

## II. Проблемы художественного перевода

---

*Е. Эткинд*  
(Ленинград)

### ИЗ КАКОГО МАТЕРИАЛА ДЕЛАЮТСЯ КНИГИ?

Читатель, который трезво мыслит и любит литературу, отвечает: книги делаются из жизни. Иногда говорят: книги делаются из книг, но если бы это было так, мы не знали бы великой прозы Льва Толстого и Чехова, Гоголя и Лескова.

Реалистическое произведение тем правдивее и тем больше в нем новаторства, чем непосредственнее писатель воспринял живую действительность, увидел ее краски, услышал ее звуки и ее речь.

Ну, а как быть с литературой переводной? Из какого материала делаются переводные книги?

Литератор сидит за письменным столом, обложенный словарями и энциклопедиями. Передним — книга, которая называется оригиналом. Вокруг него — тоже книги. Скажем, он переводит «Человек-зверь» Эмиля Золя — речь тут идет о железной дороге. Чтобы написать роман. Золя изучал быт и нравы машинистов, ездил кочегаром на паровозе, жил жизнью своих героев. А второй литератор, чтобы перевести эту книгу, и не подумает ездить на паровозе или даже знакомиться с машинистами — он удовольствуется данными, почерпнутыми из пособий, справочников и словарей. Он сделает книгу из книг.

И вот зачастую бывает так: энергичная, ядерная речь, подслушанная писателем у жизни — на базаре, в пивной, на поле, в цехе, в толпе демонстрантов или в роте солдат, — превращается в правильный, по всем словарям выверенный, но и мертвый л и т е р а т у р н ы й язык, лишенный импровизационной непосредственности. Язык вычитанный, а не подслушанный. Списанный, а не воссозданный. Язык вторичный, ничего не открывающий и ничем не способный удивить.

Нужны ли примеры? Впрочем, для ясности изложения приведу буквально первый, попавшийся под руку.

В новелле Мопассана «Папа Симона» деревенские мальчишки дразнит семилетнего Симона — у него нет отца. По-французски мальчишки говорят:

— Comment t'appelles-tu, toi ?

Il répondit : — Simon .

— Simon quoi? reprit l'autre.

L'enfant répéta tout confus : — Simon .

Le gars lui cria : — On s'appelle Simon quelque chose... c'est pas un nom ça... Simon .

Мальчишки говорят у Мопассана, как всякие деревенские мальчишки: грубо, с издевкой, да еще рисуясь подчеркнутой вульгарностью. В литературном языке нельзя задать вопрос: « Simon quoi ? » или сказать « Simon quelque chose », а вместо последней реплики должно было бы стоять: « Ce n est pas un nom... » и т. д. В русском переводе все это звучит так:

— Послушай, ты, как тебя зовут?

— Симон.

— А дальше как?

Ребенок совсем смутился и повторил:

— Симон.

Парень крикнул ему:

— Говорят — Симон такой-то... Какая же это фамилия «Симон»!

Перевод как перевод. Все вполне грамотно, ясно, даже интонационно четко. Только вот беда: Мопассан подслушал у деревенских мальчишек, как они говорят, и все исполь-

Ти де Мопассан, Рассказы и статьи, пер. А. Ясной, М., Гослитиздат, 1953, стр. 6.

зованные им фамильярные обороты — естественная речь, радующая открытием какого-то особого, до сих пор в литературе не существовавшего стиля. А в переводе все ординарно, все уже сотни раз было. «А дальше как?» — спрашивают ребята у Симона. Этот вопрос движет сюжет рассказа — по ходу дела он необходим. Вот и вся его функция. Стилистически он пуст, нейтрален, а потому — скучен. «Симон такой-то...» — тоже скучно; «Какая же это фамилия...» — тоже голая информация.

По сути дела переводчик должен был — вслед за автором — побродить по деревенским улицам, послушать разговоры мальчишек, впитать их в себя и в свою прозу. А переводчик — да он только книги читает...

