

Но далеко парит он думой,
Средь прав и книг его мечты.

В этом первая особенность новых переводов «Кобзаря»: революционное содержание поэзии Шевченко вскрыто в них со всей полнотой.

Как люди революционной эпохи, советские переводчики чувствуют в Шевченко своего, и в их переводах уже нет и не может быть тех вольных и невольных смягчений, подтасовок и вымыслов, которые в былых переводах фальсифицировали облик Шевченко. У них так сильно развито политическое сознание, что они угадывают революционную направленность там, где прежде читателю она была незаметна.

Перевод «Кавказа», сделанный Антокольским, а также Еленой Благиной, поэма «Сон» в двух переводах Державина и Цвелева, «Світе ясний, світе тихий» в переводе Безыменского, «Юродивый» в переводе Суркова — этими переводами определяется достаточно ясно политическая линия советской интерпретации Шевченко.

Те строки, которые в переводе Сологуба читались:

Все накормлены, обуты,
Платья узки, словно путы, —

нынешний переводчик, Владимир Державин, перевел с безукоризненной точностью:

Хорошо обуты, сыты,
В цепи накрепко забиты¹.

И те строки, которые в переводе Сологуба читались:

Так и надо, потому что
Бог нам не ограда, —

в переводе Владимира Державина читаются в полном соответствии с подлинником:

Так и надо: потому что
Нет на небе бога!²

¹ Т. Г. Шевченко, Избр. произв. под ред. Корнея Чуковского, М. 1939, стр. 100. В дальнейшем для краткости — «Сборник Детгиздата».

² Там же, стр. 101.

И те строки, что в переводе Сологуба оплакивали несбыточность наших надежд на земное блаженство, в переводе того же Державина впервые вполне выражают подлинную мысль Шевченко:

Под ярмом вы падаете,
Ждете, умирая,
Райских радостей за гробом...
Нет за гробом рая!

Выше я цитировал три перевода начальной шевченковской думы «У неділеньку та ранесенько». Все три перевода были сделаны танцевальным размером.

Только теперь — через девяносто лет после написания этой думы — она переведена с точным соблюдением ее свободного ритма. Эту думу перевели порознь два переводчика, принадлежащие к различным литературным формациям, и у обоих максимальное приближение к ритмике подлинника.

Поэт Петников для издания ГИХЛ перевел эту думу так:

В воскресенье да ранешенько, —
Еще солнышко не всходило,
Я ж, молодешенька,
На шлях, за дорогу
Невеселая выходила ¹.

Елена Благинина для Детиздата перевела эту думу так:

Как на зореньке, да ранешенько,
Еще солнышко не всходило,
А я, молода-младешенька,
На дороженьку
Невеселая выходила ².

Сходство переводов в отношении ритма разительное. И так относятся к воспроизведению фонетики не только лучшие из переводчиков, но все без изъятия — и мастера и подмастерья — решительно все. В этом вторая особенность советских переводов Шевченко: в них возможны какие угодно оплошности, но нет ни единого случая такого нарушения ритмики, какое было заурядным явлением в практике переводчиков дореволюционной эпохи.

¹ Т. Г. Шевченко, «Кобзарь», под ред. М. Рыльского и Н. Ушакова, Гослитиздат, М. 1939, стр. 434.

² Сборник Детиздата, стр. 261.

Теперь в сознании всех, даже рядовых, переводчиков прочно утвердилась эта непререкаемая заповедь высокого искусства перевода — по возможности наиточнейшее воспроизведение фонетики подлинника.

Выше я приводил «Думу» слепого Степана в заливчатом изложении Чмырева:

Поет песню, как в неволе
С турками он бился,
Как за это его били,
Как очей лишился.

Вот эта «Дума» в переводе Николая Асеева:

И лютому врагу
Не дозволю попасться
В турецкую землю, в тяжкую неволю, —
Кандалы там по три пуда,
Атаманам по четыре.
И света дневного не видят, не знают,
Под землю камень ломают.
Без напутствия святого умирают,
Пропадают¹.

Эта верность шевченковским ритмам, обеспечивающая точную передачу эмоциональных интонаций поэта, навсегда положила конец тому самоуправству переводчиков, которое при полном попустительстве критики продолжалось без малого семьдесят лет.

Третья особенность советских переводов Шевченко — это их реализм. У прежних переводчиков Шевченко, даже самых хороших, шевченковские «покрытки», чумаки, запорожцы все же смахивали немного на оперных. Это были абстрактные чумаки и покрытки, без каких бы то ни было конкретных бытовых атрибутов. В подлиннике — умершего в пути чумака его товарищи хоронят в степи и копают ему при тыках яму. Притыка — это деревянный кол небольшого размера, которым прикрепляют воловье ярмо к дышлу. В трех известных мне старых переводах этой песни нигде нет даже упоминаний о притыке.

