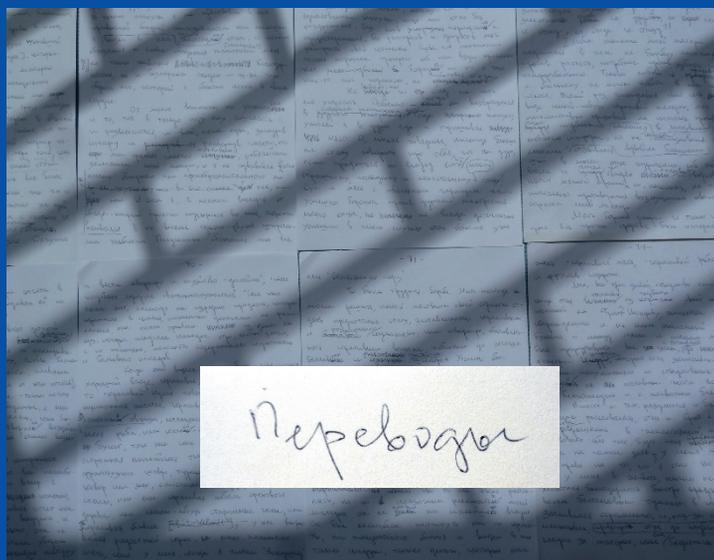


Непрошедшее прошлое

Собрание сочинений Шимона Маркиша

Том 7 Мастерство перевода



Непрошедшее прошлое

Собрание сочинений

Шимона Маркиша

Том 7

Мастерство перевода

Составитель

Zsuzsa Hetényi

ELTE — MűMű
Budapest, 2022

Издание Ателье Художественного Перевода (MűMű) ЭЛТЕ, Будапешт
Published by the Atelier of Literary Translation MűMű, ELTE, Budapest
Kiadja az Eötvös Loránd Tudományegyetem MűMű Műfordító Műhelye

Ответственный редактор
Жужа Хетени / Zsuzsa Hetényi

На обложке:

Рукопись перевода «Азарела» Кароя Папа из архива Маркиша

*Публикация в открытом доступе в интернете позволяет
вносить поправки. Просьба сообщить об опечатках или ошибках
по адресу: **phd.kny@gmail.com***

Тексты этой книги представляют собой **ограниченный авторскими правами материал**, обязывающий на цитирование и ссылки согласно академическим правилам. Публикация в любой форме возможна только по договору и с разрешения владельца авторских прав, составителя книги.

Книгу можно заказать в интернет-магазине
www.esterum.com

Корректурa, техническая редакция:
Евгения Волнова, Наталия Дьяченко

© Шимон Маркиш (*наследник*) / **Shimon Markish (heir)**
© Жужа Хетени / **Hetényi Zsuzsa**

ISBN 978-963-489-274-8

Содержание

<i>«Непрошедшее прошлое» (От составителя).....</i>	<i>5</i>
<i>Журжа Хетени</i>	
<i>«Не с высот минувшего или грядущего».</i>	
<i>Шимон Маркиш, переводчик поколения;</i>	
<i>Переводя в тандеме</i>	
<i>(Предисловие к седьмому тому).....</i>	<i>9</i>
Несколько заметок о переводах с древних языков	
(1959).....	19
Интонации русского Рабле (1963)	
(о переводе Н. Любимова).....	43
Ученым и переводчикам (1964)	
(о переводе Гомера А. Егуновым).....	67
Античная библиотека (1965)	
(рецензия о четырех книгах).....	81
С. Маркиш и М. Занд: Вопросы и ответы (1969)	
(о переводе с восточных языков).....	93
Новый русский «декамерон» (1970)	
(о переводе Н. Любимова).....	105
Как нужно переводить сказки? (1971).....	115

Встреча со сказкой (1974) <i>(послесловие переводчика к венгерским сказкам)</i>	123
<i>«Le voyage»</i> Бодлера в переводе Марины Цветаевой (1991).....	131
Ефиму Григорьевичу: веточка в лавровый венок (1998).....	139
Без теории, пожалуйста! (1999) <i>(вступительный доклад на нобелевском симпозиуме)</i>	145
(О переводе американской литературы на русский в советский период) (1990-е годы).....	151
Феномен Эткинда (2000)	173
<i>Жужа Хетени</i> <i>Краткая биография Шимона Маркиша</i>	179
<i>Работы Ш. Маркиша по теории перевода, пересказы, переводы, предисловия и комментарии к переводам</i>	183
<i>A Summary</i>	193

Жужа Хетени

«НЕПРОШЕДШЕЕ ПРОШЛОЕ»

От составителя

Эта книга является седьмым томом серии «Непрошедшее прошлое. Собрание сочинений Шимона Маркиша». Начало публикации было приурочено к 90-летию со дня рождения Маркиша, к 6-му марта 2021 года.

В седьмом томе собрания сочинений публикуются статьи и эссе Маркиша о художественном переводе, с 1963 года вплоть до посмертных публикаций. Он был одним их редакторов серии «Мастерство перевода». Его комментарии касаются произведений на семи языках, переводов своих и чужих, от эпохи античности до современности. В воспоминаниях о выдающихся коллегах отражена история профессии переводчика в советскую эпоху.

Настоящая книга является результатом независимого и никем не поддержанного проекта (в соответствии с таким же статусом Маркиша в науке). В нем составителю-редактору-издателю томов (с неродным русским языком), автору этих строк помогали лишь студенты-непрофессионалы. Открытый доступ позволит строкам Маркиша достичь заинтересованных специалистов и широкого круга русскоязычных читателей.

В тома серии входят и архивные, никогда не печатавшиеся материалы, или печатавшиеся только на других языках; и также в полной форме те тексты, которые при первой публикации были сокращены.

Уникальность серии состоит и в стремлении к полноте в том, что она охватывает все творчество Маркиша, филолога-классика, исследователя эпохи гуманизма-ренессанса-реформации и основателя ныне расцветающей исследовательской области «русско-еврейская литература»; и в том, что он показан в ней как ученый, публицист и переводчик одновременно, но, главное, в том, что —

в отличие от первых изданий текстов (нередко с ошибками) и их нелегальных версий (и в интернете, и в форме книг) — все тексты поправлены на основе оригиналов, не только рукописей и машинописей, но и подправленных руками автора окончательных версий, после публикации статей в журналах и книгах. (Маркиш регулярно правил уже вышедшие в печати тексты, куда могли закрасться опечатки.)

Цитаты, слова и названия источников на восьми иностранных языках, активно используемых Маркишем, должны даваться без ошибок в соответствии с этими языками. При этом иногда нужно вносить правку и в рукопись самого автора, который в большинстве случаев (до 1999 года) печатал свои тексты на машинке, не всегда выкручивая расплывающиеся листы из одной машинки, чтобы вкрутить в другую для смены шрифта. Например, если бы Маркиш печатал в наши дни, вместо названия журнала *Комментэри* дал бы *Commentary*. Изменения и исправления такого порядка были сделаны мной. Однако, троеточия для обозначения пропуска в статьях и цитатах были оставлены.

Тома распределены тематически, по главным направлениям деятельности Шимона Маркиша на протяжении его творчества. Таких направлений было три, как он сам выражался, у него было три жизни: античность, эпоха ренессанса-реформации (Эразм) и история русско-еврейской литературы (со второй половины XIX века). Эти три периода связаны, с одной стороны, с переводческой деятельностью разной интенсивности, а с другой стороны — с его биографией, переездами и переселениями. По паспорту и хронологии это были Советский Союз, Венгрия, Израиль и Швейцария. «Языковая биография» Маркиша тоже многоцветна — мастер русского родного, греческого и латыни, переводчик с английского, венгерского и немецкого, говоривший на французском, разбиравший библейский древнееврейский, охотно болтавший на итальянском и неохотно — на немецком, с грехом пополам, но с большой любовью — на иврите и на идиш (и это слово, следуя примеру Жаботинского, он никогда не склонял).

Тексты публикуются в соответствии с примерной хронологией творчества самого автора, которая удивительно совпадает с хронологией культуры человечества и чуть ли не полностью ее охватывает. Не зря Маркиша называли и энциклопедистом, и гуманистом, и космополитом культуры. Внутреннее время его публикаций по темам анализа охватывает диапазон с эпохи древнейших Псалмов до его современника Фридриха Горенштейна. Хронология соблюдается и внутри томов, ибо первичной целью собрания сочинений является показать пройденный автором путь, и даже если жанровые и тематические принципы иногда пересекаются. на первом плане стоит эта внутренняя линия творчества Маркиша, путь его становления и развития.

Общее предисловие к серии об истории архива помещено в первом томе.

Любые предложения к коррекции и улучшению принимаются с благодарностью¹.

¹ По адресу, который служит и для заказа печатной версии через книжный сайт в системе «book on demand»: **phd.kny@gmail.com**.

«НЕ С ВЫСОТ МИНУВШЕГО ИЛИ ГРЯДУЩЕГО»²

Ш. Маркиш — переводчик поколения

(Предисловие к седьмому тому)

Жужа Хетени

Когда после смерти Маркиша я заявила к его московскому литературному агенту, тот предоставил мне список работ, находившихся в его ведении — и в нем оказалось всего и только десятка полтора переводов, и только. Трудно судить, чье удивление было больше, мое (хотя для меня Маркиш был в первую очередь литературоведом, но даже и я знала больше переведенных им текстов), или же агента, который не только не слышал о его собственных авторских публикациях, но даже некоторое время настаивал на том, что Маркиш — исключительно переводчик. Его позиция была непрофессиональна, но понятна с финансовой точки зрения: переводы Маркиша переиздавались и переиздаются постоянно, в то время как половина его собственных книг вышла уже в эмиграции, и в Россию не попала. Переводы, как сам Маркиш выражался, означали его «первую» (по времени) жизнь, в Советском Союзе, с 1953 года вплоть по 1970 год. Всего семнадцать лет, и масса переведенных книг, да и редакторская работа наряду с обширными комментариями к переводам своим и чужим, и (судя не только по библиографическим данным, но и по воспоминаниям), интенсивная работа в уникальной в истории критики перевода серии «Мастерство перевода» (этот жанр в мировой науке и прессе до сих пор так и не установился.). Из двух школ или групп переводчиков, возникших в 1930-е годы,

² Античная библиотека. // Вопросы литературы 1965, № 5, С. 233.

Маркиш причислял себя к последователям т. н. «кашкинцев», — хотя вносил и коррективы в его тезисы уже в статье 1959 года.

Посмотрев на список его переводов, на разнообразие языков и авторов, можно только поразиться широте его знаний; но в первую очередь он все же был переводчиком с классических языков, древнегреческого и латыни, в этом качестве его знали и Анна Ахматова, которая советовалась с ним о Гомере, и Иосиф Бродский, в поэзию которого вошел богатый материал из литературы античности.

В седьмой том данного «Собрания сочинений» вошли статьи и рецензии о переводе. Я не пишу по «теории перевода», ибо Маркиш систематически настаивал на том, что теорию не признает. «Без теории, пожалуйста!» — гласит название его вступительного доклада (keynote lecture) на Нобелевском симпозиуме (1999). Уже в ранней статье «Античная библиотека» (1965) можно увидеть слова, в которых проглядывает и скрытое отмежевание от науки в целом, и тезис, который в 2022 году не помешало бы услышать сторонникам „cancel culture” и лицам, занятым ревизией литературных канонов: «Надо только признать имманентное, — прошу у ученых извинения за посягательство на их язык, — равноправие всех эпох и судить культуру изнутри, а не с высот минувшего или грядущего».

Однако, ни один переводчик не даст себя обмануть подобными высказываниями. Внимательное прочтение наблюдений Маркиша в связи с конкретными текстами позволит обнаружить немало тезисов, которые, правда, системностью не отличаются, но к которым можно прибегать в практической работе. Будучи коллегой Маркиша в этой сфере тоже (я перевожу, естественно, на венгерский), я была с ним стопроцентно согласна в том, что практическая польза от теории перевода намного меньше, чем от критики перевода, направленной на определенный текст, и от сформированной на ее основе обобщения, общей мысли. На мой взгляд, теория перевода относится скорее к отдельной научной области в рамках языковедения.

В статьях этого тома видно, что Маркиш с самой первой публикации 1959 года проявляет себя в качестве автора основных для практики перевода и стилистики теоретических высказываний, и во всех своих конкретных анализах подходит к теоретическим выводам разного рода. Вот несколько примеров:

...нам кажется, что можно было бы сформулировать иной принцип архаизации, а именно: *степень стилизации под старину в переводе должна определяться тем, насколько архаично звучит оригинал сегодня, в XX веке, как воспринимается он сегодняшним немцем, французом, итальянцем и т. д.* («Несколько заметок о переводах с древних языков», 1959)

...перевод с подстрочника или литературная редакция (или — обработка), безусловно, предпочтительнее, чем филологически безукоризненная работа, литературные достоинства которой поймет и оценит лишь знаток подлинника. (в письме М. Занду)

И все же основное оружие переводчика в этой его работе — не лексика, но интонационный строй фразы.
(о переводе Боккаччо)

По поводу перевода Рабле:

При сопоставлении двух национальных литератур в каждой из них, как правило, обнаруживаются явления принципиально несродные другой. И дело здесь не только и не столько в «инаковости» языковых и выразительных средств или несхожести исторических условий. Так, комедии Аристофана, лирика Катулла и Виллона, драмы Шекспира находят в русской переводной литературе воплощения не только удачные, но многочисленные и разнообразные, а Данте и Байрон по-прежнему остаются чужеземцами; мы можем догадываться и даже твердо знать, как велики их творения, но числить их среди заветных, неотъемлемых ценностей собственной души

вряд ли способны. Таких «закрытых книг» сравнительно немного, но раскрываются они с великой неохотой; зато, раскрывшись, родившись сызнова, обычно щедро дарят своей новой родине новый пласт мыслей и чувств, не то чтобы неизвестных прежде, но прежде чужих, а теперь становящихся своими, собственными.

Там же:

... сказ, интонация, оживляющей мертвую без нее фразу и создающейся многими, отчасти непередаваемыми в письме средствами, среди которых главнейшие — ритмо-мелодика речи (включая сюда и паузы), темп речи, распределение силы ударения между словами. Каждый переводчик знает, что большая часть интонационных средств имеет сугубо национальный, присущий только одному определенному языку характер. Перевыражение их на другом языке — особенно трудное, тонкое и ответственное дело, ибо тут переводчик уходит от оригинала *почти* полностью и в значительной мере становится соавтором.

В этой же статье можно заметить и фразу, из которой позднее выросли его переводы Эразма: «И вот Эразм забыт (скажем кстати — забыт несправедливо)...»

Хотя данный том вышел не слишком объёмным, он охватывает столь же широкий диапазон мировой литературы, что и все творчество Маркиша в целом: от Гомера и античности через эпоху возрождения, Рабле и Боккаччо до Серебряного века и американского романа и даже до фольклора, охватывая при этом культуру семи языков. Маркиш позволяет увидеть изнутри переводческую профессию и закулисные издательского дела советских лет и в своих воспоминаниях о коллегах, и в статье, рассматривающей историю издания американской литературы в советское время. В его живых рассказах отражена интеллектуальная атмосфера целого поколения оттепели и начала эпохи застоя.

Если внимательно присмотреться к датам написания или публикации текстов данного тома, то бросается в глаза промежуток длиной в пятнадцать лет, когда переводы совсем отсутствовали из жизни Маркиша. После отъезда в Венгрию в 1970 году, в эмиграции переводчик на русский язык потерял и почву, и издателя, правда, открылась единственная возможность — перевод собранного профессиональным этнографом тома венгерских народных сказок. Ценный анализ этой работы он успел зафиксировать в статьях. Затем в течение пятнадцати лет следовали другие темы, Эразм и русско-еврейская литература, пока в 1999 году (44 года после дебюта, в «третьей жизни») тема перевода и сам перевод (на этот раз с венгерского языка) снова заняли свое место в профессиональной жизни Маркиша.

Для полного контекста темы перевода можно было бы повторно включить в этот том тот короткий текст Маркиша 1963 года о переводе, который был уже опубликован в первом тома данного собрания (Т. 1, С. 375—377). Не публикуется здесь также и статья 1968 года, хотя она является необходимой для целостного представления о Маркише как критике перевода, «Античность и современность (Заметки переводчика)» из «Нового мира» (см. Т. 1, С. 417—439). И вполне вписывался бы не включенный в данный том текст об Андрее Егунове, опубликованный в томе 6 (С. 286—294).

Необъятное количество самых переводов Маркиша невозможно описать или проанализировать, тем более не-носителю русского языка. Я могу свидетельствовать о тех двух переводах, которые мы делали вместе. В переводе романа «Азарел» Кароя Папа я была консультантом, и постеснялась напечатать свое имя в книге. В случае перевода же романа Имре Кертес я была инициатором и равноправно сотрудничала в работе.

Об этой работе в тандеме я написала в свое время под свежим впечатлением от смерти Маркиша, когда готовила к изданию вторую половину романа, уже одна. Ниже приводится этот текст, с некоторыми дополнениями и коррекциями.

ПЕРЕВОДЯ В ТАНДЕМЕ

Жужа Хетени

Перевод романа «Обездоленность» — последняя законченная работа Шимона Маркиша, третий по порядку его перевод с венгерского. Сборник «Венгерские народные сказки» (Издательство «Корвина», 1974) был сделан в начале 1970-х годов, роман Кароя Папа «Азарел» — в 1999–2000 годы (Иерусалимский журнал, №№ 11, 12, 2002)³. Все три были сделаны в Будапеште. Этот третий перевод готовился год и был завершён 12 октября 2003 года, за 8 недель до смерти Маркиша. Под переводом стоят два имени — его и мое. Он настаивал на том, чтобы мое стояло первым, дескать, это моя затея, и, добавил он, под переводом «Азарела» мое имя не стояло совсем, хотя я помогала, и это несправедливо. Однако, с редактором журнала удалось договориться втайне от Маркиша, чтобы на первом месте значилось имя переводчика, а не помощника.

Многие спрашивали, какова была моя роль в работе. Действительно: идея принадлежала мне, а она родилась в 1999 году, после того, как летом 1998 года я читала в Барселоне лекцию, посвященную венгерской литературе о Шoa. В центре этого доклада находился роман Кертеса, тогда еще названный мной так: «Лишенные судьбы». Выступление слушали и Маркиш (читавший блестящую лекцию о русско-еврейских писателях в рамках того же летнего университета), и Хорхе Семпрун⁴. Но тогда никому не был интересен Кертес, и выбор пал на текст Кароя Папа,

³ Роман также вышел посмертно в издательстве «Текст», 2008.

⁴ Мы с Маркишем читали лекции в целый час на русском языке, и параллельно шел синхронный перевод — на каталанский.

который Маркиш любил намного больше, чем текст Кертеса, работа над которым иногда шла настолько мучительно, что я в шутку (и в контексте кертесовского же «Галерного дневника») называла сидения Маркиша над текстом каторгой. Но я настаивала на переводе, и Маркиш иногда, совсем не в шутку, говорил, что он делает это для меня.

Я была уверена, что этот роман должен перевести именно он и никто другой — мне представлялось, что этим создается некоторое равновесие в миропорядке, что мы возьмем у истории своеобразный реванш. И сталинские казни 12 августа 1952 года, когда был убит отец Маркиша, и ссылка еврейских семей, и даже биографическая доля самого Шимона, принадлежат европейско-еврейской судьбе в той же мере, что и Освенцим (или, как мы оставили в немецком варианте, Аушвиц). Наивно, может быть, видеть судьбу Маркиша и Кертеса, их «судьбы» как «параллельные биографии», или, воспользуясь названием сочинений Плутарха в переводе Маркиша начала 60-х годов, «Сравнительных жизнеописаний», — но мне так казалось. Роман Имре Кертеса в переводе Шимона Маркиша — текст-Тиккун за тех, которые были лишены судьбы и жизни. (Тиккун по Каббале — исправление, поправление жизни, ее более совершенный вариант).

Но помимо этой моей мысли или интуитивного стремления, есть и параллель более объективного, филологического порядка. Русский язык Маркиша — и живой-разговорный, но письменный-литературный еще в большей мере — был неповторимый, я бы сказала, сознательно выдержанный в тонах досоветских времен, не испорченный советскими стереотипами русский. (Здесь следуют мои доводы, я об этом никогда не спрашивала Маркиша, а он сам, естественно, не говорил никогда о «своем русском языке».) Откуда этот язык? Маркиш невероятным темпом глотал книги, читал и старину, и новинки — но настоящее удовольствие получал о авторов 19-го века. Любимец — Салтыков-Щедрин. Этот его язык еще, может быть, следовал примеру учителей старшего поколения, профессора Соболевского — влечение было

взаимное. Его русский язык — скрытое, но мощное и упорное сопротивление советскому режиму, а после исчезновения режима — сумасбродным новаторствам. И еще: упрямство и амбициозность еврея, желающего доказать тем, которые два века уже утверждают в странах Европы, что писатели еврейского происхождения пишут на нечистом языке «принимающих» наций, что он, еврей, владеет своим родным русским языком лучше, чем они. Вячеслав Всеволодович Иванов назвал его русский язык «сочным, стилизованным под старину» языком, и стилизованный под старину язык Кертеса, хотя вовсе не сочный, а наоборот, сухой, нашел в Маркише конгениального и эмоционально близкого интерпретатора. Кстати, то же самое можно сказать, *mutatis mutandum*, о цветистом, несколько эгзальтированном языке Кароя Папа, и об обаятельных и хитроумных венгерских сказках.

Как мы работали? Сначала я объясняла Маркишу венгерский текст и его стилистические секреты в нем (без этого Кертеса невозможно понять — не обошелся без венгерских консультантов-литературоведов и московского переводчика этого же романа). Потом я отвечала на вопросы по ходу перевода (нередко ночные расспросы в сопровождении нежно-ругательных слов в адрес и автора, и любимого, но умом непостижимого венгерского языка). Маркиш делал перевод в уединении. Переводил так же, как писал — сразу готовый текст, готовые предложения в машинку, а позже в компьютер. В день от одной до 3-х страниц (1-1,5 компьютерных). Мы исправляли недельную порцию по субботам, после обеда, на сессиях от 4 до 8 часов. Сравнивали, сверяли, спорили, хватались за словари (чтобы увидеть там неподходящие слова), и за волосы (каждый за свои). Бывало, что подходящее русское слово находила я, а бывало, наоборот, что после моих упорных поисков новое слово, именно то, которое было нужно, подбирал Маркиш. Особую трудность представляли нарочно неправильные сказовые фразы рассказчика Кертеса, мальчика 14 лет, который старается казаться взрослым. Маркиш сначала категорически отказывался строить и писать неправильные на

русском языке предложения, и я должна была бороться за сохранение каждого языкового и стилевого сдвига.

Название – открытие Маркиша, восьмой вариант. Только недавно я нашла в архиве листочек бумаги, на которой мы записали возможные варианты нелегкого названия романа. Мой первый вариант: Лишенные судьбы (?). Потом почерком Маркиша:

Без участи

Участи нет

Нет участи

Лишение участи

Лишенные участи

Отнятая участь

А совместно мы остановились на окончательном названии: «Обездоленность» (моим почерком).

Правка шла трудно, потому что мне было ясно, что передо мной гений перевода. Я говорю это не по отсутствию объективного взгляда близкого человека, и не только сейчас, в эмоциональных волнах чувства потери, в те дни, когда не верится, что он закончил перевод навсегда, и не прочтет уже этот мой неуклюжий текст. И я не просто повторяю слова Иосифа Бродского, который сказал то же самое о нем – гений. Это мое личное убеждение переводчика, это мой самый личный опыт. Читаю его фразу – и дыхание останавливается. Почему-то вспоминалось выражение нашего «героя» (так Маркиш называл тех авторов, о которых мы писали), который нас и «познакомил», Бабеля: «он... разрезал избу пополам, как штандарт разрезает небо». Именно это выражает то, что я испытывала. Я каждую минуту ощущала, что он прежде всего из другого поколения, но кроме этого он просто как бы сделан из другого материала, что отличало его от нас, пусть и профессиональных, пусть и отличных переводчиков на любые языки. Я говорила всем за этот год нашей общей работы, что гениальность и переводческий дар Маркиша – нечто свыше; и пусть наш с ним агностицизм придаст этой фразе еще бóльший ореол.

Проводить окончательную вычитку и писать примечание ко второй половине (в публикации) мне пришлось уже без него. Еще не кончился первый месяц траура. На первом же слове я уставилась на экран и мне казалось, что я перестала понимать русский. Я потеряла и дар речи, и дар письма, я была парализована. Казалось, что с ним ушел и мой русский язык. Потом пере-силила себя и начала пересматривать текст. Нашла две малень-кие неточности. Рука не поднималась исправить. Потом испра-вила их. Маркиш был всегда безупречно аккуратен.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК О ПЕРЕВОДАХ С ДРЕВНИХ ЯЗЫКОВ⁵

I

В конце третьего семестра мы, группа классиков-второкурсников, читали свой первый в жизни греческий литературный текст, или, говоря языком расписания, своего первого греческого автора. Это был «Анабасис» Ксенофонта — книга, с которой прежде в той или иной мере был знаком каждый гимназист (теперь, увы, ее помнят и читают лишь очень немногие). Мы ожидали встретиться с чем-то вроде «Записок о Галльской войне» Цезаря, которые при всем их синтаксическом разнообразии и грамматической поучительности, столь дорогих сердцу каждого латиниста, все же не слишком-то занимательное чтение для новичка, мечтающего приобщиться к красотам древней литературы. И тут, словно разгадав наши мысли, Жюстина Севериновна Покровская, замечательный преподаватель и тонкий знаток античности, сказала:

— Не думайте, что перед вами текст для разбора от сих до сих. Вы будете читать увлекательную и полную поэзии книгу — пусть только детали не заслонят целого, пусть оттенки значений, которые вы будете искать и находить, переводя, не закроют от вас неповторимого литературного мастерства Ксенофонта. Ипполит Тэн говорил, что когда очень устает от шума и суеты, он снимает с верхней полки потрепанный и запылявшийся томик и тотчас же забывает обо всем, погружившись в горький аромат полыни, увидев ночные костры отряда греческих наемников,

⁵ Впервые: Мастерство перевода, сб. 1, 1958. М.: Советский писатель, 1959. С. 153–172.

