

КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

ВЫСОКОЕ
ИСКУССТВО

Корней Чуковский
Высокое искусство

«ФТМ»

1941

УДК 82.09
ББК 83.3

Чуковский К. И.

Высокое искусство / К. И. Чуковский — «ФТМ», 1941

ISBN 978-5-17-148723-2

Ритмика и звукопись, «авторское лицо» перевода, вечный и по-прежнему нерешенный спор между «буквалистами» и «пересказчиками», интонация перевода – вот некоторые вопросы, с которыми скорее всего столкнется каждый начинающий переводчик поэзии и прозы. Обо всем об этом Чуковский живо и увлекательно, с присущими ему легкостью, яркостью и остроумием пишет в своей книге «Высокое искусство». Книга будет одинаково полезна переводчикам и литературоведам, историкам литературы и филологам, студентам и просто людям, интересующимся проблемой переложения иностранной литературы на русский язык. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 82.09
ББК 83.3

ISBN 978-5-17-148723-2

© Чуковский К. И., 1941
© ФТМ, 1941

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| Про эту книгу | 6 |
| Глава первая | 9 |
| Глава вторая | 15 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 29 |

Корней Иванович Чуковский

Высокое искусство

© К. Чуковский, наследники, 2022

© ООО «Издательство АСТ», 2022

Любое использование материала данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается.

* * *

Корней Иванович Чуковский (настоящее имя Николай Эммануилович Корнейчуков, 1882–1969) – классик отечественной детской литературы, подаривший маленьким читателям Доктора Айболита, Бармалея, смелого малыша Бибигона и гостеприимную Муху-Цокотуху. Чуковский был одаренным литературоведом и переводчиком, благодаря которому на русский язык переведены Оскар Уайльд, Марк Твен, Редьярд Киплинг и О. Генри.

Про эту книгу

Никогда еще в нашей стране искусство художественного перевода не достигало такого расцвета, какой оно переживает сейчас.

За всю историю русской литературы не было другого периода, когда существовала бы такая большая плеяда даровитых писателей, отдающих свой талант переводам.

Были гении, Жуковский и Пушкин, но то были великаны среди лилипутов: сиротливо высились они над толпой неумелых и немощных – одинокие, не знающие равных.

А теперь само количество блистательных художников слова, посвятивших себя этой нелегкой работе, свидетельствует, что здесь произошло небывалое. Ведь и правда, никогда еще не было, чтобы плечом к плечу одновременно, в пределах одного десятилетия, над переводами трудились такие таланты.

Искусству перевода отдают свои силы даже самобытнейшие из наших поэтов – с сильно выраженным собственным стилем, с резкими чертами творческой индивидуальности.

Немалую роль в развитии этого высокого искусства сыграл, как известно, А. М. Горький, основавший в Петрограде в 1918 году при поддержке В. И. Ленина издательство «Всемирная литература». Это издательство, сплотившее вокруг себя около ста литераторов, поставило перед собой специальную цель – повысить уровень переводческого искусства и подготовить кадры молодых переводчиков, которые могли бы дать новому советскому читателю, впервые приобщающемуся к культурному наследию всех времен и народов, лучшие книги, какие только есть на земле¹.

Академики, профессора и писатели, привлеченные Горьким к осуществлению этой задачи, рассмотрели самым пристальным образом старые переводы произведений Данте, Сервантеса, Гете, Байрона, Флобера, Золя, Диккенса, Бальзака, Теккерея, а также китайских, арабских, персидских, турецких классиков и пришли к очень печальному выводу, что, за исключением редкостных случаев, старые переводы в огромном своем большинстве решительно никуда не годятся, что почти все переводы нужно делать заново, на других – строго научных – основаниях, исключаяющих прежние методы беспринципной кустарщины.

Для этого нужна была теория художественного перевода, вооружающая переводчика простыми и ясными принципами, дабы каждый – даже рядовой – переводчик мог усовершенствовать свое мастерство.

Принципы эти смутно ощущались иными из нас, но не были в то время сформулированы. Поэтому нескольким членам ученой коллегии издательства «Всемирная литература» (в том числе и мне) Горький предложил составить нечто вроде руководства для старых и новых мастеров перевода, сформулировать те правила, которые должны им помочь в работе над иноязычными текстами.

Помню, какой непосильной показалась мне эта задача. Однажды Алексей Максимович во время заседания нашей коллегии обратился ко мне с вопросом, с каким обращался к другим:

– Что вы считаете хорошим переводом?

Я стал в тупик и ответил невнятно:

– Тот... который... наиболее художественный...

– А какой вы считаете наиболее художественным?

– Тот... который... верно передает поэтическое своеобразие подлинника.

– А что такое верно передать? И что такое поэтическое своеобразие подлинника?

¹ См. предисловие Горького к «Каталогу издательства «Всемирная литература» при Наркомпросе». Пг., 1919. – *Здесь и далее примеч. авт.*

Здесь я окончательно смутился. Инстинктивным литературным чутьем я мог и тогда отличить хороший перевод от плохого, но дать теоретическое обоснование тех или иных своих оценок – к этому я не был подготовлен. Тогда не существовало ни одной русской книги, посвященной теории перевода. Пытаясь написать такую книгу, я чувствовал себя одиночкой, бредущим по неведомой дороге.

Теперь это древняя история, и кажется почти невероятным, что, кроме отдельных – порою проникновенных – высказываний, писатели предыдущей эпохи не оставили нам никакой общей методики художественного перевода.

Теперь времена изменились. Теперь в нашей литературной науке такие исследования занимают заметное место. Их много и с каждым годом становится больше. Вот их перечень – далеко не полный:

книга М. П. Алексеева «Проблема художественного перевода» (1931); книга А. В. Федорова «О художественном переводе» (1941); его же «Введение в теорию перевода» (1958); книга Е. Эткинда «Поэзия и перевод» (1963); пять сборников, изданных «Советским писателем» и объединенных общим заглавием «Мастерство перевода» (1955, 1959, 1963, 1965, 1966)²; «Тетради переводчика» (1960–1967); сборник «Теория и критика перевода» (1962); сборник «Международные связи русской литературы» под редакцией академика М. П. Алексеева (1963); сборник «Редактор и перевод» (1965) и т. д.

Но тогда о подобных книгах можно было только мечтать.

За последние десятилетия в нашей литературе возникла обширная группа первоклассных теоретиков переводческого искусства (кроме тех, которые были только что названы здесь) – Гиви Гачечиладзе, И. А. Кашкин, Олексий Кундзич, А. В. Кунин, Ю. Д. Левин, Левон Мкртчян, П. М. Топер, Я. И. Рецкер, В. М. Россельс, В. Е. Шор и другие.

Конечно, во времена «Всемирной литературы» я многому мог бы у них поучиться, если бы их труды существовали тогда – в 1918 году.

Между тем от меня требовали стройной и строгой теории, всесторонне охватывающей эту большую проблему. Создать такую теорию я был не способен, но прагматически выработать какие-то элементарные правила, подсказывающие переводчику верную систему работы, я мог.