Когда Шевченко говорит, что у чумака «заболела головушка, заболел живот», старый переводчик Аполлон Коринфский, испугавшись реализма этих строк, заменил конкретную болезнь желудка оперно-отвлеченной «злой

¹ Сборник Детгиздата, стр. 145.

немочью» — «злая немочь бьет», хотя мог вполне свободно воспользоваться рифмой «живот».

Но нельзя же, в самом деле, именоваться Аполлоном Коринфским и трактовать в стихах о животе.

Прежних переводчиков жестоко шокировали такие реалистические слова «Кобзаря», как «погань», «фига», «пузо», и, очищая «Кобзарь» от всех этих, по их мнению, «грубостей», они тем самым вытраивали из шевченковской речи многие элементы ее реализма. Если вспомнить, что они к тому же лишили эту речь ее разговорных бытовых интонаций, станет ясной вся ценность этой борьбы советских переводчиков за реалистический стиль передачи поэзии Шевченко.

Четвертая особенность советских переводов «Кобзаря» заключается в строгом соблюдении его народного, демократического фольклорного стиля. Прежние переводчики, когда им нужно было переводить какую-нибудь народную песню Шевченко, придавали ей либо салонно-романсовый стиль, либо цыганский, либо, что еще хуже, суздальско-камаринский, залихватски-сусальный:

Просто краля девка, либо
Царь девица... Ну, спасибо...

Аль была уж божья воля?
Аль ее девичья доля?

Али где-то в чистом поле
С ветром носится по воле?

Вместо «гуляй, пане, без жупана», в белоусовском «Кобзаре» мы читаем: «Гуляй, барин, без кафтана!»

А призыв Железняка: «Гуляй, сыну! Нуте, діти» — в переводе зазвучал по-рязански: «Ребята, гуляй, не стесняйся и жарь»¹.

А теперь советские поэты, которые в своей переводческой практике ежедневно приобщаются к фольклорам всех национальных областей и республик, научились с таким уважением относиться к поэтическому творчеству братских народов, что никаких фальсификатов фольклора они не допустят, так что каждая шевченковская песня и в переводе звучит у них, как песня украинская, сохраняя свой национальный колорит.

Когда читаешь, например, такие переводы Николая

¹ А. В. Багрий, Т. Г. Шевченко в русских переводах, Баку, 1925, стр. 53.

Ушакова, как «Ой, не пьются мед и пиво, не пьется вода», или «Ой, пошла я в овраг за водою», или перевод Веры Звягинцевой «Ой, чего ты почернело, зеленое поле?», или «Три дороги» Михаила Исаковского, или «Титаривна Немиривна» Веры Инбер, или «Ой, вскричали серы гуси» Семынина, чувствуешь, что в этих песнях каждая интонация — народная и что самый голос этих песен — украинский.

Тем и хороши переводы только что упомянутого молодого поэта Семынина, что их точность не ограничена одним только словарем или ритмом; Семынин главным образом стремится к тому, чтобы в его переводе было свободное дыхание подлинника, чтобы читатель даже не чувствовал, что это перевод, а не подлинник, чтобы в погоне за соответствием отдельных смысловых единиц не потерялась та народная речевая текучесть, которая присуща шевченковским песням.

Вот один из типичных его переводов:

Ой, вскричали серы гуси
За селом, во рву:
Разнеслась по свету слава
Да про ту вдову.
Не так слава, не так слава,
Как тот разговор,
Что заехал запорожец
Ко вдове на двор.
Веселились — пировали
Пили мед-вино,
А потом закрыли шалью
В горнице окно.
Не пустой была та слава,
Недаром прошла:
По весне вдова-молодка
Сына родила.
Сильным выходила хлопца,
В школу отдала,
А подрос, коня купила,
Не коня — орла.
Оковала чистым златом
Седельце ему,
Шелком вышила по краю
Светлую кайму.
Затянула стан жупаном
Красным, дорогим.
На коника посадила:
«Дивитесь, враги!»

и т. д. ¹.

¹ Сборник Детиздата, стр. 278.

Конечно, в этом переводе есть две-три строки, к которым могут придаться педанты-буквоеды. Они могут указать переводчику, что украинское «поговір» — не «разговор», что в подлиннике любовники не завешивают шалью окна, что у Шевченко не говорится про коня, будто это был «не конь, а орел».