оказавшегося волею богов в самом сердце персидской державы, услышав их грубые голоса и мужественную, энергичную речь.

Не знаю, в какой мере удалось каждому из нас почувствовать обаяние и силу Ксенофонта, но в том, что слова нашей учительницы справедливы, мы сумели убедиться уже на второй неделе занятий.

А теперь заглянем в перевод «Анабасиса», выполненный М. И. Максимовой и выпущенный Издательством Академии наук СССР в 1951 году. Мы прочтем там, что «солдаты начали ругать Ксенофонта за неполучение ими жалованья», мы узнаем, что уже в IV веке до н. э. люди «обсуждали мероприятия» и «включались в работу». Мы найдем там такие фразы, как, например, «Ведь своих коней персы привязывают, а кроме того, ноги у коней по большей части стреножены, чтобы они не убежали, оторвавшись». Излишне доказывать, что русский читатель вряд ли может испытать те чувства, которые охватывали Ипполита Тэна при чтении греческого оригинала.

Существовало (а может быть, и сейчас существует) мнение, будто перевод выполняет две функции — познавательную и эстетическую — и будто функции эти можно изолировать одну от другой. Вероятно, такая точка зрения лежит в основе «ученых» переводов, где точно каждое слово, но безнадежно, до неузнаваемости, искажено целое. Мы не станем здесь повторять, что «точность вообще зачастую бывает главным врагом верности» (Максим Рыльский), что «задача борьбы с буквализмом не снимается» (В. Адмони) и т. п., — обо всем этом говорилось и писалось неоднократно и очень убедительно. Нам бы хотелось только подчеркнуть, что буквализм в переводах с древних языков носит особый характер и имеет особые причины и корни. Здесь это не какой-то метод (пусть даже порочный), не какой-нибудь особый принцип (пусть даже неверный), — это в подавляющем большинстве случаев плод переводческого дилетантизма, результат наивного непонимания того обстоятельства, что даже

глубочайшее проникновение в оригинал само по себе не может служить гарантией успеха переводчика.

Специальное, филологическое образование — вещь, бесспорно, весьма полезная для каждого переводчика, а переводчику-классику оно просто необходимо. Но «ученость» иной раз мешает почувствовать себя литератором и до конца понять самое главное: перевод — это искусство, и вся научная оснастка, весь теоретический багаж, какими бы солидными они ни были, могут лишь помочь этому искусству, но никогда и ни в чем его не заменят! Ведь работа переводчика делится, строго говоря, на две стадии: филологическую и переводческую в узком смысле слова. На первой стадии переводчик выступает в роли ученого, детально, до мельчайших подробностей, анализирующего свой текст, а затем собирающего из этих деталей точный, как можно более точный смысл предложения, периода, абзаца и т. д. Если дальше этой стадии мы не пойдем, у нас получится филологический подстрочник, обладающий определенной (иногда весьма значительной) научной ценностью, но не имеющий еще ничего общего с настоящим переводом, более того — враждебный ему своей антихудожественностью. На второй же стадии переводчик покидает иноязычную стихию и даже забывает о ней, унося с собою в сферу родного языка результаты первоначального труда — точный смысл оригинала. И уже оставаясь только в этой сфере, ни в коем случае не выходя за ее границы, он решает сложнейшую задачу перевоплощения оригинала, перевыражения его средствами своего языка, «задачу с многими вопросами», среди которых один из самых трудных — различение основного и второстепенного. Все, что есть в подлиннике, передать невозможно, а потому чем-то приходится жертвовать, и если встает дилемма—точность или художественность,— она должна быть решена в пользу последней⁶.

⁶ Необходимо решительно подчеркнуть: речь идет пока о явлениях чисто языковых, а не стилистических.

Иногда мы, переводчики-классики, часами бьемся, разгадывая, какой оттенок мысли подчеркивает в такой-то греческой фразе частица βή, а в результате ставим в русском тексте рекорд неуклюжести и косноязычия. Правда, оценить наш подвиг (а иной раз и просто понять то, что у нас написано или напечатано) можно будет лишь с греческим текстом в руках; правда, уловленный оттенок настолько тонок, что его можно без всякого ущерба для смысла опустить, и тогда фраза зазвучит изящно и непринужденно, так же, как звучит она в оригинале, но классик своего не уступит: ведь он не какой-нибудь там «француз», довольствующийся «приблизительным» значением. Разумеется, мы не призываем отказаться от глубокого проникновения в смысл оригинала. Мы вполне согласны с М. Е. Грабарь-Пассек, что «только полное овладение подлинником во всех его особенностях дает возможность воссоздать античный текст и приблизить его к современному читателю». Переводчик прав, что не прошел мимо зловредной частицы, а, не щадя времени и сил, разгадал ее тайну, но он вдвойне и втройне неправ, когда хочет любой ценой втиснуть ее в русскую фразу. Кстати говоря, это отлично понимали и понимают наши лучшие ученые, несравненные знатоки древних языков, — Ф. Е. Корш, Ф. Ф. Зелинский, М. М. Покровский, С. И. Соболевский и другие. Достаточно для примера назвать хотя бы речи Лисия, переведенные С. И. Соболевским.

Может быть, этот вид буквализма следовало бы назвать академизмом в переводе. Но как его ни называй, главное — это избавиться от него. Мы, классики, такие же переводчики, как все другие, у нас те же права и те же обязанности перед читателями, что и у других. Очень хорошо говорится об этом у М. Е. Грабарь-Пассек в рецензии на перевод «Записок» Цезаря, сделанный академиком М. М. Покровским («Вестник древней истории», 1949, № 2):

Задача хорошего литературного перевода заключается в том, чтобы дать ясное и полное представление о данном

авторе не тому, кто может, хотя бы с трудом, познакомиться с оригиналом, а тому, кто не читал его... Перевод должен производить на своего читателя то же впечатление, которое производит подлинник на того, кто достаточно знает язык, чтобы воспринять подлинник как явление литературное.

(Те же мысли высказывал Б. И. Ярхо в предисловии к изданию Петрониева «Сатирикона» 1924 года.)

II

Борьба с рабским, бескрылым копированием иноязычного текста—это нередко борьба искусства с ремесленничеством. (Конечно, перевести буквально гораздо легче, чем творчески перевоплотить оригинал: знай только цепляй слово за слово.) Для переводчика с древних языков творческая задача оказывается, пожалуй, особенно сложной, в силу огромного различия, существующего между мироощущением гражданина Афин или подданного императора Антонина Пия и человека XX столетия. Многое и в содержании и в форме нам непонятно, а еще больше понятно, но не волнует, не вызывает никакой эмоциональной реакции. Поэтому вполне объяснимо стремление большинства переводчиков приблизить литературные произведения античности к современному читателю.

Нам кажется удачной попытка С. Апта отступить от точной передачи ритмической схемы хоровых партий в «Орестее» Эсхила. Переводчик сохраняет лишь основной узор строфы, не заботясь о неукоснительной подстановке ударных слогов на место греческих долгих и безударных на место кратких. Можно оправдать опыты перевода од Горация или одиннадцатисложников Катулла силлабо-тоническим стихом с рифмой, хотя нам кажется, что эквиритмия в этом случае не только возможна, но и нужна, что блестяще доказал хотя бы Вячеслав Иванов своей

работой над «Алкеем и Сафо». Замечательны, на наш взгляд, переводы Аристофана и Катулла, выполненные Адрианом Пиотровским, хотя многие считают их слишком вольными. Верно, Пиотровский многим жертвовал и многое присочинял, но зато как неотразимо убедителен у него образ буйного, нежного, циничного и бесконечно несчастного поэта:

Вот повеяло вновь теплом весенним,
Вот уж бешенство зимних равноденствий
Дуновеньем обласкано зефира.
Эй, Катулл, покидай поля фригийцев!
Кинь Nikeи полуденные пашни!
Мы к азийским летим столицам славным!
О как сердце пьянит желанье странствий!
Как торопятся ногн в путь веселый!
Вы, товарищи милые, прощайте!
Долго из дому вел нас тот же ветер,
Но вернемся мы разною дорогой!

Или:

...Что ж, передайте милой
На прощанье слов от меня немного,
Злых и последних.

Со своими пусть кобелями дружит!
По три сотни их обнимает сразу,
Никого душой не любя, но печень
Каждому руша.

Только о моей пусть любви забудет!
По ее вине иссушилось сердце,
Как степной цветок, проходящим плугом
Тронутый насмерть.

А. Пиотровский — первоклассный мастер, и хотя не все сделанное им одинаково удачно, хорошо было бы издать книгу его переводов: у них есть все права на это.

Раз уж речь зашла об Адриане Пиотровском и его переводах Аристофана (как известно, им были переведены все одиннадцать дошедших до нас комедий), хотелось бы сравнить их с новым изданием Аристофана (Москва, Гослитиздат, 1954, тт. 1—2).

Переводы в этом двухтомнике можно разделить на три категории: 1) новые, 2) заново отредактированные переводы А. Пиотровского, 3) другие старые переводы (Н. Корнилова, Д. Шестакова, В. Холмского), также заново отредактированные.

Ценность новых переводов, на наш взгляд, неодинакова. «Ахарняне» и «Птицы» в переводе С. Апта звучат легко и непринужденно; отдельные шероховатости, как чисто лексические, так и в построении фразы («Беда, когда ударит дикость в голову», «...Слишком я // Докучлив стал, презрев печаль властителей», «Целуй, целуй, меня нежнее, золотце» и др.), искупаются несомненными удачами. Например, следующий обмен репликами между Писфетером и Эвельпидом в «Птицах»:

Писфетер

О Зевс-отец, какая птичка чудная!
Свежа, светла! С каким бы удовольствием
Сейчас я эту пташечку попробовал!

Эвельпид

А золота на ней — ну как на девушке.
Клянусь, ее поцеловать мне хочется!

Писфетер

Дурак, ведь клюв ее острее вертела.

Эвельпид

Нет, как с яйца, с нее скорлупку счищу я,
Не в клюв, а в губы поцелую девочку!

Удачна в целом работа Ю. Шульца («Лягушки»). Она выполнена квалифицированно и — что очень важно — ровно, без лишних нажимов. Переводчику можно предъявить лишь одну серьезную претензию: почему триметр аристофановских диалогов передается размером «Бориса Годунова»? Ведь шести-стопный ямб с облегченной последней стопой и точно соответствует греческому размеру, и, главное, великолепно выражает все богатство разговорной интонации во всех ее диапазонах, — это доказано не одним только Пиотровским. К тому же обращение к пушкинскому (и шире — русскому классическому) размеру в какой-то мере модернизирует античную драму, лишает ее «временной окраски», а это ни к чему.

Можно по-разному относиться к переводам С. Апта, Ю. Шульца, А. Пиотровского. Одним (в том числе и мне) Пиотровский со всеми его вольностями и «чрезмерными» скабрезностями представляется лучшим интерпретатором Аристофана, наиболее совершенно передающим блеск и поразительную живость древнего комедиографа. Другим больше нравится точность и сдержанность Шульца. Но вряд ли отыщутся сторонники у перевода «Всадников» К. Полонской. Его единственное достоинство — точность, в жертву которой принесено все, иной раз даже смысл.

Первый слуга
Иди ж сюда, затынем плач Олимпа.

Слуги
(плачут вместе)
Му-му, му-му, му-му, му-му, му-му.

Что решит здравомыслящий читатель, прочитав такие строки? Видимо, что древние эллины плакали по-коровьи... Как это понять: «Скажи «бе-жим», но связно и подряд»? Слышанное ли дело, чтобы собаке набили шею:

Шею тотчас же тебе
Я, как собаке, набью.

«Пусть разорвется вволю», — говорит о своем враге один из персонажей. Пафлагонец заявляет, что он умеет «народ преловко сузить и расширить» (что вполне соответствует русскому «вертеть кем-либо как вздумается»); А. Пиотровский так и переводит). Афинский демос, по словам колбасника, «нуждой непомерно задавлен»; «мужиком он суровым вернется к тебе», — грозит колбасник пафлагонцу. Может ли быть мука не помолотой? Стоит ли афинянину V века до н. э. называть другого афинянина «дедусей»? Вот еще несколько примеров:

Совет попрешь ногами, а стратегов
Во всем урежешь. В тюрьмы ты засадишь
Людей, и сам их там стеречь ты будешь.

«Ты не упускай оракул» (надо понимать: «не забывай про оракул»). «Кормишь жуликов, чтоб срочно их заклать пред алтарем»... Впрочем, достаточно примеров, потому что главное не отдельные промахи, а общая безжизненность, непоэтичность перевода. Сопоставим отрывок из него (даже не из числа самых слабых) с переводом А. Пиотровского:

К. Полонская:

Афияиам, также приедем
Сияет пусть сладостный свет,
Клеона коль мы уничтожим.
Но есть старики ворчуны,
Оии возражают всемерно,
Считают, что если б Клеон
Великим не стал здесь, в Афинах,
То так не узнали бы мы
Вещей двух из утвари дома —
Дуршлага, а также ступы.

А. Пиотровский:

Солнца ясного сладкий луч
Воссияет для граждан всех,
Воссияет для всех гостей
В день паденья Клеона.

Слышать, правда, и мне пришлось.
Как толкуют, наморщив лбы,
Старики ворчуны порой
На толкучке судебной:

«Если б в силе не был Клеон,
Не видать бы по всей земле
Двух полезных вещей у нас:
Ни пехтила, ни ступки»⁷.

Вариант Пиотровского тоже далек от совершенства, но в нем есть основное — высокий дух творчества.

Теперь о старых переводах, отредактированных заново. О Пиотровском уже говорилось достаточно, и вряд ли стоит здесь оценивать каждую из переведенных им комедий в отдельности. Переводы Д. Шестакова и Н. Корнилова не только несравнимы с работой А. Пиотровского качественно, но и довольно резко отличаются от нее метрическими принципами. Если А. Пиотровский твердо следовал размерам оригинала, то Н. Корнилов и Д. Шестаков отступают от них и в диалоге и в хоровых партиях. В результате — никакого единства в текстах переводов, и не искушенный в античности читатель оказывается введенным в заблуждение относительно метров оригинала. Правда, во вступительной статье это оговаривается, но существа дела такая оговорка не меняет. Не этим ли метрическим разнообразием в старых переводах

⁷ Кстати, почему гликоinei оригинала заменены К. Полонской безобразно короткими амфибрахическими строками — совершенно непонятно. Но это лишь один из случаев грубого нарушения и разрушения переводчицей размеров оригинала.

вызвана пестрота новых? И в самом деле — Ю. Шульц в своей оригинальной работе пошел, видимо, по стопам редактировавшегося им же Д. Шестакова, а К. Полонская использовала в основном метрическую схему перевода А. Станкевича (как это следует из примечания на стр. 429, I тома).

Что касается качества работы Д. Шестакова и Н. Корнилова, то уровень его лучше всего покажет сопоставление нескольких строк с соответствующими местами из перевода А. Пиотровского:

Тухлятина? Ну, нет! Не знаешь ты меня!
Я — лакомый кусок. Чтоб испытать мой вкус,
Поешь подбрюшины ты старого судьи.
(Н. Корнилов)

Я глуп? Я плут? Я неотесан? Знаешь ли,
Как вкусен я! Отведай, друг, полакомись
Грудинкой заседателя маститого.
(А. Пиотровский)

У Д. Шестакова действующие лица «Лисистраты» говорят языком забытых драм середины прошлого века:

Лисистрата,
Чем ты расстроена? Не гневайся, дитя!
Верь, не к лицу тебе так хмурить брови.

У Пиотровского:

Ты, Лисистрата,
Будь счастлива! Но что ты? Что насупилась?
Стрелами брови морщить не к лицу тебе.

А вот пример переводческого «ну-ка отгадай!» (тоже из «Лисистраты»):

Но они, я знаю,
По челноку загнали на заре.

У Пиотровского:

Ну, эти-то
До света, верно, провозились с мачтами.

Гораздо лучше «Плутос» в переводе В. Холмского (редакция В. Ярхо), но и он проигрывает рядом с «Богатством» А. Пиотровского.

В целом же можно сказать почти с уверенностью, что ни один любитель поэзии не уберет с полки двухтомник 1934 года, чтобы поставить на его место гослитовского Аристофана.

Стремление приблизить литературные произведения античности к современному читателю вполне объяснимо и оправдано, но — лишь до определенных пределов, охраняемых нашей филологической добросовестностью. Мы не будем здесь говорить о тех крайних случаях, когда переводчик присваивает себе права соавтора, фактически фальсифицируя текст, и остановимся на менее общем, но принципиально важном вопросе о воспроизведении периода. Можно ли ломать греческие и в особенности латинские периоды? Да, можно, вряд ли кто-нибудь сейчас станет это оспаривать. Но нужно ли их ломать, считая их синтаксическим явлением, свойственным латинскому языку, но не свойственным русскому?

Примерно тот же вопрос стоит и перед переводчиками с других языков. Так, С. Бородин, «столкнувшись с пристрастием Айни к длинной фразе» и «заметив неизменную склонность русского языка к локальной (siel), сжатой фразе», разбил на части таджикские периоды (см. «Звезда Востока», 1954, № 12). Нам такое обращение с текстом представляется насилием над автором: ведь речь идет, насколько можно судить по статье С. Бородина,

не об особенностях языка, а о чисто стилистическом приеме. Что сказали бы, например, не только специалисты, но просто читатели, если бы кто-нибудь вздумал разрушать периоды Золя?! С. Бородин ссылается на Пушкина и Тургенева, но почему он забывает Толстого?

По-видимому, если длина периода как-то обусловлена стилистически, она должна быть сохранена и в переводе; здесь незачем искать каких бы то ни было замен, поскольку длинный период знаком русской литературе не хуже, чем «сжатая фраза».

Прежде всего неверно, что периодическая речь — свойство латинского языка. Нам известно, что сами древние отличали просторечье (*sermo vulgaris*) и разговорный язык образованных слоев общества (*sermo cotidianus*) от письменного литературного языка. Разговорная речь была гораздо проще письменной, сочинение в ней решительно преобладало над подчинением, и, вероятно, именно поэтому мы не встречаем головоломных периодов ни у Плавта, ни в диалогах «Сатирикона», ни в некоторых обильно сдобренных вульгаризмами пассажах «Метаморфоз» Апулея, ни, наконец, во многих письмах Цицерона, набросанных или продиктованных наспех, без расчета на читателя. Но если даже писатель, пользующийся славой величайшего мастера латинской прозы вообще и периода в частности, далеко не всегда говорит гладкими и безупречно построенными фразами длиной в полстраницы каждая, то период, очевидно, явление не языковое, а чисто стилистическое, и, следовательно, переводчик не имеет никакого права самовольно ломать эти стройные и изящные сооружения. Нет слов, адекватно передать латинский период по-русски — задача очень трудная, и мы не можем пока похвастаться значительными успехами в этой области. У нас нет ни одного мало-мальски удачного перевода Тацита, почти неизвестен Тит Ливий (особенно в речах). Русский читатель даже и не догадывается, какая огромная сила заключена в двух маленьких книжечках Саллюстия, как клокочат в них злоба, гнев, ярость, выраженные с помощью все тех же латинских периодов. И,

однако, искать выхода в дроблении латинской фразы было бы неправильным. Подобно тому как неоднороден, неодинаков, резко индивидуален период у Тацита, Ливия, Саллюстия, он должен иметь особый облик и в переводе каждого из этих авторов. А что длина и синтаксическая сложность фразы оригинала может сохраниться и в переводе, не утратив при этом ни изящества, ни гибкости, ни, в других случаях, торжественной приподнятости, — в этом нас убеждают работы наших лучших мастеров и прежде всего «Дон-Кихот» и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Н. Любимова.

Самовольное, не вызванное крайней необходимостью членение периода превращает до какой-то степени перевод в переложение. Это разновидность той противоположной буквализму крайности, о которой писал В. Адмони в двенадцатом номере «Звезды» за 1954 год, справедливо осуждая переводчиков, в погоне за одной только гладкостью русского текста уничтожающих стилистическое (а следовательно, и эмоциональное) своеобразие оригинала.

III

Иногда, встречая какую-нибудь колченогую, безобразную фразу, редактор со вздохом говорит переводчику. «Да, будь это перевод с нового языка, от вас бы только перья полетели, но ничего не поделаешь, надо же дать читателю почувствовать, что от автора книги его отделяют тысячелетия». Попробуем и тут, не создавая из классиков особой, привилегированной или, напротив, дискриминированной группы, взглянуть на проблему архаизации в целом⁸.

В статье А. А. Смирнова о методике художественного перевода («Литературная энциклопедия», т. 8) высказывается мнение,

⁸ Речь идет не о нарочитой архаизации, характерной, например, для жанра исторического романа, но о передаче временной дистанции, отделяющей перевод от оригинала.

что не следует стилизовать текст под старину в тех случаях, «когда автор, хотя и очень старинный, писал вполне свежим и передовым для своего времени языком». Эту точку зрения разделяет и И. А. Кашкин, который пишет: «Основным критерием для степени архаизации перевода может служить, степень его (т. е. оригинала.— С. М.) устарелости для читателей его времени» (сборник «В братском единстве», М., 1954). Рассуждая чисто теоретически, с этим тезисом нельзя не согласиться. Но на практике получается иначе. И А. А. Смирнов и И. А. Кашкин признают высокие качества любимовского перевода «Дон-Кихота». Однако архаизированы там не отдельные речи (как предлагал А. А. Смирнов в той же статье), а весь текст в целом. А разве испанцу XVI столетия язык Сервантеса казался устарелым?..

Из того же принципа переводчик исходил, работая и над Рабле, между тем как для своего времени Рабле был самым смелым, самым дерзким новатором. Блестящий успех Н. М. Любимова говорит о том, что практика отказывается подтверждать теорию. Даже переводя писателей первой половины XIX века, охотно прибегают к интонациям и ритму пушкинской прозы, чтобы ввести читателя в атмосферу той эпохи.

Поэтому нам кажется, что можно было бы сформулировать иной принцип архаизации, а именно: *степень стилизации под старину в переводе должна определяться тем, насколько архаично звучит оригинал сегодня, в XX веке, как воспринимается он сегодняшним немцем, французом, итальянцем и т. д.— живыми наследниками Мартина Лютера, Мишеля Монтеня, Джованни Боккаччо.*

Далее следовало бы, вероятно, сказать о допустимых пределах архаизации, какими синтаксическими и лексическими словами языка можно пользоваться и куда лучше не забираться и т. п.,— но в нашем случае все это излишне. В самом деле, если мы принимаем выдвинутый выше принцип, то должны признать, что *переводы с древних языков архаизировать нельзя, поскольку*

прямых наследников у Фукидида и Апулея нет (хотя на первый взгляд утверждение, что авторов XVI века следует архаизировать, а II века до н. э. нет, может показаться парадоксальным). Нет никого, кто прочитал бы «Метаморфозы» с той же непосредственностью восприятия, с какой читает сегодня Рабле, или Вольтера, или Золя любой образованный француз. Могут, правда, возразить: но ведь подлинники знатоки языка и литературы, скажем Вилламовиц-Мёллендорф или Соболевский, способны точно оценить все отклонения от нормы в том или ином тексте, почему бы им не выступить в роли «древнего книгочея»? Это возражение было бы разумным, если бы такая «норма» существовала. Но ее нет. Всякий момент языкового развития закономерен и нормален. Золотая латынь Цицерона для лингвиста ничуть не лучше и не дороже, чем неуклюжесть и примитивность «Постановления сената о вакханалиях» или вульгаризмы и романизмы «Perigrinatio ad loca sancta».

Все эти нехитрые соображения есть лишь отражение переводческой практики. Действительно, уже давно сложилась традиция переводить греческих и римских писателей современным живым языком (за исключением тех случаев, о которых мы скажем несколько ниже). Начало этой традиции положил Пушкин. Нам кажется, что неправ И. А. Кашкин, утверждая, что у Пушкина «в переводах из античных поэтов архаика ощущается, но словесно почти неуловима». Пушкин просто удивительно верно передает дух поэзии Горация, Катулла, Анакреонта, который у каждого большого поэта неповторим. Не архаика ощущается в этих переводах, а скорее обычная местная окраска, которая «достигается, с одной стороны, сохранением оригинальной формы некоторых специфических терминов и выражений... с другой стороны — исключением из языка перевода всякого рода модернизмов» (А. А. Смирнов в указанной выше статье)⁹.

