

## II. ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

В. Шор  
(Ленинград)

### ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ПЕРЕВОДА

*(Стефан Цвейг на русском языке)*

История перевода на русский язык иностранной художественной прозы за советский период — исследовательская целина. В специальных статьях и книгах по вопросам перевода не найти сопоставительных характеристик одновременных переводов одних и тех же произведений художественной прозы. Между тем, повторные переводы достаточно часты в творческой деятельности переводчиков и в издательской практике. Переводы устаревают, требуются новые — этот факт очевиден для всякого, кто причастен к переводческому делу. Но почему происходит «моральный износ» переводов, выполненных в прежние времена, отчего они не удовлетворяют нас сегодня? Достигается ли новыми переводами более полное воспроизведение смыслового содержания и стилистического своеобразия оригинала или же при этом дается лишь другая его интерпретация? Эти вопросы требуют ответа, практика обновления переводов нуждается в теоретическом обосновании, которое не может быть создано без конкретного анализа расхождений между одновременными переводами, выяснения меры, характера и смысла этих расхождений.

Настоящий очерк о русских переводах прозы Стефана Цвейга отнюдь не претендует на всестороннее их исследование. Выборочное рассмотрение отдельных фрагментов из них, следующее ниже, имеет целью проиллюстрировать на показательных примерах развитие советского переводческого искусства.

Ограничивая таким образом нашу задачу, мы оставляем в стороне некоторые, на наш взгляд, превосходные переводы произведений Цвейга единственно потому, что они не имеют «дублетов»<sup>1</sup>.

Различные варианты переводов цвейговской прозы представляют особый интерес в названном выше плане по следующим причинам.

Во-первых, они располагаются хронологически на протяжении периода в несколько десятилетий, причем относятся, в основном, либо к ранней, либо к поздней поре его творчества. Новеллы Цвейга начали публиковаться в русских переводах в 1923 году, когда петроградское частное издательство «Атений» выпустило два сборника — первый под названием «Амок», воспроизводящим название оригинала, вышедшего в 1922 году, и второй, названный издательством «Вторая книга Амока». В дальнейшем издание произведений Цвейга было продолжено в Ленинграде кооперативным издательством «Время», которое выпустило сборники «Жгучая тайна» и «Смятение чувств», а затем, в 1927—1932 годах, осуществило авторизованное 12-томное Собрание сочинений писателя, предисловие к которому дал М. Горький. Ряд произведений, напечатанных в этих изданиях, появился либо в новых, либо в заново отредактированных старых переводах в 1956 году, в двухтомнике «Избранные произведения» Цвейга, выпущенном Гослитиздатом. При этом старые переводы были подвергнуты столь значительной правке, что могут рассматриваться наравне с новыми.

Во-вторых, в переводах произведений Цвейга, как в 20-х — 30-х, так и в 50-х годах принимали участие опытные мастера этого трудного литературного дела.

Среди переводчиков Цвейга числятся имена, занимающие видное место в истории советского перевода: М. Л. Лозинский, В. А. Зоргенфрей, И. Б. Мандельштам, Д. М. Горфинкель. Репутацией переводчика высокого класса пользовалась в то время П. С. Бернштейн, которой был поручен перевод весьма многих произведений Цвейга для Собрания сочинений 1927—1932 годов.

<sup>1</sup> Считаю нужным, однако, хотя бы назвать наиболее выдающиеся из таких переводов: «Подвиг Магеллана» — А. Кулишер, «Мария Стюарт» — Е. Гальпериной, «Нетерпение сердца» — Н. Бунина. Эти переводы заслуживают специального анализа как образцы переводческого мастерства.

Переводы тех времен, в целом, удовлетворяли наиболее авторитетных ценителей литературного слова. Горький писал Цвейгу по поводу сборника «Смятение чувств»: «Могу сказать Вам, что перевод сделан тщательно, вполне литературным языком: чувствуется, что особенности Вашего стиля поняты и воспроизведены со всей возможной точностью»<sup>2</sup>.

Сам Цвейг не знал русского языка, но очень интересовался отзывами компетентных людей о переводах своих произведений. В предисловии к VI тому Собрания сочинений он писал: «Как утверждают мои друзья, в этом издании, единственно авторизованном, слово мое передано точно, и у меня создается чувство, будто я сам беседую с читателем»<sup>3</sup>.

Новые переводы выполнены в 50-х годах также переводчиками-мастерами — В. Топер, Н. Касаткиной и другими. В. Топер осуществила и редактуру старых переводов. Таким образом, сопоставляя переводы 20-х и 50-х годов, мы имеем возможность отвлечься от фактора соотносительной силы индивидуальных дарований переводчиков и видеть в расхождении между переводами различные стадийные уровни в развитии художественного перевода в СССР.

В-третьих, Цвейг — писатель, отличающийся ярко выраженным индивидуальным стилем. При этом в пределах единого стилевого комплекса у Цвейга наблюдается значительная стилистическая полифония, определяемая своеобразным сплетением в его художественной манере романтических, импрессионистских и реалистических элементов. Воспроизведение индивидуального стиля Цвейга на другом языке требует самого высокого переводческого мастерства. Удача или неудача в этом отношении является главным критерием верности перевода оригиналу, а, следовательно, и его качества.

Стилевая специфика творчества Цвейга находится в органическом единстве с его мирозерцанием, этически-

<sup>2</sup> Архив А. М. Горького. Т. VIII. Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. М., АН СССР, 1960, стр. 22.

<sup>3</sup> С. Цвейг. Собр. соч. Т. VI. Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой. Л., «Время», 1928, стр. 10.