Возникает серьезное возражение: у Мопассана говорят французские мальчишки, переводчику нужно на русском языке передать речь не русских Ванюш и Вовок, а французских Гильомов и Жаков. К чему же тут русская деревня? Чем она поможет?

Что и говорить, нет нужды подставлять вместо Гильомов — Вовок и Ванюш. Но в том-то и заключается творчество писателя-переводчика, чтобы, воссоздавая произведение иностранного писателя, идти одновременно и от книги, то есть от оригинала, и от жизни, то есть от живой окружающей переводчика действительности, — да, идти одновременно, и во вторично возникающем отраженном произведении словесного искусства создать единство книжного и живого, иностранного и своего, прочитанного и подслушанного.

Немногие мастера поднимались до решения этой задачи. Почти все переводчики шли и идут от книги, даже выдвигая теоретическую программу, которая оправдывает их книжность. В переводном произведении, утверждают они, не должно быть ничего слишком русского — ни специфически русских реалий, вроде 'щей', 'лаптей', 'изб', 'зипунов', ни специфически русских просторечных выражений: и те, и другие нарушают правдоподобие перевода, каковой начинает казаться странным гибридом иностранного со своим.

Когда В. Пяст переводил «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле, он смущенно останавливался перед рокочущим басом мужика и монаха брата Жана, который ничуть не затрудняет себя выбором бранных выражений и сквернословит почем зря. Вот корабль попал в шторм, и брат Жан в веселом бешенстве орет — у В. Пяста он орет так:

«Что же галс! — воскликнул брат Жан. — Тысяча чертей! На штирборт! Ложись в дрейф, бога ради! Румпель долой! Ложись в дрейф! Ложись в дрейф! А тем временем выпьем! Самого лучшего выпьем, желудочного! Слышите вы там, мажордом? Тащите сюда! Давайте! Ведь все равно вино ваше отправится ко всем чертям! А ты, паж, подай сюда мое рвотное (так он называл свой требник). Пойдите! Давай сюда, мой друг! Боже мой милостивый! Ну и град! Ну и молнии! Эй вы, верхние, держитесь покрепче, пожалуйста! А когда у нас праздник всех святых? Сегодня у нас тоже праздник, но только не святых, а всех чертей!»\*

Все это совсем неубедительно, потому что книжно. Что за литературная брань в устах грубияна, богохульника и сквернословия брата Жана: «Тысяча чертей», «ко всем чертям», «праздник... всех чертей»... А глаголы какие — пресно-интеллигентского обихода: «Давайте!», «Пойдите!», «Давай сюда!»

Но вот как другой брат Жан обращается к морякам:

«Эй, туда, туда, черт бы вашу душу взял! — вскричал брат Жан. — На штирборт! Ради всего святого, ложись в дрейф! Вынь румпель, эй! Ложись в дрейф, ложись в дрейф! Эй, давайте-ка выпьем! Только самого лучшего, самого что ни есть полезного для желудка. Эй, кок, слышите? Сообразите, спроворьте! Все равно полетит оно у вас к чертовой матери. Эй, паж! Тащи сюда мое рвотное! (Так он называл свой служебник). Погодите! Пробки долой, друг мой, вот так! Господи, твоя воля! Ну и град, ну и молния! Эй вы там, наверху! Пожалуйста, держитесь! Когда у нас праздник всех святых? По-моему, нынче у нас не праздник, а безобразник, и не всех святых, а всех чертей»<sup>8</sup>.

Сравним несколько оборотов:

изд. 1938

Тысяча чертей!  
А тем временем выпьем!  
Тащите сюда! Давайте!

изд. 1961

Черт бы вашу душу взял!  
Эй, давайте-ка выпьем!  
Сообразите, спроворьте!

<sup>1</sup> Ф. Р а б л е, Гаргантюа и Пантагрюэль, Л., Гослитиздат, 1938, стр. 314.

\* Ф. Р а б л е, Гаргантюа и Пантагрюэль, М., Гослитиздат, 1961, стр. 449.

Ведь все равно вино ваше  
отправится ко всем чер-  
тям!

Подай сюда...