Перелистывая теперь, через полвека, тоненькую брошюру³ – первоначальный вариант этой книги, – я не раз вспоминаю, с каким напряженным трудом приходилось «открывать» такие бесспорные истины, которые ныне считаются азбучными.

Тогда же мне стала ясна и другая драгоценная истина. Я понял, что хороший переводчик заслуживает почета в нашей литературной среде, потому что он не ремесленник, не копиист, но художник. Он не фотографирует подлинник, как обычно считалось тогда, но воссоздает его творчески. Текст подлинника служит ему материалом для сложного и часто вдохновенного творчества. Переводчик – раньше всего талант. Для того чтобы переводить Бальзака, ему нужно хоть отчасти перевоплотиться в Бальзака, усвоить себе его темперамент, заразиться его пафосом, его поэтическим ощущением жизни.

К сожалению, в ту пору еще не вывелись темные люди, в глазах которых всякий кропатель злободневных стишков пользовался гораздо большим уважением и весом, чем, скажем, переводчик сонетов Сервантеса. Эти люди были не способны понять, что первому зачастую не требовалось ничего, кроме дюжины затасканных штампов, а второй должен был обладать всеми качествами литературного мастера и, кроме того, изрядной ученостью.

Несколько позднее, в самом начале двадцатых годов, стал выясняться и другой в высшей степени значительный факт, еще более повысивший в наших глазах ценность переводческой

² Первый из этих сборников был озаглавлен «Вопросы художественного перевода».

³ К. Чуковский. Принципы художественного перевода. Пг., 1919. О дальнейшей судьбе этой первой брошюры см. библиографическую справку в конце книги.

работы. Поняли, что в условиях советского строя художественный перевод есть дело государственной важности, в котором кровно заинтересованы миллионы людей: украинцы, белорусы, грузины, армяне, азербайджанцы, узбеки, таджики и другие народы, впервые получившие возможность обмениваться своими литературными ценностями. Победа ленинской национальной политики в корне изменила всю литературную жизнь нашей многонациональной, многоязычной страны. И когда поэты-переводчики Н. Гребнев и Я. Козловский делают достоянием русской поэзии песни аварца Расула Гамзатова, когда Леонид Первомайский отдает свой умный талант переводам на украинский язык дагестанских, осетинских, молдавских, словацких, сербских, мордовских баллад, их одушевляет сознание, что этим они не только обогащают родную словесность, но и служат великому делу сплочения народов. И разве не этой же цели служат труды Бориса Пастернака и Николая Заболоцкого, приобщивших к русской словесности таких гигантов грузинской поэзии, как Руставели, Гурамишвили, Орбелиани, Чавчавадзе, Важа Пшавела и их достойных наследников – Тициана Табидзе и Паоло Яшвили?

Свою главную миссию советские переводчики видят именно в служении этой возвышенной цели. Каждый из них мог бы сказать о себе крылатыми словами поэта Бориса Слуцкого:

Работаю с неслыханной охотой
Я только потому над переводами,
Что переводы кажутся пехотою,
Взрывающей валы между народами⁴.

...Было бы, конечно, соблазнительно представить читателям полный и подробный обзор *всех* достижений советских мастеров перевода за последние пятнадцать—двадцать лет. Но задача этой книги гораздо скромнее. В ней говорится лишь о тех мастерах, работы которых могут служить иллюстрациями к излагаемым идеям и принципам. Поэтому многие – даже сильнейшие – переводчики оказались за пределами книги, и мне не представилось случая выразить им свое восхищение.

Читателей, которые хотели бы получить более детальные и разносторонние сведения о том, что происходит в этой области, я могу отослать к уже упомянутой книге Е. Эткинда «Поэзия и перевод». В ней даны литературные портреты *всех* лучших современных мастеров поэтического перевода, чье творчество наиболее характерно для художественных вкусов и требований нашей эпохи.

Приводимые мною суждения и факты не требуют от читателя никаких специальных познаний. Я писал свою книжку так, чтобы ее поняли те, кто не знает иностранных языков. Мне хотелось, чтобы благодаря этой книжке изучение проблем, связанных с мастерством перевода, пригodiлось не одним новичкам-переводчикам, но самым широким читательским массам.

⁴ Борис Слуцкий. Сегодня и вчера. М., 1963, с. 49.

Глава первая

Словарные ошибки

Это было в тридцатых годах.

В Академии наук издавали юбилейную книгу о Горьком. Один из членов ученой редакции позвонил мне по телефону и спросил, не знаю ли я английского писателя Орчарда.

– Орчарда?

– Да. Черри Орчарда.

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

Мне заявили, что я ошибаюсь, и прислали ворох московских газет за 25 сентября 1932 года, где приведена телеграмма Бернарда Шоу к Горькому.

В этой телеграмме, насколько я мог догадаться, Бернард Шоу хвалит горьковские пьесы за то, что в них нет таких безвольных и вялых героев, какие выведены в чеховском «Вишневом саду», а сотрудник ТАСС, переводя впопыхах, сделал из заглавия чеховской пьесы мифического гражданина Британской империи, буржуазного писателя мистера Черри Орчарда, которому и выразил свое порицание за то, что его персонажи не похожи на горьковских⁵.

В переводческой практике подобные превращения – дело обычное.

У Михаила Фромана есть такой перевод одного стихотворения Киплинга:

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

хотя Тара – отнюдь не богиня и даже не женщина, а всего лишь гора Тара Дэви – одна из гималайских вершин⁶.

Таких ляпсусов можно привести очень много. Вот один – наиболее разительный.

Превосходный переводчик Валентин Сметанич (Стенич), переводя с немецкого французский роман Шарля-Луи Филиппа, изобразил в переводе, как юная внучка, посылая из Парижа деньги своему старому дедушке, живущему в деревенской глуши, дает ему такой невероятный совет:

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

Эта фраза предопределила дальнейшее отношение переводчика к героине. Он решил, что жизнь в Париже развратила ее, и всем ее дальнейшим поступкам придал оттенок цинизма. Каково же было удивление переводчика, когда через несколько лет он познакомился с подлинником и увидел, что внучка, посылая деньги дедушке, отнюдь не предлагала ему истратить эти деньги на распутство, а просто советовала взять служанку, чтобы бабушке было легче справиться с домашней работой.

Еще печальнее ошибка М. К. Лемке, редактировавшего Собрание сочинений А. И. Герцена. Перелистывая это издание, я обнаружил престранную вещь: оказывается, Герцен так нежно любил Огарева, что посылал ему по почте куски своего собственного мяса.

Лемке дает такой перевод одной его записки к Огареву:

⁵ См., например, «Известия» от 25 сентября 1932 г.

⁶ Редьярд Киплинг. Избранные стихи. Л., 1936, с. 221.

«Возьми мою междуфилейную часть о Мазаде. Я ее пришло на днях»⁷.

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

«Возьми мою газетную статейку (entrefilet) о Мазаде...»

Конечно, к этим чисто словарным ошибкам мы должны относиться с величайшей строгостью, ибо неисчислимы бедствия, которые порой может принести переводимому автору неверная интерпретация одного-единственного иноязычного слова.

