

Вл. Россельс
(Москва)

ЗАБОТЫ ПЕРЕВОДЧИКА КЛАССИКИ

Переводчику так же необходим жизненный опыт, как и всякому другому писателю.

С. Маршак. Искусство поэтического портрета.

...в силу специфики нашего рода искусства переводчик особенно внимательно должен прислушиваться к тому, как говорит его народ.

Н. Любимов. Перевод — искусство.

Сто лет переводилась на русский язык лирика Шевченко, Гейне, Байрона, Шелли, а сегодня мы приходим к выводу, что в обиходе современного русского читателя этих сокровищ почти нет — ведь разве может сравниться популярность у нас лирики этих поэтов с возникшей, скажем, после перевода Маршака популярностью сонетов Шекспира, которые покупают не для пополнения образования, а для художественного наслаждения?

«Посмертные записки Пиквикского клуба» открыты были в свое время выдающимся русским переводчиком

³² Fr. Gel. Internationale und Marseillaise. Prag, Artia, 1954.

* Подобно изданию «Зашшта» Т. Шевченко.

Иринархом Введенским (в его переводе они называются «замогильными»). Он создал русского Диккенса. Но перевод Введенского по многим причинам безнадежно устарел уже к 20-м годам нашего века¹. И вот бессмертный роман заново перевели А. Кривцова и Е. Ланн. И — закрыли. Закрыли роман для читателей, лишив его самого важного, главнейшего диккенсовского качества — юмора. Книга, читая которую смеются во всем мире, стала порусски несмешной. И дело не только в буквалистских установках Е. Ланна. С такими же, в сущности, установками и примерно в те же годы переводил Свифта и Стерна талантливый А. Франковский, и мы восхищаемся его переводами до сих пор. Более того, когда А. Кривцова переводила одна и влияние ланновской педантичности не так сказывалось на ее работе, результаты получались иные. Недаром И. Кашкин писал, что о романе «Домби и сын» в переводе А. Кривцовой «много можно было бы сказать и, к нашей радости, гораздо больше хорошего, чем дурного... Первый том «Домби» всякому хочется читать и перечитывать...»² Дело, видимо, в том, что прозаик Евгений Ланн, автор интересного романа о Диккенсе, не был талантливым переводчиком, не было у него этого необходимого дара.

А установившаяся традиция, как известно, трудно преодолима, и Гослитиздат в последнем издании Диккенса, где есть превосходные переводы Н. Волжиной, Н. Дарузес, М. Лорие, В. Топер, О. Холмской, Е. Калашниковой, еще раз повторил «Пиквикский клуб» в переводе А. Кривцовой и Е. Ланна. Но тут более повинна инертность издательская...

А вот для преодоления читательской инертности в восприятии (вернее в неприятии) второй части «Фауста» понадобился весь огромный талант Бориса Пастернака. Ведь вторую часть «Фауста» в России в самом деле никто никогда не хотел читать! Но появился перевод Пастернака — и все прочли, и все приняли.

Писатели, открытые талантливым переводчиком в другой стране, живут в ней своей собственной жизнью. Из-

¹ Об этом много и доказательно писали К. И. Чуковский в книге «Высокое искусство», Собр соч., т. 3, М., «Гослитиздат», 1966, и И. К а ш к и н е статье «Мистер Пиквик и другие» («Литературный критик», 1936, № 5, стр. 212—217).

а И. К а ш к и н. Мистер Пиквик и другие. «Литературный критик», 1936, № 5, стр. 228.

вестно, что могучее возрождение Шекспира в Советском Союзе 30-х годов, Шекспира, по-новому прозвучавшего в переводах Анны Радловой, Бориса Пастернака, Михаила Лозинского, Вильгельма Левика (при всей противоречивости, а порою и антагонистичности их позиций) породило в нашем театре целое движение, так сказать «возвращение к Шекспиру», и эхо этого движения отдавалось в Европе и даже в самой Англии.