С своей стороны я мог бы прибавить, что мне очень нехватает тех внутренних рифм, которых не воспроизвел переводчик: «у кімнаті на кроваті», «удовиця у мясниці».

Но все это — ничтожные мелочи по сравнению с теми драгоценными качествами оригинального текста, которые так виртуозно удалось воспроизвести переводчику. Я сейчас говорю не о ритмике, не о стиле, которые воссозданы им с удивительной точностью, а о том крепком единстве всех отдельных частей, которое и делает это стихотворение живым организмом. Одна строфа естественно и свободно переходит в другую, чем достигается такая же песенность речи, какая свойственна подлиннику: нигде нет переводческой натуги, переводческого косноязычья, той шершавой и узловатой корявости, которая обычно присуща мнимо-точным переводам буквалистов. И самая эта отсебятина:

А подрос, коня купила,
Не коня — орла —

она до такой степени в духе подлинника, так гармонирует со всем его смыслом и стилем, что ее даже невозможно назвать отсебятиной. Я не говорю уже о том, с каким безукоризненным вкусом выдерживает Семынин фольклорный колорит украинского подлинника, почти не пользуясь украинской лексикой.

В «Кобзаре» Детиздата особенно выделяется фольклорным стилем своих переводов молодой поэт Елена Благинина. У нее тонкое чувство песенного народного стиля, большая версификационная находчивость, изощренный музыкально-ритмический слух:

Стоит явор над обрывом,
Над обрывом, над заливом;

Словно тот казак чубатый,
Что без тына и без хаты,
Без жены, без черноокой —
Поседеет одинокий.

Явор молвит: «Наклонюся,
В Днепр студений окнуся!»
Казак молвит: «Погуляю,
Может, люблю повстречаю».

А лозина с калиною
Да калина с лозиною
На ветру легонько гнутя,
Словно девушки смеются, —

Разубраны, расцвечены,
С долей-счастьем обручены,
Горькой думушки не знают;
Вьются-гнутя, распевают¹.

Так же темпераментны, живокровны и органически целостны сделанные Благининой переводы «Ой, гоп, не пила», «Заплакала кукушечка», «Я в орешничек ходила», «И богата я, и красива я», «Как на зореньке, да ранешенько».

В подлиннике эта последняя песня является одним из высших достижений шевченковской лирики. Написана она, как мы видели, тягучим, рыдающим ритмом украинских дум. Девушка выходит тайком на дорогу встретить молодого чумака, возвращающегося вместе с товарищами из дальнего Крыма, и узнает, что он умер в пути. Вся сила этой песни в ее лаконизме, в предельной простоте ее стиля, не допускающего ни единой метафоры, ни единого словесного орнамента. Песня подчинена строгому фольклорному канону, в ней каждый эпитет, каждый ритмический ход узаконены стародавней традицией, и не воспроизвести этой канонической ритмики, этого традиционного стиля — значит не воспроизвести ничего, ибо здесь вся красота этой песни.

С искусством гениального мастера поэт внезапно нарушает фольклорный канон и дает в последней строке не ту песенную концовку, которую ждешь от него, а простой, безыскусственный вопль страдающей женщины:

А я так його любила!

Это единственная во всей песне строка, где женщина говорит о своих чувствах к умершему: в предыдущих строках эти чувства угадывались благодаря скорбному рыдальному ритму. Тут они прорвались, наконец. И вся

¹ Сборник Детиздата, стр. 331.

сила этой строки именно в том, что она — одна. Но, конечно, и Соболев, и Белоусов нащелкали вместо одной строки целых четыре.

У Белоусова получилось такое:

И оставили могилу
В степи сиротою (!),
А я так его любила
Сердцем (!) и душою (!) ¹.

Этот пустопорожний куплет взамен одной насыщенной чувством строки — выразительный образец тех дилетантских переводов Шевченко, которые изготовляли в таком изобилии поэты-кустары былых эпох.

Советские переводчики тем и сильны, что они покончили раз и навсегда с подобным дилетантским кустарничеством. Советский стиль перевода — научно-художественный, основанный на сознательном учете всех формальных особенностей подлинника.

Теперь самый захудалый середняк-переводчик ни за что не позволит себе так отклоняться от ритмики и от стиля переводимого текста, как уклонялись, например, Плещеев и Гербель.

Зрелым мастером фольклорного стиля подошел к переводу Шевченко Александр Твардовский. То народное, некрасовское, что есть в незабвенной «Муравии», чрезвычайно пригodiлось ему для шевченковских ритмов. В его великолепном переводе «Совы» строго выдержаны каноны народно-песенной речи:

Змея хату подпалила,
Детям каши наварила,
Лапти новые сплела,
Малым детушкам дала...
Гуси-лебеди летели,
Опустились, посидели,
Полетели через дол.
На кургане — орел.
На кургане середь ночи
Он клюет казачьи очи ².