⁹ Среди продолжателей пушкинских традиций перевода древних почетное место занимает Л. В. Блуменау, познакомивший русского читателя с греческой эпиграммой.

Принципиальный отказ от архаизации позволяет переводчику-классику последовательно придерживаться того «основного критерия», о котором писал И. А. Кашкин, то есть стилизовать лишь те элементы, которые «выпирают» из общей стилистической ткани оригинала. Такие элементы встречаются у большинства древних авторов, но их особенно много у писателей императорской эпохи, как греческих, так и римских. Переводчик сталкивается у них и с архаизмами, и с неологизмами, и с вульгаризмами, и с чисто поэтической лексикой, и с варваризмами, и он обязан отразить в переводе не только пестроту этой смеси, но и органическую целостность нового стиля. Перевод апулеевских «Метаморфоз» Михаила Кузмина является, по нашему мнению, примером удачного решения этой до крайности сложной задачи. Некоторым работа Кузмина кажется нарочитой стилизацией, но в действительности переводчик сумел достичь подлинной адекватности. Он не только заставил зареветь по-русски того «игривого и развратного» осла, крик которого приводил в ужас чопорных гуманистов вроде Филиппа Меланхтона, но и донес до читателя прелесть и выпуклость апулеевских описаний, лаконичную выразительность языковых характеристик, взволнованную приподнятость религиозного чувства.

Мы останавливаемся на переводе «Метаморфоз» потому, что в его языке, кроме индивидуальных особенностей стиля Апулея, отразились еще и те общие для античной литературы в целом черты, которые и позволяют нам почувствовать аромат тысячелетий, и этот аромат не спутаешь ни с каким другим. И в самом деле, так как письменный литературный язык у римлян был искусственно отгорожен от разговорного, то, естественно, в нем возникали определенные стилистические традиции, пусть достаточно гибкие для того, чтобы индивидуальность великих художников не оказывалась скованной ими, но и достаточно устойчивые для того, чтобы их можно было распознать у каждого из этих художников. К числу таких традиций относятся и упоминавшееся выше искусство строить период, и поразительный

лаконизм, и использование риторических приемов,— а нередко и злоупотребление ими,— во всех видах и жанрах литературы (характерное для позднего, императорского периода) и т. д. Разумеется, сами традиции с течением времени менялись, развивались; риторические блески и бубенцы Апулея почти совсем еще не знакомы Саллюстию, но единая цепь стилистической преемственности не обрывается. Строгая, адекватная передача всех этих стилистических особенностей древних авторов необходима: именно они в первую очередь (а не реалии) отличают перевод с латыни (в противном случае не должно было бы существовать языкового различия между историческими романами Милия Езерского и переводами из Цезаря, Саллюстия, Цицерона). Но при этом, разумеется,— ни малейшего насилия над русским языком! В интересной статье Я. Хачатрянца («Дружба народов», 1956, № 7) вряд ли можно согласиться со следующим тезисом: «Не следовало бы сковывать искания переводчика стереотипной фразой «это звучит не по-русски», когда он делает попытки обогатить язык перевода за счет подлинника, когда он без ущерба для канонов русского синтаксиса слегка нарушает порядок слов, умело вводит иноязычные интонации, прибегает порою к особому, инверсионному строю речи и т. д. и т. д.». Но разве подобные «намекы на чужую интонацию и синтаксис» (как говорит И. А. Кашкин в упоминавшейся выше статье) не будут нарушением принципа адекватности, разве не «остранят» они перевод в сравнении с оригиналом? Упреком «это звучит не по-русски» можно (пренебречь лишь в том случае, если наш оригинал (или отдельные его элементы) «звучит не по-английски, не по-гречески, не по-армянски...») Не это ли стремление «обогатить язык перевода за счет подлинника» сделало неудобочитаемой «Энеиду», хотя работали над ней писатели, мастерство которых ни у кого не вызывает сомнения,— Валерий Брюсов и Сергей Соловьев?

Все сказанное выше относится в равной мере и к переводам с греческого.

IV

В последнее время все чаще и чаще звучат тревожные речи об упадке классической филологии в нашей стране. «Забятая наука» — так назвали ее в «Литературной газете» ныне покойный профессор Н. Ф. Дератани и И. М. Нахов, и, пожалуй, трудно подобрать определение удачнее. Забытость, заброшенность и — не будем бояться этого страшного слова — вымирание классической филологии ощущается так остро потому, что еще живы воспоминания о блестящей плеяде русских ученых, работавших в конце прошлого и начале нашего века, — Ф. Е. Корше, И. В. Нетушиле, В. П. Бузескуле, Ф. Ф. Зелинском и других; потому, что античники среднего поколения еще учились у академиков Н. И. Новосадского, М. М. Покровского, И. И. Толстого; потому, наконец (или, вернее, прежде всего), что здравствует и продолжает плодотворно трудиться подлинный корифей нашей науки С. И. Соболевский. Ни одна из мер, предлагаемых в статье Н. Ф. Дератани и И. М. Нахова, так и не была проведена в жизнь, но мы твердо убеждены, что если бы даже обстоятельства сложились по-иному, нам все равно не приобрести того безупречного языкового чутья, которое позволяет заявить: «Нет, Гораций так, пожалуй, не скажет» или: «В этой строке я отчетливо слышу Архилоха». И дело тут не только в недостатках обучения или общем падении интереса к гуманитарным наукам. Если прежде античная культура была неотъемлемым элементом в жизнеощущении каждого мало-мальски образованного человека, то в умах и душах наших современников древняя Греция и древний Рим занимают примерно такое же место, как древняя Индия или средневековая Персия. И хотя не может быть, чтобы наша наука захирела вконец и погибла, хотя она еще вернется к жизни, как сама жизнь неизменно и всякий раз по-новому, по-другому

возвращалась к античности, — пока мы вновь пришли, до какой-то степени, к латентной стадии, к стадии накопления.

В такую пору роль переводов и переводчиков особенно велика. Для нас нет сегодня ничего важнее, чем углубленное изучение текстов, но глубина и отчетливость понимания лучше всего проверяются именно переводом, причем не филологическим подстрочником, а художественным переводом, который требует точного разграничения главного и второстепенного, языковых и стилистических явлений. Каждый, кто всерьез занимается древними языками и литературой, должен пробовать свои силы в переводе. Не все станут профессионалами, не все переводы увидят свет, но польза, которую такие пробы пера в своей совокупности принесут художественной литературе и классической филологии, будет очень велика.

Существует мнение, что переводы с древних языков — дело бесперспективное, поскольку все или почти все уже переведено. Но это заблуждение людей, не знающих специфики нашей работы и не знакомых с литературой на латинском и греческом языках. Во-первых, очень многие из старых и даже не очень старых переводов совершенно непригодны. Выше мы уже говорили об этом и приводили примеры. А во-вторых — и это главное, — до сих пор работа шла на очень узком участке, каким бы важным этот участок ни был. Внимание переводчиков привлекали литературные произведения «золотой поры», «эпохи расцвета», которая для Греции кончается III веком до н. э., а для Рима — I веком н. э. Нам это кажется и несправедливым и неразумным. Конечно, у Диона Христорема, Алкифрона, Элиана или Макробия не сыщешь того гражданского пафоса, каким проникнуты речи Демосфена, или философской глубины Эсхила, Софокла, Эврипида; конечно, идеалы поздних писателей ниже, а герои мельче, но зато они умеют показать обыкновенного человека, со всеми его маленькими радостями и заботами, его быт, его интересы, пейзаж, который его окружает. Может быть, это прозвучит

парадоксально, но в чем-то они гуманнее своих великих и мудрых, но слишком далеких от нас предшественников. А кроме того, прав был один французский исследователь Апулея, сравнивая литературу с гостиной, где почтительно приветствуют именитых и знатных гостей — бесспорных классиков, — но уголкем глаза ищут себе собеседника повеселее. Сколько раз можно преподносить читателю все того же Гомера, Эхила, Горация? Ведь читатель не всегда штудирует, изучает и «прорабатывает», иногда он просто читает. Он хочет, чтобы книга увлекала и развлекала, и с интересом просмотрит «Пестрые рассказы» Элиана, посмеется над письмами Либания, и даже выборка из Афиней или Авла Геллия его позабавит. Разумеется, это не значит, что мы предлагаем не издавать больше Софокла и забить книжный рынок Авсонием и Гимерием. Но зачем нам лишать себя и тех, для кого мы работаем, остроумных, живых и занимательных собеседников? Писатели императорской эпохи, бесспорно, найдут себе читателей и почитателей.

V—VI века н. э. завершают историю античной литературы. Но античная литература и литература на латинском и греческом языках — не одно и то же. Латинские писатели средневековья и эпохи Возрождения, византийская литература — это если и не море, то уж во всяком случае весьма внушительных размеров озеро, которое не так-то просто вычерпать, а работы здесь едва-едва начаты. Многие ли знают, например, как хороши, как современно звучат песни вагантов (образцы их превосходно перевел Осип Румер)? Разве не заслуживает внимания переводчиков плеяда германских гуманистов времен Реформации, разве правильно, что у нас ни разу не издавался отдельной книгой Ульрих фон Гуттен, что из огромного творческого наследия Эразма мы не читали ничего, кроме «Похвалы глупости» и отрывков из «Домашних бесед»? А византийская поэзия? А византийская эпистолография? Стоит ли продолжать этот список белых пятен, Подлежащих ликвидации?..

И, наконец, последнее — церковные писатели. О них в наших историях литературы принято стыдливо умалчивать или упоминать вскользь, между прочим, словно не имеет ни малейшего отношения к римской литературе Августин, словно никогда не писали по-гречески Василий Великий и Григорий Назианзский. Однако, как было убедительно доказано рядом ученых, в том числе советским историком академиком Р. Ю. Виппером, христианские памятники, начиная с книг и посланий «Нового завета», не могут быть правильно поняты вне общего потока поздней античной литературы. Равным образом многие литературные явления поздней эпохи определяются влиянием и деятельностью христианских авторов. Давно пора взглянуть на них и их творчество с историко-литературной точки зрения, так же, как смотрим мы на «Веды» или «Авесту». И тогда, вне всякой связи с церковной догматикой, мы по-настоящему поймем и почувствуем огромную художественную силу рассказа Матфея или трагического повествования Иоанна. Мы по достоинству оценим писательское мастерство Августина, поэтический дар Иоанна Дамаскина и Романа Сладкопевца, наивную прелесть многих «Житий» и «Хождений»...

Здесь работа переводчика особенно сложна и ответственна, ибо старые переводы (а недостатка в них нет) в девяносто девяти случаях из ста искажают оригинал, засушивают его, лишают его жизни, а иной раз — и смысла. Занимаясь еврейским языком, я прочитал в какой-то грамматике фразу из библии, которая переводилась так: «И уста его увлажнились». А в дословном переводе оказалось: «И рот его наполнился слюной». Это характерный пример того, как блекнет под пером «синодального переводчика» яркий язык библии. В этой связи хочется назвать одну до крайности любопытную работу, заслуживающую, как мне кажется, глубокого изучения, — я имею в виду «Соединение и перевод четырех Евангелий» Льва Николаевича Толстого. Посмотрите, как волшебным образом преображается давно знакомый текст, как точно подмечены ошибки синодального перевода и

найдена их причина (а иногда и цель), как становится понятным то, что прежде казалось сбивчивым или мистически темным! Ограничимся одним примером. Простую фразу: «Симон! Я имею нечто сказать тебе!» (синодальный перевод) Толстой переводит: «Семен! дай скажу тебе слово», — и сразу же Иисус, «сын божий», вещающий с небес, превращается в «сына человеческого». Недостатки толстовской работы (русификация, чрезмерное упрощение, граничащее местами с обеднением и искажением оригинала) с лихвой искупаются его очевидными для каждого непредубежденного читателя достоинствами¹⁰.

Настоящая статья — это всего лишь несколько заметок по отдельным вопросам. Но я думаю, что эти вопросы тревожат и волнуют не меня одного, а многих переводчиков древних авторов — и молодых и, может быть, даже маститых, наших лучших мастеров.

Разумеется, нам был бы необходим систематический обзор всего сделанного за последние годы, анализ наших ошибок и неудач, достижений и успехов. Но такой обзор — дело людей опытных и компетентных, ветеранов, а не новобранцев.

¹⁰ Говоря о лучших, новаторских переводах «священных» текстов, нельзя не вспомнить работ А. М. Эфроса («Руфь», «Песнь песней»).

ИНТОНАЦИИ РУССКОГО РАБЛЕ¹¹

Мне выпала редкая для начинающего переводчика удача: после недавно умершего профессора А. А. Смирнова я был — по праву издательского редактора — первым читателем любимовского Рабле. Это было осенью 55-го года. С той поры я читал роман еще восемь раз, и всякий раз с одним и тем же чувством изумления и неловкости: изумления — потому что все не верилось, что «такое» возможно, и неловкости — потому что в наш век девальвации громких фраз вспоминались слова самые высокие и самые пышные, хотелось сказать ближним и дальним: «Я счастлив, как бываешь счастлив перед картиной Левитана, после "Главной улицы" Бардема, перевернув последнюю страницу "Идиота"». Разделите же со мной мою радость и самую благородную гордость — гордость силой человеческого духа и таланта». Теперь рукопись стала книгой, и книга окружена заслуженным почетом. О ней писали критики и, бесспорно, напишут ученые — лингвисты и историки литературы, и не только «западники», но — в первую очередь — русисты. Ибо любимовский Рабле — это действительно, в прямом и подлинном смысле, веха на столбовой дороге *русской* литературы, *русской* культуры, на мой взгляд не менее важная, чем гнедичевская «Илиада».

При сопоставлении двух национальных литератур в каждой из них, как правило, обнаруживаются явления принципиально несродные другой. И дело здесь не только и не столько в «инаковости» языковых и выразительных средств или несхожести исторических условий. Так, комедии Аристофана, лирика Катулла и Виллона, драмы Шекспира находят в русской переводной

¹¹ Мастерство перевода, сб. 3. М.: Советский писатель, 1963. С. 134–156.

литературе воплощения не только удачные, но многочисленные и разнообразные, а Данте и Байрон по-прежнему остаются чужеземцами; мы можем догадываться и даже твердо знать, как велики их творения, но числить их среди заветных, неотъемлемых ценностей собственной души вряд ли способны. Таких «закрытых книг» сравнительно немного, но раскрываются они с великой неохотой; зато, раскрывшись, родившись сызнова, обычно щедро дарят своей новой родине новый пласт мыслей и чувств, не то чтобы неизвестных прежде, но прежде чужих, а теперь становящихся своими, собственными. И чаще всего подобные раскрытия бывают однократны, все прочие попытки — и прежние и последующие — так и остаются лишь попытками, проходят где-то в стороне от сердцевины, не задевая самой сути вещей.

«Илиада» и роман Рабле дают тому одинаково убедительный пример. Подобно тому как Гнедич еще детьми вводит нас в неповторимо прекрасный мир божественного равновесия (какого мы уже ни разу не встретим и не найдем впоследствии!) и в этом мире мы растем, взрослеем и мужаем, учимся отличать добро от зла и красоту от безобразия, стойко переносить беды и радоваться удачам, — так теперь ввел нас Любимов в мир Рабле, прежде знакомый только понаслышке. И как невозможно представить себе нашу литературу без русского Гомера, так уже следующему поколению невозможно будет представить её себе без русского Рабле, созданного Любимовым. Тому есть множество оснований, но едва ли не первое из них — насущная потребность нашего века в наследии величайшего из гуманистов, спявшего воедино все лучшее, что было в южном (итальянском) и северном (германском) гуманизме.

Рабле — современник первого раскола Европы на два непримиримо враждебных лагеря — «верных сынов матери-церкви» и протестующих против чудовищного извращения церковью идей ее «божественного основателя». Пусть в основе вражды лежали экономические причины — алчность правителей, нищета угнетенных, зарождение капитализма в глубинах феодальной

неподвижности, — но впервые на знаменах обеих сторон было начертано «Истина!», и каждая из истин клялась, что нет истины, кроме нее, клялась словом Христовым: «Кто не со мною, тот против меня» и «Не мир пришел я принести, но меч» — и требовала беспощадного истребления инакомыслящих. Фанатизм, «этот ублюдок духа и насилия», как писал Стефан Цвейг, своим горгоньим взглядом ослепил людям глаза и оледенил сердца, и не много нашлось умов, не поддавшихся чудовищному гипнозу. Германские гуманисты, носители идей обновления церкви, возвраты к чистоте и кротости первых веков христианства, безоговорочно поддержали Лютера и Кальвина, путь к обновлению виделся им не иначе как красным от крови толстопузых попов и трутней-монахов, и едва ли с меньшим усердием поддерживали «господних псов» — инквизиторов-доминиканцев — потомки Поджо и Валлы.

Среди немногих устоявших, видевших разом и правоту и безумие обоих станов и сохранивших верность братству людей, науке, будущему, превыше всего ценивших мир, взаимную благожелательность и терпимость и клявшихся иным словом Христовым, а именно: «Не запрещайте, ибо кто не против вас, тот за вас» и «Мир оставляю вам, мир мой даю вам», — первым среди этих немногих был Эразм Роттердамский, а вторым — его прямой наследник и последователь Франсуа Рабле. Но кроме Эразмовой широты взгляда Рабле обладал по-итальянски страстным темпераментом жизнелюбца, великолепным презрением ко всему, что уродует и искажает жизнь, твердого верой в непрочность, преходящесть этих помех на пути живой жизни, а главное — гением художника, воплотившего свое восприятие мира в образах острых, могучих и неотразимо впечатляющих. И вот Эразм забыт (скажем кстати — забыт несправедливо), а Рабле живехонек и перекладной креста бессмертного брата Жана крушит новоявленных человеконенавистников.

Все это мы отлично знали и помнили, однако, по сути вещей Рабле оставался для нас таким же «дорогим, многоуважаемым

шкафом», как Эразм. Но свершилось чудо: Рабле сел за стол рядом с нами, мы услышали исполненные достоинства и веселости речи доброго Пантагрюэля, мудрые наставления Грангузье и Гаргантюа, балагурство Панурга и, прежде всего, голос самого автора, разгоняющий грусть, «подымающий погоду», внушающий «глубокую и несокрушимую жизнерадостность, пред которой все преходящее бессильно». Сотворил это чудо Николай Михайлович Любимов. Он привел в наш дом друга, советчика, наставника, воспитателя, — да, воспитателя! — ибо прав Рабле, когда выражает надежду, что читатели его «никогда не истолкуют в дурную сторону того, что вылилось из души чистой, бесхитростной и прямой».

Стоит ли говорить о том, как нам необходим такой друг и собеседник, каким желанным гостем входит он в наш дом?

На обсуждении работы Н. М. Любимова в московской организации писателей зимой 1962 года Вяч. Всев. Иванов сказал, что Любимов оживляет традиции гоголевской прозы, почти утраченные оригинальными нашими прозаиками. Едва ли можно с этим согласиться применительно к Рабле. Когда мы читаем:

Вам когда-нибудь приходилось откупоривать бутылку? Дьявольщина! Вспомните, как это было приятно. А случилось ли вам видеть собаку, нашедшую мозговую кость?.. Если видели, то могли заметить, с каким благоговением она сторожит эту кость, как ревниво ее охраняет, как крепко держит, как осторожно берет в рот, с каким смаком разгрызает, как старательно высасывает. Что ее к этому понуждает? На что она надеется? Каких благ себе ожидает? Решительно никаких, кроме капельки мозгу¹².

(кн. I, «От автора», С. 32), — мы, правда, как будто слышим в начале что-то гоголевское, но только вначале. Ибо когда в «Предисловии автора» к третьей книге Рабле гроыхает *crescendo*:

¹² Все страницы указаны по изданию: Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. с французского Н. Любимова. М., Гослитиздат, 1961.

Не говорите мне также во имя и ради тех четырех ягодиц, благодаря которым вы произошли на свет, и того животного болта, который их скреплял, — не говорите мне об ученых буквоедах и крохоборах. И не заикайтесь мне о ханжах, несмотря на то, что они, все до одного, забулдыги, все до одного изъедены дурной болезнью, и несмотря на то, что жажда их неутолима, утроба же их ненасытима. Почему про них не заикаться? А потому, что люди они не добрые, а злые, и грешат как раз тем, от чего мы с вами неустанно молим бога нас избавить, хотя в иных случаях они и притворяются нищими. Ну, да старой обезьяне приятной гримасы не состроить. Вон отсюда, собаки! (С. 207).

Тут уж от Гоголя нет ровным счетом ничего. (Я умышленно привожу отрывки из подчеркнута авторской речи, где эпическая иллюзия разрушена до конца, ибо такие пассажи особенно характерны.) Рабле несравненно резче, определеннее, жестче, наконец, темпераментнее и даже просто грубее Гоголя, и не только Гоголя, — он несопоставим впрямую ни с величайшим из русских сатириков Салтыковым-Щедриным, ни с удивительным словотворцем и словесным кудесником Лесковым, ни с кем бы то ни было еще из мастеров русской литературы.

Рождение русского Рабле было рождением особой, ранее не существовавшей русской раблезианской прозы, — в этом и состоит заслуга ее творца, Любимова. Оставаясь в каждом, в любом из своих элементов надежно обоснованной и мотивированной литературной или же разговорной традицией, в целом проза эта представляет отважное (но вместе с тем уверенное в своей правомерности) новаторство. Работа Н. М. Любимова дает на редкость благодарный и интересный материал для анализа, исследователи покажут и бескомпромиссно строгую верность перевода оригиналу, и глубокие национальные корни русского Рабле, и в то же время его высокий взлет над национальной почвой — подобным образом поднимается талантливый создатель литературного эпоса над почвой устной народной поэзии, вскормившей его и вырастившей. Я ставлю себе гораздо более узкую задачу:

обратить внимание всех друзей искусства перевода на интонационное богатство любимовского «Гаргантюа и Пантагрюэля».

Характер моей статьи и ее цель избавляют меня от необходимости присоединяться к тому или иному из существующих научных определений интонации (кстати говоря, достаточно расплывчатых). Будем исходить из *эмпирически* знакомого каждому переводчику (и не только переводчику) чувства интонации, оживляющей мертвую без нее фразу и создающейся многими, отчасти непередаваемыми в письме средствами, среди которых главные — ритмо-мелодика речи (включая сюда и паузы), темп речи, распределение силы удара между словами. Каждый переводчик знает, что большая часть интонационных средств имеет сугубо национальный, присущий только одному определенному языку характер. Перевыражение их на другом языке — особенно трудное, тонкое и ответственное дело, ибо тут переводчик уходит от оригинала *почти* полностью и в значительной мере становится соавтором. В самом деле, всякий намек на чужеземную, иноязычную интонацию резко «остраивает» текст, а потому недопустим, ибо принцип верности оригиналу нарушается самым грубым образом.

Нет нужды говорить, что свобода переводчика отнюдь не означает произвола: она ограничена не только смыслом данной, отдельно взятой фразы, но ситуацией, движением фабулы, а главное — внутренними портретами персонажей и рассказчика, которые переводчик должен представлять себе совершенно отчетливо и однозначно на протяжении всей работы; стоит упустить из виду хотя бы один из таких портретов или дать ему поблекнуть — и сразу в интонации зазвучат фальшивые, режущие слух ноты. Нет нужды говорить и о том, что едва ли найдутся два переводчика, которые с одного оригинала нарисуют совершенно одинаковые портреты.

Сказав, что, перевыражая интонацию оригинала, переводчик уходит от него *почти* полностью, я имел в виду общие особенности интонационной палитры автора, которые воспроизводятся со всею

возможную точностью. Если, скажем, Хемингуэя отличает скупость, сдержанность, суровость этой палитры, а Томаса Манна — спокойствие и величавая широта, оттеняемые глубоким фоном многослойной иронии, то Рабле — это само изобилие, сама сочность, сама дерзость в сочетаниях несочетаемых, казалось бы, тонов, и если средства, которые применены в переводе, могут быть совершенно несхожи, даже противоположны интонационным средствам оригинала, то конечный результат — впечатление, реакция читателя — должен быть одинаков.

Интонационное разнообразие «Гаргантюа и Пантагрюэля» можно рассматривать (в самом упрощенном виде) как результат «густой населенности» романа персонажами, принадлежащими к всевозможным социальным группам, — царствующими особами, придворными, жеманными дамами, монахами, бродягами, мастеровыми, учеными, мужиками, купцами и т. д. и т. п. Но важнее всего один персонаж, с которого и следует начать, — это сам автор. В конечном счете, весь роман — это сказ, и голос автора, рассказчика слышен чуть ли не на каждой странице, то тише, то громче, то обращенный прямо к читателю, то скрытый, замаскированный, подражающий чужому голосу, и редко-редко чужой голос заглушает его до конца.

Внутренний портрет рассказчика поэтому особенно важен для переводчика. Рассыпав многие свои мысли, чувства и настроения по персонажам книги, Рабле все их объединяет в «добром пантагрюэлисте» — рассказчике, мудром жизнелюбце, балагуре, шутнике, остроглазом насмешнике, любителе и мастере соленого — иногда такого соленого, что дух захватывает, — словца, но именно словца, *только словца*: рассказчик гогочет во всю глотку, задыхается от смеха, но ни единого раза не услышим мы подленького, гадкого хихиканья тайного любострастника, смакующего непристойную ситуацию. Рассказчик, каким видит его Любимов, целен, непротиворечив, однозначен, но это никак не исключает динамичности. Он может и посерьезнеть и даже помрачнеть (впрочем — на миг, не дольше), может разгневаться,

разбушеваться настолько, чтобы совершенно забыть о шутках. Отсюда изменчивость авторской интонации, движение ее в довольно широких пределах.