Рождение русского Бернса в переводах Маршака перевернуло все наши прежние представления о великом шотландце. Возможно, появившийся в России благодаря переводам Маршака Бернс и отличается от подлинного (да это и не может быть иначе — ведь передал нам его все-таки Маршак!), но он, бесспорно, живет в нашем представлении совершенно самостоятельно и, прежде всего, отличается от русского поэта Маршака. Это разные литературные явления.

Насколько русский Бернс вошел в сознание читателей, можно проиллюстрировать любопытным фактом. Юрий Гаврук, сравнивая в статье «Мастерство перевода»³ работу над Бернсом Маршака и белорусского переводчика Я. Семяжона, писал: «Бернс Маршака слишком литературный, слишком чистенький, прибранный. — Не мне судить, хорошо это или плохо, — переводы читаются с восторгом. Но вот два отрывка из стихотворения Бернса «Шел солдат с войны» в разных переводах:

С ресниц смахнул я капли слез
И, голос изменяя,
Я задал девушке вопрос,
Какой — и сам не знаю.
Потом сказал я: Ты светлей,
Чем этот день погожий,
И тот счастливей всех людей;
Кто всех тебе дороже.

Прагнау слязу с вачэй салдат
Храбрыцца, як умее;
Штось запытаўся неупапад,
А сэрца млее, млее...
Гаворыць: — Так вась пехатой
І крочу з поля бою...
А ты, як цвет. Шчаслівы той,
Хто будзе жыць з табою.

«Сравнение этих двух текстов явно не в пользу Маршака. «С ресниц смахнул», «голос изменяя», «задал вопрос» звучит книжно, литературно, драматичность момента ослаблена», — пишет Гаврук. В этом он прав. Но как же он не заметил, что самое развитие мысли, самая суть переводческого решения взята Я. Семяжоном из перевода Маршака?

* «Літаратура і мастацтва», Мінск, 9 марта 1962 г.

В подлиннике приведенным строкам соответствует:

And turn'd me round to hide the flood
That in my een was swelling.
Wi' alter'd voice, quoth I, Sweet lass,
Sweet as yon hawthorn blossom,
O! Happy, happy may he be,
That's dearest to thy bosom!⁴

Как видим, о заданном невопад вопросе у Бернса нет и речи; из шести строк оригинала белорусский переводчик, следуя за Маршаком, сделал восемь; да и вообще он, вслед за русским переводом, дробит балладу на четверостишия, в то время как у Бернса строфы по восемь строк, канонически-балладные. Это не заимствования — упаси боже! Это созданная Маршаком традиция прочтения. Она так же сильна в переводе, как сильна, скажем, в искусстве иллюстрации. Общеизвестно, что после Гюстава Доре никому еще в мировой графике не удалось создать другую портретную характеристику Дон Кихота и барона Мюнхаузена.

Так укореняется в читательском сознании художественное явление, воссозданное талантливым переводчиком. М. Ф. Лорие рассказывает, что когда после большого перерыва в 1959 году вышел двухтомник Э. Хемингуэя на русском языке, читатели упрекали переводчиков и самого редактора издания, Ивана Кашкина: зачем, дескать, те заново правили текст и «портили» этой правкой уже сложившийся облик русского Хемингуэя⁵.

Чем грандиознее литературный памятник другого народа, который удается впервые или заново открыть переводчику для своих соотечественников, тем более значительным событием это становится в его родной литературе.

Вот почему так велика заслуга Николая Любимова и так огромен его подвиг: Сервантес, Де Костер, Рабле — «Дон Кихот», «Тиль Уленшпигель», «Гаргантюа и Пантагрюэль» — три гения, три вершины мировой литературы. И — три победы. Если бы Н. Любимов даже ничего больше в жизни не сделал (а он работает неутомимо — есть ведь еще и Шиллер, и Мольер, и Мериме, и Флобер, и Мопассан,

⁴ Songs from Robert Burns, p. 91.