Если бы нужен был наиболее наглядный пример, я процитировал бы стихотворение негритянского поэта Л. Хьюза в переводе опытного литератора Михаила Зенкевича. Стихотворение озаглавлено «Черная Мария», и в нем, судя по переводу, рассказывается, какой страстной любовью пылает некий негр к чернокожей красавице, которая отвергла его:

В Черной Марии
Сияние дня
Не для меня.

Воображаю, как был огорчен переводчик, когда обнаружилось, что Черная Мария – не женщина, а... тюремный автомобиль для перевозки арестованных, и что на самом-то деле негр не очень пламенно стремился в объятья к этой ненавистой «Марии». Стихи следовало перевести вот такими словами:

«Черная Мария»
За окном видна,
«Черная Мария»
Встала у окна.
Не за мной, надеюсь,
В этот раз она?

(Перевод В. Британишского)⁸

Верно сказал Лев Гинзбург:

«От одного слова зависит подчас не только судьба перевода, но и творческая судьба самого переводчика»⁹.

В одном из произведений Павла Тычины украинский пан, рассердившись на слугу, закричал:

– Гоните его! Гоните его прочь!

По-украински *гоните* – *женить*. Не подозревая об этом, переводчик подумал, что дело идет о свадьбе, и написал в переводе:

– Женить его! женить!¹⁰

И еще пример из той же области. Михаил Светлов, переводя стихотворение украинского поэта Сосюры, приписал Сосюре такую строку:

По розам звенел трамвай.

Прочтя этот загадочный стих, читатель был вправе подумать, что Сосюра – мистик-символист, сближающий явления городской обыденщины с какими-то небесными розами, может

⁷ А. И. Герцен. Полн. собр. соч., т. XX. М. – Пг., 1923, с. 258.

⁸ Указано Е. Г. Эткиндром в его книге «Поэзия и перевод». М.-Л., 1963, с. 145–146.

⁹ Л. Гинзбург. Вначале было слово. – В кн.: Мастерство перевода. М., 1959, с. 291.

¹⁰ В. Н. Клюева. Заметки о переводе с украинского языка. – «Тетради переводчика». Изд. 1-го Московского педагогического института иностранных языков. М., 1960, № 1 (4), с. 2.

быть, с голубыми розами немецких романтиков, может быть, с блоковской розой из трагедии «Роза и крест», может быть, со Святой Розой средневекового рыцарства:

Lumen coeli, sancta rosa!

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

На углу звенел трамвай
(На розі дзвенів трамвай).

Одной этой словарной ошибкой Михаил Светлов дал читателю неверное представление о творческой физиономии Сосюры.

Но значит ли это, что он плохой переводчик? Нисколько. Он подлинный поэт, и его ошибка – случайность.

Все же хотелось бы, чтобы в нашей переводческой практике такие случайности не случались совсем.

Хуже всего то, что иные ошибки повторяются снова и снова, из рода в род, из эпохи в эпоху. Читаю, например, в «Саге о Форсайтах» про молодого Майкла Монта, который везет в челноке через реку юную красавицу Флер. Юноша увлечен разговором. И вдруг:

«Монт, – говорится в романе, – поймал небольшого краба и сказал вместо ответа:
– Вот был (!) гадина»¹¹.

Все это, не правда ли, странно. Какой же влюбленный молодой человек станет во время пылкого разговора с любимой заниматься охотой на крабов, которые, кстати сказать, не водятся в тех местах. А если уж ему каким-то чудом удалось овладеть этой редкой добычей, зачем он зовет ее гадиной, и притом не настоящей, а бывшей:

– Вот *был* гадина!

Разгадка этой странности – в подлиннике. «Поймать краба» у англичан означает сделать неловкое движение веслом, глубоко завязать его в воде. Значит, разговаривая с девушкой, Монт и не думал ловить в это время каких бы то ни было раков, а просто от душевного волнения не справился как следует с греблей.

Я не упоминал бы об этой ошибке, если бы она не повторялась так часто, переходя из поколения в поколение. Когда-то на нее наткнулся Фридрих Энгельс.

Произошло это при таких обстоятельствах: один из английских спортсменов, пересекая вместе с другими гребцами Ла-Манш, сделал то самое движение веслом, которое у англичан называется «поймать краба». О его спортивной неудаче поведала читателям английская пресса, а лондонский корреспондент очень крупной немецкой газеты перевел это сообщение так:

«Краб зацепился за весло одного из гребцов».

Забавная эта ошибка попала на глаза Фридриху Энгельсу в 1885 году, и он высмеял невежду-переводчика¹².

Но даже это, как мы только что видели, не образумило переводчицу «Саги». Через пятьдесят лет как ни в чем не бывало она возобновила все ту же охоту за крабами.

«Крабы» бывают всякие: одни мелкие, другие покрупнее.

¹¹ Джон Голсуорси. Сага о Форсайтах. Т. I. М., 1937, с. 706; та же ошибка повторяется во многих других изданиях.

¹² Ф. Энгельс. Как не следует переводить Маркса. – К. Маркс и Ф. Энгельс. Соб. соч., т. 21, с. 237–238.

В литературе сохранилось немало смешных анекдотов о ляпсусах тех горе-переводчиков, которые то и дело попадают впросак из-за неполного, однобокого знания лексики чужого языка.

В романе «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по петербургским дачам» А. В. Дружинина кто-то переводит русскую фразу: «Кабинет его квартиры сыр» – при помощи такой французской ахинеи:

«...logement est très fromage»¹³.

Н. С. Лесков в романе «На ножах» сообщает, что одна из его героинь перевела выражение: «Canonisé par le Pape» (то есть «причислен папой к лику святых»): «Расстрелян папой»¹⁴.

Недавно в одном лондонском журнале был высмеян некий невероятный невежда, который, прочтя французское восклицание «à bas la tygannie!» («долгой тиранию!»), понял его так: «чулок – это тиранство»¹⁵.

М. И. Пыляев в своей известной книге о замечательных чудаках рассказывает, что один из этих чудаков, желая сказать: «Ваша лошадь в мыле», говорил: «Votre cheval est dans le savon!»¹⁶

Таковыми замечательными «чудаками» являются переводчики, не знающие фразеологизмов того языка, с которого они переводят. Многие из них усвоили иностранный язык только по словарю, вследствие чего им неизвестны самые распространенные идиомы.

Они не догадываются, что «god bless my soul» – не всегда означает: «боже, благослови мою душу!», а часто совсем наоборот: «черт побери!» и что «сослать в Ковентри» на самом деле имеет значение подвергнуть остракизму, бойкотировать.

Но, конечно, всех этих переводчиков превзошла американка мисс Мэриан Фелл, которая лет через десять после смерти Чехова опубликовала в США его произведения в своем переводе. Там она сторицей отомстила своим русским коллегам за все их ошибки и промахи. Поэт Батюшков, упоминаемый Чеховым, стал у нее православным попом (она смешала «Батюшков» и «батюшка»), генерал Жомини превращен в Германию (она смешала Jomini и Germany), а Добролюбов превратился в святого «добролюбца» Франциска Ассизского!¹⁷

Гоголь оказался у нее баснописцем, собака Каштанка – каштановым деревом (The Chestnut Tree).