Отрывков собственно «от автора» в книге немало. К ним относятся, в первую очередь, все прологи, предисловия, посвящения, а также заключительная глава второй книги. Читатель находит в них затейливое переплетение шутливых и серьезных интонаций, ибо тут, то приподнимая, то снова надвигая поглубже шутовскую маску, Рабле высказывает свои самые заветные, самые дорогие мысли — самую суть того, что он назвал пантагрюэлизмом. Оставляя в стороне знаменитейший из прологов — к третьей книге — и замечательное введение к книге четвертой, возьмем для примера вступление «От автора», открывающее первую книгу. Сперва речь идет о Сократе, которого Платон устами Алкивиада в «Пире» сравнивает с забавным ларчиком, наполненным драгоценным снадобьем, потом подается совет применить это сравнение к предлагаемой далее книге, затем еще одно сравнение — пытливого читателя с собакою, нашедшею мозговую кость (частично я привел его выше), и, наконец, — страница лихого балагурства, в котором филологическая эрудиция дает пищу для осмеяния и древних, и новоявленных любителей псевдоглубокомысленных, из пальца высосанных символов — и аллегорий, а заодно уже и для восхваления обжор и пьянчуг. Одна-две сказанные вполне всерьез фразы брошены в груды ярких, вкусных и шумных слов и вместе с тем без труда в ней обнаруживаются — благодаря интонации, мгновенно меняющейся, и словно сигнальная лампочка, предупреждающей: «Внимание!»

Достославные пьяницы и вы, досточтимые венерики (ибо вам, а не кому другому посвящены мои писания)! В диалоге Платона под названием *Пир* Алкивиад, восхваляя своего наставника Сократа, поистине всем философам философа, сравнил его между прочим с силенами <...> Таков, по словам Алкивиада, и был Сократ: если бы вы обратили внимание только на его наружность и стали судить о

нем по внешнему виду, вы не дали бы за него и ломаного гроша — до того он был некрасив и до того смешная была у него повадка: нос у него был курносый, глядел он исподлобья, выражение лица у него было тугое, нрав простой, одежда грубая, жил он в бедности, на женщин ему не везло, не был он способен ни к какому роду государственной службы, любил посмеяться, не дурак был выпить, любил подтрунить, скрывая за этим божественную свою мудрость. *Но откройте этот ларец — и вы найдете внутри дивное, бесценное снадобье: живость мысли сверхъестественную, добродетель изумительную, мужество неодолимое, трезвость беспримерную, жизнерадостность неизменную, твердость духа несокрушимую и презрение необычайное ко всему, из-за чего смертные так много хлопочут, суетятся, трудятся, путешествуют и воюют»* (С. 31. Курсив мой. — С. М.).

Веселая, легкая, дробная скороговорка сменяется важной, плавной, размеренной, со строгим и четким ритмом речью: внутри периода цепь примерно равновеликих синтагм с гипердактилическими (в двух первых) и дактилическими (в четырех остальных) окончаниями; введена эта цепь тремя дактилями (из них средний санакрузой, затактом), разделенными торжественными паузами, а заключается ритмическим ходом, в котором еще одно, седьмое звено цели находит неожиданное продолжение, что, вместе со следующей синтагмой, создает прекрасный переход к заключительной части периода — внушительному ряду коротких, в одно слово, и потому особенно веских синтагм.

Этот разбор, далеко не полный и не исчерпывающий, можно было бы продолжить, но и он, как мне кажется, достаточно убедительно демонстрирует мастерство переводчика, с такой ювелирной тщательностью отделяющего ключевую фразу пролога. Ибо, разумеется, не только одостоинствах Сократа сообщает она, но, прежде всего, о пантагрюэлистском идеале, который Рабле хотел воплотить в своих героях.

Вот тот же отрывок в оригинале:

Beuveurs tres illustres et vous Verolés tres precieux (car à vous, non à aultres, sont dediés mes escripts), Alcibiades, au dialogue de Platon, intitulé *le Banquet*, louant son precepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes, entre aultres paroles le dit estre semblable es Silene. <...> Tel disoit estre Socrates; parce que le voyant au dehors, et l'estimans par l'exterieure apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, tant laid il estoit de corps, et ridicule en son maintien; le nez pointu, le regard d'un taureau, le visaige d'un fol, simple en mours, rusticq en vestemens, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la republique; tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se gabelant, tousjours dissimulant son divin sçavoir. Mais ouvrans ceste boite, eussiez au dedans trouvé une celeste et impre ciable drogue, entendement plus que humain, vertu merveilleuse, couraige invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaicte, deprivement incroyable de tout ce pourquoy les humains tant veiglent, courent, travaillent, naviguent et bataillent.¹³

Ну что, как по-русски? Или, вернее, у Любимова как по-французски? Нет, нет и нет! Иное ритмическое членение, иной звуковой рисунок, иное дыхание, наконец. Но полное, безукоризненное сходство в основном, в главном — в согласии формы и содержания, в подчиненности интонации смыслу, а отсюда четкая, крутая, резкая перемена ключа: от легкомысленной болтовни — к величавой серьезности.

А вот пример «крайности» — балагурство взახлеб:

Милые вы мои сукины дети, покорнейше вас прошу: ежели попадутся вам такие вдовушки, с которыми приятно было бы иметь дело, то валяйте-ка сами, а потом приводите их ко мне. Ведь если они и забеременеют на третий

¹³ Rabelais. Oeuvres complètes. Texte établi et annoté par Jacques Boulenger, Bibliothèque de la Pleiade, С. 25. В дальнейшем страницы указываются в тексте по этому изданию. (Поправление ошибок в цитатах поправлены согласно оригиналу и примечание — Ж. Х.)

месяц, то ребенок все равно будет признан наследником покойного, а как скоро они забеременеют, то уж потом действуют без всякой отаски: пузо нагуляла — поехали дальше! (кн. I . С. 39).

Этот авторский отрывок заимствован, как, мы видим, уже из самого повествования, что вполне объяснимо; такому отчаянному шалопайству нет места в прологах, столь важных и ответственных идейно.

Другая «крайность» — ровная интонация делового рассказа-отчета, рассказа-описания. Наиболее ясно эта интонация звучит в последних главах первой книги, повествующих об устройстве Телемской обители и образе жизни телемитов:

Само здание было построено в виде шестиугольника с высокими круглыми башнями по углам, диаметром в шестьдесят шагов каждая <...> Башни сообщались между собой изнутри и через жилой корпус при помощи винтовых лестниц, ступени которых были сделаны частью из порфира, частью из нумидийского камня, частью из мрамора-змеевика <...> У реки был разбит для прогулок красивый парк с чудным лабиринтом посередине <...> Поверх сорочки надевался лиф из шелкового сукна и кринолинчик из тафты, белой, красной, коричневой, серой и т. д. <...> Четки, запястья, цепочки, ожерелья — все это было из драгоценных камней, а именно: карбункулов, рубинов, рубинов-баласов, бриллиантов, сапфиров, изумрудов, бирюзы, гранатов, агатов, бериллов, отборного жемчуга, как мелкого, так равно и крупного <...> Не думайте, однако ж, что мужчины и женщины тратили много времени на то, чтобы с таким вкусом и так пышно наряжаться... (С. 144–151).

От озорства не осталось и следа. Степенное, обстоятельное, эпически-объективное течет повествование. Рабле-писатель уступил место Рабле-ученому, вся безграничная фантазия художника поставлена на службу социологу-утописту. И тот же зоркий,

объективный наблюдатель описывает веселый балтурнир, устроенный в присутствии королевы Квинтэссенции (кн. V, гл. 34–35), врата, мозаики, лампу и фонтан в храме Божественной Бутылки (кн. V, гл. 37).

Там же Вы могли видеть Пана, прыгавшего на кривых своих ножках вокруг менад и возбуждавшего в них воинственный дух. Далее вы могли видеть, как юный сатир вел в плен семнадцать царей, как вакханка, опутав змеями сорок два вражеских военачальника, тащила их за собой, как маленький фавн нес Двенадцать знамен, отбитых у неприятеля... (кн. V, гл. 40. С. 632)

Вот каковы пределы, в которых движется авторская интонация. Число посредствующих степеней чрезвычайно велико, выдумка и вкус переводчика, точно так же как тонкость его слуха, поистине удивительны. Достаточно сослаться на главы 49–52 третьей книги — похвальное слово конопле, написанное пером гуманиста, который гордится энциклопедичностью своих познаний, способностью с исчерпывающей полнотой говорить о любом предмете и в то же время подтрунивает и над самим предметом, столь обыденным и непоэтичным, и над собственной эрудицией, и над страстью своих ученых собратьев к глубокомысленным рассуждениям на темы, не стоящие выеденного яйца.

Итак, рассказчик — это идеал, объединяющий все черты «добротного пантагрюэлиста», но, как я уже писал выше, этими чертами, в той или иной мере или комбинации, Рабле наделил многих героев романа. Их следовало бы назвать «авторскими героями» или «авторскими персонажами»: они высказывают мысли автора, выражают его чувства, наделены дорогими ему чертами и (что для нас теперь самое главное) говорят его языком — языком рассказчика. Не то чтобы все они были как две капли воды похожи на рассказчика и друг на друга, напротив, любой из них (именно любой, это не преувеличение) обладает особой речевой характеристикой, но в говоре каждого явственно звучат

интонации рассказчика. Рассказчик словно бы мазнул каждого каким-то одним тоном со своей интонационной палитры, и этот тон герой хранит неизменным, тогда как интонация рассказчика, как мы убедились, то и дело меняется.

Гиганты-государи немногоречивы, но тем значительнее суждения, которые они произносят и пишут. Письма Грангузье к Гаргантюа (кн. I, гл. 29), Гаргантюа к Пантагрюэлю (кн. I, гл. 8) и Пантагрюэля к Гаргантюа (кн. IV, гл. 4), отличаясь (в особенности первые два) от описания Телемской обители во многих отношениях, что вполне естественно, если иметь в виду различие предмета и жанра, близки к нему спокойствием, вдумчивой рассудительностью, глубокой серьезностью тона.

Вслед за ним (римлянином Фурнием. — *С. М.*) и я могу сказать, что необычайная отеческая нежность Ваша ставит меня в печальную необходимость жить и умереть, так и не отблагодарив Вас. В оправдание себе я могу лишь сослаться на стойков, которые усматривали в благодеянии три стороны: даяние, получение и вознаграждение, при этом они считали, что получивший отменно вознаграждал давшего, если он охотно его благодеяние принял и память о нем сохранил на всю жизнь, и наоборот: тот получивший, который оказанное ему благодеяние презрел и забыл, есть самый неблагодарный человек на свете.

(кн. IV, гл. 4. С. 414)

Еще яснее это интонационное сродство в речах и репликах королей-великанов, например в замечательных словах Грангузье о войне и мире (кн. I, гл. 46), или в рассказанной Пантагрюэлем «печальной истории, коей предмет составляет кончина героев» (кн. IV, гл. 28), или даже в таком «проходном» замечании как:

— Самое время обедать, — заметил Пантагрюэль <...> — В былые времена у персов вкушать пищу в определенный час полагалось только царям, — простым смертным служили часами их собственный желудок и аппетит. В самом

деле, у Плавта некий парасит сетует и яростно нападает на изобретателей солнечных и всяких иных часов, ибо это, мол, общеизвестно, что желудок — самые верные часы. Диоген на вопрос о том, в котором часу надлежит человеку питаться, ответил так: «Богатому — когда хочется есть, бедному — когда у него есть что поесть»...

(кн. IV, гл. 14. С. 538)

Сюда следует отнести и речь Ульриха Галле, обращенную к Пикрохолу (кн. I, гл. 31), — великолепный образец патетики на фоне все той же непоколебимо спокойной, серьезной и уверенной интонации, идущей от рассказчика и ему принадлежащей:

Что же ныне привело тебя в такое неистовство и заставило, расторгнув союз, поправ дружбу, преступив права, с враждебными намерениями вторгнуться в его владения, несмотря на то, что ни он сам, ни его подданные ничем перед тобой не провинились, ничем тебе не досадили и гнева твоего не навлекли? Где же верность? Где закон? Где разум? Где человечность? Где страх господень? Уж не надеялся ли ты скрыть свои злодеяния от горних духов и от всевышнего, который воздаст всякому по делам его? Если ты таковые надежды питаешь, то ты заблуждаешься, ибо от его суда ничто не утаится¹⁴. (С. 101)

Противоположную группу авторских персонажей составляют весельчаки-балагуры, неистоцимые шутники и насмешники. Они и многочисленны, и разнолики; достаточно будет сказать о двух, самых знаменитых и очень непохожих друг на друга, — о брате Жане Зубодробителе и Панурге.

¹⁴ Ср. в оригинале: «Quelle furie donc t'émeut maintenant, toute alliance brisée, toute amitié conculquée, tout droit trépassé, envahir hostilement ses terres, sans en rien avoir été par lui ni les siens endommagé, irrité ni provoqué ? Où est foi ? Où est loi ? Où est raison ? Où est humanité ? Où est crainte de Dieu ? Cuides-tu ces outrages être recelés ès esprits éternels, et au Dieu souverain, qui est juste rétributeur de nos entreprises ? Si le cuides, tu te trompes, car toutes choses viendront à son jugement». (p. 115)

Брат Жан проще, грубее, сочнее рассказчика. Его речи приправлены своеобразно усвоенной и истолкованной, на редкость простодушной монастырской ученостью, что придает им временами забавную неуклюжесть, а чаще — рискованную, попахивающую богохульством остроту. О чем бы и с кем бы он ни говорил (а говорит он много и часто), интонации его предельно естественны, разговорны, народны. Вот он сокрушается об опустошаемом врагами винограднике:

Пусть меня черт возьмет, если они уже не в нашем саду, и так они здорово режут лозы вместе с кистями, что — вот как бог свят! — нам еще несколько лет придется одни хвостики подбирать. Ах, ты господи, что же мы теперь, горе-мычные, пить-то будем? Боже милостивый, *da mihi potum!*
(кн. I, гл. 27. С. 93)

Вот разглагольствует за ужином у Гаргантюа:

Существует три причины, в силу которых то или иное место естественным образом охлаждается. *Primo*, когда берега его омываются водой; *secundo*, если это место тенистое, темное, сумрачное, куда не проникает солнечный свет, и, в-третьих, если оно беспрестанно овеивается ветрами, дующими из теснины, а также производимыми колыханием сорочки и, в особенности, колыханием гюльфика... А ну, веселей! Паж, плесни нам еще... Чок, чок, чок!.. Надо бога благодарить за такое славное вино! Живи я во времена Иисуса Христа, — вот как бог свят, я бы не дал евреям схватить его в Гефсиманском саду! Черт побери, да я бы господам апостолам поджилки перерезал за то, что они испугались и убежали после сытного ужина, а доброго своего учителя покинули в беде! Хуже всякой отравы для меня те люди, которые удирают, когда надо взяться за ножи. Эх, побыть бы мне французским королем лет этак восемьдесят или сто! Ей богу, я бы выхолостил всех, кто бежал из-под Павии! Лихорадка им в бок!.. и т. д.
(кн. I, гл. 39. С. 118).

Вот дает веселые советы Панургу:

Женись, черт побери, женись, но уж потом не ленись. Словом сказать, ты этого дела не откладывай. Нынче же вечером должно совершиться ваше сношение, то бишь оглашение. Бог мой, чего ты тянешь? Разве ты не знаешь, что близится конец света?.. Ты что же это, хочешь и на Страшный суд, *dum venerit judicare*, явиться с полными яичками?.. Я, друг ты мой сердечный, не посоветую тебе ничего такого, чего бы сам не сделал на твоём месте. Только прими в рассуждение и в соображение, что удары твои должны быть безостановочны и беспрестанны...

(кн. I, гл. 26-27. С. 331–332)

А вот честит Панурга, насмерть перепугавшегося во время бури:

Эй ты, теленок, плакса, хныкало, лучше бы помог нам, чем сидеть на собственных яичках, как мартышка, и реветь коровой — ей-богу, право!.. Тысячу чертей в утробу этому рогоносу! Господи, помилуй! Мы на краю гибели, мы должны наизнанку вывернуться, иначе нам всем конец, а ты о завещании? Идешь ты или нет, черт бы тебя побрал?.. Клянусь плотью, кровью), чревом и головой, если ты не перестанешь ныть, я угощу тобой морского волка. Какого дьявола мы до сих пор не выкинули его за борт?.. (кн. IV, гл. 19. С. 444–447)

Панург, в отличие от рассказчика и, в еще большей мере, от брата Жана, озорнее, острее и, пожалуй, злее, язвительнее, беспощаднее. Я затрудняюсь выбрать примеры — в таком обилии найдет их читатель, который даст себе труд полистать роман в любом месте, начиная с 9-й главы второй книги, где впервые появляется Панург. Остролов он, бесспорно, не знающий себе равных, потому, быть может, что, с одной стороны, он неимоверный лгун и хвостун, а с другой — не относится всерьез ни к чему на свете и с той же готовностью, что и других, осмеивает

самого себя. И по учености — истинной, а не мнимой — он не знает себе равных, и третья книга наполнена его рассуждениями, построенными по всем правилам науки и искусства красноречия, но парадоксальными по теме, а вместе с тем нередко заключающими глубокое и мудрое иносказание. Сошлюсь хотя бы на «Восхваление должников и займодавцев» (гл. 3–4) и предшествующее ему слово о способе вести хозяйство. Исполнены эрудиции и бесчисленные — Панург, видимо, самый «разговорчивый» из персонажей романа, — меткие возражения и ответы, колючие вопросы, разъяснения, истолкования, причем эрудиция не просто соседствует с забористым анекдотом, крепким словцом, беспардонною шуткой, но сливается с ними в некое причудливое и в высшей степени привлекательное целое. По разнообразию и тончайшей нюансированности интонаций Панург уступает только самому рассказчику, а может быть, и равен ему.

Приведу всего три образчика, с тою лишь целью, чтобы показать сходство и различие автора и его любимого героя.

Третье двустистишь гласит: жена высосет у меня немало соков. На здоровье! Вы, конечно, догадываетесь, что речь идет о той палочке с одним концом, что подвешена у меня внизу. Клятвенно обещаю вам позаботиться о том, чтобы палочка у меня всегда была сочная и ни в чем недостатка не ощущала. Словом, моя жена в накладе не будет. Она свое получит. Между тем вы усматриваете в этом двустистиши аллегория и толкуете его как хищение и кражу. Я согласен с вашим толкованием; аллегория мне нравится, но только я понимаю ее иначе... Воровство здесь, как и у многих древних латинских писателей, означает сладкий плод любовных утех, который должен быть сорван тайком и украдкой, ибо так угодно Венере... А вы, значит, склоняетесь к мысли, что она меня оберет и высосет, как высасывают устриц из раковин и как киликийские женщины (свидетель — Диоскорид) собирают чернильные орешки? Ошибаетесь. Кто обирает, тот не сосет, а хапает, не в рот сует, а в мешок, тащит да подтибривает.

(кн. I, гл. 18. С. 309–310)

На слова-то вы, как на органе, и все же у меня такое чувство, будто я очутился на дне того самого темного колодца, где, по словам Гераклита, сокрыта истина. Ни черта не вижу, ничего не слышу, ощущаю оцепенение всех своих ощущений, — чего доброго, меня околдовали. Попробую, однако ж, заговорить по-иному. Верный наш подданный, не вставайте с места и подождите прятать деньги в кошелек. Давайте переиграем и не будем употреблять противоречений, — сколько я понимаю, разобщенные эти члены вас раздражают. Итак, ради бога, нужно ли мне жениться?

(кн. III, гл. 36, С. 352)¹⁵

Вы думаете, я испугался? Ничуть. Видит бог, я такой молодец против овец, каких свет не производил! Ха-ха-ха! Ох-ох-хо! Дьявольщина, вы думаете, это что? По-вашему, это дристыня, дерьмо, кал, г...., какашки, испражнения, кишечные извержения, экскременты, нечистоты, помет, гуано, навоз, котяхи, скибал или же спираф? А по-моему, это гибернийский шафран. Ха ха, хи-хи! Да, да, гибернийский шафран! *Села!* Итак, по стаканчику! (кн. IV, гл. 67, С. 546)

В персонажах, чуждых и враждебных Рабле, авторская интонация затухает. Все эти короли-завоеватели, доктора богословия, скептические философы, шарлатаны-алхимики, жаждущие крови еретиков епископы, профессиональные ябедники, алчные и продажные судьи и в речах своих лишены пантагрюэлистской благодати. Они либо косноязычны, как магистр Ианотус де Брагмардо (кн. I, гл. 19), либо торопливо бормочут, как Пикрохол (кн. I, гл. 30 и сл.), либо говорят и красно и сладко, но слишком уж ележно, однообразно и однозвучно — как богослов Гиппофадей (кн. II, гл. 30), либо еле цедят слова, с неохотой или равнодушием, точно сквозь сон, — как философ Труйоган (кн. III, гл. 36),

¹⁵ Ср. в оригинале: «Vous dictez d'orgues, respondit Panurge. Mais je croy que je suis descendu on puitz tenebreux, auquel disoit Heraclitus estre verité cachée. Je ne voy goutte, je n'entends rien, je sens mes sens tous hebetés, et doute grandement que je soye charmé. Je parle ray d'aitre style. Nostre féal, ne bougez. N'emboursez rien. Muons de chance, et parlons sans disjunctives. Ces membres mal jointz volis Taschent, à ce que je voy. Or ça, de par Dieu, me doibs je marier?» (p. 478).

либо их речь до того набита латинско-юридической тарабарщиной, что оказывается интонационно бессвязной, разодранной на клочки (хотя с точки зрения логики она построена вполне правильно), — как у судьи Бридуа (кн. III, гл. 39–42), и пр. и пр. Но и тут сказ остается сказом: время от времени рассказчик вдруг словно подмигнет читателю, произнеся фразу или даже какой-то отрезок фразы своим голосом.

Возможна и другая форма авторского вмешательства — прямое и открытое окарикатуривание; Рабле обращается к этому средству по меньшей мере дважды, сталкиваясь со своими заклятыми врагами — фанатизмом (епископ Папоманский Гоменац) и лихоимством, проституировавшим богиню Правосудия (эрцгерцог Пушистых Котов Цацарап).

Это идея того всеблагого бога, который на земле и которого мы с трепетом ждем к себе. О, счастливый, чаемый и долгожданный день! А вы, блаженные и преблаженные! Светила небесные были к вам так благосклонны, что вы удостоились воистину и вправду лицезреть этого всемиловитвейшего земного бога, одно изображение коего уже дарует нам полное отпущение всех памятных нам грехов вместе с одной третью и восемнадцатью сороковыми грехов позабытых! (кн. IV, гл. 50. С. 506)

Тирада Гоменаца перед изображением папы напоминает подвывания пса, млеющего от восторга у ног обожаемого хозяина. И снова пес, но уже свирепый, захлебывающийся, охрипший от ярости, от слепой, неистовой, дурманящей злобы, слышится в призыве к искоренению еретиков, «не желающих изучать и постигать Декреталии»:

Сжигайте же, щипцами ущемляйте, на куски разрезайте, топите, давите, на кол сажайте, кости ломайте, четвергуйте, колесуйте, кишки выпускайте, распинайте, расчлняйте, кромсайте, жарьте, парьте, варите, кипятите, на дыбу

вздымайте, печенку отбивайте, испепеляйте мерзопакостных этих декреталиененавистников, декреталиеубийц, ибо они еще хуже человекоубийц, хуже отцеубийц, чертовы эти декреталиктоны! (кн. V, гл. 53. С. 513)

В оригинале:

Bruslez, tenaillez, cizaillez, noyez, pendez, empallez, espaul-trez, demembrez, exenterez, decoupez, fricassez, grislez, transonnez, crucifiez, bouillez, escarbouillez, escartelez, de-bezillez, dehinguan dez, carbonnadez ces meschans heretiques decretalifugez, decretali cides, pires que homicides, pires que parricides, decretalictones du diable» (p. 706–707).

Нелепо думать, будто Любимов не смог вслед за автором «выдержать» весь пассаж как сплошную череду глаголов, — тот, кто в этом сомневается, пусть взглянет на феерическое нагромождение шестидесяти двух глаголов в «Предисловии автора» к третьей книге (стр. 263). Законы русской интонации подсказали и продиктовали переводчику его решение.

Но псу, как бы лют и жесток он ни был, все же не равняться и не тягаться с человеком; карикатура, при всей своей омерзительности, вызывает не страх, а презрение и насмешку. Пантагрюэлистское презрение к фанатизму выражено и в откровенной глупости, издевательской несерьезности Гоменацевой интонации. Снова из-за спины персонажа выглядывает рассказчик и снова подмигивает своим читателям: смотрите, дескать, какой непроходимый болван.