ми и эстетическими принципами, а также излюбленными им темами. Пристрастие писателя к изображению бурных страстей, острых психологических коллизий и борения противоположных чувств определяет собой характер авторской речи в его новеллах и эссе — раннего периода в особенности. Доминанта ее — повышенная эмоциональность. В тех частях повествования, где напряжение чувств достигает крайнего предела, неистовая сила, порывистость, чрезмерность обнаруживается во всем и прежде всего в лексике. Эта «бурная» манера находит себе и синтаксическое выражение — в нагромождении однородных членов, единоначатии предложений, входящих в состав фразы, разрешении нагнетающего напряжения периода короткой энергичной клаузулой. Эмоционально-чувственному воздействию авторской речи на читателя особенно способствует насыщение текста сравнениями и метафорами, на которые Цвейг чрезвычайно щедр. В метафоризации Цвейг, как правило, не допускает субъективистского произвола. Обычно его уподобления убедительны, ибо опираются на явственную объективную основу. Создаваемая ими образная наглядность способствует постижению сущности изображаемых писателем явлений. Иногда нематериальное выявляется через сравнение (развернутое или уплотненное в метафору) с конкретным, зримым (особенно часто встречается уподобление неистовства человеческих страстей бушеванию природных стихий), иногда же усматриваемая автором сущность того или иного конкретно-чувственного образа вместо понятийного раскрытия, неизбежно его обедняющего, находит себе емкое выражение в другом конкретно-чувственном образе, заимствованном из иного ряда факторов действительности (олицетворение пейзажа, «животные» метафоры при описании внешности человека).

С течением времени у Цвейга познавательная функция тропов начинает преобладать над функцией патетизации авторской речи. Но на более раннем этапе его творчества тропы, несмотря на их объективную оправданность в каждом отдельном случае, нагнетались писателем, главным образом, ради повышения эмоциональности и красочности авторской речи. Изобилие тропов патетического звучания давало основание упрекать Цвейга в риторике. О склонности Цвейга чрезмерно расцвечивать свой стиль с мягкой иронией писал А. В. Луначарский в

предисловии к X тому Собрания сочинений: «Стефан Цвейг — писатель необычайного красноречия. В других его книгах, да и в этой, можно найти просто изумительные по блеску и разноцветности фонтаны образной речи... Но красноречие Цвейга, очень часто восхищающее читателя, порой начинает как бы затуманивать предмет: поднимается какая-то водяная пыль от фонтанов и каскадов цвейговского красноречия. Солнце дробится в этой пыли на множество радуг. Это восхитительно, феерично, но контуры предмета, вокруг которого кружится весь этот водоворот пены и брызг, скрадываются. А иной раз так и хочется сказать по-базаровски: «Друг Аркадий, не говори слишком красиво!»<sup>4</sup>.

Риторика всегда означает словесную преизбыточность. У Цвейга она приходит порой в противоречие с другой стилистической задачей — обеспечения неудержимо быстрого темпа повествования.

Следует, однако, подчеркнуть, что и на более раннем этапе творчества Цвейга его стилиевая манера отнюдь не сводилась к фиоритурам красноречия. Цвейг всегда был превосходным мастером реалистической детали, умел передавать эмоциональное напряжение не только путем прямого описания переживаний, но и через восприятие персонажем объективных явлений бытия. В характеристике действующих лиц, обстановки он неизменно оставался строго верен реалистическим принципам изображения.

Слог писателя утрачивал черты риторической «бурности», становясь простым и прозрачным, когда характером центрального персонажа подсказывалась лирическая, умиленно-нежная интонация речи (например, в «Письме незнакомки» и «Марселине Деборд-Вальмор»).

Со временем стиль Цвейга заметно эволюционирует. Писатель находит особую выразительность в повествовании о поворотных моментах в судьбах людей и народов, об острейших жизненных конфликтах языком строгим, деловитым, неукрашенным. Фраза его приобретает большую конкретность и сжатость, слово становится более весомым носителем объективной информации. Возвышенная патетика становится сдержаннее, все более уступая

<sup>4</sup> С. Цвейг. Собр. соч. Т. X. Борьба с безумием. Л., «Время», 1932, стр. 8—9.

место точным, четким характеристикам, причем Цвейг ради названия вещей «своими именами» не избегает и грубоватой, фамильярно-просторечной лексики. Оттачивается афористичность стиля, все чаще встречаются сжатые и емкие формулы, выражающие сущность того или иного характера, той или иной ситуации.

\* \* \*

При анализе переводов полезно не терять из виду эволюцию авторского стиля. Поэтому естественно обратиться прежде всего к образцу патетической речевой манеры, граничащей с риторикой, — особенно характерной для Цвейга начала 20-х годов.

Весьма представительные образцы такой манеры мы находим в новелле «Фантастическая ночь» (сборник «Амок»). Социально-философский смысл новеллы — разоблачение мертвящего влияния на личность буржуазной паразитической среды, с ее пошлыми интересами и измельчавшими чувствами. В представлении Цвейга, только сильные страсти дают человеку ощущение полноты жизни и осмысленности существования. Герой новеллы, который долго жил беспечной и рассеянной жизнью человека состоятельного, с некоторых пор начинает тяготиться ею. Совершая непоправимый, с точки зрения общественной морали, поступок, он субъективно осознает его как вызов своему кругу, ставит себя вне опостылевшего ему «респектабельного» общества и ощущает переполняющее душу чувство нравственного возрождения. Ведущийся в возвышенно-патетическом тоне рассказ о его бурных переживаниях, есть, по сути, прямая авторская речь: никакой специфической речевой характеристики этот персонаж (как и подавляющее большинство персонажей Цвейга) не имеет, выказывая, вместе с тем, такое красноречие, какое присуще только самому автору. Словесная преизбыточность здесь — средство показать «фонтанирование» растревоженной и проснувшейся человеческой души.

Перед нами две редакции перевода И. Б. Мандельштама.