Давай сюда, мой друг!

Эй вы, верхние, держитесь  
покрепче, пожалуйста.

Все равно полетит оно у  
вас к чертовой матери.

Тащи сюда...

Пробки долой, друг мой,  
вот так!

Эй вы там, наверху! По-  
жалуйста, держитесь!

Приведу еще цепочку примеров из другой главы (XXIII глава III книги). Говорит Панург, философ-блудей, объясняющий, почему он больше не пойдет к некоему старому поэту. Выписываю не связный текст, а отдельные обороты и словосочетания, дающие представление о разнице между стилистикой обоих переводов.

изд. 1938

Ох-хо-хо! Я заврался, за-  
путался в своих речах!

Ведь комната его навер-  
ное полна чертей.

...чертовская свара и скло-  
ка...

...ухватить душу Рамина-  
гробиса и сию же минуту  
доставить ее господину  
Люциферу.

изд. 1961

Ой-ой-ой, да что ж это я  
плету, что ж это я го-  
рожу?

Комната его уж теперь  
полна чертей, вот как  
бог свят.

... чертова тяжба и пота-  
совка....

...сцапать Котанморда-  
нову душу и недолго  
думая переправить к мес-  
серу Люциферу.

Прочь, прочь! Я туда не пойду!

Кто знает, вдруг произойдет qui pro quo, и вместо Раминагробиса они схватят беднягу Панурга?

...им это не удавалось.

Зачем он не отказал им в завещании хоть несколько крох, каких-нибудь остатков, чтобы заморить червячка бедным людям...

Ни за какие коврижки! Повстречал он на берегу..

...на плечах

Это был дюжий малый.

Договор был заключен.

...швырнул Додэна в воду вниз головой.

...черти сбросят тебя на какой-нибудь утес...

Подальше оттуда! Я к нему не ходок.

Почем я знаю, может выйти недоразумение и вместо Котанмордана они сграбастают беднягу Панурга...

...они оставались с носом.

Ну что бы завещать им хоть какие-нибудь крохи, чем можно подзаправиться, чем можно напихать утробу бедным людям...

Нет, шалишь!

Этот сукин кот встретил на берегу...

...на закорках

Монах-то был здоровяк.

Ударил по рукам..

...бултыхнул Додэна вниз головой в воду.

...черти кокнут тебя о скалу...

И так далее. Все эти выписки сделаны с полутора страниц (изд. 1938 г. — стр. 231—232, изд. 1961 г. — стр. 321—322) — различие между текстами вполне очевидно. В. Пяст остается в пределах привычной и благопристойной литературной нормы, он пользуется только той речью, которая принята в интеллигентских кругах, он словно пересказывает неистового Рабле другим стилем, который вернее всего назвать *средним*. Даже идиомы, которыми он изредка уснащает текст, принадлежат к разговорному обиходу сдержанно иронической интеллигенции: «Ни за какие коврижки!», «заморить червячка». Н. Любимов открывает шлюзы живому современному просторечью, он стремится к сочности, непривычному, разнообразию, интонационному богатству, грубой энергии вульгаризмов. У него не «заврался, запутался», а «плету.., горожу», не «наверное», а «вот как бог свят», не «я туда не пойду», а «я к нему не ходок», не «схватят», а «сграбастают», не «заморить червячка», а «напихать утробу», не «швырнул», а «бултыхнул», не «сбросят», а «кокнут».

Перестал ли Рабле быть французом XVI века оттого, что текст перевода оказался таким насквозь русским и просторечным? Нет, только теперь «медонский кюре» стал тождествен себе. У В. Пяста, как и у Анны Энгельгардт, предшественницы Пяста, Рабле был прочитан и воспроизведен как брезгливый дворянин, как провозвестник классицизма XVII века, того классицизма, который начисто отверг раблезианскую эстетику. У Н. Любимова Рабле — писатель стихийной народности, и мы воочию видим, как этот буйный гений Возрождения делал свою великую книгу из жизни. О, конечно, из книг тоже, — но из книг лишь постольку, поскольку они были частью жизни. В прежних переводах Рабле был уравновешенным, умиротворенным книжником — под стать своим переводчикам.