Кто поистине страшен, так это насильник над Законом и Правдою Цапцарап, «самое безобразное из всех кем-либо описанных чудовищ», и поистине страшен звук его речей, пересыпанных бесконечными «а ну давай-ка, давай-ка» и похожих на равномерное побрякиванье кандалов или на шелканье пыточных щипцов в руках палача:

А ну давай-ка, давай-ка, клянусь, не говоря худого слова, Стиксом, а ну давай-ка, я тебе докажу, давай-ка, давай-ка докажу, что лучше было бы тебе попасться в когти к Люциферу, нежели к нам, — а ну давай-ка, давай-ка! Посмотри на наши когти, а ну давай-ка, давай-ка! Ты слышишь, дубина, на свою непричастность, как будто это может избавить тебя от пыток. А ну давай-ка, давай-ка, послушай, что я тебе скажу, давай-ка: законы наши — что паутина, в нее попадают мушки да бабочки, — а ну давай-ка, давай-ка! — меж тем как слепни прорывают ее насквозь. Мы тоже за крупными мошенниками и за тиранами не гонимся... Вы же, ни в чем не повинные, дайте-ка, дайте-ка, мой милые, — сам старший черт сей час отпоет вас. (кн. V, гл. 12. С. 572–573)

К слову сказать, любопытно было бы сопоставить интонационные нагрузки этого железного «давай-ка, давай-ка» и другого рефрена — кротко-меланхолического «так же, как и вы, господа» другого служителя Фемиды, простодушного Бридуа, выносившего судебные решения с помощью игральных костей (кн. III, гл. 39–42).

На уже упоминавшемся выше обсуждении в Союзе писателей Б. И. Пуришев сказал, что Любимову удалось воссоздать полифонию Рабле. Да, не пестрой разноголосицей оборачивается фантастически щедрое изобилие интонаций, а стройным, надежным многоголосьем. Это верно и по отношению к роману в целом, и в применении к отдельным его частям, эпизодам, главам. Вспомним хотя бы «Беседу во хмелю» (кн. I, гл. 5) — она заслуживает сравнения с хоралом, и только чересчур уж недуховное ее содержание мешает такому сравнению, я не знаю, как следует назвать искусство, с каким переводчик комбинирует и переплетает интонации персонажей и авторскую, — полифонией, гармонией или еще каким-нибудь словом, — но искусство это удивительно. Магистры Ианотус де Брагмардо и Жус Бандуй препираются, кому нести сукно, подаренное Ианотусу щедрым Гаргантюа. Спор громыхает, словно нагруженные до отказа ломовые дроги по булыжной мостовой, а заключается авторской

ремаркой, верткой и проворной, как сам магистр Ианотус, собственноручно уносящий сукно. Свистящая стремительность этой ремарки и оттеняет неповоротливость, тяжеловесность предшествующих реплик, и сразу же переводит повествование в иную интонационно плоскость:

— Ах ты, ослина, ослина! — воскликнул Ианотус. — Не умеешь ты выводить заключения *in modo et figura!* Не пошли тебе, верно, впрок Предположения *u Parva logicalia!* *Panus pro quo supponit?*

— *Confuse et distributive*, — отвечал Бандуй.

— Я тебя не спрашиваю, ослина, *quo modo supponit, no pro quo?* Ясно, ослина, что *pro tibilis meis*. Следственно, сукно понесу я, *egomet, sicut suppositum portat adpositum*.

И он понес его крадучись, как Патлен. (кн. I, гл. 20. С. 74)

В заключение я хочу привлечь внимание читателей к чуду интонационной виртуозности — к тяжбе сеньоров Лижизад и Пейвино в присутствии Пантагрюэля и приговору Пантагрюэля (кн. II, гл. 11–13). Все три речи — полнейшая бессмыслица, и однако, это не набор слов, а именно речи — с настроением, патетикой и риторическими красотами. Сеньор Лижизад:

Вот, милостивые государи, что значит запущенная отчетность, а противная сторона этим пользуется *in sacer verbo dotis*, ибо, исполняя желание короля, я вооружился с ног до головы набрюшником и отправился поглядеть, как мои сборщики винограда подрезают свои высокие шапки, чтобы им удобнее было играть на духовых инструментах... (С. 193)¹⁶

Сеньор Пейвино:

¹⁶ Ср. в оригинале: «Et voyla, messieurs, que fait mauvais rapport. Et en croy partie adverse, *in sacer verbo dotis*. Car, voulant obtemperer au plaisir du roy, je me estois armé de pied en cap d'une carrelure de ventre pour aller voir comment mes vendangeurs avoient de chicqueté leurs haults bonnetz pour mieux jouer des mannequins...» (С. 242).

Ныне, однако ж, род людской сбили с толку лестерские сукна: кто загулял, кто — пять, четыре и два, и если только суд не вынесет надлежащего решения, придется ему и в этом году зубами щелкать, так что он вынужден будет пуститься — а может, уже и пустился — во все тяжкие. Если какой-нибудь несчастный человек идет в парильню натереть себе рожу коровьим калом или же смазать на зиму свой сапожок, а полицейские и дозорные получают питательный отвар из клистирной трубки или же кишечные извержения из судна, подставляемого к их музыкальным инструментам, то значит ли это, что дозволяется обрезать края у серебряных монет и поджаривать деревянные? (С. 196)

Приговор:

Равным образом суд не находит достаточных оснований для того, чтобы предъявить ему обвинение в кусочках кала, — обвинение, которое он навлек на себя тем, что якобы не смог опорожнить полностью свой кишечник, ибо таково решение пары перчаток, надушенных ветрами при свече из орехового масла, вроде тех, какими пользуются в Мирбале, ослабив булинь с помощью медных ядер, из которых конюхи обершталмейстерно выпекают овощи. (С. 198)

Интонация — вот что «держит» фразу, и не только держит, но и придает ей своего рода блеск, изящество и силу. Всем известен знаменитый пример академика Л. В. Щербы: «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка». Любой из периодов в речах истца, ответчика и судьи может служить интонационной параллелью к «глокой куздре».

Русскому Рабле уже год, а пока эта статья увидит свет, исполнится, верно, и два. Чувства сменяются мыслями, и главная среди них — учиться. Читать и перечитывать работу Н. М. Любимова, почаще возвращаться в эту школу, нет! — в эту академию мастерства.

УЧЕНЫМ И ПЕРЕВОДЧИКАМ¹⁷

Книга, вышедшая крохотным тиражом в издательстве «Наука», носит название «Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков»¹⁸. Чье внимание она привлечет? Чистых «классиков»? Но среди них не редкость услышать такое суждение: важно, чтобы было переведено правильно, точно, все прочее не столь уж существенно. Переводчиков? Но их отпугнет узость темы, взятой к тому же из области, мало доступной ныне. Остаются немногочисленные литературоведы, исследующие международные связи русской литературы в прошлом.

Но такой взгляд — ошибка, глупейшее заблуждение! *Книга, принадлежащая перу Андрея Николаевича Егунова, написана ученым, замечательным филологом в старом смысле этого слова, то есть знатоком классической древности во всем ее объеме, а не только лингвистом, историком или историком литературы, но вместе с тем она написана и поэтом.* Скажу, не боясь показаться смешным в своих восторгах: эта книга захватывающе интересна для каждого переводчика; для каждого, кто занимается теорией и критикой художественного перевода, это первый в своем роде и образцовый труд, на который — и методологически, и по редкостной тщательности исполнения — следует впредь равняться.

¹⁷ Впервые: Ученым и переводчикам (рецензия о переводе Гомера в русских переводах Егунова). // Мастерство перевода, сб. 4, 1964. М.: Советский писатель, 1965. С. 227–237. Другая, более короткая версия: Ученым и переводчикам. // Вопросы литературы 1964. № 12. С. 227–230. Совпадения выделены курсивом. Не попавшие в эту версию даны в примечаниях. (*Примечание — Ж. Х.*)

¹⁸ А. Н. Егунов. Гомер в русских переводах XVIII — XIX веков. М. — Л., Наука, 1964, 440 стр. с илл. 1500 экз.

Книга А. Н. Егунова остро современна. И не потому только, что, читая ее, мы убеждаемся, как стары, как «вечны» наши сегодняшние споры о переводе, но, главным образом, в силу современного, сегодняшнего взгляда на литературные явления прошлого — и даже не сегодняшнего, но уже завтрашнего, ибо к новым, будущим, быть может, еще не родившимся Гнедичам обращена эта работа.

Со скрупулезною точностью и исчерпывающей полнотой в книге собраны все сведения о «русском Гомере»; от первых далеких реминисценций и «реплик» (если можно воспользоваться этим музыкальным термином) в древней и средневековой русской литературе до середины 50-х годов прошлого века — того рубежа, на котором завершается «первый цикл русских переводов Гомера» (С. 400), охватывающий целое столетие. (Второй цикл начинается на грани XX века, в 1896 году, переводом «Илиады» Н. М. Минского; он отделен от первого пятидесятилетним перерывом в работе русских литераторов над Гомером и, естественно, в круг исследования А. Н. Егунова не входит.) Мы знакомимся с опытами Ломоносова, который оказывается первооткрывателем и тут, с прозаическими переводами Кондратовича и Екимова, с первым поэтическим переводом Гомера, выполненным александрийским стихом и принадлежащим перу знаменитого в свой век Ермила Кострова. Мы узнаем, кто первый попытался воспроизвести на русском языке Гомеровы гекзаметры, как перелагали Гомера Карамзин и литературный враг Карамзина адмирал Шишков, узнаем, что сам И. А. Крылов мечтал перевести «Одиссею», но с огорчением признал, что «не может сладить с гекзаметром».

Но *главные герои книги А. Н. Егунова — Гнедич и его «Илиада»*. Это вполне понятно и вполне оправданно, ведь, «начиная с перевода Минского, все переводы «Илиады» — это протестующие переводы: они отталкиваются от перевода Гнедича, они в основном переводят не Гомера, а Гнедича, перелагая его более современным языком, ближе к разговорной речи...» (С. 419).

Более того, Жуковский, переводя «Одиссею», тоже протестует и полемизирует. «Илиада» Гнедича — логический и композиционный стержень книги, с которым соотнесен весь громадный материал, все плодотворные, тонкие и умные построения автора.

Наблюдая историю русских переводов Гомера до Гнедича и после Гнедича, мы убеждаемся, что художественный перевод всегда был неотъемлемой частью национальной литературы, развивался в согласии с запросами и требованиями своей эпохи, влиял на оригинальную литературу и, в свою очередь, испытывал на себе ее влияние. Это относится и к выбору переводимых авторов, и к творческому методу, и к деталям техники. Перемена литературных вкусов в конце XVII века пробудила «интерес к поэзии, не регулируемой нормами французского классицизма... Стремление к народности вызвало пожелание, высказанное Радищевым... чтобы и “Омир между нами не в ямбах явился, но в стихах, подобных его, гексамтрах”» (С. 108). Если в екатерининские времена Гомер отвечал потребности в высоком ораторстве, был нужен «для престижа великой нации и как декоративный предмет роскоши» (С. 400), то в первые полтора десятилетия прошлого века «возникает подлинно новое отношение к Гомеру»: искусственные эпосы вне зависимости от времени их возникновения — «Энеида», «Генриада», «Россиада» — угнетают слух, как фальшивая нота, и только подлинный эпос, «Илиада», отвечает пробудившейся потребности в возвышенном. С этим связан отказ русских переводчиков от традиционного во французской поэзии (и в русских переводах эпических поэм) александрийского стиха и поиски новой формы, приводящие к гнедичевскому гексаметру.

«Переводчик „Илиады“, — пишет А. Н. Егунов о Гнедиче, — стоял в самом центре литературной жизни своего времени и сталкивался с наиболее насущными вопросами языка и стиля» (С. 231), он «оказался в главном русле общественной и литературной жизни» (С. 241); «дело Гнедича... сближало его с

писателями-декабристами в понимании творчества как высоко-идейного акта, полного общественной значимости» (С. 243); «Илиада» Гнедича в 20-е годы из любопытного для профессионалов-литераторов опыта становится «общественным, гражданским делом, окружена атмосферой преддекабристских настроений и понимается многими как своего рода подвиг» (С. 203); «многочисленные декабристские отклики на деятельность Гнедича показывают, что он вращался в кругу декабристских идей» (С. 244). А затем — в 30–40-е годы — спад общественной волны, и Гомер из символа суровой героики становится «мягкой подушкой» для мечтателей. Мало того, мягкою подушкой стремятся изобразить и русский оригинальный прозаический эпос (гоголевские «Мертвые души»), рождающийся в ту же самую пору. Так поэзия Гомера снова делается¹⁹ «актуальным вопросом текущей литературной жизни... полем битвы, на котором происходило идеологическое сражение: дело шло об отношении к русской действительности... о благодушном приятии якобы патриархальной российской действительности» (С. 346–347) или непреклонном ее отрицании. И Жуковский, создавший «Одиссею»-сказку, вольно переложивший Гомера и украсивший его в условном стиле «рюсс», активно в этой битве участвовал. Да, он не знал греческого языка, да, он принадлежал к числу тех поэтов-посредников, чья творческая личность заслоняет собою подлинного творца, но не менее важны для конечного результата были его взгляды на перевод и на Гомера.

Хочу передать России Гомеровы сказки... — писал он, — присоединиться к простодушнейшему из всех рассказчиков... потешить себя младенческой болтовней... Новейшая поэзия, конвульсивная, истерическая, мутная и мутящая душу, мне опротивела, хочется отдохнуть посреди светлых видений первобытного мира. (С. 358)

¹⁹ В статье в «Вопросах литературы» вариант: «превращается в „поле битвы“...» (С. 228.). (Примечание — Ж. Х.)

Вот подлинное, принципиальное различие позиций, определяющее несходство облика двух переводов одного автора (хотя и разных его произведений), и так же глубоко различно отношение Гнедича и Жуковского к своему делу и к подлиннику. Гнедич благоговееет перед своим оригиналом, тщательность его граничит с педантизмом; Жуковский с Гомером запанибрата. Вообще воззрения Жуковского «на перевод нелогичны и не до конца продуманы». Он «смешивал понятия переводчика в подлинном смысле слова и подражателя» (С. 335). Именно отсюда его перенятое у Гумбольдта неверное и, как говорили когда-то, соблазнительное противопоставление переводчика-поэта переводчику-прозаику («Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник»).

Жуковский²⁰ искажал Гомера одновременно и осознанно, и бессознательно: он неверно представлял себе оригинал, видя в «Одиссее» «скорее фантастическую сказку, чем героический эпос». Но история переводов Гомера знает искажения и другого рода²¹ — искажения умышленные и, мы бы сказали, злонамеренные, да только намерения у переводчиков-искажителей были (субъективно!) самые лучшие. Они полагали, что Гомер скучен, низок, неблагороден, «почти дикарь», а потому он может явиться в обществе «только при условии, что откажется от своих крайностей и примет более приличный вид — об этом должны позаботиться переводчики, деятельность которых похожа на работу костюмера, парикмахера и гримера» (С. 77).

Такие переводы, особенно характерные для Франции первой половины XVIII века, «улучшали» подлинник, исключая из него все «лишнее» и добавляя то, что могло понравиться читателю.

²⁰ Здесь в статье в «Вопросах литературы» стоит следующее: «Жуковский „украшал“, то есть искажал Гомера одновременно сознательно и бессознательно: он видел его украшенным в оригинале (хотя и не знал оригинала). Такое искажение можно было бы назвать концептуальным» (С. 228.). (Примечание Ж. Х.)

²¹ Здесь в статье в «Вопросах литературы» стоит следующее: «другого сорта». (Примечание Ж. Х.)

«Plaire au lecteur et perfectionner son auteur»²² — вот принципы такого перевода» (С. 76). Образцом стихотворной эпопеи в глазах «людей со вкусом» были Вергилий, Вольтер («Генриада»), Херасков («Россиада»), и потому, переводя Гомера, русский поэт, «не вдаваясь в то, каков сам по себе греческий подлинник», должен был придать своей работе «характер величавости и вместе с тем — светскости» (С. 94). Погодим смеяться над варварскими литературными нравами и вкусами XVIII века, создавшими, говоря словами А. Н. Егунова, труднейший барьер между переводчиком и его оригиналом, барьер, который Гнедичу удалось взять. Разве наши сокращенные переводы, вороватые купюры и «микроредактура», когда по словечку, по полфразочки выбрасывается то, что может кому-то показаться не вполне приемлемым (или вполне неприемлемым), так уж сильно отличаются от «улучшающих» трудов господина де ла Мотта или господина Ермила Кострова?

Но, с другой стороны, *переводчик и не в силах и не должен совершенно отказаться, отключиться от восприятия переводимого автора, «которое распространено в его эпоху и в его среде» (С. 414). А. Н. Егунов отлично понимает, что «полное преодоление здесь... невозможно», а мне бы хотелось добавить, что оно и не нужно, ибо каждая эпоха воспринимает явления искусства прошлого по-своему, каждая эпоха имеет право на свое восприятие, и субъективизм эпохи (если позволительно так выразиться) — это соль не только хорошего перевода, но и хорошего литературоведения. Мне представляется, что сама книга А. Н. Егунова служит тому убедительным доказательством.*

История работы Гнедича, прослеженная шаг за шагом с величайшею тщательностью, любопытна и поучительна не только профессионально, но и чисто по-человечески. Обратимся все же к нескольким наиболее важным вопросам узкопрофессионального характера. Это, прежде всего, вопрос о языке русской «Илиады».

²² Угождать читателю и совершенствовать автора (*франц.*).

А. Н. Егунов напоминает о спорах ученых вокруг гомеровского языка и показывает, что задолго до Гнедича возобладали взгляд, отрицающий простонародность Гомера. Греческий эпос изначально звучал «остраненно» — необыденно, небуднично, высоко, — и «остранение» это достигалось через нарочитое ущемление форм различных диалектов, а также (для несколько более поздней эпохи) благодаря обильным архаизмам, грамматическим и лексическим. Классический немецкий перевод Фосса не ставит себе целью заменить подлинник. Фосс «хотел, чтобы подлинник все время просвечивал сквозь его перевод, то есть чтобы читатель не имел иллюзий, будто это оригинальное произведение, но постоянно встречал бы при чтении напоминания... о подлиннике» (С. 200). Таким образом, переводчик, нередко насилуя родной язык, создает как бы особый диалект, не имеющий хождения вне данного перевода, «но понятный, хотя бы и с некоторым напряжением, всем носителям того языка, из которого он образован» (С. 201).

Из метода Фосса Гнедич усвоил лишь одну его сторону: это величайшая бережность в отношении к подлиннику и строгое подчинение своей творческой индивидуальности творческой воле Гомера. В остальном пути русского и немецкого переводчиков расходятся: богатейшие возможности русского языка (и, хочется добавить, громадный художественный такт, чувство меры и гармонии) удержали перо Гнедича от насилия. Он сумел передать гомеровский слог, гомеровский строй речи.²³ «Историзм Гнедича в подходе к “Илиаде” сказался не только в верной передаче быта, нравов, вооружения, утвари, но и в

²³ Здесь в статье в «Вопросах литературы» стоит следующее: «Величайшая бережность в отношении к подлиннику и строгое подчинение своей творческой индивидуальности творческой воле Гомера, а вместе с тем богатейшие возможности русского языка, громадный художественный такт, чувство меры и гармонии помогли и позволили Гнедичу передать гомеровский слог, гомеровский строй речи». (С. 228.) (Примечание — Ж. Х.)

характере слога» (С. 265). Гнедич сообщает своему переводу оттенок архаичности, создавая историческую перспективу.²⁴ Правда, это противоречит его же собственным словам о том, что «надобно переселиться в век Гомера, сделаться его современником» — лишь тогда поймем мы эллинский эпос, — но зато возникает адекват с историческим восприятием Гомера в его время у него на родине²⁵:

Если не для современников Гомера, то для греков классической и эллинистической эпохи его поэмы, по их языку, были несомненно торжественно архаичными. Если переводчику удалось поставить своего русского читателя, хотя бы приблизительно, в такое языковое положение по отношению к «Илиаде», в каком были афиняне V–IV веков или носители koine, общегреческого языка эллинистической эпохи, — это надо считать величайшим достижением переводческого мастерства. (там же, курсив мой. — С. М.).²⁶

Это суждение завершает более чем вековой спор о Гнедиче, спор, не умолкнувший и по сей день. «Гнедич труден, непонятен!» — восклицали и восклицают его противники и берутся облегчать его (не Гомера, а именно Гнедича?), делают более понятным, более доступным, совершенно «не считаясь с особенностями эпического диалекта, которые Гнедичу удалось так своеобразно воспроизвести средствами русского языка, в чем он проявил удивительное дарование» (С. 419). «Гнедич устарел!» — восклицают его противники, имея, однако ж, в виду не всю языковую ткань его «Илиады», а отдельные старинные и малоупотребительные слова и выражения.

²⁴ Здесь в статье в «Вопросах литературы» стоит следующее: «перспективу, обращенную в прошлое». (С. 228.) (Примечание — Ж. Х.)

²⁵ Здесь в статье в «Вопросах литературы» стоит следующее: «Так возникает соответствие с историческим восприятием Гомера его современниками (далее цитата)». (Примечание — Ж. Х.)

²⁶ Курсив пришлось заменить подчеркиванием. (Примечание — Ж. Х.)

Между тем так называемые славянизмы Гнедича — это сознательно им применяемый художественный прием для передачи по-русски особенностей эпического диалекта Гомера. Протестовать против славянизмов Гнедича — это значит отрицать его метод перевода, не имея при этом взамен ничего лучшего... Таков, каков он есть, перевод Гнедича остается до сих пор наилучшим.

Все позднейшие переводы, начиная с Минского, отдаляются от подлинника и неосознанно уклоняются в сторону старинных «французских» методов перевода — там адаптировали отдельные моменты содержания, здесь адаптируют весь слог и язык, то есть, вместо того чтобы перенести читателя в стилистическую атмосферу подлинника, снижают подлинник до уровня обыденного и обедненного языка читателя.²⁷ Установка на «легкое чтение» Гомера совершенно ошибочна... «Одиссея» Жуковского “читается легко”, согласно ходячему выражению, — в самом деле, много легче, чем «Илиада» Гнедича. Но как раз то, что она “читается легко”... не является положительной стороной перевода произведения, которое не должно “читаться легко” и у себя на родине никогда не читалось легко» (С. 419–421). Я не прошу извинения у читателя за эту пространную выписку. Вместе с десятками иных мест в книге А. Н. Егунова она учит нас, как судить о переводе, как анализировать работу своих товарищей и собственную работу, опираясь на твердые и надежные критерии, а не на эмоционально-гастрономическое понятие «вкуса».

А. Н. Егунов подробно разбирает все особенности гнедичевского языка, его славянизмы, диалектизмы и неологизмы, плотную слитность разнородных элементов, его составивших, его смелость и силу, ограниченные возможности его применения, его недостатки, его влияние (прямое и косвенное) на

²⁷ Здесь в статье в «Вопросах литературы» стоит следующее: «вместо сильного переведения читателя в стилистическую сферу подлинника переводят подлинник в языковую сферу заурядного, обыденного и обедненного». (С. 229.) (Примечание Ж. Х.)

оригинальную и переводную русскую литературу. Особого внимания заслуживают его суждения о простоте гомеровского (и гнедичевского) слога. «Понятие простоты, — пишет А. Н. Егунов, — одно из самых сложных в литературе: в него можно вкладывать произвольное содержание» (С. 230). *Простота Гомера отождествлялась у Гнедича с народностью*²⁸, но не с простонародностью.

В середине прошлого века, более двадцати лет спустя после появления русской «Илиады», вновь были предприняты попытки вернуться к «подлинно народному» (а на поверку к вульгарно-просторечному) Гомеру. Попытки эти закончились позорным фиаско, и нельзя согласиться с А. Н. Егуновым, когда он говорит, что «чтение перевода Ордынского рядом с переводом Гнедича освежает наше восприятие Гомера» (С. 395). Как может «прояснить нам образ подлинного Гомера» (там же) перевод «принципиально неверный», перевод, «лишенный смысла» (С. 398—399)? Критика этих «фольклорных» переводов ценна для нас в другом отношении. Ордынский и его единомышленник Сенковский обращались к этимологии, восстанавливая первичные, древнейшие значения некоторых слов (в частности и в

²⁸ Здесь в статье в «Вопросах литературы» стоит следующее: «... не с просторечием. Перевести Гомера на язык «матросов и свинопасов» (а такие попытки были) значило бы сделать его вульгарным — Гнедич видел в этом унижение и Гомера, и русского народа. Русские литературные традиции сложились так, что язык литературы с огромным трудом и неохотою усваивает элементы «низкого» просторечия, то есть всевозможные жаргонизмы и резкие диалектизмы. Вот почему, кстати говоря, так трудно переводить тех современных западных авторов, чьи романы, повести, рассказы нередко представляют собою неиссякаемый поток жаргонных словечек, ругательств, проклятий. Для многих французских и английских писателей, стремительно ассимилирующих все виды просторечья, это вполне обычное явление, но у русского переводчика, если он формально, слепо пойдет за оригиналом, скромный солдатик будет выглядеть отпетым „уркой“, а чуть-чуть несдержанная на язык девчонка — подзаборною шлюхой». (С. 229—230.) (Примечание — Ж. Х.)

основном имен собственных), уже давно забытые ко времени, когда создавался греческий героический эпос, и один из рецензентов справедливо возражал, что «восстановление первобытного значения надо оставить лингвисту, а переводчику держаться того значения, какое слову дано поэтами» (С. 397). Так еще в 1853 году предвосхищалось — в общей, но достаточно четкой форме — одно из главных возражений против переводческого формализма 20-х — начала 30-х годов нашего века.