Первая редакция:

«...Нет, не стыд это был, не возмущение, не гадливость к самому себе, то, что так знойно переливалось у меня в

крови, — радость, пьяная радость вспыхивала во мне, искрилась острыми светлыми огнями дерзновения, ибо я чувствовал, что в эти минуты впервые после долгих лет, был действительно жив, что восприимчивость моя была только парализована, но еще не омертвела, что где-то под песчаную поверхность моего равнодушия, стало быть, все-таки таинственно били еще горячие ключи страсти, и теперь, когда случай прикоснулся к ним волшебным жезлом, высоко взметнулись до самого сердца. Значит и во мне, и во мне, в этом осколке одухотворенной вселенной, еще дремало то раскаленное, таинственное вулканическое ядро всего земного, которое иногда вырывается в вихревом порыве вождения, — значит я жил, был живым человеком, наделенным злостью и пылкой похотью»<sup>5</sup>.

### Вторая редакция:

«...То, что так жарко бродило в крови, был не стыд, не гнев, не гадливость к самому себе, — радость, буйная радость разгоралась ярким огнем, взвивалась дерзкими, озорными языками пламени, ибо я сознавал, что сейчас, в эти минуты, впервые после долгих лет, я опять живу, что мои чувства были только притуплены, но не умерли, что, стало быть, где-то под наносами моего равнодушия, все еще текут горячие ключи, и вот, когда к ним прикоснулась волшебная палочка случая, они забили высоко, до самого сердца. Значит, и во мне, и во мне, в этой частице живого космоса, еще тлеет таинственное вулканическое ядро всего земного, которое иногда прорывается в вихре неудержимых желаний, — значит, и я живу, и я человек, с пылками, злыми страстями»<sup>6</sup>.

При поверхностном чтении первая редакция не вызывает возражений. Она стилистически грамотна, в меру эмоциональна, даже патетична. Как первое приближение к решению стоящей здесь переводческой задачи, она приемлема. Однако рассмотрим наиболее существенные различия двух редакций.

1. «Радость, пьяная радость вспыхивала во мне, искрилась острыми, светлыми огнями дерзновения» (1);

<sup>5</sup> С. Цвейг. Собр. соч. Т. II. Л., «Время», 1927, стр. 143.

<sup>6</sup> С. Цвейг. Избранные произведения в двух томах. М., Гослитиздат, 1956, т. I, стр. 201—202.

«Радость, буйная радость разгоралась ярким огнем, взвивалась дерзкими, озорными языками пламени» (2). Перед нами две различные переводческие концепции, два понимания авторского текста. В первой редакции — игра огоньков, во второй — картина могучего, разрастающегося пожара. Какая концепция вернее, какая из редакций ближе немецкому тексту? При сличении с подлинником поначалу может показаться, что первая. В самом деле, словарно каждый из компонентов фразы имеет свое соответствие в подлиннике: *auflodern* «вспыхивать», *funKeln* «искриться», *hellen* «светлые», *spitzen* «острые», *Flammen* «огни» (*букв.* «пламена», но такого слова в русском языке нет). *Übermut* «дерзость, дерзновение». Однако, взглядевшись, мы обнаруживаем, что соблюдение словарных соответствий еще не обеспечивает близости первой редакции к оригиналу. Русские слова играют с переводчиком странные шутки. Оказывается, что в форме прошедшего времени глагол «вспыхивать» содержит нечто, незаметное в инфинитиве. Глагольная форма «вспыхивала» характеризует действие как прерывное, тогда как инфинитив дает обобщенное наименование действия, указывая лишь на его начинательность и не содержа информации о прерывности. «Вспыхивала» — значит в промежутках погасала. Это ли хотел сказать Цвейг? Глагол «искриться» имеет эмоциональный обертон: он вызывает представление о весело брызжущих или переливающихся точечных огнях. Имел ли Цвейг в виду фейерверк? «Светлый» — по-русски всегда ассоциируется с представлением о чистоте, ясности. Так ли уж чиста и светла радость, испытываемая героем? Финал рассматриваемого отрывка показывает, что это далеко не так. Не вернее ли предположить, что немецкое прилагательное *hell* означает здесь «яркий». «Острые... огни дерзновения» — натянутый и плохо понятный образ. «Острые огни» — неестественное сочетание для русского языка. Мы ту же идею выражаем словосочетанием «языки пламени». «Огни дерзновения» осложняют развернутую в тексте метафору «радость — пламя» еще одной, изрядно, к тому же, высокопарной, принадлежащей к тому типу метафор, которые русская реалистическая литература в большой степени дискредитировала. Такие романтические метафоры употребительны ныне как расхожие штампы интеллигентского разговорного языка, причем некоторые из них осмысляются иронически, как

бы цитируются из ходульной романтической литературы («яд ненависти», «стена молчания», «буря негодования», «мрак неизвестности»). Злоупотребление подобными оборотами осуждалось еще Белинским<sup>7</sup>. И хотя метафоры этого типа встречаются и в данном тексте Цвейга, близком по своей поэтике к эмоциональному строю романтической традиции, переводчик должен помнить о том, что по-русски они будут восприниматься на фоне языковых штампов, и избегать излишеств в их употреблении<sup>8</sup>. К тому же, авторское предложное определение с *von*, не вполне равноценное русскому родительному падежу, более отчетливо выражающему отношение принадлежности (он отвечает на вопрос «чей», тогда как немецкое предложное определение скорее отвечает на вопрос «чем вызванный?»). По существу, в тексте речь идет об огнях самой радости; незачем относить их принадлежность к другому существительному. «Высокое» слово «дерзновение» тем более не на месте, что герой ведь не готовится совершить какой-либо подвиг. Он приобрел ощущение необычайной внутренней свободы от условностей, раскованности, поэтому-то радость его окрашивается «дерзостью». Естественно эту «дерзость» рассматривать как свойство «радости», а в метафорическом ее претворении — «языков ее пламени», которые во второй редакции законно получают эпитет «дерзкие». Другой эпитет «озорные» почти синонимичен первому, но нужен и для ритма фразы и для выражения чувства веселого удалства, сопровождающего состояние радостного возбуждения. Итак, во второй редакции радость не «вспыхивала», а «разгоралась» (действие непрерывное и все более усиливающееся); «языки пламени», которые, разумеется, не могут «искриться», выполнили действие для них более подходящее: «взвивались». Во фразе появился почти синонимический повтор, но ступенчатый, нагнетающий, создающий динамическую картину нарастания огненной стихии, которой

<sup>7</sup> Например, в ст. «Стихотворения Владимира Бенедиктова». (В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах. Т. I. М., Гослитиздат, 1948, стр. 162). Единственный упрек Белинского Лермонтову связан с метафорой «ржавчина презрения» (там же, стр. 694).