⁵ См. М. Ф. Лорие. Об одном хорошем переводе. Сб. «Мастерство перевода», 1964 г. М., «Советский писатель», 1965, стр. 99.

и Доде, и Метерлинк), — значение его вклада в развитие русской культуры невозможно было бы переоценить.

Не менее значительные события произошли недавно в украинской литературе: один и тот же мастер перевода — Микола Лукаш — открыл и сразу же утвердил в читательском восприятии украинцев сперва «Фауст» (1955), а затем «Декамерон» (1965). Оба перевода мгновенно стали библиографической редкостью и породили целую критическую литературу.

Для того чтобы достичь подобного успеха на переводческом поприще, литератору, обладающему талантом, нужно всякий раз совершить колоссальный труд. Он заключается не только в изучении подлинника и всего, что с ним связано, но и в накоплении жизненного опыта и постижении сокровищ родного языка и литературы.

Наблюдения над действительностью и непрерывное изучение живой речи всех слоев своего народа в ее развитии, видоизменении, росте, за которым никогда не поспевают словари — это две неперемненные составляющие переводческого труда.

Александр Блок, переводя «Лорелею», написал:

В вечерних лучах алеют
Вершины дальних гор.

Для него, вероятно, эти строки даже и не были реалией рейнского пейзажа, он передавал настроение и эмоциональный заряд стихов Гейне.

И вот, четверть века спустя, перевод Блока прочитал В. Левик, и его не устроили эти две строки. «Мне казалось, что речь не может идти о нескольких, да еще дальних горах. Речь может идти только об одной и, конечно, близкой горе — той, на которой сидит Лорелея, и которая одна только, как лучезарное видение, высится над погруженным в сумрак миром. Впоследствии, путешествуя по Рейну, я убедился в правильности моей догадки. Утес Лорелеи значительно выше всех окружающих его скал (а вовсе не «гор») и летом, когда все побережье Рейна уже окутано мглой, вершина Лорелеи одна еще минут пятнадцать пламенеет в небе»*.

⁶ В. Л е в и к. О точности и верности. Сб. «Мастерство перевода», М., 1959, стр. 264—265.

И Левик перевел эти стихи иначе:

Прохладен воздух. Темнеет.
Но Рейна глубь светла.
В лучах зари пламенеет
Высокая скала.

Однако и этим своим переводом он остался недоволен: «... меня смущала строчка: «Но Рейна глубь светла». Кто наблюдал закат солнца над рекой, тот знает, что действительно минут десять — пятнадцать после заката, когда все на земле уже потемнело, река, отражающая небо, еще освещенное преломившимися лучами зашедшего солнца, тоже сильно светится в темноте. Но светится ее поверхность, а у меня сказано „глубь“».

Характерно, что второе жизненное наблюдение связано уже вовсе не с Рейном. В. Левик ведь еще и художник-пейзажист. Ему вообще отлично знаком «закат солнца над рекой»...

А одна из последних книг другого поэта-переводчика так и построена: наполовину из переводов, а наполовину из очерков и эссе, посвященных той стране, чью поэзию он переводит. Я говорю о книге Льва Гинзбурга «Цена пепла». Это явление, характернейшее для нынешнего этапа развития переводческого искусства в нашей стране.

Ну а вторая составляющая переводческого труда — работа над языком?

Где взять язык, на котором следует передавать сегодня прозу Флобера, отдаленную от нас не только различием языков, но и столетием, чтобы сохранить и всю неповторимость авторского стиля, и самую дистанцию времени, отделяющую нас от великого французского реалиста?