И там, где у Чехова сказано «гной», она перевела «гений».

В «Иванове» граф Шабельский говорит, что он истратил на свое лечение тысяч двадцать рублей.

Она перевела:

– Я ухаживал в своей жизни за несколькими тысячами больных.

И весь образ графа Шабельского от этой одной строки мгновенно разлетелся вдребезги.

У Чехова сказано: «Тебя, брат, заела среда».

Она перевела: «Ты встал в этот день (должно быть, в среду) не той ногой с кровати».

Таковыми ляпсусами буквально кишат страницы переводов мисс Фелл. Они в достаточной мере исказили ее перевод.

Но представьте себе на минуту, что она, устыдившись, начисто устранила все свои ошибки и промахи, что «батюшка» стал у нее, как и сказано у Чехова, Батюшковым, «каштановое дерево» – Каштанкой, «святой Франциск» – Добролюбовым, – словом, что ее перевод стал безупречным подстрочником, – все же он решительно никуда не годился бы, потому что

¹³ Собрание сочинений А. В. Дружинина, т. VII. СПб., 1867, с. 306. Le fromage по-французски – сыр (молочный продукт).

¹⁴ Н. С. Лесков. На ножах. – Полн. собр. соч., т. 23. СПб., 1903, с. 165.

¹⁵ «Encounter», 1965, № 4, p. 53. Le bas – чулок.

¹⁶ М. И. Пыляев. Замечательные чудаки и оригиналы. СПб., 1898. Le savon – кусок мыла.

¹⁷ Plays of A. Chekhov. First series... Translated from the Russian, with an introduction by Marian Fell. New York (Scribner and Sons), 1916, p. 105.

в нем так и осталось бы без перевода самое важное качество подлинника, его главная суть, его стиль, без которого Чехов не Чехов.

В том-то и дело, что, как бы ни были порой губительны отдельные словарные ошибки, даже они далеко не всегда наносят переводу такую тяжелую травму, какую наносит ему искажение стиля.

И кто же решится сказать, что переводчики, ошибки которых я сейчас приводил – и Михаил Светлов, и Стенич (Сметанич), и Фроман, – плохие переводчики и что работа их безнадежно плоха?

Это было бы большим заблуждением, так как художественные переводы нельзя измерять такими случайными промахами, какие были допущены ими и нисколько не типичны для них. Каковы бы ни были подобные промахи, перевод может считаться отличным, заслуживающим всяких похвал, если в нем передано самое главное: *художественная индивидуальность переводимого автора во всем своеобразии его стиля.*

Конечно, я не говорю о деловых переводах, преследующих чисто информационные цели. Там самое важное – словарная точность.

А в переводе художественном отдельные несоответствия слов, хотя и приводят порой к чудовищному искажению текста, чаще всего играют третьестепенную роль, и те критики, которые пытаются дискредитировать в глазах непосвященных читателей тот или иной перевод при помощи указаний на случайные, мелкие и легко устранимые промахи, пользуются такой демагогией исключительно для дезориентации читательских вкусов.

Я не собираюсь выступать в защиту переводческих «крабов»; я думаю, что с ними надлежит неослабно бороться, но главное бедствие все же не в них.

Чтобы вполне уяснить себе, в чем же заключается главное бедствие, попытаемся снова всмотреться в переводы мисс Мэриан Фелл. Конечно, отвратительно, что она путает годы, числа, деньги, имена и превращает людей в государства. Но куда отвратительнее тот пресный, бесцветный и скаредный стиль, который она навязывает произведениям Чехова, вытравляя из чеховских книг – систематически, страница за страницей – каждую образную, колоритную фразу, каждую живую интонацию.

«Будь я подлец и анафема, если я сяду еще когда-нибудь играть с этою севрюгой», «Я такой же мерзавец и свинья в ермолке, как и все. Моветон и старый башмак», «Жох мужчина! Пройда!» – все такие полнокровные речения она искореняет всемерно и заменяет их плоской, худосочной банальщиной.

Если у Чехова, например, один персонаж говорит:

«Сижу и каждую минуту околеванца жду!» – у переводчицы этот человек канителит:

«Я должен сидеть здесь, готовый каждую минуту к тому, что смерть постучится в мою дверь».

Ее идеал – анемичная гладкопись, не имеющая ни цвета, ни запаха, ни каких бы то ни было индивидуальных примет.

Если у Чехова, например, сказано: «Но маменька такая редька», мисс Фелл поправит его: «Но мать так скупа».

Если кто-нибудь иронически скажет:

«Помещики тоже, черт подери, землевладельцы!» – она переведет тем же стилем дрянного самоучителя:

«Неужели вы думаете, что вследствие вашего обладания усадьбой вы можете распоряжаться целым миром?»

В результате такой расправы с произведениями Чехова в них стерлись все интонации, все краски, все речевые характеристики каждого из его персонажей, и Медведенко стал похож на Треплева, Львов – на Шабельского, Марфа Бабакина – на Нину Заречную.

Согласитесь, что от этой замены энергичного, выразительного, многоцветного стиля серой и тусклой гладкописью чеховские произведения терпят более тяжелый урон, чем от всех многочисленных словарных ошибок, которыми изобилуют переводы мисс Фелл.

То были только раны, порою царапины, очень легкоизлечимые. А здесь злодейское убийство, уголовщина: полное уничтожение творческой личности Чехова, которая раскрывается нам в его сложном, могучем и динамическом стиле, и подмена его как художника каким-то туповатым и сонным субъектом, который как будто во сне бормочет какие-то нудные фразы.

Глава вторая

Перевод – это автопортрет переводчика

*Переводчик от творца только именем рознится.
Василий Тредиаковский*

I

В том-то и дело, что от художественного перевода мы требуем, чтобы он воспроизвел перед нами не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность, его стиль. Если эта задача не выполнена, перевод никуда не годится. Это клевета на писателя, которая тем отвратительнее, что автор почти никогда не имеет возможности опровергнуть ее.

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

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

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

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

«Я, – говорит поэт, – выступал против экзотизма, против осахаривания грузинской литературы, против шашлыков и кинжалов». А в переводе «оказались шашлыки, вина, бурдюки, которых у меня не было и не могло быть, потому что, во-первых, этого не требовал материал, а во-вторых, шашлыки и бурдюки – не моя установка»¹⁸.

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

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

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

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

Это высказал еще Тредиаковский:

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

О том же говорил и Уолт Уитмен:

¹⁸ «Литературная газета», 1933, № 38, с. 2.

«Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе же самом. Если ты вульгарен или зол, это не укроется от них. Если ты любишь, чтобы во время обеда за стулом у тебя стоял лакей, в твоих писаниях скажется и это. Если ты брюзга или завистник, или не веришь в загробную жизнь, или низменно смотришь на женщин, это скажется даже в твоих умолчаниях, даже в том, чего ты не напишешь. Нет такой уловки, такого приема, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих писаний хоть какой-нибудь твой изъян»¹⁹.