<sup>8</sup> Сказанное не означает опорочения всяких «генитивных» метафор, порой являющихся носителями большой художественной экспрессии. См.: А. В. Вельский. Метафорическое употребление существительных. (К вопросу о генитивных конструкциях). Ученые записки 1-ю МГПИИЯ, № 8, 1954).

уподобляется здесь эмоция радости. В той же тональности подбирается и эпитет к радости — «буйная», что, конечно, лучше чем «пьяная».

В результате вторая редакция воспроизводит все компоненты фразы оригинала, отказываясь от прямых словарных соответствий, ибо учитывает различные связи слов, их дополнительные смысловые оттенки, стилистическую окраску, эмоционально-образные ассоциации. Возросшая динамика, энергия перевода соответствует авторскому замыслу — показать возбужденное состояние души доведенным до крайнего напряжения. Переводческая концепция второй редакции рождалась не только из тщательного «взвешивания» каждого слова оригинала и его возможных соответствий в русском языке, но и из подхода к отдельной фразе как к части широкого контекста, из оценки ее в свете всего произведения, рассматриваемого как художественное целое.

2. «...под песчаную поверхность моего равнодушия» (1); «...под наносами моего равнодушия» (2). Цвейг развертывает здесь и ниже «геологическую» метафору. Естественен поэтому геологический термин «наносы», гармонирующий с термином «вулканическое ядро». Но дело не только в этом. «Песчаная поверхность» — нечто стабильное, «наносы» же, — выражаясь геологическим языком, — результат длительной деятельности осадкообразующих агентов. Суть мысли цвейговского героя в том, что толща равнодушия, которая обволакивала его душу, становилась постепенно все больше, все непроницаемее для живого человеческого чувства. Замена одного слова углубила проникновение в идейное существо оригинала, внесла важный смысловой оттенок, отсутствующий в первой редакции. Образ «наносы равнодушия» — пример романтических метафор того типа, о котором говорилось выше. Но он свеж (геологические явления при конструировании таких метафор привлекаются редко) и, к тому же, не лишен иронического обертона, ибо функция его в этом контексте «самокритическая».

3. «...во мне, в этом осколке одухотворенной вселенной...» (1); «...во мне, в этой частице живого космоса» (2). Принципиально различные толкования. «Осколок» — явно не то слово. Оно ведь значит «остаток чего-то разбитого», к тому же отъединенный, изолированный. Здесь речь идет о целостности мира, а герой только что ощутил

свою причастность к нему. Как же может он именовать себя «осколком»? «Одухотворенная вселенная» вносит в текст какую-то религиозную благодность, совершенно чуждую Цвейгу. В подлиннике (буквально) сказано «кусочек (часть) дышащей вселенной» (...Stück atmenden Weltalls). Ясно, что автор, во-первых, утверждает здесь неразрывную связь каждого человека с миром, во-вторых, представляет себе мир во всей его совокупности живым. Такое миропонимание можно квалифицировать как философию гилозоизма (учение об одушевленности материи), но отсюда еще далеко до признания мира «одухотворенным», то есть проникнутым духом божьим. Скорее же всего перед нами просто поэтическая метафора, выражающая эмоцию героя, который проецирует на весь мир переживаемое им острое ощущение самого процесса жизни.

4. «...которое иногда вырывается в вихревом порыве вожделения, — значит я жил, был живым человеком, наделенным злою и пылкой похотью» (1); «которое иногда прорывается в вихре неукротимых желаний, — значит и я живу, и я человек, с пылками, злыми страстями» (2).

Принципиально важна замена во второй редакции «вожделения» — «желанием», «похоти» — «страстями». Снова две разных концепции. В первой редакции, в соответствии с представлениями 20-х годов, преувеличена зависимость мирозерцания Цвейга от фрейдизма, и тексту придано эротическое толкование. Здесь сказалось и влияние моды, распространившейся в то время в части советской литературы, и давление на психику переводчика шаблонов современной ему западной беллетристики, и восприятие данного текста сквозь призму любовно-эротических тем, характерных для ряда новелл Цвейга. Цвейг же скорее употребляет здесь слова из фрейдистского лексикона (Begier, Gelüst) метафорически: речь, по существу, идет о жадном стремлении остро, всеми чувствами воспринимать жизнь. Ничто в широком контексте новеллы не дает оснований для одностороннего толкования фразы в эротическом смысле. Снятие эротики во второй редакции отнюдь не есть ханжеское «облагораживание» подлинника, которое, к сожалению, еще не так давно было распространено в переводах, но результат достигнутого в наше время более углубленного понимания Цвейга.

В новелле «Страх» Цвейг применяет другой прием для передачи кризисного душевного состояния человека. Вместо самоанализа, как в «Фантастической ночи», здесь дается скрупулезное описание внешней обстановки, воспринимаемой с обостренной отчетливостью героиней новеллы в тот момент, когда она готовится совершить самоубийство. Чрезвычайная зоркость Ирены в отношении деталей вешного мира, ее неспособность рассуждать, ассоциативно возникающие в ее сознании обрывки воспоминаний, неотвязная мысль о смерти — все это психологически необычайно убедительно и впечатляюще. Нетрудно заметить в этом кульминационном эпизоде новеллы признаки влияния Льва Толстого. Страницы «Анны Карениной», описывающие смятенное состояние героини романа перед самоубийством, несомненно, послужили образцом для автора «Страха». У Цвейга, как и у Толстого, художественный эффект возникает из контраста между душевной катастрофой, переживаемой героиней, и заурядной обыденностью того, что попадает в поле ее зрения (в «Анне Карениной» — вывески, прохожие, «coiffeur Тютькин»; в «Страхе» — надписи на ящичках с лекарствами, весы, тигли, склянки, аптекарь). Но у Цвейга, в отличие от Толстого, внешняя обстановка предстает как бы одновременно в двух ракурсах. Реалистическое описание имеет некий романтический обертон. Мирный и обыденный вид аптеки таит в себе все же нечто загадочное и недоброе: надписи на ящичках — латинские, непонятные, струйка бесцветной жидкости, деловито переливаемая аптекарем из одной склянки в другую, — смертельный яд. Таким образом создается дополнительный контраст, способствующий нагнетению чувства ужаса.