Оторвавшись от чистой литературы и открыв путь современной жизненной стихии, Н. Любимов воскресил старинную книгу, трудно доступную даже нынешним французам. Зачем долго и абстрактно растолковывать, что такое французское Возрождение, — достаточно прочесть одну из этих бесшабашных, богатых словами и мыслями мятежных глав. Воскресли герои этой книги — прежде они казались на одно лицо, что брат Жан, что Панург. Оказалось, все они разные, и это так весело и так современно, что ничего не будет странного, если вдруг французская книга шестнадцатого века повлияет на русскую советскую прозу века двадцатого.

Живая струя современности пронизывает и новый труд Н. Любимова — перевод романа Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель».

Это сложное произведение. Написанное в 1867 году, оно стало народной книгой Бельгии, своеобразным национальным эпосом. Элементы, кажущиеся порой несоединимыми, образовали в «Тиле Уленшпигеле» необычный сплав: фольклорная легенда и юридический документ XVI века» фарс и эпопея, исторический роман и романтическая поэма, идиллия и сатира, вульгарное архаическое просторечие фламандских мужиков и выпренные монологи записных ораторов, грубая примитивность старинного рисунка и манерный изыск музыкально-ритмической прозы, создаваемой современником Флобера и братьев Гонкур. Все есть в этой книге, и, кажется, если бы не удивительный талант Шарля де Костера, она развалилась бы, рассыпалась на

множество различных, друг другу противопоказанных и даже стилистически враждебных глав.

Что делать переводчику? Как воссоздать это единство разнообразнейших слоев, которое в оригинале держится глубоко запрятанным единством повествовательной интонации?

А. Г. Горнфельд был добросовестным и даровитым литератором. Ему, автору известной книги «Муки слова»<sup>4</sup>, принадлежит хороший перевод «Тилия». И он сплотил разнородные составные части романа, он достиг единства, купив его дорогой ценой, слишком дорогой — нейтрализацией всех стилистических элементов, удаляющихся от литературной нормы. А. Горнфельд все подтянул к центру, всему тексту придал уравновешенный, нормализованный характер.

Н. Любимов, через 25 лет после Горнфельда взявшийся за книгу Костера, был умудрен немалым опытом: работой над «Дон Кихотом» Сервантеса и «Гаргантюа и Пантагрюэлем» Рабле. Это оказалось решающим условием успеха: недаром Ромен Роллан в своей статье о Костере ставил его «Тилия» в ряд именно с этими двумя великими книгами. Но тот же Роллан подчеркивал и отличие «Тилия» от книги Рабле: «Смех Рабле — это поток, он все уносит, и мудрость, и шутовство, и страсти — никаких следов ненависти!.. Смех фламандского «Уленшпигеля» — это маска хохочущего Силена, скрывающая беспощадное лицо, едкую злость, огненные страсти. Сорвите маску! Он страшен, этот Уленшпигель! В глубине он трагичен... Де Костер отлично это знал!»<sup>5</sup>.

Н. Любимов тоже, и трагизм проникает созданный им русский текст романа от первой до последней страницы. Но дело не только в этом.

Н. Любимов прочел книгу Костера другими глазами, чем А. Горнфельд. Он увидел в ней прежде всего народную точку зрения на мир — на историю, на религию, на природу, на любовь. Костер — в его трактовке — поэт своей Фландрии, завоевавший право представлять от народа. Костер — голос Фландрии всех времен, от XVI до XX века.

У Горнфельда было совсем иначе: в его трактовке скорее подчеркивались связи Костера со своей эпохой, с новейшей европейской литературой второй половины XIX века.

\* А. Г. Горнфельд, Муки слова, 1927.

<sup>5</sup> См. Charles de Coster, La Légende d'Ulenspiegel, M., 1936, p. XX.