Отражение личности писателя в языке его произведений и называется его индивидуальным стилем, присущим ему одному. Потому-то я и говорю, что, исказив его стиль, мы тем самым исказим его лицо. Если при помощи своего перевода мы навяжем ему свой собственный стиль, мы превратим его автопортрет в автопортрет переводчика.

Поэтому напрасно рецензенты, критикуя тот или иной перевод, отмечают в нем только словарные ошибки.

Гораздо важнее уловить злостные отклонения от подлинника, которые органически связаны с личностью переводчика и в своей массе отражают ее, заслоняя переводимого автора. Гораздо важнее найти ту доминанту отклонений от подлинника, при помощи которой переводчик навязывает читателю свое литературное я.

Такова фатальная роль переводчиков: переводимые ими поэты часто становятся их двойниками. Показательны в этом отношении старинные переводы Гомера. В Англии «Илиаду» переводили такие большие поэты, как Чапмен, Поуп и Каупер, но читаешь эти переводы и видишь, что сколько переводчиков, столько Гомеров. У Чапмена Гомер витиеват, как Чапмен, у Поупа напыщен, как Поуп, у Каупера сух и лаконичен, как Каупер.

То же произошло и со стихами великого английского лирика Перси Биши Шелли в переводе Константина Бальмонта: личность переводчика слишком уж резко отпечатлелась на текстах изготовленного им перевода.

Не отдельные ошибки (весьма многочисленные) поражают в этом переводе, а именно целая система ошибок, целая система отсебятин, которые в своей совокупности неузнаваемо меняют самую физиономию Шелли.

Все отсебятины Бальмонта объединены в некое стройное целое, у всех у них один и тот же галантерейный, романсовый стиль, и это наносит автору в тысячу раз больший ущерб, чем случайные словарные ошибки.

У Шелли написано: *лютня*, Бальмонт переводит: *рокот лютни чаровницы* (619, 186)²⁰.

У Шелли написано: *сон*, он переводит: *роскошная нега* (623, 194).

У Шелли написано: *женищина*, он переводит: *женищина-картина* (500, 213).

У Шелли написано: *лепестки*, он переводит: *пышные букеты* (507, 179).

У Шелли написано: *звук*, он переводит: *живое сочетание созвучий* (505, 203).

Так строка за строкой Бальмонт изменяет все стихотворения Шелли, придавая им красоту дешевых романсов.

И при этом приклеивает чуть не к каждому слову какой-нибудь шаблонный эпитет.

У Шелли – *звезды*, у Бальмонта – *яркие звезды* (532, 153).

У Шелли – *око*, у Бальмонта – *яркое око* (532, 135).

У Шелли – *печаль*, у Бальмонта – *томительные муки* (504, 191).

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

¹⁹ The Complete Writings of Walt Whitman. New York – London, 1902, vol. 9, p. 39 (писано в 1855 или 1856 году).

²⁰ Первая цифра в скобках указывает страницу английского издания «The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley with Memoir, Explanatory Notes, etc» (London, James Finch and Co.), вторая – страницу перевода Бальмонта (Шелли. Полн. собр. соч. в переводе К. Д. Бальмонта, т. I. СПб.: Знание, 1903).

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

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

(211)

Восклицательными знаками в скобках я отмечаю слова, которых у Шелли нет.

Из одного *сучка* у Бальмонта выросла целая чаща, из одного слова *зимний* развернулись необъятные снеговые (и притом российские) равнины.

Такая щедрая размашистость жестов буквально на каждой странице.

Где у Шелли *закатный луч*, у Бальмонта целое зарево: *горит закат, блистает янтарями* (440, 7).

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

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

(627, 3)

Шелли воспевает, например, брачную ночь («A Bri-dal Song») – и этого Бальмонту достаточно, чтобы наворотить от себя целую кучу затасканных штампов, сопутствующих образу *брачная ночь* в любострастных обывательских мозгах: «самозабвение», «слияние страсти», «изгололье», «роскошная нега».

Шелли упомянул соловья, и вот мы читаем у Бальмонта:

Как будто он гимны (!) слагает (!) луне (!).

(101)

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

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

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

(532, 183)

Поэтому мы уже не удивляемся, находя у него такие красоты, как *нежный пурпур дня, вздох мечты, счастья сладкий час, невыразимый восторг бытия, туманный путь жизни, тайны беглых снов* и тому подобный романсовый хлам.

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

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

(503, 86)

Вот какой огромный отпечаток оставляет личность переводчика на личности того автора, которого он переводит. Не только стихотворения Шелли искажил в своих переводах Бальмонт, он искажил саму физиономию Шелли, он придал его прекрасному лицу черты своей собственной личности.

Получилось новое лицо, полу-Шелли, полу-Бальмонт – некий, я сказал бы, Шельмонт.

Это часто бывает с поэтами: переводя их, переводчики чересчур выпячивают свое *я*, и чем выразительнее личность самого переводчика, тем сильнее она заслоняет от нас переводимого автора. Именно потому что у Бальмонта так резко выражена его собственная литературная личность, он при всем своем отличном таланте не способен отразить в переводах индивидуальность другого поэта. А так как его талант фатоват, и Шелли стал у него фатоватым.

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

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

Ведь Уолт Уитмен в своем творчестве всю жизнь боролся с кудрявой риторикой, с напыщенной «музыкой слов», с внешней красотостью; он задолго до появления Бальмонта объявил себя кровным врагом тех поэтических качеств, которые составляют основу бальмонтовщины.

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

Перевод превратился в борьбу переводчика с переводимым поэтом, в беспрестанную полемику с ним. Иначе и быть не могло, ибо, в сущности, Бальмонт ненавидит американского барда, не позволяет ему быть таким, каков он есть, старается всячески «исправить» его, навязывает ему свои бальмонтизмы, свой вычурный стиль модерн.

Ни за что, например, не позволяет Бальмонт Уолту Уитмену говорить обыкновенным языком и упорно заменяет его простые слова архаическими, церковнославянскими.

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

Уитмен говорит *флаг*. Бальмонт переводит *стяг*.

Уитмен говорит *поднимаю*. Бальмонт переводит *подъемлю*²¹.

Бальмонту словно совестно, что Уитмен пишет так неказисто и грубо. Он норовит подсластить его стихи славянизмами. На 38-й странице у него даже появляется *млеко*. А на 43-й – *дщери*.

Прочтите, например, «Песню рассветного знамени», из которой и взяты приведенные мною примеры. Там десятки таких бальмонтизмов, как «музыка слов поцелуйных» (138), «бесчисленность пашен» (135), «несчетность телег» (135), там Уитмен, отвергавший рифму, по прихоти Бальмонта рифмует:

С ветрами будем мы кружиться,
С безмерным ветром веселиться.

(133)

И снова:

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

²¹ Уолт Уитмен. Побег травы. Перевод с английского К. Д. Бальмонта. М.: Скорпион, 1911, с. 133, 136, 139. При дальнейших ссылках на эту книгу ее страницы обозначены цифрами, поставленными после каждой цитаты.

(137)

Особенно ненавистна Бальмонту та реалистическая деловая конкретность, которой добивается Уитмен. И это понятно, так как Бальмонт вообще культивировал расплывчатые, мглистые образы.