Справедливо ставя Жуковского ниже Гнедича, говоря о том, что в одних случаях он слишком русифицировал и пересластил, в других «снизил» или даже прямо исказил подлинник, в третьих украсил его до неузнаваемости, А. Н. Егунов отдает должное русской «Одиссее» как памятнику русской литературы и одной из вершин русской поэзии прошлого века. Переводы обеих гомеровских поэм стали классическими — прочно и уверенно вошли в классическую русскую литературу. Но Гомеров в этой литературе два: «один — полный энергии Гомер Гнедича, другой — благодушно-вялый Гомер Жуковского» (С. 400). Нам необходим новый перевод «Одиссеи» — разумеется, добротный и принципиально новый, — но и появлению новой — опять-таки принципиально новой! — «Илиады» старая русская «Илиада» никаких препон не ставит. Напротив, А. Н. Егунов показывает, в чем несовершенство и действительная устарелость труда Гнедича, и даже намечает своего рода программу для будущего переводчика Гомера — чрезвычайно плодотворную, на мой взгляд, программу (см. С. 410 и сл.), и не только для переводчиков с древних языков.²⁹

²⁹ В «Вопросах литературы»: «Вместе со многими частными наблюдениями (о подстрочных переводах, о невозможности буквализма в строгом смысле слова, о переводчиках по призванию, об инерции читательских симпатий и привязанностей, о художественном чутье, о решимости как необходимом качестве хорошего переводчика и т. д., и т. д.) в контексте всей этой прекрасной книги она, эта программа, — подобно самому Гомеру, как сказал о нем знаменитый ритор I века н. э. Дион Христомосом, — даст каждому столько, сколько кто сможет взять. А потому пересказывать просто грех, прочтите сами!» (С. 230.) (Примечание — Ж. Х.)

Автор показывает огромную трудность прочтения Гомера, обусловленную не столько грамматикой и лексикой давно отзвучавшего и умершего языка, сколько «чрезвычайным несходством всего быта, реалий, психики и воззрений гомеровских персонажей, а за ними и самого поэта с миром, окружающим переводчика» (С. 418). Но наш современник обладает неопределимыми преимуществами по сравнению со своими предшественниками. После огромных достижений филологии XIX века, после дешифровки крито-микенских надписей — великого открытия нашего века — Гомер «в смысле языковых эпох» оказался «окружен уже с обеих сторон» (С. 4) и «украшающая отдаленность» греческого героического эпоса начинает оцениваться по-иному. Уточнился комплекс представлений о реалиях, связанных с гомеровскими поэмами, резко изменились «зри-тельные ассоциации читателей Гомера» (С. 413). Во времена Гнедича Гомер воспринимался на фоне произведений искусства поздней античности (которые тогда датировались неверно), теперь — на фоне греческой архаики и крито-микенской культуры. «Не будет парадоксом сказать, что мы теперь можем знать о гомеровских поэмах больше, чем знали современники Софокла и Перикла или александрийские филологи» (там же). Гнедич стоял на уровне современного ему гомероведения. Ныне этот уровень неизмеримо поднялся, изменив и расширив кругозор будущих Гнедичей.

Гнедич, как и всякий поэт, принадлежит своему времени — первой четверти XIX века, и как бы много ни значила эта эпоха для русской литературы, она ушла в прошлое. «Читая “Илиаду” Гнедича, мы прежде всего выносим впечатление, что это произведение начала прошлого века, точно так же в стиле русского классицизма, или ампира, как и классические здания Петербурга. *В этом смысле законна потребность нового русского перевода «Илиады»* (курсив мой. — С. М.).

Но преодолеть барьер, воздвигнутый классическими переводами XIX века, путем подновления, модернизации «устаревшего» Гнедича невозможно. «Новое слово в деле перевода

Гомера на русский язык должно быть сказано не в плане снижения перевода Гнедича и не по линии перевода перевода: оно должно быть свежо и самостоятельно найдено» (С. 426). И быть может, предполагает автор, успех будет следствием новых *метрических* поисков и решений. Гекзаметр был необходимым оружием борьбы против галантного Гомера в камзоле и в александрийских стихах, но глубоко заблуждались те, кто видел «В гекзаметре... своего рода панацею от всех переводческих бед»: легко овладев этим размером, Гнедич затем без малого двадцать лет трудился «над поисками адекватной Гомеру дикции» (С. 422–423). Однако же сам по себе русский акцентный гекзаметр никак не эквивалентен греческому квантитативному, — это странная и довольно грубая, но на редкость живучая ошибка: греческий дактиль — четырехдольная стопа, а русский или немецкий — трехдольная. Следовательно, эти размеры не адекватны и по эстетическому впечатлению, «Если уж угодно, русский (тонический) первый пэон по своему счету соответствует метрическому дактилю» (С. 424). Отказ от традиционного эпического размера — александрийского стиха с рифмой — и переход к гекзаметру стал первым шагом на долгом пути создания русской «Илиады». Возможно, что подобным же образом формальная, метрическая новация окажется сегодня толчком к полному обновлению переводов гомеровского эпоса во всех аспектах. В русском языке скрыты и должны открыться «еще не испробованные возможности передачи Гомера. Жизнеспособность русского языка простирается на не обозримые столетия вперед, и Гомеру предстоит еще не раз явиться в русском обличье, и притом в таком, какого мы сейчас не можем и предугадать» (С. 427).

Подобно самому Гомеру (как сказал о нем знаменитый ритор I века н. э. Дион Хрисостом), эта программа и вся эта прекрасная книга в целом даст каждому столько, сколько кто сможет взять.

АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА³⁰

«Библиотека античной литературы»³¹, выпускаемая в свет издательством «Художественная литература», начала свое существование около двух лет назад — весной 1963 года. Первой ее книгой было переиздание известного вересаевского сборника «Эллинские поэты», потом вышли три римских лирика в одном томе (Катулл, Тибулл, Проперций), потом снова греки, на сей раз драматурги — Менандр и Герод, и, наконец, образец греческого «романа» — «Эфиопика» Гелиодора. А впереди Плавт, Платон, Марциал и иные громкие и славные имена, перечисленные в проспекте «Библиотеки».

Серьезный интерес к античности — факт, подтверждаемый отчетами книгопродавцев и письмами читателей. Корень этого нового интереса к древней литературе — в ее особенностях; в особенностях нашего времени и в том, как сочетаются между собой две эти группы характеристических примет. Античность много раз оказывалась предметом наблюдения, изучения и освоения —

³⁰ Впервые: Вопросы литературы 1965 № 5, С. 229–235. (Примечание — Ж. Х.)

³¹ «Эллинские поэты» в переводах В. В. Вересаева. Предисловие Н. Сахарного, комментарии В. Вересаева, М. Ботвинника и А. Зайцева, Гослитиздат, М. 1963, 407 стр.; «Валерия Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций». Перевод с латинского. Предисловие и редакция переводов Ф. Петровского, комментарии Е. Берковой, Гослитиздат, М. 1963, 511 стр.; Менандр. Комедия. Герод, Мимиамбы. Перевод с древнегреческого. Вступительная статья К. Полонской, примечания Г. Церетели и В. Смириня, Художественная литература, М. 1964, 318 стр.; Гелиодор, Эфиопика. Перевод с древнегреческого. Редакция перевода, вступительная статья и комментарии А. Егунова, Художественная литература, М. 1965, 372 стр.

и всякий раз по-другому (вряд ли нужно называть известные каждому факты и имена). Мы можем без особого труда понять, какую из многих своих граней оборачивалась классическая древность к так называемому Возрождению XII века, какую — к северному Возрождению, какую — к веку Просвещения, и куда труднее осмыслить и четко определить, что привлекает в античности нас. И все-таки, мне кажется, что в культуре, которую мы зовем античной, нас, сегодняшних, привлекает всего больше не гармония и соразмерность, не величавое спокойствие, не первозданная мощь образов, а скорее иные какие-то черты, например, глубочайшее внимание, я бы даже сказал, глубочайшее уважение к изображаемому. Писатель еще не до конца отчленяет мир действительный от мира, творимого его собственной фантазией: подобно первому, и второй обладает в его глазах своей непреодолимой, почти осязаемой убедительностью, своими законами, нарушать которые преступно или просто невозможно. Отсюда, быть может, из этой неизменности мировосприятия, из этой однозначности поэтического впадения, возникает отчетливо ощущаемая нами устойчивость творческой и этической позиций. Эти черты не могут не быть дороги веку великих катастроф и перемен; веку многократной переоценки ценностей, приведшей к величайшему нравственному падению, какое только знала история, — к фашизму; веку светлых надежд, героического самопожертвования и сатанинской жестокости; веку бескорыстного энтузиазма, широких горизонтов и неслыханного фанатизма. Мне кажется, что именно эти — или сходные с ними, близкие к ним — качества оживляют для нас произведения, созданные на давно умерших языках, и объединяют в некое целое книги под грифом «Библиотека античной литературы».

Четыре книги — четыре типа вступительной статьи. Быть может, само по себе это не так уж плохо, — ведь и произведения, которым они предпосланы, так несхожи друг с другом, — хотя сопроводительному аппарату серии не грех было бы придать больше единообразия. Обратимся же к каждой из четырех в

отдельности, чтобы затем, по примеру и подобию Плутарха, их сопоставить.

Предисловие Н. Сахарного к «Эллинским поэтам» следует назвать обзором. Ничем иным и не могла быть статья к сборнику, объединившему под одним переплетом по меньшей мере пятнадцать поэтов, творивших на протяжении трех столетий. Это прекрасный обзор — четкий, ясный, логичный. Разумеется, на всех не угодишь, и разные частности вызовут у разных читателей возражения. Вот и я хочу воспользоваться случаем и не согласиться с автором, когда он утверждает, что лирика Европы до «Большого завещания» Франсуа Вийона не знала стихов, равных по искренности стихам Архилоха (С. 17). Как же так? Я уже не говорю об Алкее, Сафо и в особенности Катулле, — но великие мастера литургической поэзии от Амвросия Медиоланского до Фомы Челанского и от Василия Великого до Иоанна Дамаскина? Или даже светские поэты средневековья, такие, как Гуго из Орлеана или Архипоэта? Чем-чем, а искренностью ни один из них Архилоху не уступит. Я останавливаюсь на этой незначительной, казалось бы, детали потому, что в ней отразилась опасная и уже достаточно обветшалая тенденция принизить ценность литературы Средних веков, разверзнуть пропасть между античностью и Возрождением. Реликтом прошлого представляется и сравнение Тиртея с Алкеем: «У спартанского поэта страстные призывы к проявлению храбрости проникнуты общенародными, патриотическими чувствами, у лесбосского — реакционно-классовыми» (С. 26). Хороша общенародность — в Ликурговой Спарте с ее гнусной военной диктатурой, ненавистью к иностранцам и крепостными! Что же до патриотизма, то, право, Алкей, защищая аристократический строй, чувствовал себя не в меньшей мере патриотом, чем хромой поборник общих трапез и чистоты спартанской расы.

Ф. Петровскому принадлежит самое короткое из четырех предисловий. Это три небольшие справки о трех римских поэтах,

объединенные, или даже плотно сбитые, неотразимой убедительностью главного критерия: для автора статьи важно прежде всего, какими предстанут Катулл, Проперций и Тибулл любителю поэзии, не знающему латыни и не слишком искушенному в тонкостях мифологии и древней словесности. Отсюда же, думается, простота объяснений, формулировок, немногих абзацев, посвященных истории, — хорошая, разумная простота опытного рассказчика, который открывает лишь сотую долю того, что знает, но не от скудости и не снисходя к невежеству непосвященных, а ясно понимая, что́ нужно его аудитории, чего она ждет, и уже в этом, главном, беседуя с нею «на равных». Так, при нарочито четком, может быть, даже резком, беспереходном (если можно так выразиться) членении предисловия на четыре раздела (четвертый посвящен Катуллу, Тибуллу и Проперцию в русской переводной и оригинальной литературе) не исчезает ощущение цельности, в котором, на мой взгляд, одно из главных достоинств всякой популярной статьи, а предисловия в особенности.

Краткость, однако же, иногда становится чрезмерной. О литературных образцах неотериков сказано только:

За образец они брали поэтов александрийской школы, возглавлявшихся сначала Каллимахом и затем Эвфорионом; Цицерон и называет молодых римских лириков презрительно «подголосками Эвфориона»... противопоставляя их творчество классическим произведениям Энния (С. 8).

Фраза не имеет адреса и поэтому прозвучала впустую. В самом деле, те, кто услышал об александринизме впервые или не очень твердо помнит, когда и о чем писал Каллимах, пропустят ее мимо ушей, и так же точно, хотя и по противоположной причине, не нужна она квалифицированному читателю.

Итак, мы познакомились с предисловием-обзором и предисловием-справкой; читая предисловие к Гелиодору, мы впервые

встретимся со статьей в собственном смысле слова. Обстоятельно, неторопливо, но вместе с тем экономно, без лишних слов и подробностей вводит нас А. Егунов в литературную обстановку поздней античности, заметьте — литературную, а не историческую, как и должно быть в сочинении по истории литературы, но бывает, к сожалению, не часто. Различия между древним восприятием художественной литературы, содержанием этого понятия у древних и тем, что понимается под художественной литературой сегодня, начерчены с той определенностью, с тем вниманием к мелочам и деталям, которые были счастливым достоянием филологов в старом, исконном смысле слова.

Может вызвать недоумение, почему особенности ораторского искусства оказались определяющими для всех видов литературы. Объясняется это тем, что письменная словесность древних была в то же время и устной, в том смысле, что она *звучала* и, следовательно, термин красноречие применим и к ней. Ведь древние всегда читали вслух — чтение про себя имело место так же редко, как в наше время чтение нот без помощи голоса или инструмента (С. 7–8).

...Мы бы отнесли [риторический. — С. М.] рассказ [который, по одному римскому руководству I века до н. э., должен заключать в себе «несходные характеры, серьезность», легкомыслие, надежду, страх, подозрение, тоску, притворство, сострадание, разнообразие событий, перемену судьбы, неожиданное бедствие, внезапную радость, приятный исход событий». — С. М.]... уже к беллетристике — ведь и самый термин «беллетристика» не что иное, как вариант стародавнего слова «красноречие»... Была ли у древних беллетристика в нашем смысле? Известно, что все наши литературные жанры восходят к грекам: об этом свидетельствуют уже их названия... Но для любовной прозаической повести или романа нет греческого термина (С. 8–9).

В противоположность новоевропейским воззрениям, осуждающим повторение сюжета, греки ценили мастерство в передаче по-своему того, что в общем уже известно» (С. 12–13).

За всем тем не следует думать, будто автор нарочито избегает обращаться к истории. Строго исторично, более того, враждебно какой бы то ни было модернизации самое отношение его к своему предмету, но он совершенно основательно не желает подменять литературную историю социальной или тем более экономической и — в который уже раз! — твердить зады, повторяя стандартные, банальные фразы о кризисе III века или о Греции под пятою римских завоевателей. Зато как метко, точно и, кое, веско ложится историческая деталь, когда она действительно необходима:

Когда вследствие изменения общественных условий, утраты государственной самостоятельности и гражданских навыков греческое население Римской империи было низведено до относительно благополучного, обывательского прозябания, с преимущественно приватными интересами, распространение образованности привело к тому, что в области литературы произошла встреча двух течений, ранее не соприкасавшихся, — низовой развлекательной литературы и дотоле игнорировавшей ее литературы изысканных «верхов».

В результате возник *софистический* любовный роман... (С. 10)

Я не имею возможности (да, вероятно, и надобности) подробно говорить обо всех достоинствах статьи: о разборе самого романа, об анализе мастерства и новаторства Гелиодора, о способах построения образов и их системе, — но непременно должен хотя бы назвать прекрасную заключительную главку, где говорится о судьбе «Эфиопики» в Средние века и Новое время, о переводах и переделках ее на языках Европы и о месте Гелиодора

в истории европейского романа. Очень важно упоминание о том, что греческий роман был в известной степени предшественником житийной литературы (С. 26): может быть, пришла наконец пора понять, какое художественное богатство мы теряем, с лицемерной строгостью или со вздохом сожаления отворачиваясь от житий святых? Может быть, сознание того, что «они составлялись людьми малообразованными и в них очевидны следы романов, даже и любовных», даст нам силу решиться и включить жития в круг наших исследований и изданий?

И еще один неотложный долг — возразить А. Егунову, когда он противоречит самому себе, неожиданно платя дань отжившему, обессилевшему воззрению прошлого и позапрошлого века. Изображая любовные радости и муки, романист обращается за поддержкой, за образцами и реминисценциями к литературе прошлого. Рассказав об этом, автор продолжает:

Расположить священные воспоминания великого национального прошлого, весь унаследованный реквизит во круг переживаний молодой четы — это значило исказить историческую перспективу и, в сущности, умалить все. Но это значило также верно отразить сознание людей поздней античности, эпохи общественного распада (С. 24).

Здесь правильно лишь одно: Гелиодор верно отразил сознание своих современников. А все остальное либо сбивчиво, либо прямо неверно. Во-первых, как это понять: поздняя античность — эпоха общественного распада? Что за распад, продолжающийся по малой мере четыре века? Ведь история не останавливается, и если одно общество распадается, то на его месте — *eo ipso* — возникает новое, иное. Другое дело, что оно будет несхоже с первым или даже противоположно ему, но это никак не ставит ни само общество, ни творимую им культуру вне закона. И далее, в чем состоит искажение исторической перспективы? В том, что Теаген похож на Ахилла только внешне, а не внутренне (С. 23)? Но ведь это все равно, что упрекнуть Достоевского в «умалении

всего» за то, что он придает Мите Карамазову внешние черты «доброего молодца» из былин и сказок! Каждое литературное поколение пользуется «унаследованным от прошлого реквизитом» так, как того требует современность. Надо только признать имманентное, — прошу у ученых извинения за посягательство на их язык, — равноправие всех эпох и судить культуру изнутри, а не с высот минувшего или грядущего.

Четвертый жанр, с которым нам уготована встреча, — и неожиданный, и скажем сразу, с предисловием несовместимый, — это жанр лекции. «Эллинистическая драма» К. Полонской, предпосланная Менандру и Героду, — типичная школьная лекция со всеми присущими средней лекции свойствами, которые, однако же, под магическим воздействием печатной Машины, все как одно оказываются отрицательными: скучная «историческая обстановка», утомительно-обширная философская подкладка новой комедии, пространные пересказы содержания, шаблонные, стертые, годные в любых обстоятельствах, а потому пустые слова, которые дают студенту возможность перевести дух и помахать уставшей от усердной работы рукой с карандашом, но на бумаге производят впечатление, мягко говоря, неблагоприятное: «Главные герои оттеняются второстепенными персонажами, которые активно участвуют в действии, стоят рядом с основными действующими лицами или противодействуют им» (С. 28). И тут же, четырьмя строчками ниже: «Душевную тонкость Харисия оттеняют его легкомысленные друзья». Или еще: «Впрочем, и при одинаковых обстоятельствах люди, разные по своему характеру, могли, оказывается, вести себя по-разному» (С. 19). Зачем, как не для лекционной «полноты охвата», подробное введение о жанре и истории мима (С. 29–30), после которого две с половиной странички о Героде — по идее, одном из двух «протагонистов» тридцатистраничного предисловия! — начинаются с равнодушного, монотонного: «Другой автор мимов — Герод... жил, как и Феокрыт, в середине III века»? А для чего нам, если только мы собираемся читать

книгу, такого рода сообщения, как абзац, который я позволю себе выписать целиком, — уж очень он характерен:

В мимах Герода выведен учитель, скорее экзекутор, чем воспитатель («Учитель»), взбалмошная и ревнивая хозяйка, истязаящая раба, которого она сделала своим любовником («Ревнивица»). До предела доведен торгашеский экстаз сапожника Кердона («Башмачник»), ожесточение Метротимы, которая приволокла сына для порки («Учитель»). Даже Кинна и Коккала, просительницы в храме Асклепия («Жертвоприношение Асклепию»), сочетают традиционные проявления набожности и восхищенную болтовню о произведениях искусства с бранью по адресу рабыни (С. 32)?

Это явно для нерадивого школяра, который будет не читать, а «сдавать» Герода, и для него же — вся статья целиком. Как учебное пособие она, вероятно, совсем не дурна, но как предисловие едва ли годится.

Есть в ней, однако же, страничка, которая, на мой взгляд, вызывает чувство куда более активное, чем остальные двадцать девять. Это С. 8, где сказано:

Александр воспринял лучшие стороны греческого гуманизма и, как ни парадоксально это может показаться, в своей завоевательной политике руководствовался желанием создать братство всех народов, которые бы жили в мире и согласии. Александр решительно выступал против возобладавшей к этому времени в Греции теории деления всех людей на греков и варваров и превосходства греков... Плутарх писал: «У него была цель истинного философа, который совсем не был завоевателем ради удовольствия и огромных богатств, а ради того, чтобы создать всеобщий мир, согласие, единство и общение всех людей, живущих вместе на земле». Даже если сделать некоторую скидку на

пристрастное отношение Плутарха к Александру и признать агрессивные цели и гигантское честолюбие великого полководца, идея единения греков и варваров, последовательно им проводившаяся, не подлежит сомнению.

Что правда, то правда: Плутарх был пристрастен к Александру, как и всякий грек, не забывший, кто первый отнял свободу у его родины. Вся биография Александра у Плутарха — история растления уникально-галантливой, даже гениальной человеческой личности почестями, рабским поклонением, азиатской лестью, не ограниченной ничем властью. И любовь к «варварам» Плутарх объясняет совсем по-иному — отнюдь не стремлением уравнивать все народы, а азиатским раболепием, традиционным в Персидской державе, и намерением Александра привить это ценное для подданных качество строптивым македонянам и грекам. Но оставим в покое Плутарха и традиционную не только среди греков, а и среди классиков-эллинистов македонофобию. Разве К. Полонская не знает, что такое благодетели рода человеческого вопреки его — человеческого рода — желанию? Разве и до и после Александра никто не пытался «создать братство всех народов» и водворить всеобщий мир, подмяв под себя всех и вся и превративши их в безмолвных рабов, а несогласным на такое насильственное счастье заткнувши глотки самым простым и эффективным способом, переселяя с места на место города и народы и милостиво принимая божественные почести? Давайте обратимся к такому беспристрастному и далекому от предмета этого спора свидетелю, как К. Чапек: его коротенький рассказ «Александр Македонский»³² даст нам более верное и более современное представление об этом и о многих других героях истории, об их гуманизме и бескорыстной любви к своему и к чужим народам.

³² Карел Чапек. Рассказы. Очерки. Пьесы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 59–63.

Теперь, чуть перефразируя все того же Плутарха, я замечу: из всего сказанного читатель и сам легко выведет, каково различие между этими предисловиями. А имея в виду будущее, прибавлю: не обязательна подгонять вступительные статьи под один ранжир, но как бы ни отличались они друг от друга, все же есть непрменные, обязательные условия, нарушать которые нельзя. И едва ли не первое из них — отношение к древней литературе как к эстетически живому целому, воспринимаемому «непосредственно, по-читательски, сердцем и умом вместе», то есть современность (в лучшем, неконъюнктурном смысле) взгляда, позиции, точки зрения.

Работы переводчиков и комментаторов, как старые, переиздаваемые, так и новые, выполненные специально для «Библиотеки античной литературы», дают основание и повод не только для похвал или порицаний, но и для принципиальных споров, затрагивающих всю нашу переводческую практику в целом. Хотелось бы, например, возразить А. Егунову, который пишет о риторических фигурах оригинала:

В нашем переводе мы старались их сохранить, хотя отдавали себе отчет, что русской прозе они чужды и производят эффект обратный замыслу греческого романиста... Расцветенную таким образом прозу современное эстетическое чутье отказывается принимать всерьез: здесь наши вкусы не совпадают с греческими так же, как и во взгляде на полихромную скульптуру (С. 12).

Но говорить об этом вскользь, между прочим, нельзя, и потому, утешив себя надеждой, что такой спор все-таки состоится, обратимся к одному частному вопросу, не столько переводческого, сколько нравственного характера. Речь идет о восстановлении в правах погибшего в 1937 году Григория Филимоновича Церетели. Это был замечательный ученый-папиролог и талантливый переводчик. Кроме Менандра и Герода, ему принадлежит

перевод «Аргонавтики» Аполлония Родосского, недавно вышедший в Тбилиси. Церетели был не единственный, чье имя исчезло тогда с книжных титулов. Но с Геродом Церетели произошла история, сколько я знаю, беспримерная. Книга появилась в 1938 году, вскоре после ареста Григория Филимоновича. На титульном листе значилось (воспроизвожу композицию титула):

ГЕРОД

МИМИАМБЫ

Перевод с древнегреческого

редакция и предисловие *Б. В. Горнунга*

Титул рисованный, строчки третья и четвертая выполнены одинаковым шрифтом. Формально все правильно, запятой в конце третьей строки нет, но мудро ли, что даже опытнейшие библиографы из Библиотеки имени В. И. Ленина не заметили подвоха и, составляя каталожную карточку, добавили «недостающую» запятую. Так Б. Горнунг сделался переводчиком Герода...

Человек, не искушенный в издательских делах и истории переводческого искусства 30–40-х годов, может решить, прочтя новое издание Менандра и зная старое, что Г. Церетели присвоил себе работу Б. Горнунга. Поэтому сейчас издательство не должно было ограничиться только указанием фамилии переводчика, — следовало в какой-то форме рассказать читателю историю двух этих изданий.