Н. Любимов в цитированной статье рассказывает, как ему помогают в таких случаях аналоги из русской классики:

«Когда я перевожу какого-нибудь автора, я всегда стараюсь найти ему некое, хотя бы приблизительное, соответствие в русской литературе. Это вовсе не значит, что я призываю самого себя или кого-либо «делать под», я только ищу ориентир, я ищу точку опоры. Когда я переводил роман Мопассана «Милый друг», я перечитал всего Чехова — от доски до доски. Я не взял у Чехова ни одного выражения, но я все время дышал нужной мне стиливой атмосферой»⁷.

⁷ Н. Любимов. Перевод — искусство. Сб. «Мастерство перевода», 1963 г. М., «Советский писатель», 1964, стр. 235.

Какого результата достигает при этом сам Н. Любимов, известно всей читательской аудитории. Огромный талант переводчика, оснащенный в полной мере «чувством соразмерности и сообразности», гарантирует его работы от эпигонской похожести на прозу русских классиков, и всякий раз перед нами иноязычный писатель возникает как подлинный художник, имеющий, по словам самого переводчика, «свое видение мира, а следовательно, и свои средства изображения»⁸.

И однако этот метод таит некоторые опасности. Об одной из них говорит и Н. Любимов, напоминая, что когда Т. Л. Щепкина-Куперник вкладывает в уста мольеровского персонажа слова «А прочее все гниль», — «создается впечатление, что Мольер был подражателем Грибоедова»⁹.

Но это — опасность наименьшая. В конце концов знаток всегда примет такое дословное заимствование за курьез (как и случилось со всеми примерами, приведенными Н. Любимовым), а читатели не столь памятливые могут попросту и не заметить репетиловской реплики на общем фоне созданной в переводе «грибоедовской атмосферы».

Главная опасность, на мой взгляд, в самой атмосфере. Конечно, не для такого могучего таланта, как Н. Любимов, а для художника меньшего масштаба, для молодого литератора, словом, для всех, к кому и обращена статья переводчика Рабле. Ведь при малейшем, так сказать, «пережиме» Мопассан может в целом оказаться русской вариацией Чехова, шиллеровский Фердинанд заговорит, как Арбенин, а Мольер и впрямь обернется французским Грибоедовым.

Назвав последние два имени, я затронул другую, более широкую постановку проблемы «дистанция времени и переводчик».

Положим, Мопассан и Чехов — современники, Фердинанда отделяет от Арбенина тоже не такой уж долгий срок — каких-нибудь полвека (1784—1835). Но между Мольером и Грибоедовым уже более полутора столетия, а от Грибоедова до нас еще столько же.

А. Андрее в превосходной статье «Дистанция времени и перевод» справедливо пишет:

«В искусстве перевода, как и во всяком искусстве, не может быть готовых эталонов, раз навсегда определен-

⁸ Н. Любимов. Цит. ст.стр. 245.

⁹ Там же, стр. 236.

ных правил и решений. Не может быть единого решения и в вопросе о том, должен ли переводчик, перевыражая произведение, отделенное от нас известной исторической дистанцией, дать почувствовать современному читателю эту дистанцию и в какой мере он должен это делать»¹⁰. И однако так повелось, что наши переводчики стилистически «привязывают», или, пользуясь выражением Н. Любимова, «ориентируют» всю зарубежную литературу начиная с середины прошлого века и (если смотреть ретроспективно) вплоть до раннего европейского Возрождения на русскую литературу первой четверти XIX века. При этом берется за образец русская проза между Карамзиным и Пушкиным, что-нибудь вроде следующего абзаца:

«Как-то недавно у нас не было дня с три ни крошки провианта. Кругом по милости вашей и казацкой стало чисто, как в моем кармане, а на беду тяжелую конницу фуражировать не пускают. Что делать? Голод тем более умножался, что во французской линии слышалось гармоническое мычание коров, которое плачевным эхом раздавалось в моем желудке. Рассуждая о суете мирской, лежал я, завернувшись буркою, и грыз сухарь, так заплеснелый, что его надо было проводить в горло шомполом. Вдруг блеснула во мне пресчастливая мысль. Сейчас же ногу в стремя и марш». (М а р л и н с к и й (А. А. Бестужев) «Вечер на бивуаке»).