В оригинале сказано определенно и точно: моя Миссисипи, мои поля в Иллинойсе, мои поля на Миссури. Сглаживая эту географическую отчетливость слов, нарочно вуалируя ее, Бальмонт переводит так:

И реки, и нивы, и доли.

(136)

Таковыми незаметными приемами переводчик подчиняет переводимого автора своему излюбленному стилю.

Словом, если бы Уолт Уитмен знал русский язык и мог познакомиться с переводом Бальмонта, он непременно адресовался бы к переводчику с просьбой: «Прошу, чтобы меня не переводили совсем», – так как он понял бы, что его стихи оказались в руках у его антипода, который при помощи целой системы отсебятин исказил его лицо на свой лад.

Здесь я говорю не о случайных ошибках и промахах, которых у Бальмонта множество.

Уитмен восхищается сиренью, образ которой играет в его поэзии немалую роль. По-английски сирень – lilac (лайлак), переводчик же принял *лайлак* за лилию и создал неведомый в ботанике вид: лилия, растущая диким кустарником.

Конечно, случайные ошибки едва ли простительны, но все же не ими определяется качество того или иного перевода.

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

Как бы ни было ничтожно само по себе каждое такое нарушение авторской воли, в массе своей они представляют колоссальную вредоносную силу, которая может любого самобытного мастера превратить в убогого писаку и вообще до неузнаваемости исказить его личность.

Незаметно действуют эти бациллы, но яростно: в одной строке попритушат какой-нибудь жгучий эпитет, в другой уничтожат живую пульсацию ритма, в третьей вытравят какую-нибудь теплую краску – и вот от подлинника ничего не осталось: весь он, с начала до конца, стал иным, словно его создал другой человек, не имеющий ничего общего с автором.

Между тем так называемые обыватели чрезвычайно любят такие рецензии, где изобличаются лишь отдельные промахи, сделанные тем или иным переводчиком. Они уверены, что этими промахами – более или менее случайными – измеряется вся ценность перевода, тогда как на самом-то деле (повторяю опять и опять!) горе не в отдельных ошибках, а в целом комплексе отсебятин, которые своей совокупностью изменяют стиль оригинала.

II

Переводы величайшего русского переводчика Василия Андреевича Жуковского в большинстве случаев воспроизводят подлинник с изумительной точностью. Его язык так силен и богат, что кажется, нет таких трудностей, с которыми не мог бы он справиться. Пушкин назы-

вал Жуковского «гений перевода». «...В бореньях с трудностью силач необычайный!» – говорил он о Жуковском в письме²².

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

Когда, например, Жуковский в переводе трагедии Шиллера «Орлеанская дева» сделал из «чертовки» «чародейку», а из «чертовой девки» «коварную отступницу», это, конечно, могло показаться случайностью. Но, изучая все его переводы из страницы в страницу, мы убеждаемся, что такова его основная тенденция.

Все стихи, переведенные им, уже потому становились как бы собственными стихами Жуковского, что в них отражалась его тишайшая, выпрениная, благолепная, сентиментально-меланхолическая пуританская личность.

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

Страшись надежд, не знай любви земных.

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

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

И *стоящий* близ Елены
Менелай тогда сказал...

У Тютчева эта строфа переведена гораздо точнее:

И супругой, взятой с бою,
Снова счастливый Атрид,
Пышный стан обвив рукою,
Страстный взор свой веселит!..²³

Конечно, все это говорится отнюдь не в укор Жуковскому, который по своему мастерству, по своей вдохновенности является одним из величайших переводчиков, каких когда-либо знала история мировой литературы. Но именно потому, что его лучшие переводы так точны, в них особенно заметны те отнюдь не случайные отклонения от подлинника, которые и составляют доминанту его литературного стиля.

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

²² Письмо Н. И. Гнедичу от 27 сентября 1822 года. – А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937, с. 48.

²³ Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. Л., 1939, с. 222.

Советский переводчик В. Левик в своем блистательном переводе «Леноры» воспроизвел эту реалию подлинника:

Эй, нечисть! Эй! Сюда за мной!
За мной и за моей женой
К великому веселью
Над брачною постелью.

И дальше:

Прими нас, брачная постель!²⁴

Нужно ли говорить, что те строки, где Бюргер непочтительно называет иерея попом и сравнивает пение церковного клира с «кваканьем лягушек в пруду», Жуковский исключил из своего перевода совсем²⁵.

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

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

(«Рыцарь Роллон»)

В соответствующих строках подлинника о гробнице ни слова.

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

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

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

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

Даже в гомеровской «Одиссее» Жуковский, в качестве ее переводчика, уловил свойственную ему самому меланхолию, о чем и поведал в предисловии к своему переводу²⁶. Критика, восхищаясь непревзойденными достоинствами этого перевода, все же не могла не отметить крайней субъективности его: Гомер в этом русском варианте поэмы стал многими своими чертами удивительно похож на Жуковского. «Жуковский, — по свидетельству одного ученого критика, — внес в «Одиссею» много морали, сентиментальности да некоторые почти христиан-

²⁴ Из европейских поэтов XVI—XIX веков. Переводы В. Левики. М., 1956, с. 67, 68.

²⁵ О. Холмская. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1959, с. 307.

²⁶ «Вместо предисловия. Отрывок из письма». — Полное собрание сочинений В. А. Жуковского, т. II. СПб., 1906, с. 216.

ские понятия, вовсе не знакомые автору языческой поэмы». «В некоторых местах переводной поэмы заметен характер романтического раздумья, совершенно чуждого «Одиссее»²⁷.

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

И в Африку смиренно понесли
Небесный дар учения Христова.

(«Королева Урака»)

Повторяю: эти систематические, несколько не случайные отклонения от текста у Жуковского особенно заметны именно потому, что во всех остальных отношениях его переводы, за очень немногими исключениями, отлично передают малейшие тональности подлинника. И при этом необходимо отметить, что огромное большинство изменений сделано Жуковским в духе переводимого автора: пусть у Людвиг Уланда в данных строках и нет, предположим, гробницы, она свободно могла бы там быть – в полном соответствии с его мировоззрением и стилем.

III

Порою фальсификация подлинника производится под влиянием политических, партийных пристрастий того или иного переводчика. В крайних случаях дело доходит до преднамеренного искажения текстов.

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

Благодаря такому переводу старинная английская пьеса сделалась боевым знаменем французской реакции.

Те мечты о твердой диктаторской власти и о сокрушении революционного плебса, которые лелеет французский рантье, запуганный «красной опасностью», нашли полное свое выражение в этом модернизированном переводе Шекспира.

Зрители расшифровали пьесу как памфлет о современном политическом положении Франции, и после первого же представления в театре образовались два бурно враждующих лагеря.

В то время как проклятия Кориолана по адресу черни вызывали горячие аплодисменты партера, галерка неистово свистала ему.

Об этом я узнал из статьи Л. Борового, напечатанной тогда же в «Литературной газете»²⁸. Боровой вполне справедливо обвиняет во всем переводчика, искажившего пьесу Шекспира с определенной политической целью. Искажение было произведено сознательно, чего и не скрывал переводчик, озаглавивший свою версию так: «Трагедия о Кориолане, *свободно* переведенная с английского текста Шекспира и *приспособленная к условиям французской сцены*».