Текст дает основание для обеих трактовок. Но Н. Любимов тысячу раз прав. Прочитав роман Костера при свете двух огней — Сервантеса и Рабле, он увидел в нем бесчисленные нити, тянущиеся к Возрождению, к основам народного бытия, воплощенным в многовековой истории нации, а эти нити куда крепче, куда важнее других, идущих к современным писателям. Поэтому в каждой главе «Тилья Уленшпигеля», — о чем бы в ней ни было написано, какова бы ни была ее стилистика, — в каждой главе у Любимова ощущается народный взгляд на вещи и народная интонация. Так и у Костера.

Костер чередует главы, посвященные семейству Клааса, и главы о престолонаследнике Филиппе II. Написанные в разных стилистических ключах, они у Костера — а по-русски у Любимова — едины народным взглядом. Вот, например, рассказ о Филиппе в ч. I, гл. XVIII:

«Выискав переход потемнее, он садился, вытягивал ноги и так сидел часами. Если кто-нибудь из слуг нечаянно наступал ему на ногу, он приказывал высечь его и с наслаждением слушал, как тот кричит, но смеяться никогда не смеялся»<sup>6</sup>. Подчеркнутое предложение по-русски как будто разговорнее, чем в оригинале (*mais il ne riait point*), но самый факт, что оно повторяется трижды, рефреном, в конце трех абзацев, позволяет воспринимать всю главу как народную сказку. Н. Любимов включается в этот сказочный тон, и дальнейший диалог инфанта с отцом ведет в том же духе. Император недоволен тем, что его сын не развлекается охотой:

— Ah ! soupira l'enfant, j'ai mal au ventre, monseigneur père.

— Le vin de Paxarète, dit Charles, y est un remède souverain.

— Je n'aime point le vin ; j'ai mal de tête, monseigneur père.

— Mon fils, dit Charles, il faut courir, sauter et gambader ainsi que font les enfants de ton âge.

— J'ai les jambes roides, monseigneur père<sup>7</sup>.

• Шарль де Костер, Легенда об Уленшпигеле, Гослитиздат, М., 1961, стр. 35.

<sup>7</sup> Charles de Coster, La Légende d'Uien Spiegel, M., 1936, p. 37.

В самом деле, все здесь от сказки: троекратное повторение аналогичных ответов (как выше рефрен — «*mais il ne riait point*») и архаическое обращение «*monseigneur père*», и устарелые, но сохранившиеся именно в разговоре обороты типа «*j'ai mal de tête*». А. Горнфельд воспроизвел синтаксические параллелизмы и повторы, но обесцветил текст ровной литературной лексикой:

— О, у меня болит живот, батюшка! — стонал инфант<sup>8</sup>. (Да и выше повторяется вполне нейтральное: «Но он никогда не смеялся»).

А у Н. Любимова:

— Ах, государь батюшка, у меня живот болит! — пожаловался инфант.

— Самое верное средство от этой хвори — паксаретское вино,— сказал Карл.

— Я не выношу вина,— у меня, государь батюшка, голова болит.

— Тебе надо бегать, сын мой,— сказал Карл,—надо прыгать, скакать, как все твои сверстники.

— У меня, государь батюшка, ноги не гнутся

(стр. 35).

У Горнфельда нейтральное «батюшка», а у Любимова русско-сказочное «государь батюшка», и дальше оба переводных текста представляют собой параллельные линии, которые не пересекаются:

изд. 1938  
превосходное лекарство от  
желудка  
я не люблю вина  
мальчики в твоём возрасте  
бегать, прыгать, лазить

изд. 1961  
самое верное средство от  
этой хвори  
я не выношу вина  
сверстники  
прыгать, скакать

Дело, однако, не только в иной лексической системе, но и в коренном отличии синтаксических построений. Н. Любимов каждую фразу поворачивает так, что она приобретает повышенно разговорную экспрессию. У Горнфельда: «паксаретское вино — превосходное лекарство ст желудка», у Любимова: «Самое верное средство от этой хвори — паксаретское вино». У Горнфельда: «У меня голова болит,

• Шарль де Костер, Легенда об Уленшпигеле, Гослитиздат, Л., 1938, стр. 29.