Переводчик должен обеспечить здесь простоту рассказа, его расчлененность и кажущуюся неторопливость, зримую наглядность, обыденность и вместе с тем зловещий характер деталей, обрывочность мыслей героини и через все это — атмосферу жути, ощущение неудержимого приближения рокового финала.

Перевод И. Е. Хародчинской под ред. М. Л. Лозинского (в Собр. соч. изд-ва «Время») и перевод В. А. Зоргенфрея (сб. «Новеллы», 1936) мало чем отличаются один от

другого. В обоих видно стремление как можно ближе держаться немецкого текста. Зоргенфрей старается быть еще более педантически точным, чем его предшественница: он тщательно восстанавливает инверсии там, где они есть у Цвейга, хотя э ряде случаев они диктовались автору правилами немецкого синтаксиса, а не художественным заданием, воспроизводит все связующие слова. Ввиду несущественного различия между обоими переводами приведем только перевод Зоргенфрея.

«Аптека была неподалеку. Она вошла с легким содроганием. Провизор принял рецепт и начал готовить требуемое. Все она рассмотрела в эту минуту — поблескивающие весы, тоненькие разновески, этикетки и наверху в шкафах ряд жидкостей с чуждыми ей латинскими наименованиями, которые она бессознательно стала разбирать по буквам. Она слышала, как тикают часы, вдыхала своеобразный аромат, этот приторно-сладкий запах лекарств, и вдруг вспомнила, что в детстве постоянно просила мать послать ее в аптеку, так как она любила этот запах и своеобразную картину множества блестящих ступочек. При этом она вспомнила с ужасом, что не успела попроситься с матерью, и ей стало страшно жаль несчастную женщину. Как она испугается, подумала она в ужасе, но уже провизор отсчитывал светлые капли из пузатого сосуда в голубоватую склянку. Недвижимо смотрела она, как смерть перетекает из большого сосуда в маленький, тот, из которого она вскоре перейдет в ее жилы, и холод пронизал ее тело. Без мысли, словно в гипнозе, созерцала она его пальцы, ввертывавшие теперь пробку в полную склянку и уже заклеивавшие бумагою грозное отверстие. Все ее чувства были скованы и парализованы одной ужасной мыслью.

— Прошу вас, - две кроны, — сказал провизор»<sup>9</sup>.

Новейший перевод Н. Касаткиной построен принципиально иначе. Это легко почувствовать до всякого разбора, прочтя его после перевода Зоргенфрея.

«Аптека была недалеко. С легким содроганием вошла туда Ирена. Провизор стал готовить то, что было указано в рецепте. За это короткое мгновение Ирена отчетливо

»С. Цвейг. Новеллы. М., 1936, стр.

увидела все — и никелированные весы, и миниатюрные гири, и этикетки, а наверху на полках ряды склянок с какими-то жидкостями, незнакомые латинские названия, которые она машинально принялась читать. Она услышала тикание часов, ощутила особый аптечный запах, маслянисто приторный запах лекарств, и вдруг вспомнила, что в детстве всегда вызывалась исполнять поручения матери в аптеке, потому что ей нравился этот запах, нравилось смотреть на таинственные блестящие тигельки. И тут же она с ужасом подумала, что позабыла проститься с матерью, и ей стало мучительно жаль бедную старушку. Как она испугается, в смятении думала Ирена... но провизор уже отсчитывал прозрачные капли в темную склянку. Не отрываясь смотрела она, как смерть переливается из пузатой бутылки в маленькую бутылочку, откуда она скоро заструится по ее жилам, и ее обдало холодом. Тупо, словно замороженная, смотрела она на пальцы аптекаря: вот он затykaет пробкой полный пузырек, вот обклеивает горлышко бумагой. Все чувства Ирены были скованы, подавлены страшной мыслью.

— С вас две кроны, — сказал аптекарь»<sup>10</sup>.

В этом переводе тот же эпизод рассказан лаконичнее, проще и выглядит страшнее. Каким образом это достигнуто? Прежде всего — решительным облегчением синтаксиса. Сокращается число придаточных предложений и причастных оборотов, поскольку их можно без ущерба для смысла и стиля заменить самостоятельными предложениями; устраняются необязательные слова, которые либо естественно укладываются в другом предложении, либо вовсе не нужны. К инверсиям переводчик прибегает не в результате калькирования немецкого текста, а ради гибкости и разнообразия в построении фраз. Поэтому в переводе ощущается свобода дыхания. Лексика тщательно отобрана так, чтобы дать возможно более конкретное, чувственное восприятие вещей. Весы теперь не «поблескивающие» (разве в аптеке была полутьма?), а просто «никелированные»; не вызывающие ясного зрительного образа «тоненькие разновески» заменены отчетливо представляющимися взору и понятными «миниатюрными гириками». Запах лекарств не просто «приторно

<sup>10</sup> С. Цвейг. Избранные произведения в двух томах Т. I. М., 1956, стр. 135.