Что привлекает переводчиков классики в таком ориентире? Прежде всего, «старинные речения, которые, сохраняя старинный колорит и создавая ощущение временной дистанции, вместе с тем без каких-либо подстрочных примечаний доступны и понятны современному читателю»¹¹.

Вот как это выглядит на практике:

I. «Он любил одну из самых красивых придворных дам и был любим ею. Я не назову ее вам, ибо впоследствии *она жила с таким благоразумием* и так тщательно скрывала свою любовь к этому принцу, что за ней заслуженно сохраняется добрая слава. *Случаю было угодно*, чтобы в тот самый день, когда она узнала о смерти герцога..., пришло известие о кончине ее мужа, что позволило ей

¹⁰ Сб. «Мастерство перевода», 1964 г. М., «Советский писатель», 1965, стр. 128.

¹¹ Н. Любимов. Цит. ст., стр. 247.

скрыть истинную причину своего горя, не делая над собою усилий».

II. «О, я несчастный! Как приятны мне одиночество, мрак и тишина! Не знаю, отчего — оттого ли, что я совершил вероломство, покинув еще до рассвета любимую мою госпожу, *или же оттого*, что скорблю о своем бесчестии. Да, да, это так! Рана болит теперь, когда она остыла; теперь, *когда охладела кровь, что кипела вчера*, — теперь только я вижу упадок моего рода, гибель моего имущества, позор, который обрушился на меня из-за смерти слуг».

III. «Видишь, как они угадывают мои желания и спешат оказать мелкие дружеские услуги, *в тысячу раз более ценные, нежели пышные дары, которые тешат тщеславие даятеля* и унижают нас. Я без конца целую этот бант, вдыхая воспоминание о счастье, которым наполнили меня те недолгие, блаженные, невозвратимые дни».

IV. «Спустя немного времени веселье его обратилось в горчайший плач; и *плача так, вновь поднял он ту госпожу* на руки и вместе с ней стал словно бы возноситься к небу; я же испытал *столь большой страх*, что слабый сон мой не мог выдержать и прервался, — и я проснулся. И тотчас же стал я размышлять; и оказалось, что час, в который явилось мне это видение, был четвертым часом той ночи...»

V. «Я любил вас долго, и вот, наконец, вынужден разлучиться с вами, чье жестокосердие не припишу я недостатку вежества, *но одному токмо злосчастию*. С меня же довольно того, что умираю в верности, хотя и не мог жить в милости, и *не сильнее жаждал я начала своей любви, чем ныне жажду конца своей жизни*. То, что изменить невозможно, надлежит сносить, а не поносить; безумства прошлого легче вспоминаются, чем исправляются, а потерянное можно оплакать, но не вернуть».

VI. «Я не забочусь, чтобы моя повесть дошла до мужчин; *напротив*, насколько я могу представить их себе по тому, чья жестокость так несчастливо мне открылась, я скорее дождалась бы шутливого смеха, чем жалостных лиц. Прочитать эту книгу прошу лишь вас, кого по себе знаю кротким и благостным к несчастным: вы здесь *не* найдете греческих басен, украшенных выдумкой, *ни* битв троянских, запятнанных кровью, *но любовную повесть*, полную нежной страсти».

Не правда ли — как похоже? Конечно, Марлинский не обладал такой силой таланта и страсти, чтобы сочинить

У отрывок, или такой силой романтической рефлексии, как герой II и III. Но приведенные отрывки написаны тем же, что и у Марлинского языком, почти без архаичной, в нашем понимании, лексики. И уж во всяком случае подчеркнутая мною во всех отрывках фразеология такая же, как и у него.

А между тем перед нами отрывки из шести книг, написанных шестью разными писателями, на протяжении шести веков в пяти странах, и переведены они шестью разными переводчиками.