батюшка», у Любимова: «У меня, государь батюшка, голова болит».

Горнфельд от сказки очень далек. Кстати, поэтому в конце главы, где в оригинале инфант говорит: «L'Angelus, monseigneur père», Горнфельд спокойно пишет, снимая непрменный сказочно-эпический повтор: «Звонят к вечерне, государь» (выше было «батюшка»), между тем как Любимов, всю главу ведущий в традиции сказки, заканчивает ее соответствующим аккордом: «К вечерне звонят, государь батюшка» (стр. 36).

Закономерность, установленная нами относительно этой главы, действует на протяжении всего текста обоих переводов — как сказано, они подобны параллельным линиям.

Рассмотрим несколько глав I части, написанных в разных стилистических манерах.

Глава V — пророчество колдуньи Катлины. В оригинале ее монолог о будущем обоих младенцев — инфанта Филиппа и Тиля Уленшпигеля — полон народных фразеологизмов и старинных выражений: «Charles empereur et Philippe roi (вместо l'empereur, le roi) chevaucheront (архаизм) par la vie, faisant le mal par batailles, exactions et autres crimes. Claas travaillant toute la semaine, vivant suivant droit et loi (народное повторение одинаковых форм и фразеологическое сочетание рифмующихся существительных без артикля), et riant au lieu de pleurer en ses durs labeurs (народно-разговорный архаизм), sera le modèle des bons manouvriers (архаизм) de Flandre. Ulenspiegel toujours jeune et qui ne mourra point, courra par le monde (народно-разговорное) sans se fixer oncques (разговорно-архаическое) en un lieu».

В переводе А. Горнфельда читатель найдет исчерпывающую с м ы с л о в у ю информацию; но все то, что придает речи деревенской пророчицы специфическое обаяние, утрачено безвозвратно: «Император Карл и король Филипп пройдут через жизнь, битвами, вымогательствами и всякими преступлениями сея зло. Клаас будет без устали работать и всю жизнь проживет по праву и закону, не плача над своей тяжелой работой, но всегда смеясь, и останется примером честного фламандского труженика. Уленшпигель будет вечно молод, никогда не умрет и пронесется через жизнь, нигде на оседая. Он будет крестьянином, дворянином, живописцем, ваятелем — всем вместе. И так он станет странствовать по всем странам, восхваляя все правое и прекрас-

ное, издеваясь во всю глотку над глупостью» (стр. 18). Неправда ли, грамотная деревенская колдунья? Так, вероятно, могла бы предекать будущее сельская учительница. Крутой стилистический поворот — и мы в иной языковой стихии:

«Император Карл и король Филипп промчатся по жизни, всем досажая войнами, поборами и прочими злодеяниями. Клаас — тот рук не покладает, права-законы соблюдает, трудится хоть и до поту, да без ропоту, никогда не унывает, песни распевает — того ради он послужит примером честного фламандского труженика. Вечно юный Уленшпигель никогда не умрет, по всему свету пройдет, ни в одном месте прочно не осев. Кем-кем он только не будет: и крестьянином, и дворянином, и ваятелем, и живописцем! И странствовать ему по белу свету, славя все доброе и прекрасное, а над глупостью хохоча до упаду» (стр. 17).

В тексте Костера Любимов рассмотрел все то, чего не увидел Горнфельд: и поговорочные внутренние рифмы, напоминающие прибаутки или раешник ('хоть и дб поту, но без ропоту'), и разговорно архаические конструкции ('того ради послужит примером'), и сказочные сочетания ('по белу свету', 'права-законы'). Может быть, у него их даже чуть больше, — чем в подлиннике, — но в переводе так много приходится терять, что преувеличение верно уловленных стилистических элементов не может повредить единству текста. А расхождение в выборе лексики — оно у обоих переводчиков так же велико, как и отмеченное выше: битвы — войны, вымогательства — поборы, преступления — злодеяния, сея зло — всем досажая (все это в одной только фразе!). А построение фразы! У Горнфельда оно повествовательно литературное, у Любимова — разговорное, близкое к сказочно-просторечному:

Клаас будет без усталы ра-  
ботать...