сладкий», а «маслянисто-приторный», что передает нечто специфическое для аптеки и соответствует, хотя тоже не буквально, немецкому fettig-süßlich (букв, «жирно-сладковатый»). Вместо абстрактного сосуда появились бутылка и бутылочка. Высокопарное «грозное отверстие» сменилось просто «горлышком», хотя в оригинале есть эпитет gefährliche (букв, «опасное»). Можно спорить, имел ли право переводчик опустить эпитет, но без него бутылочка выглядит еще страшнее. Насколько переводчик учитывает эмоциональные обертоны слов и их взаимовлияния видно из отказа от напрашивающихся «светлых капель» (hellen Tropfen) ради «прозрачных» (безцветная смерть!) и «голубой» или «голубоватой» склянки (blaues в подлиннике!) ради «темной» (мряк смерти!). Контраст этот, действительно, усиливает ощущение жути. Значительно более точные слова найдены для обрисовки состояния Ирены. «Латинские названия» у Зоргенфрея характеризуются как «чуждые» Ирене. Но Ирена не могла в этот момент оценивать, что ей чуждо, что близко. Она едва осознавала свои восприятия, которые только и остались у нее вместо мыслей. Поэтому достаточно констатировать, что названия эти были для нее «незнакомыми». По Зоргенфрею, Ирена стала их «бессознательно... читать по буквам». Это вроде бы словарно соответствует немецкому тексту (unbewußt nachbuchstabierte), но все же не убеждает. Едва ли героине, для которой латинский алфавит никак не был «чуждым», нужно было читать латинские слова, хотя бы и незнакомые, как полуграмотной, «по буквам». Последнее, к тому же, требует усилий, на которые она не была способна и которые навряд ли могут осуществляться бессознательно. Н. Касаткина выразила то же кратко и психологически правдиво: «машинально принялась читать». «Без мысли, словно в гипнозе, созерцала она», — пишет Зоргенфрей. «Тупо, словно замороженная смотрела она», — переводит те же слова Н. Касаткина. Зоргенфрей, как всегда формально прав: Sinnlos, in einer Art von Hypnose — находим мы в подлиннике. Но по существу права Н. Касаткина: короткое, выразительное «тупо» дает сразу и внешнюю и внутреннюю характеристику состояния героини. «Замороженная» — само по себе отличное выразительное русское слово, но мало того: лишь им и можно передать сверхобычную сосредоточенность человека на каком-либо предмете. Пе-

ревод Н. Касаткиной не только решает задачи, перечисленные в начале этого разбора, но и существенно углубляет психологическую характеристику героини.

Развивая в своем творчестве реалистические приемы письма, Цвейг совершенствовал мастерство портретного изображения внешности персонажей.

Превосходной иллюстрацией портретного искусства Цвейга может служить описание внешности Лепореллы, героини одноименного рассказа, забитой, невежественной служанки, сравниваемой автором с рабочей лошастью. Два перевода этого пассажа — П. С. Бернштейн и В. Топер — ярко иллюстрируют стадиально различные способы решения переводческих задач. Приводим оба перевода с незначительными сокращениями.

П. С. Бернштейн: «Ее христианское имя было Крещенца-Анна-Алоиза Финкенгубер. Ей было тридцать девять лет. Она родилась вне брака в горной деревушке Циллertaля. В ее рабочей книжке в рубрике «особые приметы» была поставлена черта; но если бы чиновникам вменялось в обязанность давать характеристики, то самый беглый взгляд, брошенный на нее, без сомнения отметил бы ее сходство с загнанной ширококостной, тощей горной клячей. Что-то лошадиное было в тяжело свисавшей нижней губе, в продолговатом и резком овале смуглого лица, в тусклых глазах без ресниц и, главным образом, в смазанных жиром, гладко прилизанных волосах. И в ее походке бросалась в глаза неповоротливость, свойственная упрямым горным мулам, зимой и летом таскающим все тем же спотыкающимся шагом по тем же каменистым дорогам все те же груженные тележки вверх — в гору и вниз — в долину. Освободившись от рабочей узды, она имела обыкновение сидеть в полудремоте, скрестив костлявые руки, расставив локти, с затуманенным сознанием, как животные в конюшнях».

«Никто не видел ее смеющейся, и в этом тоже сказывалось ее сходство с животным, ибо неосмысленное творение лишено возможности выражать свои чувства смехом, что является, может быть, более жестоким, чем отсутствие речи»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> С. Цвейг. Собр. соч. Т. IV. Л., «Время», 1927, стр. 9—10

В. Топер: «Имя ее было Кресченца Анна Алоиза Финкенгубер, возраст — тридцать девять лет, рождена вне брака в горной деревушке Циллертала. В графе «особые приметы» ее книжки домашней прислуги стояла черта, означающая «не имеется»; но если бы чиновникам вменялось в обязанность указывать характерные особенности внешнего облика, им достаточно было бы одного взгляда, чтобы записать: сильное сходство с ширококостной, худой, загнанной лошадей. Ибо несомненно было что-то лошадиное в этом смуглом, удлиннном и в то же время скуластом лице с отвислой нижней губой, в тусклых глазах, почти лишенных ресниц, и прежде всего в жестких, точно войлок, волосах, жирными прядями прилипших ко лбу. И походкой она напоминала выносливых упрямых лошадей, которые зиму и лето угрюмо волокут деревянные повозки вверх и вниз по тряским горным дорогам. Отдыхая после работы, Кресченца дремала, слегка отставив локти и сложив на коленях узловатые руки, безучастная ко всему, словно усталая кляча, которую только что распрягли и отвели в конюшню. Все в ней было жестко, топорно, тяжеловесно».

«И никто никогда не слышал ее смеха; это тоже сближало ее с животными, ибо неразумным божьим тварям, вместе с даром речи, безжалостно отказано в величайшем благе — в способности выражать свои чувства вольным и неудержимым смехом»<sup>12</sup>.

Перевод П. С. Бернштейн добросовестно и бескрыло следует за немецким текстом. Хотя в нем есть и некоторые смысловые ошибки, в целом он содержит ту смысловую информацию, которую дает подлинник. Но педантическое воспроизведение синтаксиса и лексических компонентов подлинника придает ему по-русски тягучесть, медлительность и оттенок канцелярщины, мешающей художности текста. Фразы становятся громоздкими, и художественное описание начинает походить на инвентаризацию. «Но если бы... то самый белгий взгляд, брошенный на нес, отметил бы; ...в ее походке бросалась в глаза

<sup>12</sup> С. Цвейг. Избранные произведения в двух томах. Т. I. М., Гослитиздат, 1956, стр. 345—346.