В заключение — о прекрасной работе художников, оформляющих серию. Начиная с первой книги, созданной Дмитрием Бисти, книжным графиком высочайшего, на мой взгляд, класса, каждый выпуск (художники А. Белюкин, Л. Кравченко, Л. Ростовцева) радует глаз. Разумеется, в этом немалая заслуга работников издательства — художественного редактора Л. Калитовской и ведущего редактора серии С. Ошерова.

Глубокоуважаемый Михаил Исаакович!

Я решаюсь обратиться к Вам с письмом, касающимся вопросов перевода с языка, которого я не знаю. Но думается, что люди одной профессии имеют некоторое право судить о работе своих «одноязычных» коллег, потому что всех нас связывает язык, на который мы переводим, и трудности, встающие перед иранистом или синологом, — я имею в виду трудности не интерпретации, а воспроизведения, — в конце концов те же, что у переводчика Фукидида, Сервантеса или Сэмюэла Беккета.

Давно сделалось прописной истиной, что настоящий перевод становится частью родной литературы, когда скромной частью, а когда и чрезвычайно важной, совершенно неотъемлемой. (Правда, весьма многие переложения с чужих языков, безусловно, остаются за пределами русской литературы, но это вполне естественно: ведь и среди оригинальных сочинений немало таких, которые к литературе, даже при самой большой снисходительности, не причислишь). Только об этом — о месте, которое занимают в родной литературе переводы с восточных языков, или, точнее, восточной прозы, и хотелось бы с Вами поговорить, чтобы услышать в ответ Ваши соображения, соображения ученого и переводчика, теоретика и практика.

³³ Впервые в томе: *Мастерство перевода*, сб. 6., 1969. М.: Советский писатель, 1970. С. 284–293. М. Занд был близким другом Ш. Маркиша. (*Примечание — Ж. Х.*)

Что восточные прозаические переводы не принадлежат к числу наших переводческих достижений, по-видимому, спора не вызывает. Тому есть немало примеров и, видимо, достаточно разных причин: сваливать все на расхождение учености с талантом было бы несправедливо. Возможна ли теория перевода как наука — вопрос слишком сложный, но то, что мы называем «теорией художественного перевода», мне кажется, и должно и, главное, способно уяснить переводчику из ученых его задачи. Қоль скоро он эти задачи постигнет, он либо выполнит их в меру своих сил, либо, если сил явно неостанет, честно откажется от непосильного для него труда, либо, наконец, призовет на помощь профессионального литератора; последнее решение, разумеется, не оптимальное, но все же оно лучше, чем усердие не по возможностям, рождающее переводы, которые компрометируют оригинал. Выразусь яснее: перевод с подстрочника или литературная редакция (или — обработка), безусловно, предпочтительнее, чем филологически безукоризненная работа, литературные достоинства которой поймет и оценит лишь знаток подлинника.

Гипноз подлинника — вот, как мне представляется, главный враг. Выдающийся мастер нашего цеха, Е. Д. Калашникова, учит молодых переводчиков: никогда не ссылайтесь — так, дескать, в оригинале. В оригинале непременно «не так». Это очень верное и очень глубокое замечание, оно должно стать аксиомой, презумпцией нашего дела. Эстетические и, уже, стилистические нормы всегда в разных литературах различны, и первый долг переводчика — твердо знать «поправочный коэффициент». Для западных литератур этот коэффициент в общем создан практикою, для восточных только создается. В этом, вероятно, основная трудность.

Если, переводя Саллюстия, я вижу, что слово *castra* (лагерь) встречается на странице шесть раз, я не буду стараться сохранять эту шестикратность в переводе: у римского историка повтор звучал ненарочито, не угнетал глаза и слуха, у русского переводчика он создает недопустимую неуклюжесть.

Если у того же Саллюстия или у Тита Ливия я встречаю выражение *vasa colligere*, я твердо знаю, что переводить надо «готовиться к походу», потому что заложенный здесь образ («собирать посуду и котлы для варки пищи») стерся: и автор и его читатели образа, скорее всего, не воспринимали вовсе, а если и воспринимали, то, условно говоря, подсознанием.

Тут от известного я перехожу к догадкам и прошу Вас либо подкрепить их своим словом, либо рассеять мои заблуждения. Из того немногого, что мне известно о литературах Востока, можно заключить, что здесь не сходство с русскими стилистическими приемами и эстетическими нормами поистине громадно. Но тогда последовательное воспроизведение всех стилистических примет оригинала, всей его образности приведет к результатам как раз обратным по сравнению с теми, какие ставит перед собою переводчик: то, что в подлиннике воспринимается как нечто естественное, ненарочитое, в переводе обернется резкой, вызывающей вычурностью, умышленным экзотизмом, почти пародией. Чтобы эстетическое переживание у читателей подлинника и перевода оказалось одинаковым или, по меньшей мере, близким, схожим, восточный переводчик, по-видимому, должен пожертвовать многим из богатейшего арсенала изобразительных средств своего автора. Но жертвы, разумеется, наилегчайший из долгов. Восточному переводчику потребны еще неисчерпаемая выдумка и неисчерпаемый вкус, чтобы создать адекватную замену тому, чем он жертвует, от чего отказывается, — я имею в виду не количественную, а качественную сторону, — лишь тогда задача его будет решена.

Адекватность эта, как мне кажется, двулика: вглядываясь в один лик, его должен признать своим, близким, неподдельным специалист в соответствующем языке, другой лик должен по-приятельски, по-родственному улыбаться русскому читателю.

Мое письмо — это ответ как раз на такую улыбку, освещающую Вашу работу над Али Сафи³⁴.

Трудности и победы в ней начинаются, по-моему, с самого жанра. Анекдот как литературный жанр русской словесности не свойствен. Анекдоты Али Сафи пестры по темам и настроению, а стало быть, — и по слогу, однако всему их диапазону, от возвышенно-поучающих до самых озорных, найдено убедительно русское обличие, нигде эффект не достигается ценою ярмарочно-балаганного обыгрывания чужой интонации (существуют, как известно каждому, и такие анекдоты, но, судя по всему, Ваш оригинал их не содержит). Мало того, при необходимой и оправданной пестроте слога в нем явственно различимо единство, идущее от рассказчика, от авторского голоса и сообщающее цельность разношерстной смеси. Благодаря единству голоса рассказчика ощущаются частями одного повествования такие пассажи, как:

Пусть же чтение этих рассказов и историй, острот и речений порождает веселие и радость и ведет по стезе ликования и восторга, и да будут обращаться к ним после освобождения от дел пустых и суетных... (С. 14).

В конце концов появился откуда-то один невольник тюрк и сказал угрюмо и грубо:

— Рабам тоже надо и поесть, и нужду справить, и обмыться, и молитву сотворить, и поспать. Только мы куда выйдем, как ты уже кричишь: «Эй, невольник! Невольник! Сколько можно вопить: «Эй, невольник!»? (С. 37).

Некий муж спознался с соседской служанкой, и понесла она от него. Хозяин служанки проведал об этом и сказал тому мужу:

— Послушай, враг Господень, уж если прелюбодействовал ты с нею, так не изливал бы хоть в нее свое семя, дабы не произошло от вас дитя, в разврате зачатое.

³⁴ Али Сафи. Занимательные рассказы о разных людях. Перевод с персидского М. Занда. М., Художественная литература, 1966.

— Слышал я от вероучителей, что грешно изливать семя мимо места, для него предназначенного, — возразил прелюбодей.

— А что блудить греховно, ты не слышал? — спросил его сосед (С. 197).

Я думаю, что ощущение единства возникает главным образом благодаря двум последовательно проводимым приемам: умеренной, точно дозированной архаизации и столь же умеренной, столь же тактичной стилизации под просторечие. Нетрудно показать из общих соображений, насколько оправданны оба эти приема в переводе такого автора, как Ваш.

Вы не отказываетесь от «характерно восточного», от «хитросплетения словес». Но такие элементы, во-первых, скромны числом, а во-вторых, мне кажется, нигде не ошарашивают неожиданностью, не «торчат»: «Сердце его запорошилось пылью обиды» или «Закусил зубами палец изумления» — это и необычно, и очень ярко, но вполне понятно и легко усваивается. И не в этом секрет восточного изобилия, щедрости, полнословия (если можно так выразиться), которые явственно присутствуют в Вашей работе. Основное — богатая синонимика в эпитетах и очень широкий, свободный, а вместе с тем очень точный выбор лексики. И еще: специфический синтаксис, определяющийся (опять-таки, если позволено так выразиться) восточным пристрастием к симметрии в образности и в словесном выражении. Приводить примеры я не стану — не потому, что их легко взять с любой страницы, но потому, что пишу не хвалебную рецензию, а скорее деловое письмо, на которое жду ответа.

И по этой же самой причине я позволю себе обратиться к конкретным примерам того, что мне представляется неудачным.

Иноязычная лексика выглядит чужеродным телом в таком тексте, как Ваш перевод. Если *макрокосм* и *микрокосм* (С. 14) или же *катапульту* (С. 117) Вы можете как-то оправдать ссылкой на греческое влияние, — хотя, по-моему, следовало бы их избежать, разве что они и в персидском тексте «торчат» столь же

вызывающе, как в русском, — то вы едва ли оправдаете *реле* (С. 84), или *орган* (С. 26), или *метрологи* (С. 122), или *микстуру* (С. 132).

Бывает, — хотя и весьма редко, — что Вы злоупотребляете архаизацией: «Сколько лет холю я тебя и лелею, дабы решал ты трудные вопросы, буде появятся они, и снимал тяготы с сердца моего, коль падут они на него. А выказалось дело трудное, и нет от тебя мне помощи» (С. 141–142). Зачем подобная замшелость, чему она служит?

Попадаются, на мой взгляд, слова слишком колоритные, которые можно определить как русизмы, например — *юшка* (С. 220).

Кое-что мне кажется искусственным, идущим от омертвевших переводческих традиций, например бесчисленные «о» в обращениях или сугубо книжное *некий*.

Есть неточности не случайные (о таких не стоило бы и упоминать), а возникшие в процессе воспроизведения образа: «...не было ему равных под всеми горизонтами» (С. 128–129). Помимо того, что ученое иноязычное (греческое) *горизонт* — вариант не лучший (почему не воспользоваться *окоемом?*), *под горизонтом*, а тем более *под всеми горизонтами* сказать невозможно.

В заключение я еще раз прошу Вас извинить меня за дерзкое вмешательство в сферу чужой компетенции, но надеюсь, что обмен мнениями может оказаться не бесполезным, и тогда дерзость моя будет оправдана.

С уважением

С. Маркиш

Глубокоуважаемый Симон Перецович!

Не скрою, меня не тронуло и смутило то, что мой перевод Али Сафи столь лестно оценен именно Вами, одним из опытных наших переводчиков с классических и западных языков. Что до Ваших критических замечаний, то все они, увы, справедливы, кроме, быть может, нескольких частных, в обсуждение которых, верно, нет сейчас смысла надаваться,

Однако, думается, Вы не стали бы адресовать мне письмо открытое, то есть предназначенное не мне лишь одному, для того только, чтобы похвалить меня и пожурить, и главный резон Вашего послания — в тех генеральных положениях, от которых вы отправляетесь в разборе перевода книги Али Сафи. Именно в обсуждении этих положений, представляющих интерес, очевидно, не только для нас с Вами, а для достаточно широкого слоя востоковедов-филологов и переводчиков (свидетельством тому хотя бы статьи Б. Вахтина или Эйдлина о теории и практике переводов с китайского, помещенные в журнале «Народы Азии и Африки», и многочисленные «ориенталистские» выступления, опубликованные недавно в материалах симпозиума «Актуальные проблемы теории художественного перевода»), вижу я единственное оправдание того, что мой ответ тоже является открытым.

Что же мне представляется генеральным, исходным для Вас, если хотите, в Вашем письме?

1. Положение о целях и возможностях теории художественного перевода для переводчика из «ученых»: «То, что мы называем «теорией художественного перевода», мне кажется, и должно и, главное, способно уяснить переводчику из ученых его задачи».

2. Положение о гипнозе подлинника как главном враге и

3. Связанное с ним положение о «поправочном коэффициенте».

С одним из этих положений я согласен безоговорочно — с тем, что главным врагом переводчика и главной помехой тому, чтобы перевод стал частью родной литературы, является гипноз подлинника. Хотел бы лишь добавить, что в действительности подобного гипноза во многом была повинна, если так можно выразиться, практика нашей теории художественного перевода конца 40-х — начала 50-х годов, когда художественную верность перевода подлиннику часто искали в буквальной точности. Что до остальных Ваших положений, не то чтобы я был с ними не согласен, нет, — но они «высвечиваются» мне несколько иначе, и это, очевидно, естественно, ибо с Востока они неизбежно должны видеться в несколько ином ракурсе, под несколько иным углом, чем с Запада.

Начну с вопроса, который кажется мне основным, — с вопроса о теории художественного перевода и о том, что она может и способна уяснить. (Замечу здесь же мимоходом, что мне представляется несущественным — для переводчиков с восточных языков, во всяком случае, — выделение двух переводческих гильдий, что ли, — «переводчики из ученых и переводчики-литераторы»; основой членения здесь, очевидно, уместнее было бы взять не этот признак, в сущности анкетный, а иной, творческий, — «переводчики-умельцы» и «переводчики ремесленники»; думается, что каждый следящий за практикой перевода без труда насчитает хотя бы не сколько переводчиков и первого и второго рода и среди «переводчиков из ученых» и среди «переводчиков-литераторов»).

Однажды — это было на упоминавшемся выше симпозиуме по актуальным проблемам теории перевода — я уже рискнул высказать предположение с принципиальной неразрешимости задачи создать одну строгую теорию художественного перевода. Думаю, ни к чему повторять здесь все приводившиеся мною тогда доказательства. Единственное, как представляется, что возможно построить, — это различные частные теории: скажем, теорию эквивалентной передачи средствами русского стиха

средневековой квантитативной метрики Ближнего и среднего Востока, так называемого аруза; теорию эквивалентной передачи диалектного иноязычного диалога, умышленно архаизированных авторского текста и диалога; теорию передачи идиоматики, пословиц и поговорок, каламбуров и т. п. Часто такие теории будут иметь характер всего лишь принципиальных рабочих схем, но и это уже много, ибо все они в конце концов служат обнаружению того, что Вы столь верно назвали «поправочным коэффициентом». Можно ли, однако, точно «знать» его? Осмеливаюсь думать, что нет. Не хотел бы сослаться на себя, на свой скромный переводческий опыт, но — на кого же мне сослаться, чья переводческая практика мне известна лучше моей собственной, а потому да не будет сочтена нескромностью небольшая демонстрация моей рабочей кухни, или, как принято выражаться парадно и официально, творческой лаборатории. При переводе, который явился поводом для Вашего открытого письма, точнее, при переводе тех частей книги Али Сафи, которые написаны в форме так называемого саджа, сильно ритмизованной прозаической речи, оснащенной рифмами, как и при переводах других произведений, написанных саджем, я последовательно придерживался, во всяком случае, пытался последовательно придерживаться, теории или, если угодно, рабочей схемы эквивалентной передачи саджевой организации средствами, органичными русской прозаической традиции. Полных аналогий в русской литературе садж не имеет, но он может быть воспроизведен и средствами русского языка.

Есть ли, однако, необходимость такого воспроизведения? Очевидно, нет. Более того, от него следует принципиально отказаться.

Дело в том, что в каждой литературной традиции определенная форма часто ассоциируется с определенным жанром. Для средневековой литературы народов Ближнего и Среднего Востока и Средней Азии садж ассоциируется с новеллеттой, которая может иметь любой характер — от самого комического до самого

трагического. При воссоздании средствами русского языка садж в восприятии русского читателя неизбежно ассоциируется по принципу ближайшей аналогии со специфическим жанром раушника, несущим в русской традиции — как фольклорной, так и литературной — лишь комическую или сатирическую нагрузку. Таким образом, эстетическое несоответствие формально близких способов речевой организации вело бы к сужению сферы эстетической правомочности саджа в русской передаче.

Освобождение средневековой восточной прозы в русском переводе от рифм и оставление лишь последовательной ритмизации могло бы снять ассоциации садка с раешником. Но и в таком обличье перевод восточной прозы на русский язык вступает в непримиримое противоречие с традициями прозы русской, а следовательно, и с эстетическими навыками русского читателя, ибо последовательная ритмизация, очевидно, неорганична русскому прозаическому стилю (это подтверждают, на пример, опыты А. Белого).

Говоря Вашими словами, последовательное воспроизведение всей стилевой организации саджа, в подлиннике звучащей естественно и ненарочито, в переводе действительно обернулось бы «резкой вызывающей вычурностью, умышленным экзотизмом, почти пародией».

Поэтому при переводе средневековой саджевой художественной прозы народов Ближнего и Среднего Востока и Средней Азии на русский язык я применяю принцип компенсирования саджевой организации подлинника такими присущими традициям русской прозы способами дополнительной организации речи, как различные виды синтаксической композиции: инверсия, полный и неполный прямой синтаксический параллелизм, хиазм и неполный обратный синтаксический параллелизм и т. п. Отсюда, в частности, и понравившийся Вам — и мне это было весьма приятно прочесть — специфический синтаксис с симметричностью словесного выражения. Думается, что такого рода

построение в традиции русских переводов с ближневосточных языков, если начать ее вести с Осипа Сенковского и его школы.

Означает ли это, что, коль скоро я разработал для себя теорию перевода восточной саджевой прозы, я уже твердо знал поправочный коэффициент для передачи ее средствами русского языка? Увы, нет. Теория служила лишь весьма шатким, постоянно ускользающим подспорьем для интуиции. Думаю, что и другие, более опытные и более талантливые переводчики, если спросить у них, признали бы, что и в их работе основой всегда служит не рационально осознанная схема передачи единиц иноязычного текста эквивалентными единицами текста русского, а иррациональная, импульсная сила интуиции. Разумеется, это не исключает того, что интуиция переводчика должна зиждиться на знании (по мере возможности близком к абсолютному совершенству) не только языка подлинника, а всей эстетической структуры цивилизации народа, от имени которого говорит переводимый писатель; разумеется, это не исключает необходимости для переводчика шлифовать свой язык так же самоотверженно, как Спиноза шлифовал стекла, но все это не снимает проблемы интуиции, как основного орудия художественного перевода, коль скоро он является не ремеслом, а творчеством. Я отнюдь не исключаю и того, что когда-нибудь и каждый шаг интуитивного творческого акта сможет быть предсказуем и моделируем — и отсюда и воспроизводим — с достаточно высокой степенью точности, но пока этого нет и не будет еще, очевидно, достаточно долго.

Вот в основном те мысли общего характера, которые вызвало у меня Ваше открытое письмо. *Dixi et anima levavi*³⁵, — как говорили любимые Вами латиняне.

С уважением

М. Занд

³⁵ Сказал и отвел душу (лат.).

НОВЫЙ РУССКИЙ «ДЕКАМЕРОН»³⁶

Николай Любимов перевел Боккаччо³⁷. К длинному списку его трудов и побед, где значатся «Дон Кихот» и «Гаргантюа и Пантагрюэль», прибавился «Декамерон».

Те, кто знает творчество Любимова — а он, по-видимому, принадлежит к немногим счастливым среди переводчиков, чье имя обращает на себя внимание не только близких знакомцев, но достаточно широко известно читателям,— те, кто знает Любимова, нисколько не сомневаются в успехе его новой работы и раскрывают книгу в радостном предвкушении долгожданной встречи с великим зачинателем ренессансной прозы. Вот уж поистине долгожданной, ибо первый полный перевод «Декамерона», выполненный более восьмидесяти лет назад академиком А. Н. Веселовским, имел, как справедливо отмечает составитель примечаний и редактор любимовского перевода Н. Томашевский, значение чисто «информационное» и «фактом отечественной словесности» не стал, а более поздние работы оказались и вовсе неудачными. Вплоть до последнего времени издательства перепечатывали перевод Л. И. Веселовского.

Было бы в высшей мере несправедливо петь хвалу Любимову, противопоставляя его Веселовскому. И это по трем причинам. Во-первых, потому, что мастерство прозаического перевода в России за последние полвека (а особенно за последние три десятилетия) сделало успехи поистине удивительные. Во-вторых, Веселовский был, прежде всего, ученым, художественный перевод

³⁶ Впервые: Новый мир. 1970. 4. С. 274–287.

³⁷ Джованни Боккаччо. Декамерон. Перевод итальянского Н. Любимова. Художественная литература. М.: 1970. 703 стр.

для него — занятие более или менее случайное, тогда как Любимов — великолепный художник, быть может, крупнейший (или уж во всяком случае один из самых крупных) в истории русского прозаического перевода. И, наконец, нельзя забывать, скольким поколениям русских читателей представил Боккаччо Веселовский, представил «необыкновенно точно и добросовестно», по словам Н. Томашевского.

Поэтому мы не станем приводить примеры вопиющих буквализмов и колченогих синтаксических калек, которыми изобилует старый перевод, а возьмем для сравнения коротенький отрывок, переведенный Веселовским вполне добротнo, попытаемся показать, в чем принципиальное преимущество любимовского перевода как перевода художественного.

Веселовский:

Выслушав ее, врач, хотя и был рассержен, ответил шутя: «Ты сама наложила на себя покаяние за это, ибо поджидала в эту ночь парня, который задал бы тебе хорошую встряску, а добыла соню; потому ступай и позаботься спасти твоего любовника, но вперед, смотри, не води его в дом, не то расплачусь тобой за тот раз и за этот.»

Любимов:

Лекарь хоть и был раздосадован, однако ж не отказал себе удовольствию подшутить над служанкой. «Ты сама себя наказала, — заметил он, — поджидала молодца, чтобы он тебя всю ночь нажаривал, а заполучила сонную тетерю. Ступай выручай своего милого, но только чур: больше ко мне в дом его не водить, а то тобой рассчитаюсь сразу за все!

Веселовский *лишь сообщает содержание*, слова и фразы его безлики и бесплотны, лишены примет времени и места, нет в них веселости, которая обещана Боккаччо, утверждающим, что лекарь подшучивает нал служанкой. Любимов показывает, *как писал автор*, отдаленный от нас шестью веками, но до сего дня

живой и у себя на родине, и во всем мире. Веселовский перекладывал механически, Любимов творчески воссоздает. Вот почему врач уныло бубнит, лекарь смачно, вкусно и глуповато балагурит. Вот почему врач — маска, лекарь — характер. Вот почему мы вправе утверждать, что работа Любимова — это первый подлинный перевод Боккаччо: без воспроизведения особенностей — достоинств и слабостей — словесной ткани оригинала перевод не вправе называться переводом.

Каковы же эти особенности и как воспроизводит их Николай Любимов?

Во введении к Четвертому дню Боккаччо говорит: «...эти мои повести... написанные прозе, народным флорентийским языком, слогом, по возможности, простым незатейливым». Но это не совсем верно. Простонародная стихия в «Декамероне» не властвует над автором, напротив, Боккаччо — полный ее хозяин и просторечье употребляет весьма расчетливо, осмотрительно, даже скуповато. Нет у него и характерно ренессансного обилия слов, такого, например, как у Рабле, обилия, которое предполагает обращение ко всем слоям и сферам языка, с тем, чтобы в результате возник однородный во внутренней своей целостности сплав. Основное в «Декамероне» — ровный, чуть-чуть старомодный (оттого, что традиционный уже для Боккаччо), чуть-чуть манерный и поразительно изящный авторский слог. Это как бы фон, по которому автор расшивает шелками и бисером иных стилей, но расшивает умеренно, так что вышивка нигде не закрывает фона не доминирует над ним.

Первая и, пожалуй, самая трудная задача переводчика «Декамерона» — «решить» этот фон. Как всегда, в поисках решения Любимов прежде всего старается найти аналогичные стилистические элементы в русской словесности — и находит их в преромантической сентиментальной прозе (Карамзин, молодой Жуковский) и вообще у писателей допушкинской поры (Херасков, Майков, Муравьев, Дмитриев, Княжнин, Шаховской).

С громадным тактом и громадной выдумкой комбинируя эти элементы, он создает не сколок, но русский вариант того слога, которым написаны все трогательные и авантюрные новеллы — а их в книге не меньше, чем озорных, — и почти вся «рамка» (авторское вступление и послесловие, введения и заключения к отдельным дням).

Для Любимова решение задачи было весьма облегчено опытом, приобретенным в работе над Сервантесом: ведь известно, что стиль Сервантеса сформировался под сильнейшим влиянием Боккаччо, и относится это в первую очередь к искусству длинного, пышного, затейливого периода.

Очень примечательно, что изящный, мастерски построенный период служит не только для изображения, скажем, условного, идиллически-прекрасного сельского пейзажа, но и во всех без изъятия случаях, когда дело доходит до предметов и ситуаций, не вполне пристойных. Тогда серьезным торжественным остается синтаксис, а в лексике проблескивают искры просторечья, что создает звучание лукавое и насмешливое.

Сравните:

Приятно было также смотреть на поток: низвергаясь по кремнистым уступам, прельщая слух своим шумом и взметая брызги, напоминавшие капельки ртути, которую откуда-нибудь выдавливают, он вытекал из той части долины, что отделяет одну гору от другой: когда же он достигал небольшой ложбинки, то, сузившись до размеров прелестного ручейка, стремительно нес свои воды к середине долины, а здесь образовывал пруд, напоминавший садки, которые там, где это возможно, устраивают у себя горожане.