Коллекционерам—любителям искусства импонирует потемневший лак на старинных картинах. Знатоки предпочитают, чтобы лак был прозрачный и не скрадывал яркости произведений давних времен. Полотна реставрируют и «патину» стараются снять. С переводом еще сложнее. Сервантес сравнивал перевод с изнанкой ковра, но это было сравнение уничижительное. Мы предпочитаем сравнивать перевод с виртуозным исполнением. И конечно, чем ярче краски, чем отчетливее своеобразие авторской палитры в нашем исполнении, тем перевод совершеннее. Так, в приведенных выше отрывках можно, конечно, отличить руку Н. Касаткиной (III), Б. Ярхо (V) и М. Кузмина (VI) и, соответственно, ткань «Вертера», «Эвфуэса» и «Фьяметты». Но осмелюсь заявить, что не благодаря «патине», которая делает их работы схожими, а вопреки ей. Просто мастера пробивались к своеобразию автора.

А вот отрывок совсем без «патины»:

«Граф Герен Бокерский был стар и слаб — прошло его время. И не было у него других наследников, ни сыновей, ни дочерей, кроме одного только мальчика. Я вам опишу, каков он был.

Окассеном звали графского сына. Он был красивый юноша, высокий ростом, стройны были его ноги, руки и тело. Волосы у него были светлые, в пышных кудрях, глаза ясные и веселые, лицо приветливое и правильное, нос прямой и тонкий. И столько в нем было добрых качеств, что не было ни одного дурного, все только одни хорошие».

Это произведение — «Окассен и Николет» — старше всех цитированных выше, это самое начало XIII века. И даже по приведенным строкам можно ощутить расстояние, отделяющее нас от него. Скорее всего, это

дано обаятельной безыскусностью ткани, вот этим «Я вам опишу, каков он был».

Но здесь крайне важным мне кажется подчеркнуть, что такие переводы не столько отдаляют литературный памятник от читателя на потребную «историческую дистанцию», сколько п р и б л и ж а ю т к нам давние шедевры литературы.

Задача-то все-таки состоит не в том, чтобы открыть «лавку древностей», а в том, чтобы ввести произведения классики в самый широкий читательский обиход, памятуя, что масштабы аудитории измеряются у нас шестизначными цифрами.

Поэтому после десятков переводов «Слова о полку Игореве» хрестоматийным (даже несмотря на рифмовку) стал перевод Николая Заболоцкого, воссоздавшего памятник цельно, гармонично и просто, тоже в сущности без «пятины». Поэтому так дорог нам любимовский Рабле, в котором виртуозно использованы возможности современного русского литературного языка.

И поэтому чрезвычайно важным мне представляется совет Н. Любимова переводчику вообще «читать русских писателей каждую свободную минуту», наблюдать «над русским литературным языком — от Ломоносова и Державина, от Крылова и Пушкина до Горького и Ивана Бунина, до А. Толстого и Пришвина, до Шолохова и Федина»¹².

И я обязательно продлил бы этот список, доведя его до В. Гроссмана и И. Эренбурга, В. Тендрякова и Ю. Нагибина, Г. Бакланова, Ю. Казакова и В. Аксенова.

Последнее принципиально: только опираясь на современнейший литературный язык, на все достижения нынешнего этапа развития русской литературы, переводчик справится с воссозданием шедевров прошлого. Сегодня переводчику Шекспира облегчает работу опыт и мастерство, накопленное за четыре века всей мировой литературой. На него работают сами преимущества современного литературного оружия, само различие уровней творческой оснастки. При умелом использовании этих преимуществ дистанция времени, отделяющая переводчика от автора, превращается из преграды в подспорье.

¹² Н. Любимов. Цит. ст., стр. 235.

При этом, конечно, важно избегать явных модернизмов, и этому следует учиться на лучших работах того же Н. Любимова.