неповоротливость, свойственная; ...таскающим все тем же спотыкающимся шагом все те же...; освободившись от рабочей узды, она имела обыкновение...; ... ибо неосмысленное творение лишено возможности... что является...» Казенно, скучно, однообразно! А ведь «точно»! Какие можно иметь претензии к переводчице, если каждый из приведенных фрагментов фраз передает все лексические элементы подлинника. Совершенно буквально передано, например, „wären aber... so hätte ein bloß flüchtiger Aufblick vermerken müssen...“; „auch aus ihrem Gang stieß die Stützigkeit“; „...die gleichen hölzernen Tragen mit dem gleichen holperigen Trott...“; „...vom Halfter der Arbeit gelöst, pflegte Crescenz...“

По побочный, непредвиденный результат осуществленной переводческой операции — оказывание речи — эту точность обесценивает. Подлинник не написан сухим языком деловой бумаги или ученого трактата — это конденсированная и энергичная словесная живопись. Приобретая иную, по сравнению с оригиналом, стилистическую структуру, перевод, на поверку, оказался отнюдь не точным, дающим искаженную информацию о подлиннике. Имеющиеся в нем смысловые ошибки также проистекают от фетишизации слов оригинала и опоры на отдельные, изолированные от общего контекста лексические элементы при поисках каждого частного решения. В подлиннике сказано: „Sie hieß mit ihrem bürgerlichen Namen Crescentia Anna Aloisia Finkenhuber“. Переводчица чувствует, что «ее гражданское имя» не выражало бы мысли оригинала (то есть — настоящее имя, в отличие от прозвища Лепорелла). Но как можно упустить компонент *bürgerlichen*? Появляется «ее христианское имя». Как будто бы законнейшая замена, а по сути — ошибка, ибо фамилия никак не является христианским именем. „Charakterologische Schilderung“, буквально «характерологическое описание» переводчица передает, по ее возможности, очень «смело» — «характеристики» и... попадает пальцем в небо, потому что речь идет совсем не о том, что мы называем «характеристикой», а об описании характерных черт внешности, „...mit Fett an die Stirn angesträhntes Haar“ — буквально «жиром ко лбу прилепленные волосы» в понимании П. С. Бернштейн оказались «смазанные жиром, гладко прилизанными волосами». Переводчица не подумала соотнести эту деталь с общим

обликом Лепореллы, с которым никак не вяжется уход за прической, хотя бы и таким способом, как смазывание волос жиром. Очевидно, что волосы Лепореллы были жирными сами по себе — это еще одна малопривлекательная черта в ее внешности, к тому же оправдывающая (а по цвейгговскому тексту, подсказывающая прежде всего) сравнение ее с рабочей клячей.

В. Топер создала перевод, в корне отличный от перевода П. С. Бернштейн, перевод творческий, хочется сказать — преображающий. Но что именно преображающий? Лексический состав и синтаксическое строение оригинала, то есть как будто бы все, что есть в оригинале. Буквального соответствия подлиннику тут нет нигде. Но в том-то и дело, что отказ от буквальных соответствий приводит к соответствию высшего порядка. В. Топер выплачивает полную сумму — только в другой валюте. Поэтому вернее говорить не о преобразовании, а о глубоком, диалектическом понимании соответствий.

Перевод начинается с «вольности»: прилагательное *bürgerlicher* опущено, но все, выраженное этим эпитетом, содержится во фразе именно в своем основном значении: гражданское, то есть официальное, настоящее имя. Ни одно из этих слов не сказало бы достаточно полно, что речь идет об имени, зафиксированном в документах. А В. Топер дает это почувствовать, начиная фразу не эпически — «Ее имя было», а как цитату из документальной справки: «Имя ее было...», и далее — не просто развернутая авторское повествование о героине, а приводя сведения из официального документа — той самой книжки домашней прислуги, которая упоминается в следующей фразе: «возраст — тридцать девять лет, рождена вне брака там-то». Вот где канцелярский стиль «играет», способствует выявлению художественного замысла! С первых строк, когда еще ничего не сказано, уже звучит тема «отчуждения». Никому в целом свете нет дела до немолодой уродливой служанки Кресченцы Анны Алоизы Финкенгубер. Кто станет запоминать ее длинное имя, кому важно, что она дожила до тридцати девяти лет, не имея подле себя ни одного близкого существа, не узнав ни любви, ни семейных радостей, надрываясь всю жизнь на тяжелой работе? Разве кому-нибудь придет в голову не то чтобы хоть чем-то компенсировать ее за безрадостное детство внебрачного ребенка, но даже поинтересоваться

ее прошлым? Бездушный официальный документ зарегистрировал некоторые «основные сведения» о ней, больше ничего обществу знать об этой женщине не нужно: ведь чиновникам не вменяется в обязанность отмечать «особые приметы», а интересоваться душой человека — и подавно. Имя служанки только числится в соответствующей графе документа, фактически, для людей она безымянна. Но если общество настолько равнодушно к человеку, что удовлетворяется скудными анкетными данными о нем, которые тоже содержатся только в документе, а не в чьей-либо памяти, то какой оценки такое общество заслуживает? Вот какая серьезная проблема, кардинально важная для этой новеллы Цвейга, ставится перед читателем с первых же строк — и никаким иным способом, как средствами синтаксиса.

Дальше канцелярский стиль как бы сохраняется, но уже пародируется: чиновникам «было бы достаточно одного взгляда, чтобы записать: сильное сходство с... лошастью». Продолжается изложение «объективных сведений», автор выполняет задачу, которой не обязаны заниматься чиновники: он описывает «особые приметы» Кресченцы-Лепореллы. Но это описание уже далеко выходит за рамки официальности, а все дальнейшее в новелле полностью опровергает ее: кто бы мог сказать на основании невыразительных сведений о Лепорелле, записанных в ее книжке домашней прислуги, даже с присовокуплением «особых примет», что она окажется способной на страстную любовь к единственному человеку, просто заметившему ее существование, что она пойдет на преступление ради этой любви?