Подобные переводы, и сравнивать невозможно ни с одним переводом Шевченко, сделанным в прошлое время.

К сожалению, гораздо меньше удалась Александру

¹ Т. Г. Шевченко, «Кобзарь», в переводе И. А. Белоусова, М. 1919, стр. 230.

² Сборник Детгиздата, стр. 99.

Твардовскому гениальная баллада Шевченко «У тієї Катерини». Перевести эту поэму почти невозможно, так строг в ней фольклорный канон. Но и здесь Твардовский — на верной дороге, и можно не сомневаться, что в конце концов он преодолет все трудности, и нынешняя его версия этой баллады послужит черновиком для дальнейшей работы.

За отсутствием места я не могу здесь остановиться подробнее на переводах М. В. Исаковского. Скажу только, что его перевод «Катерины», «Гамалеи» и пр. основан на тех же принципах, о которых я сейчас говорил, — это перевод не буквалистский, но творческий: строго соблюдая текстуальную точность, Исаковский в то же время стремится точнейшим образом воспроизвести в переводе поэтическое очарование подлинника.

Обаяние творчества Шевченко так велико, что ему подаются даже самые, казалось бы, далекие от его стиля поэты. Например, Борис Пастернак дал такой вдохновенный перевод поэмы «Мария», который свидетельствует о страстном увлечении поэзией подлинника. Пушкинским металлом зазвучали у Пастернака эти патетические ямбы Шевченко:

А после смерти чернецы
Тебя одели в багряницу
И золоченые венцы
Напялили, как на царицу.
Прибили и твою к кресту
Поруганную чистоту
И оплевали, и растлили,
А ты, как золото в горниле,
Такой же чистой, как была,
В душе невольничьей взшла¹.

Если выхватить из этого перевода какую-нибудь отдельную строчку и сравнить с соответствующей строкой шевченковского текста, может оказаться, что между ними нет и отдаленного сходства, но в том и заключается драгоценная особенность таких переводов, что в них — не отдельные строки, а вся совокупность строк являет собой точное воспроизведение подлинника.

Если приведенный отрывок вы сопоставите с подлинником, вы увидите, что хотя фразеология в нем совер-

¹ Т. Г. Шевченко, «Кобзарь», под ред. М. Рыльского и Н. Ушакова, М. 1939, стр. 584.

шенно иная, хотя и слова зачастую не те, но все же здесь нет ни одной отсебятины. Каждый образ, каждую мысль Шевченко переводчик воспроизвел с самой добро-совестной тщательностью, но при этом он воспроизвел и дикцию этих стихов, о чем переводчики предыдущей эпохи считали излишним заботиться. И, конечно, такие вдохновенные переводы гораздо точнее тех, потому что наряду со смыслом оригинала они передают и красоту его дикции.

Нетрудно было бы перевести весь этот отрывок буквально слово в слово, строка в строку, но тогда исчезла бы раньше всего та свободная речевая текучесть, без которой поэзия Шевченко превратилась бы в прозу.

Именно этой речевой текучестью хорош темпераментный перевод поэмы «Невольник» («Слепой»), сделанный недавно Николаем Асеевым. Больше всего, как мне кажется, удалось переводчику некоторые отрывки «Вступления»:

Никому мой рай неведом,
Ты сама не знала,
Что звездой путеводной
Надо мной сверкала.
Я гляжу, не налюбуюсь,
Вот сверкнула снова,
Вот склонилась, уронила
Ласковое слово¹.

Тут опять-таки не рабский подстрочник. Тут Асеевым угадан единственно верный метод художественного перевода Шевченко: творческое, а не фотографическое воспроизведение текста. Не отдельными своими словами близок к подлиннику этот перевод, а своей красотой, своим стилем и чисто шевченковским движением стиха.

За последние годы советские переводчики прошли такую тренировку, какой не знали за всю мировую историю переводчики других стран и других поколений. Ведь уже многие годы все советские поэты, за двумя или тремя исключениями, переводили, изо дня в день соревнуясь друг с другом, армянских, грузинских, украинских, белорусских, азербайджанских, еврейских поэтов, и перевели уже сотни тысяч, а может быть, миллионы стихов: и «Джангра», и «Давида Сасунского», и Шота Руставели, и Джамбула, и Павла Тычину, и Янку Купала,

¹ Сборник Детгиздата, стр. 130.