Но представим себе, что тот же переводчик вздумал бы передать ту же пьесу дословно, без всяких отклонений от подлинника.

И в таком случае может иногда оказаться, что его идейная позиция, помимо его сознания и воли, найдет в его переводе свое отражение.

²⁷ П. Черняев. Как ценили перевод «Одиссеи» Жуковского современные и последующие критики. – «Филологические записки», 1902, вып. I—III, с. 156, 158.

²⁸ Л. Боровой. Предатель Кориолан. – «Литературная газета», 1934, № 22 (24 февраля).

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

Русский переводчик того же «Кориолана» А. В. Дружинин был добросовестен и стремился к максимальной точности своего перевода.

Он ни в коем случае не стал бы сознательно калечить шекспировский текст, приспособляя его к своим политическим взглядам.

И все же его «Кориолан» недалеко ушел от того, который так восхищает французских врагов демократии. Потому что в своем переводе он, Дружинин, бессознательно сделал то самое, что сознательно сделал Рене-Луи Пиашо. При всей своей точности его перевод сыграл такую же реакционную роль.

Он перевел «Кориолана» в 1858 году. То было время борьбы либеральных дворян с революционными разночинцами, «нигилистами» шестидесятых годов. Поэтому распри Кориолана с бунтующей чернью были поняты тогдашними читателями применительно к русским событиям, и все ругательства, которые произносил Кориолан по адресу римского плебса, ощущались как обличение российской молодой демократии.

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

«Чудесная Ваша мысль – переводить “Кориолана”, – писал Тургенев Дружинину в октябре 1856 года. – То-то придется он Вам по вкусу – о Вы, милейший из консерваторов!»²⁹

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

«Спасибо вам за выбор “Кориолана”: есть высочайшая современность в этой пьесе»³⁰.

Таким образом, то, что произошло с переводом «Кориолана» зимой 1934 года во французском театре, было, в сущности, повторением того, что происходило в России в конце пятидесятых годов с русским переводом той же пьесы.

И там и здесь эти переводы «Кориолана» явились пропагандой реакционных идей, исповедуемых его переводчиками, причем оба переводчика пытались навязать пьесе антидемократический смысл независимо от того, стремились ли они к наиточнейшему воспроизведению подлинника или сознательно искажали его.

Здесь было бы небесполезно вернуться к Жуковскому: при помощи чужих мелодий, сюжетов и образов он, как мы видели, проецировал в литературе свое *я*, за тесные пределы которого не мог вывести поэта даже Байрон.

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

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

Тогдашняя русская действительность казалась Жуковскому – и всему его кругу – ужасной. То был самый разгар плебейских сороковых годов, когда впервые столь явственно пошатнулись устои любезной ему феодально-патриархальной России. В науку, в литературу, во все области государственной жизни проникли новые, напористые люди, мелкие буржуа, разночинцы.

²⁹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. Письма, т. III. М.-Л., 1961, с. 30.

³⁰ Сборник Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. СПб., 1884, с. 498.

Уже прозвучал голос Некрасова, уже Белинский, влияние которого именно к тому времени стало огромным, выпестовал молодую «натуральную школу», и все это ощущалось Жуковским и его единовверцами как катастрофическое крушение русской культуры. «Век меркантильности, железных дорог и пароходства» казался Плетневу, Шевыреву, Погодину «удручающим душу безвременьем».

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

Тысяча восемьсот сорок восьмой год был годом европейских революций. Реакционные журналисты воспользовались «Одиссеей», чтобы посрамить ею «тлетворную смуту» Запада. Сенковский (Барон Брамбеус) так и писал в своей «Библиотеке для чтения»:

«Оставив Запад, покрытый черными тучами бедствий, Жуковский с своим светлым словом, с своим пленительным русским стихом, Жуковский, поэт нынче более, чем когда-либо, поэт, когда все перестали быть поэтами, Жуковский, *последний из поэтов*, берет за руку самого первого поэта, слепого певца, этого дряхлого, но некогда «божественного» Гомера, о котором все там забыли среди *плачевных глупостей времени*, и, являясь с ним перед своими соотечественниками, торжественно зовет нас на пир прекрасного».

Критик противопоставляет «Одиссею» Жуковского революциям, происходящим на Западе, или, как он выражается, «козням духа зла и горя», «вещественным сумасбродствам», «тревогам материальных лжеучений», «потоку бессмыслиц»³¹.

Здесь Сенковский идет по следам своего антагониста Гоголя: всякий раз, когда Гоголь, уже ставший ярким обскурантом, пишет об этой новой работе Жуковского, он упорно противопоставляет ее «смутным и тяжелым явлениям» современной эпохи. Для Гоголя «Одиссея» в переводе Жуковского есть орудие политической борьбы. Он так и говорит в письме к Плетневу:

«Это сушая благодать и подарок всем тем, в душах которых не погасал священный огонь и у которых сердце приуныло от *смут и тяжелых явлений современных*. Ничего нельзя было придумать для них утешительнее. Как на знак Божьей милости к нам должны мы глядеть на это явление, несущее ободренье и освежение в наши души».

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

«Именно в нынешнее время, — пишет он воинствующему реакционеру, поэту Языкову, — когда... стал слышаться повсюду болезненный ропот неудовлетворения, голос неудовольствия человеческого на все, что ни есть на свете: на порядок вещей, на время, на самого себя; ... когда сквозь нелепые крики и опрометчивые проповедования новых, еще темно услышанных идей слышно какое-то всеобщее стремление стать ближе к какой-то желанной середине, найти настоящий закон действий как в массах, так и отдельно взятых особах, — словом, в это именно время «Одиссея» поразит величавою патриархальностью древнего быта, простою несложностью общественных пружин, свежестью жизни, непритупленную, младенческую ясностью человека».

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

«*Это строгое почитание обычаев, это благоговейное уважение власти и начальников...* это уважение и почти благоговение к человеку, как *представителю образа Божия*, это верование, что ни одна благая мысль не зарождается в голове его без верховной воли высшего нас

³¹ Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса), т. VII. СПб., 1859, с. 332. (Здесь и далее курсив мой. — К. Ч.)

существа» – вот что казалось тогдашнему Гоголю, Гоголю «Переписки с друзьями», наиболее привлекательным в новом переводе Жуковского³².

Социальные взгляды переводчика сказываются порой неожиданным образом в самых мелких и, казалось бы, случайных подробностях.

Когда Дружинин переводил «Короля Лира», особенно удались ему сцены, где фигурирует Кент, верный слуга короля. Об этом Кенте Дружинин восклицал с умилением:

«Никогда, через тысячи поколений, еще не родившихся, не умрет поэтический образ Шекспирова Кента, сияющий образ *преданного слуги*, великого верноподданного»³³.

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

«Должен сознаться, – писал Тургенев Дружинину, – что если бы Вы не были консерватором, Вы бы никогда не сумели оценить так Кента, «великого верноподданного». Я прослезился (...) над ним»³⁴.