Он будет крестьянином,  
дворянином...

И так он станет странст-  
вовать по всем странам...  
...издеваясь во всю глотку  
над глупостью.

Клаас — тот рук не покла-  
дает...

Кем-кем он только не бу-  
дет: и крестьянином, и  
дворянином...

И странствовать ему по  
белу свету...  
...а над глупостью хохоча  
до упаду.

Найдя иной стилистический принцип, Любимов изменил не только внешнюю форму, но и содержание. Ведь речевая манера Катлины создает словесный образ этой женщины, одной из героинь книги Костера,— у Любимова совсем иной, чем у Горнфельда. Горнфельд стилистическими средствами делает пророчицу рупором автора, Любимов — рупором фламандского народа. В итоге у Горнфельда автор и народ разведены в стороны, у Любимова они слиты воедино. Это ли не иное содержание?

Поблизости от этой главы — седьмая, где говорится о разграблении Рима войсками императора Карла V. Совсем другой стиль — исторический эпизод. А. Горнфельд в своей стихии — он спокойно повествует от автора: «Вот уже неделя, как длится грабеж, рейтары и ландскнехты неистовствуют над Римом, объедаются и опиваются, шатаются по улицам, размахивая оружием, разыскивая кардиналов, крича, что они им отрежут лишнюю кожу, чтобы навеки лишиться их возможности пробраться в папы... Некоторые улицы превратились в кровавые потоки, загроможденные ограбленными трупами» (стр. 19—20). Та же историческая сцена в переводе Н. Любимова выглядит и похоже, и совершенно иначе: «Грабеж длился уже целую неделю. Обожравшиеся, упившиеся рейтары и ландскнехты, бряцая оружием, шатались по городу, искали кардиналов и кричали, что они им лишнее отрежут, и тогда уж, дескать, папой никому из них не бывать... Иные улицы превратились в потоки крови, запруженные дочи́ста обобранными мертвыми телами» (стр. 19). Каков на самом деле автор — эпически повествующий историк, как у Горнфельда, или ненавидящий карловых воинов-грабителей человек своей эпохи?

«...*Cherchant les cardinaux et disant qu'ils tailleraient'assez dans leur cuir pour les empêcher de devenir jamais papes* » (р. 17) — конечно, эта фраза (в косвенной речи) передает вульгарные возгласы ландскнехтов с куда большей конкретностью, чем нейтрализованная косвенная речь Горнфельда: «...крича, что они им отрежут лишнюю кожу, чтобы навеки лишиться их...» и т. д.; Н. Любимов нашел яркую форму для воспроизведения мысли и стиля Костера: «...кричали, что они им лишнее отрежут, и тогда уж, дескать, папой никому из них не бывать». У Горнфельда автор—историк, и только. У Любимова автор здесь тоже историк, но он сливается с современниками, ненавидевшими Карла V. Как видим, угол расхождения остается прежним.

Верный принципу стилистического разнообразия и пестроты, Костер ставит рядом главы, содержащие официальные указы, лирические описания фламандской природы, грубоватые мужицкие разговоры, полные патетики исторические обобщения. И повсюду А. Горнфельд сглаживает различия, все подтягивает к литературной норме. И повсюду Н. Любимов эти различия заостряет, выпячивая характерные черты того или иного стиля, объединяя противоположные элементы тонко проведенной через весь текст фольклорной интонацией.

Особенно интересно проследить за тем, как в обоих переводах воспроизведены просторечные разговоры. Вот лишь несколько типических примеров:

«...mais viens-nous-en, commère... » (р. 20).

Горнфельд: «Но надо убираться, милая...» (стр. 21).

Любимов: «Словом, женушка, давай-ка загодя отсюда подобру-поздорову...» (стр. 23).

« Or ça, baudet, mange mes talons ». Et le baudet de courir » (р. 24).

Горнфельд: «Вперед, серячок, живее!» И осел пустился рысью (стр. 23).