Сухой и безликий стандарт официального документа в начале новеллы образует резкий контраст с индивидуальным поворотом судьбы незаметной служанки. Благодаря этому контрасту исключительно художественными средствами раскрывается одновременно и бесчеловечность и социальная пагубность отчуждения общества от личности. Небольшими языковыми штрихами переводчица придала тексту большую идейную наполненность. И она не погрешила против оригинала: «записать» вместо «отметить» (*vermerken*) подсказывается разговором о соответствующей графе и двоеточием, следующим в оригинале за глаголом. Можно было сказать: «пометить», но это уже почти совсем то же, что «записать». У П. С. Берн-

штейн казенщина получилась нечаянно и не на месте. Она оказалась не стилистическим приемом, а ложной информацией о якобы «суконном» слоге автора. У В. Топер канцеляризм использованы сознательно и эффективно.

Сопоставляя перевод В. Топер с оригиналом, легко заметить, что переводчицу не гипнотизирует принадлежность немецкого слова к той или иной части речи и выполняемая им синтаксическая функция. По-немецки „etwas Pferdhaftes lag in dem Ausdruck der schwerfallenden Unterlippe“, но так как по-русски «выражение... губы» не мыслится и странно представить себе сначала разговор о губе, а потом о лице, то губа «переезжает» на другое место: речь идет о «скуластом лице с отвислой губой» (а не «свисавшей», как в переводе П. С. Бернштейн, которая вообще не слышит неблагозвучия «вш»). Синтагму „in dem filzigen dicKen Haar“ необязательно воспроизводить с двумя эпитетами-прилагательными, и мы получаем выразительное сравнение «в жестких; точно войлок, волосах». В синтагме «И походкой она напоминала выносливых упрямых лошадей» все поменялось местами и синтаксическими ролями, по сравнению с фразой оригинала, которая формально «точнее» была передана П. С. Бернштейн, но по существу все сохранилось и подано без тяжеловесных определительных оборотов словами простыми и точными. Во второй части той же фразы пропало „mit dem... holperigen Trott“, но зато нейтральное schaffen заменено выразительным «волокут» (с учетом наречия mürrisch), а неровный шаг лошадей подразумевается в словах «по тряским горным дорогам». Повтор эпитета die gleichen («все те же» — у П. С. Бернштейн) поглощается фразеологизмом «зиму и лето» (заметьте — не «зимой и летом!»). «Освободившись от рабочей узды» у П. С. Бернштейн было вроде бы «точно», но тяжеловесно (деепричастный оборот — «вш») и лишено достаточной экспрессии. В. Топер выражает то же по-иному, естественнее и нагляднее: «словно усталая кляча, которую только что распрягли...» (тем более, что лошадь не сама освобождается от узды, и в оригинале — пассивное причастие gelöst). Переводчица зорко следит за тем, чтобы не отяготить текст обилием придаточных предложений и не допускать в него полуслужебных — полупаразитических слов, занимающих место, но не несущих с собой значительной информации. Замечательным признаком

этого перевода является выбор экспрессивных образных русских слов, не имеющих прямых словарных соответствий в немецком языке и, во всяком случае, не указываемых в таком качестве в немецко-русских словарях при тех словах, которые дает оригинал, „...in dem harten **Oval** des... Gesichtes“, „die knochigen Hände“, „Alles in ihr war hart, hölzern“ передано как «в... скуластом лице», «узловатые руки», «все в ней было жестко, топорно...». Чтобы эти слова отыскать, надо было владеть всем богатством русского языка и отчетливо видеть изображаемый персонаж. Слова, найденные В. Топер, рисуют более резкими, зримыми чертами портрет Лепореллы. Сильнее выступает не только ее индивидуальная внешняя непривлекательность, но и простонародная грубость ее облика крестьянки, вечной труженицы. «Костлявые руки» — только физическая характеристика (кстати, говорящая, главным образом, о худобе). «Узловатые руки» — характеристика одновременно физическая и социальная. Иные слова можно считать синонимами только при известном огрублении. Фактически каждое имеет свой, порою едва уловимый оттенок смысла или стилистической экспрессии. Мастерство современного переводчика в значительной мере и состоит в скрупулезном различении этих оттенков и выборе единственно верного в данном контексте слова.

Разобранные нами переводы трех отрывков текста, конечно, не могут дать полной картины того, как у нас переводили Цвейга в разные времена. Но все же они достаточно представительно демонстрируют изменения, которые произошли в самом подходе к переводу произведений этого писателя и, в известной мере, эволюцию советского художественного прозаического перевода вообще.

Целью этой статьи было показать на самом языковом материале художественных произведений, что советский перевод с некоторых пор шагнул в новое качество, достигнутое благодаря утвердившемуся в переводческой практике творческому методу передачи иноязычного художественного текста.

Из приведенного материала должно также явствовать, что истинное творчество в переводе всегда ориентировано на **возможно** более полное воспроизведение **ориги-**

нала и потому регулируется многоразличными факторами. Оно эффективно только в том случае, если переводчик обладает широким кругозором литературоведа и лингвиста и талантом художника слова. Благодаря работе таких переводчиков иностранный писатель-классик встает перед читателем во весь свой рост, а сами переводы входят в высокую литературу той страны, где они создаются, как ее достойные творения. Мы не хотели хулить старые переводы произведений Цвейга. Они сделали полезное дело — познакомили советскую общественность с этим выдающимся писателем XX века. Многие из них могли быть переработаны посредством редакции — это уже говорит в их пользу. Но новейшие переводы и переработанные варианты старых стоят на голову выше этих старых переводов. Можно сказать, не обинуясь, что они обогатили советскую литературу.