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

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

И вот какие тирады произносит у Гнедича шекспировский Эдмунд:

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

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

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

Так трагедия Шекспира обращалась в средство агитационного воздействия в интересах господствующего класса»³⁵.

³² Н. В. Гоголь. Об «Одиссее», переводимой Жуковским. – Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1952, с. 240.

³³ Собрание сочинений А. В. Дружинина, т. III. СПб., 1865, с. 40.

³⁴ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. Письма, т. III. М.-Л., 1961, с. 84.

³⁵ А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России. – «Театральное наследство», сб. 1. Л., 1934, с. 73–75.

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

Отечество! Тебе пожертвую собой!

Основным назначением этой версии «Гамлета» было служить «целям сплочения русского общества вокруг престола и царя для борьбы с надвигающимися наполеоновскими полчищами»³⁶.

IV

Конечно, создатели подобных «Леаров» и «Гамлетов» даже не стремились к тому, чтобы стать ближе к Шекспиру.

Но нередко бывает так, что переводчик только о том и заботится, как бы вернее, правдивее передать на родном языке произведения того или иного писателя, которого он даже (по-своему!) любит, но пропасть, лежащая между их эстетическими и моральными взглядами, фатально заставляет переводчика, вопреки его субъективным намерениям, далеко отступать от оригинального текста.

Это можно легко проследить по тем досоветским переводам стихов великого армянского поэта Аветика Исаакяна, которые были исполнены Ив. Белоусовым и Е. Нечаевым. По словам критика Левона Мкртчяна, большинство допущенных ими отклонений от подлинника объясняется тем, что оба переводчика в ту пору находились под частичным влиянием некоторых народнических представлений. «Они, – говорил Левон Мкртчян, – подчиняли образность Исаакяна образности русской народнической лирики – ее надсоновской ветви»³⁷.

Что же касается тех искажений оригинального текста, которые внесли в свои переводы стихов Исаакяна переводчики более позднего времени, критик объясняет эти искажения тем, что переводчики «пытались подогнать Исаакяна под поэтику русского символизма». В тогдашних переводах из Исаакяна, – говорит он, – «проявлялись образы и интонации, характерные для символистов»³⁸.

А когда поэт-народоволец П. Ф. Якубович, известный под псевдонимом П. Я., взялся за перевод «Цветов зла» Шарля Бодлера, он навязал ему скорбную некрасовскую ритмику и затасканный надсоновский словарь, так что Бодлер у него получился очень своеобразный – Бодлер в народовольческом стиле. Автор «Цветов зла» несомненно запротестовал бы против тех отсебятин, которыми П. Я. унащал его стихи, заставляя его восклицать:

Несут они *свободы*
И воскресенья *весть*
Усталому *народу*.

Душа бессильно *бьется*.
Тоскует и *болит*
И на *свободу* рвется.

Эти отсебятины не только исказили духовную физиономию Бодлера, они подслащали ее. У Бодлера есть стихотворение, которое начинается так:

³⁶ А. С. Булгаков. Раннее знакомство с Шекспиром в России. – «Театральное наследство», сб. 1. Л., 1934, с. 78.

³⁷ Левон Мкртчян. Аветик Исаакян и русская литература. Ереван, 1963, с. 120.

³⁸ Там же, с. 126.

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

П. Я. переиначил это стихотворение по-своему:

С ужасной еврейкой, *прекрасной*, как мертвый
Изваянный мрамор, провел я всю ночь³⁹.

Не мог же он позволить Бодлеру ощущать себя и свою любовницу трупами. Ему, переводчику, было бы гораздо приятнее, если бы у Бодлера не было таких чудовищных чувств, – если бы женщина казалась ему не отвратительным трупом, а, напротив, прекраснейшей статуей, «изваянным мрамором», чуть ли не Венерой Милосской. Этак, по его мнению, будет гораздо «красивее». Правда, при таком переводе от Бодлера ничего не останется и даже получится анти-Бодлер, но переводчик этим ничуть не смущен: он рад подменить «декадента» Бодлера собой, так как ставит свою мораль и свою эстетику значительно выше бодлеровской. Пожалуй, он прав, но в таком случае незачем братья за переводы Бодлера, и можно себе представить, как возненавидел бы автор «Цветов зла» своего переводчика, если бы каким-нибудь чудом мог ознакомиться с его переводами.

В одном из своих юношеских писем Валерий Брюсов четко сформулировал основную причину неудач переводчика.

«Якубович – человек совершенно иного склада воззрений, чем Бодлер, и потому часто непреднамеренно искажает свой подлинник. Таков перевод «Как Сизиф, будь терпением богат», где г. Якубович проповедует что-то покорное... у Бодлера же это одно из наиболее заносчивых стихотворений. Примеров можно привести *сотни* (буквально)»⁴⁰.

Словом, беда, если переводчик не хочет или не может отречься от характернейших черт своего личного стиля, не хочет или не может обуздывать на каждом шагу свои собственные вкусы, приемы и навыки, являющиеся живым отражением мировоззренческих основ его личности.

Хорошо говорит об этом французский ученый Ш. Корбе, разбирая современный Пушкину перевод «Руслана и Людмилы» на французский язык: «...переводчик растворил живость и непринужденность подлинника в тумане элегантной классической высокопарности; из пенящегося, искрящегося пушкинского вина получился лишь пресный лимонад»⁴¹.

Гораздо чаще достигают точности те переводчики, которые питают к переводимым авторам такое сочувствие, что являются как бы их двойниками. Им не в кого перевоплощаться: объект их перевода почти адекватен субъекту.

Отсюда – в значительной степени – удача Жуковского (переводы Уланда, Гебеля, Соути), удача Василия Курочкина, давшего непревзойденные переводы стихов родственного ему Беранже. Отсюда удача Валерия Брюсова (переводы Верхарна), удача Бунина (перевод «Гайаваты» Лонгфелло), удача Твардовского (переводы Шевченко), удача Благиной (переводы Л. Квитко).

Отсюда удача Стефана Малларме (переводы Эдгара По), удача Фицджеральда (переводы Омара Хайяма) и т. д., и т. д., и т. д.

³⁹ П. Ф. Якубович. Стихотворения. Л., 1960, с. 338.

⁴⁰ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1926, с. 76.

⁴¹ Ш. Корбе. Из истории русско-французских литературных связей. – В кн.: Международные связи русской литературы. Под редакцией акад. М. П. Алексеева. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963, с. 203.

V

Все это так. Это бесспорная истина.

Но разве история литературы не знает таких переводов, которые отличаются величайшей близостью к подлиннику, хотя духовный облик переводчика далеко не во всем совпадает (а порой и совсем не совпадает) с духовным обликом переводимого автора?

Сколько есть на свете великих писателей, которые восхищают нас своей гениальностью, но бесконечно далеки и от нашей психики, и от наших идей! Неужели мы оставим без перевода Ксенофонта, Фукидида, Петрарку, Апулея, Чосера, Боккаччо, Бена Джонсона лишь потому, что многими своими чертами их мировоззрение чуждо нам – и даже враждебно?

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.