Любимов: «А ну, серый, шевелись!» И серый припустился» (стр. 25).

Горнфельд: — Отчего у тебя такая большая кружка, а у меня такой маленький стаканчик (un chétif gobelet)? — спросил Уленшпигель.  
— Оттого, что я твой отец и хозяин в доме (le baes de séans),— ответил Клаас (стр. 26).

Любимов: — Отчего это у тебя здоровенная кружища, а у меня махонький стаканчик?— спросил Уленшпигель.  
— Оттого, что я твой отец и набольший в доме,— отвечал Клаас (стр. 30).  
— Baisez vilaine, elle vous poindra; poignez vilaine, elle vous oindra. Oins-moi donc, mignonne, puisque je t'ai poignée (р. 55).

Горнфельд: — Целуешь злючку — она дерется, побьешь ее — она сдается. Ну, сдавайся, девочка,— я ведь побил тебя (стр. 37).

Любимов: — Поцелуй злючку — невзлюбит, дай тычка — приголубит. А ну, девчурка, я ж тебе дал 'тычка — приголубь меня! (стр. 51).

Уленшпигель дразнит и бранит прохожего богомольца, который почему-то, твердя «Отче наш», двигается задом. Вот как он обращается к нему:

«...Penses-tu, lanterne sans chandelle, simulacre de piéton, ressembler à un homme ? Cela adviendra quand ils seront faits de loques. Où vit-on jamais cette trogne jaunâtre, cette tête pelée, sinon au champ de potences? N'as-tu point été pendu jadis ?.. » (p. 75).

Горнфельд: «Ты, фонарь без свечи, путник беспутный, думаешь, ты похож на человека? Будет это тогда разве, когда людей станут делать из старых тряпок. Где это была видана такая желтая образина, такая башка облезлая? — разве на виселице! Висел уж, видно, когда-нибудь?..» (стр. 45).

Любимов: «Ты воображаешь, огрызок, пирог ни с чем, что ты похож на человека? Ты тогда станешь похож на человека, когда людей будут делать из тряпья. Ну, где можно увидеть такую желтую харю, такую лысую башку? Только на виселице. Ты, уж верно, когда-нибудь висел?» (стр. 68).

Переводы В. Пяста и А. Горнфельда, по которым несколько поколений советских читателей знакомились с великими книгами Рабле и Костера, вышли в свет в одном и том же 1938 году, тот же Гослитгиздат в 1961 году выпустил в свет обе книги в новых переводах, созданных Н. Любимовым. Конечно, Н. Любимов писатель громадного таланта. Но не только его личным дарованием объясняются отмеченные принципиальные различия между его работой и переводами обоих его предшественников. Ведь и Пяст, и Горнфельд оставили далеко позади литераторов, сделавших до них переводы Рабле и Костера, ведь и они были видными мастерами, замечательными для своего времени переводчиками. Неслучаен тот факт, что их труды так похожи между собой по своим принципам и что они

появились одновременно. Рабле В. Пяста и Костер А. Горн-  
фельда характерны для того этапа русского переводческого  
искусства, который оба они представляют.

Н. Любимов — переводчик новой эпохи. Он по-новому  
читает и по-новому пишет. Он — писатель-переводчик того  
этапа в развитии нашей литературы, когда переводная  
проза, не желая больше мириться с положением бедной  
родственницы в литературной семье, завоевывает себе  
равноправное место в современной прозе.

Переводная проза сбрасывает оковы мертвой книжности,  
она обновляется за счет живой действительности, совре-  
менной речи, она приобретает естественность и гибкость  
словаря и синтаксиса, которые рождаются не столько  
из книг, сколько из жизни. До сих пор обычно бывало так,  
что только переводчики-поэты участвовали в литератур-  
ном процессе современности, а переводчики прозы играли  
роль «почтовых лошадей просвещения». Теперь в ряд  
с такими поэтами-новаторами, мастерами переводческого  
искусства, как М. Лозинский и С. Маршак, Б. Пастернак  
и Н. Заболоцкий, стал блестящий художник слова прозаик  
Николай Любимов.