служа этой повседневной работой братскому единению народов Союза, которое становится еще более актуальным благодаря живому обмену национальными литературными ценностями.

Эта огромная школа переводческого мастерства дала всему коллективу советских писателей ту словесную технику, те приемы и навыки, какими не обладали, за исключением двух-трех одиночек, поэты предыдущих эпох. Чувство литературной ответственности в последние годы у них колоссально повысилось, так как все это время их переводческий труд проходил под суровым контролем широких читательских масс тех областей и республик, литературу которых переводили на русский язык. Стоило им допустить в переводе какого-нибудь, скажем азербайджанского, текста ту или иную неточность, и они получали из Азербайджана тучу укоризненных писем, где читатели выступали на защиту изуродованного переводчиками текста. Похоже, что каждый народ в нашем Советском Союзе ревниво следит за тем, чтобы его родные писатели не потерпели в русском переводе урона. Такая требовательность сильно дисциплинирует русских переводчиков, и эта дисциплина не могла не сказаться на их переводах Шевченко.

Не забудем также, что в прежнее время за переводы Шевченко брались главным образом маломощные поэты второго и третьего рангов, — всевозможные Славинские, Гавриловы, Аполлоны Коринфские, а теперь, в советскую эпоху, за это дело взялись лучшие поэты страны....

Было бы постыдной аллилуйщиной сплошное захваливание нынешних мастеров перевода. Чрезвычайно далека от меня аляповатая мысль о том, будто все новые переводы отличны, а все старые плохи. К сожалению, я могу указать десятки непростительных промахов, допущенных стихотворцами нашего времени при переводе Шевченко. Много сделано наспех, в иные переводы все-таки просочилась халтура. Но принципы, положенные в основу работы над переводом украинского гения, обеспечивают советским читателям самое близкое воспроизведение подлинника. Эти принципы, как мы только что видели, уже и сейчас привели переводчиков к ряду удач.

Конечно, остановиться на этом нельзя. От советских переводчиков мы вправе потребовать большего. Нуж-

но, чтобы они еще точнее воспроизводили в своих переводах не только семантику, фонетику, стилистику подлинника, но и ту поэтическую прелесть, ту обаятельность формы, без которой немислимо никакое произведение искусства. Потому что и нынче случается так, что каждый отдельный элемент данного произведения Шевченко скопирован более или менее правильно, а в сумме своей все эти элементы не производят того впечатления органической цельности, которое присуще шевченковской лирике, и весь перевод кажется клочковатым, обрывчатым, сшитым из разных кусков. Исчезает главное: жизнь. Остается мертвая мозаика. Советские переводчики должны добиваться, чтобы в их переводах каждое стихотворение того или иного автора оставалось живым организмом. Для этого есть единственное средство: сопереживание, сотворчество, такое слияние с подлинником, когда переводчику кажется, будто он не переводит, а пишет свое, лирически пережитое им самим, когда он чувствует себя, так сказать, соавтором переводимых стихов. Требуется не только научный анализ методики, стилистики, семантики подлинника (без этого никакой художественный перевод невозможен), но и эмоциональное проникновение в духовную биографию автора, поскольку она сказалась в подлежащих переводу стихах.

Если нет этого сопереживания, сотворчества, искусство перевода перестает быть искусством и становится ничемным ремеслом. Доказательству этого антиформалистского тезиса и посвящена настоящая книжка.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
I. Доминанты отклонений от подлинника	7
II. Социальная природа переводчика	37
III. Словарь. — Стиль	60
IV. Слух переводчика. — Ритмика. — Звукозапись	91
V. Синтаксис	103
VI. К методике переводов Шекспира	109
VII. Интонация. — Бесплодность формализма	138
VIII. Текстуальная точность	182
IX. Переводы прежде и теперь	191
X. Идиомы. — Типические ошибки. — Транскрипция собственных имен	209
XI. Тенденция советского стиля в новых переводах Шевченко	220

Редактор *В. Р. Щербина*

* * *

Тираж 10 000 экз.

Подп. к печати 31/XII 1940 г.
А33606. 16¹/₄ п. л., 12,93 авт. л.
В печатном листе 34400 зн.

Цена в переплете 6 руб.

* * *

Набрано и заматрицировано
в 1-й Образцовой типогр. ОГИЗа
РСФСР треста «Полиграф-
книга». Москва, Валовая, 28.
Отпечатано с матриц в 3-й тип.
«Красный пролетарий» ОГИЗа
РСФСР треста «Полиграфкни-
га». Москва, Краснопролетар-
ская, 16. Зак. № 48.