Итак, надобно вам сказать, что в селе Варлунго, которое, как вы знаете или хотя бы могли слышать, находится недалеко отсюда, жил священник, неутомимый по части убоготворения женщин — крепыш, не бог весть какой грамотей, однако ж имевший обыкновение по воскресеньям, сидя под ольхою, поучать пасомых и обильно уснащать свою речь

благочестивыми и душеполезными изреченьицами, что не мешало ему, когда те отлучались, навещать их жен чаще, чем кто-либо из его предшественников, под каким-либо благовидным предлогом: одной принести образок, другой — огарочек, третьей — святой водички, четвертую благословить.

И чем непристойнее ситуация, тем более изысканна, тем более безукоризненна словесная форма. Предоставляем читателю убедиться в этом самому.

Но, разумеется, сегодняшний читатель оценит первым делом не галантную гармоничность авторского слога (одинаковую, заметим кстати, и у подлинного автора, и у фиктивных рассказчиков), но яркость и броскость иных стилистических слоев — живого диалога, чисто разговорных вкраплений, словесного озорства, значащих имен и многого тому подобного. Здесь талант Любимова так бросается глаза, здесь он виден всякому — и собрату-переводчику, и знатоку-любителю, и тому, кто не столь уже часто ищет отрады книгах.

Вот «Брунетта, за которой Кикибио здорово приударял», случайно забежала в кухню, где жарился журавль, и

... с умильным видом стала просить Кикибио дать ей бедрышко. «Не дам я вам бедрышко, донна Брунетта, не дам я вам бедрышко!» — на певучем своем наречии отвечал ей Кикибио. «Не дашь, так и я тебе не дам, крест истинный!» — в сердцах сказала донна Брунетта.

Диалог у Любимова забавен, весел, смешон и тем самым функционально адекватен оригиналу, ибо цель Боккаччо, объявленная в авторском вступлении, — приободрить, развлечь, позабавить. В этом, быть может, самое заметное и самое важное достижение нового русского «Декамерона». Энергия, жизнерадостность, лукавая насмешливость заложены в основание всей книги в целом и прорываются наружу в различных, иногда неожиданных формах. Вполне всерьез отвечая своим хулителям,

обвиняющим его в чрезмерном легкомыслии, Боккаччо восклицает:

Как можно меня костить, честить, гвоздить, если я, чье тело по воле неба создано для любви, а душа, смущенная волшебною силою огненных ваших (то есть женщин.— С. М.) взоров, нежностью сладких ваших речей, бурнопламенностью участливых ваших вздохов, смолоду тянется к вам, — если я вами прельщен и стараюсь прельстить и вас, коль скоро вы больше, чем что-либо иное, прельстили отшельника, юнца, несмышленища, дикому зверю подобного?

Если пародийная проповедь, которую произносит прохожим брат Лука, не просто комична, но и высшей степени правдоподобна, убедительна своем роде, то и патетическое красноречие студента, обличающего коварную вдовушку, подлинно и нимало не похоже на бескровную стилизацию: «И не предлагай мне то, чего я теперь не желаю, и в чем ты все равно не могла бы мне отказать, если б я пожелал. Побереги ночи для любовника, если только тебе удастся выйти отсюда живой. Я вам их уступаю — с меня довольно одной, раз поизмывались — и будет».

И уже совершенно неистоцима веселость в каскаде ругательств, которые обрушивает на дурака-мужа ревнивая супруга, заставшая его в сарае вдвоем с девицей:

Пес ты поганый, шелудивый, так ты вот что? И за что только я, окаянная, тебя, старого пса, любила? Ты что же это, на других зарисься? Ай тебе дома делать нечего? Хорош любовник! Разве ты себя не знаешь, мозгльак? Разве ты не знаешь, плюгавец, что если тебя начать выжимать, так на подливку соку не наберется?

Любимов — великий знаток просторечья во всех его видах (городские жаргоны разных слоев общества, провинциализмы, профессиональные аргы проч.), он неопровержимо доказал это своим переводом Рабле.

В «Декамероне» сфера, применения этих познаний намного уже, чем в «Гаргантюа и Пантагрюэле», зато здесь потребна снайперская точность выбора, чтобы одним неловким или же неуместным словом не нарушить общей атмосферы изящества. Главный лексический арсенал Любимова в «Декамероне» — купеческо-мещанский говор и говор духовенства. Отсюда «со всеусердием», «приветные места», «солживил клятву», «начитанный от Писания», «болящий», «чувствительно вам благодарен», «не скажите, честной отец», «изверг естества», «несмотря что», отсюда и такие счастливые находки, как «с преоим удовольствием» или «ночью в первосонье». И все же основное оружие переводчика в этой его работе — не лексика, но интонационный строй фразы. Цитаты, уже приведенные выше, служат этому подтверждением: к ним мы прибавим лишь одну:

Тут то-то из них возьми да пошуту: «Не знаю, что сейчас поделявает моя женушка,— сказал он. — Я знаю одно: если мне тут приглянется какая-нибудь девица, я супружескую-то верность в карман спрячу, а уж ней натешусь в свое удовольствие.

Жаргон духовенства почти всегда несет дополнительную нагрузку: он создает комический эффект, потому что, как правило, торжественные речения употреблены в весьма неторжественном контексте. «Направили стопы свои монастырь» — это о ростовщиках, которые только что грубо бранились. «...Все бросились лобызать ноги и руце усопшего», а «усопший» — мерзавец, каких свет не видал. В одной из наиболее непристойных новелл нерадивый супруг, питающий склонность к мальчикам, застаёт супругу с юным возлюбленным и весьма обрадован встречей, а заодно пользуется случаем сделать выговор всему прекрасному (но не с его точки зрения!) полу. «Да снизойдет с небеси огонь и да попалит он весь окаянный ваш род!» — так завершается эта более чем странная инвектива против супружеской неверности.

Из сказанного совершенно ясно, что весь текст любимовского «Декамерона» архаизирован — стилизован под старину. Архаизировать или не архаизировать произведения литературы прошлого? — этот вопрос долгое время занимал наших теоретиков перевода. Одни утверждали: нет, ни в малейшей степени, ибо сегодняшний читатель должен увидеть Данте, Гомера или Шекспира теми же глазами, какими видели их современники. Другие возражали: да, непременно, ибо в восприятии сегодняшнего читателя отражается не только само произведение, но и все, что к прибавлено нему временем, протекшими веками. Между тем спор теоретиков решился сам собою — художественной практикой, и практика Любимова оказалась в числе аргументов наиболее веских.

Оказалось, что перевод старинного романа, повести, поэмы должен производить на читателя *примерно* такое же впечатление, какое производит оригинал на нынешнего носителя языка этого оригинала — итальянца, француза, англичанина и т. д. К этому — два важных уточнения: 1) носитель языка предполагается весьма образованным литературно, способным различать стилистические нюансы; 2) архаизация перевода ни количественно, ни качественно не равна устарелости оригинала. Вот почему мы говорим *примерном* соответствии: нынешний француз читает Рабле, заглядывая в специальный лексикон и «зацепляясь» за непривычную, давно обветшалую орфографию, в русском переводе Рабле если что и «цепляет», то, во-первых, очень редко, во вторых, далеко не так резко, а в-третьих, всегда нарочито, как элемент сознательной стилизации. По той же самой причине русские литературные и языковые приемы, уходящие глубже второй половины XVIII века, для переводчика непригодны.

Проблемы же подчеркнутой архаизации для переводчика «Декамерона» не существует, потому что сам Боккаччо к архаизмам как к стилистическому средству не обращался — в отличие от Сервантеса.

В отличие от Рабле он неизмеримо беднее каламбурами, но и здесь поклонники любимовского таланта встретят немало приятных сюрпризов вроде «письмородитель», или «досто-й-лопнейший друг мой», или же набора значащих имен: мессер Эрмино Скопидомо, монна Лапа (в песенке «Поднимай-ка подол, монна Лапа»), мессер Дубини, святейший патриарх Небранителемнябогарадий, Конокрад Набивайцена (исковерканные Гиппократ и Авиценна)... Истинный шедевр — материализация словесной игры в девятой новелле Восьмого дня, где озорники-насмешники обещают глуповатому доктору Симоне женить его на «графине Нечистотской».

Любимов писал о Сервантесе:

...Сервантес отдавал себе ясный отчет, какие богатейшие возможности заложены в его родном языке, — надо лишь зорко вглядываться в эти словесные россыпи, надо лишь бесстрашно и дерзновенно употреблять и расставлять слова» (разрядка моя. — С. М.).

Это творческое кредо самого Любимова, и его «Декамерон» — новое тому подтверждение.

КАК НУЖНО ПЕРЕВОДИТЬ СКАЗКИ?³⁸

Союз венгерских писателей организывает конференцию по художественному переводу. Автор этой статьи — известный советский учёный и переводчик, который по поручению издательства «Корвина» переводит венгерские сказки на русский язык. В своем эссе он приводит примеры тех профессиональных проблем, которые необходимо решить, чтобы перевод получился удачным и близким к оригиналу.

Вопрос, обозначенный в заглавии, отнюдь не риторический. Автор этих строк — профессиональный переводчик, делом этим он занимается вот уже двадцать лет и за это время перевел на русский множество произведений различных авторов — от Платона до Пристли, от Апулея до Томаса Манна. И все же сейчас, впервые столкнувшись с фольклором при переводе венгерских народных сказок, он не вполне уверен в своих силах, да и не знает наверняка: хочет ли он просто-напросто разделить эту неуверенность с читателем или, собственно говоря, просит у него совета.

Сегодня никто уже не сомневается, что народная поэзия является частью искусства «изящной словесности». Но очевидно и то, что эта часть литературы — совершенно особенная и подход к ней требуется особенный. По крайней мере — со стороны переводчика, который из материи чужого языка пытается воссоздать лицо народной сказки, черты которого далеко не всегда утонченные —

³⁸ Статья вышла по-венгерски: *Hogyan kell mesét fordítani? (Как нужно переводить сказки?)* // *Népszabadság*, 1971. 11. 14. 7. о. Русский оригинал не сохранился. Перевод с венгерского Наталии Дьяченко. Совпадающие отрывки с русским предисловием к книге «Венгерские народные сказки» (Сост. Дюла Ортутаи, Будапешт, 1974) отмечены курсивом и более обширные из них заключены между звездочки. (*Примечание — Ж. Х.*)

вопреки утверждениям романтических фольклористов, — но всегда по-своему характерные и не схожие ни с какими другими.

Первое, что привлекает к себе внимание в словесной ткани народной сказки — проблема диалектов. **Деревенская жительница, сказка и говорит по-деревенски, не считаясь с общенациональными языковыми нормами.** Вот первое и самое серьёзное препятствие, возникающее на пути переводчика.

С просторечьем — сельским и городским — переводчик сталкивается постоянно. Всевозможные жаргоны и диалекты с большой охотой используют не только Арон Тамаши, Фолкнер или Василий Аксенов, но и Рабле и Сервантес. **Однако писатель именно использует их, и, если расшифровать, разгадать, для чего и как, принципиально вполне возможно добиться аналогичного эффекта в переводе. Между тем для сказочника просторечье — не литературный прием, но единственное и органическое средство выражения, столь же органическое и ненарочитое, как для писателя — его литературный язык. Поэтому, теоретически рассуждая, можно было бы переводить сказки как раз этим литературным языком (рассматривая диалект оригинала как своего рода норму в самой себе). Именно так нередко переводили и переводят сказки на русский язык.*

*Но в этом теоретическом рассуждении скрыта, на наш взгляд, грубая ошибка, опровергаемая художественной практикой.** (Здесь кажется необходимым добавить: любая национальная литература живет по своим законам, поэтому, говоря о художественной практике, мы имеем в виду русскую литературу; конечно, было бы интересно посмотреть, насколько применима наша аргументация в отношении литературы венгерской.) **Практика художественного перевода последнего полувека показывает, что переводчик ориентируется не на ту языковую среду, в которой был создан оригинал, а на впечатление, которое оригинал производит на образованного читателя, носителя языка оригинала. Иными, словами, ища адекват для языка Сервантеса или Рабле, переводчик читает текст*

глазами сегодняшнего испанца или француза, а не современника великих зачинателей европейского романа. Перед современниками Рабле и Сервантес выступали смелыми новаторами, но за четыре столетия они не могли не состариться, и переводчик сознательно стилизует свой переводной текст под старину, архаизирует его. Так работает вся русская переводческая школа, так были созданы ее лучшие, образцовые работы, первое место среди которых, вне всякого сомнения, принадлежит произведениям Николая Любимова, вероятно, самого талантливого прозаика, какого знал русский перевод за все время своего существования.

Но если это верно для временной, хронологической дистанции, то верно и для дистанции в пространстве. Не односельчанин сказочника, а сегодняшний горожанин, столичный житель — вот тот идеальный читатель, чью реакцию должен проанализировать переводчик, чтобы затем вызвать аналогичную реакцию у своего реального читателя. А горожанин воспринимает язык сказки как нечто безусловно экзотическое, прекрасно сознавая вместе с тем, что рассказчик вовсе не стремится создать такое впечатление, и наслаждаясь этой непосредственностью, той абсолютной простотой повествования.* Подобного рода двойственность эстетического переживания, мы полагаем, присуща только фольклору.

Стало быть, стилизация есть необходимое условие при переводе народных сказок. Необходимое, но не достаточное, поскольку просторечье — не единственная важная стилистическая примета фольклорного текста. Оставив в стороне несколько второстепенных (которые относительно легко можно перевести на другой язык или тех, что менее существенны для переводчика), обратимся к еще двум.

*По сравнению с произведением письменной литературы сказка менее стройна как в целом, так и в деталях, что совершенно естественно, если иметь в виду устность и высокую степень импровизационности, неотделимые от мастерства

сказочника. Отсюда и композиционные изъяны, и сюжетные противоречия, и мелкие несообразности, и, наконец, условно говоря, дыры и прорехи в словесной ткани. Все это особенно заметно в больших по объему сказках. Возьмем, для примера, самую длинную из сказок сборника,* составленного Дюлой Ортутаи специально для перевода на другие языки.

Записанная со слов вдовы Йозефне Палко сказка «Незнайка» в сборнике Линды Дег занимает примерно три авторских листа. При каждом появлении волшебного коня меняется его масть: он то золотой, то серебряный, то алмазный. В пяти случаях из десяти сказочница подчеркивает, что масть волшебного коня и цвет наряда и седла героя совпадают, в трех случаях не упоминает цвет наряда, а двух — путает эти цвета: конь золотой, а сбруя серебряная, конь алмазный, а наряд серебряный. Очевидно, что это не художественный прием, а простая невнимательность. Герой дважды выходит на бой с татарами, а в конце сам говорит своему коню, что идет на битву в третий, последний раз. Однако сразу после этого (на следующей странице печатного текста) он вдруг *сообщает жене, что ходил на битву дважды. В конце сказки он открывает королю, что в разорении королевского сада повинны он и его конь, однако в ответной реплике король выражает сожаление, что наказывал героя напрасну, поскольку тот ни в чем не виноват. Наконец, рассказчица часто не находит слов, а не то и напрямик объявляет, что не знает, как сказать.* (В другой сказке, «Змей-королевич», та же сказительница, Йозефне Палко, вдруг спохватывается, что ненароком опустила какой-то эпизод, но раз уж забыла, не беда — и так сойдет.)

Переводчик может сгладить подобные промахи (исключая, пожалуй, композиционные, которые позволяют без всяких церемоний вмешиваться в авторский текст) *или оставить их в неприкосновенности. Более распространено первое решение, и, сколько мы способны судить, — не только в переводах на русский язык. Такая практика, по всей видимости, связана с тем,

что и на языке оригинала сказка, как правило, бытует в двух вариантах: первоначальном, зеркально отражающем устный рассказ, и вторичном, представляющем собою литературную обработку первого. Нет никаких оснований отрицать ценность второго варианта, но едва ли есть основания ставить его в один ряд с первым, называя оба одним именем — народная сказка. Конечно, мелкие «улучшения издателей» или переводчиков нельзя сравнивать с вольными пересказами и еще менее — с вариациями на сказочные темы, существующими в любой литературе, но даже небольшая, как принято говорить, — косметическая редакция отнимает у сказки неповторимый аромат абсолютной непосредственности, который присущ одному лишь фольклору.*

Вот почему, по моему глубочайшему убеждению, несмотря на более или менее устоявшуюся практику, переводчику не нужно «поправлять» оригинальную народную сказку. Если нескладность, шероховатость текста подлинной народной сказки раздражают переводчика, пусть выбирает для перевода не сказки вдовы Палконе и не сборник Афанасьева, а «Аленький цветочек» Аксакова или сказки Элека Бенедека.

Редактура лишает сказку не только непосредственности, но и индивидуальности. Индивидуальность — вторая стилистическая особенность сказки, на которую я хотел бы обратить внимание.

Читая переводы сказок, — и речь не только о переводах на русский — почти регулярно выносишь ощущение, что весь сборник принадлежит одному рассказчику. Это чувствуется в любом по качеству переводе, даже в самом превосходном. *Но стоит заглянуть в оригинал* (имеется в виду исходный, не переработанный текст), *как становится ясным, что такая нивелировка нарушает важнейший в художественном переводе принцип адекватности. В самом деле, творческие манеры различных выдающихся сказочников обнаруживают значительное несходство одна с другою. Разумеется, фольклор создается

народом, ни один сказитель не вправе назвать народную сказку своею собственностью. Но нелепо представлять себе народ в виде безликого, абстрактного существа. Любой рассказчик — реальное лицо со своими пристрастиями и антипатиями, большей или меньшей степенью одаренности, более или менее богатой фантазией, со своими излюбленными словечками и выражениями. Творческая индивидуальность рассказчика накладывает весьма заметный отпечаток на облик сказки, а случается, что и определяет его — даже если он не привносит ничего нового в традиционные темы и мотивы. Нивелировать различные творческие манеры, стричь и причесывать всех на один лад — значит терять слишком многое.* Разумеется, перевод без потерь невозможен, но такого рода потери непростительны и непозволительны. Достаточно и поверхностного знания языка, чтобы мы сначала почувствовали, а затем и осознали, чем отличаются друг от друга сдержанный, холодный Михай Федич и восторженная, эмоционально многословная Йозефне Палко, наделённый эстетическим чутьём артиста Михай «Лацко» Кюрти и искусно и бережливо сплетающий слова Антал Хорват «Тюкош». Но если, поняв это, мы не попытаемся передать их стиль, то мы погрешим против обязательств, возложенных на нас профессией.

**Позволим себе обратиться к надоевшему, но верному сравнению переводческого мастерства с актерским. Играя характерную роль или характерную ситуацию, актер не может быть верен натуре стопроцентно — иначе зритель не поверит ему. Пьяный на сцене не должен беспрерывно шататься, икать, спотыкаться на каждом слове — образ пьяного создается намеками, отдельными скупо расставленными акцентами. В этом же и основное правило литературной стилизации, идет ли речь о стилизации под старину или под просторечье. Как бы густо ни было просторечье в оригинале, в переводе оно передается через редкие и, вдобавок, очень умеренные диалектные вкрапления. Нам не представляется необходимым*

воспроизводить различные диалекты иноязычного оригинала, обращаясь к различным же диалектам родного языка; это было бы такую же фотографической неправдоподобностью, как сплошная стилизация. Вот почему фольклорные тексты на родном языке могут служить нам подспорьем лишь в строго ограниченных пределах; взяв их за образец, мы получим в результате не русский перевод венгерской сказки, а русскую сказку на венгерский сюжет. Главное, что, по нашему разумению, не только можно, но и должно заимствовать, — это интонационный строй во всех его вариантах. Ибо именно интонациями, в первую очередь, разнятся друг от друга рассказчики — интонациями и характерными словечками. Последние придумать нетрудно, но изобретать интонацию самому — дело безнадежное: она останется искусственной, т. е. убийственной не просто для перевода, а для самой сказки.*

ВСТРЕЧА СО СКАЗКОЙ³⁹
(Послесловие переводчика)

Это образцово пошлое, словно сошедшее со страниц журнала «Огонек», название выбрано нами умышленно. В данном случае оно совершенно точно отражает реальную ситуацию — первую и, до известной степени, случайную встречу профессионального переводчика с фольклором на материале венгерской народной сказки, а не служит затрепанной аллегорией, по которой глаз скользит с таким же равнодушием (если не враждебностью), как по любому газетному штампу, им же — увы! — несть числа. Еще раз подтверждается универсальная значимость пушкинского требования сообразности и соразмерности — одного из главных условий художественности, будь то в переводах, будь то в оригинальных произведениях литературы. Это требование, столь простое на первый взгляд и столь непреодолимо трудное в практическом применении, является, по сути вещей, основным тезисом любых мало-мальски серьезных заметок о переводе. Оно положено в основание и этого послесловия.

С точки зрения словесной ткани, которую должен воспроизвести переводчик, сказка — это, прежде всего, ничем не сдержанная стихия просторечья: **деревенская жительница, сказка и говорит по-деревенски, не считаясь с общенациональными*

³⁹ Послесловие к книге: Венгерские народные сказки / Сост. Ortutay Gyula. Budapest: Corvina. 1974. Примерно половина текста совпадает со статьёй, опубликованной по-венгерски («Hogyan kell mesét fordítani?» (Как нужно переводить сказки?) // Népszabadság 1971.11.14. С. 7). Та статья публикуется в данном томе в обратном переводе, ибо в ней есть новые мысли, сюда не вошедшие. Совпадения отмечены курсивом, более обширные из них поставлены между звездочки. (Примечание — Ж. Х.)

языковыми нормами. С просторечьем — сельским и городским — переводчик сталкивается постоянно. Всевозможные жаргоны и диалекты с большой охотой используют* и современные авторы, и классики. *Однако писатель именно использует их, и, если расшифровать, разгадать, для чего и как, принципиально вполне возможно добиться аналогичного эффекта в переводе. Между тем для сказочника просторечье — не литературный прием, но единственное и органическое средство выражения, столь же органическое и ненарочитое, как для писателя — его «усредненный» литературный язык. Поэтому, теоретически рассуждая, можно было бы переводить сказки как раз этим «усредненным» литературным языком (рассматривая диалект оригинала как своего рода норму в самой себе). Именно так нередко переводили и переводят сказки на русский язык.* Возможно, правда, что теория тут не при чем, и переводчики инстинктивно следуют той же дорогой, какую шли фольклористы вплоть до середины прошлого века, не исключая, хотя бы отчасти, и знаменитых братьев Гримм.

Но в этом теоретическом рассуждении скрыта, на наш взгляд, грубая ошибка, опровергаемая художественной практикой. Русская *практика художественного перевода последнего полувека показывает, что переводчик ориентируется не на ту языковую среду, в которой был создан оригинал, а на впечатление, которое оригинал производит на образованного читателя, носителя языка оригинала. Иными, словами, ища адекватности для языка Сервантеса или Рабле, переводчик читает текст глазами сегодняшнего испанца или француза, а не современника великих зачинателей европейского романа. Перед современниками Рабле и Сервантес выступали смелыми новаторами, но за четыре столетия они не могли не состариться, и переводчик сознательно стилизует свой переводной текст под старину, архаизирует его. Так были созданы лучшие, образцовые работы русской переводческой школы, первое место среди которых, вне

всякого сомнения, принадлежит произведениям Николая Любимова, вероятно, самого талантливого прозаика, какого знал русский перевод за все время своего существования.

Но если это верно для временной, хронологической дистанции, то верно и для дистанции в пространстве. Не односельчанин сказочника, а сегодняшней горожанин, столичный житель — вот тот идеальный читатель, чью реакцию должен проанализировать переводчик, чтобы затем вызвать аналогичную реакцию у своего реального читателя. А горожанин воспринимает язык сказки как нечто безусловно экзотическое, прекрасно сознавая вместе с тем, что рассказчик вовсе не стремится создать такое впечатление, и наслаждаясь этой непосредственностью, той абсолютной простотой повествования.

Стало быть, стилизация есть необходимое условие при переводе народных сказок. Необходимое, но не достаточное, поскольку просторечье — не единственная важная стилистическая примета фольклорного текста.

По сравнению с произведением письменной литературы сказка менее стройна как в целом, так и в деталях, что совершенно естественно, если иметь в виду устность и высокую степень импровизационности, неотделимые от мастерства сказочника. Отсюда и композиционные изъяны, и сюжетные противоречия, и мелкие несообразности, и, наконец, условно говоря, дыры и прорехи в словесной ткани. Все это особенно заметно в больших по объему сказках. Возьмем, для примера, самую длинную из сказок сборника* — «Незнайка» (записана со слов Йожефне Палко). *В пяти случаях из десяти сказочница путает масть волшебного коня и цвет наряда и седла героя, которые должны совпадать. Герой трижды выходит на бой с татарами, а жене сообщает, что ходил на битву дважды. Он открывает королю, что в разорении королевского сада повинны он и его конь, однако в ответной реплике король выражает сожаление, что наказывал героя понапрасну, поскольку тот ни в чем не виноват. Наконец, рассказчица часто не находит слов, повторяется, а не то и

напрямик объявляет, что не знает, как сказать. В другой сказке та же сказительница вдруг спохватывается, что ненароком опустила какой-то эпизод.

Переводчик может сгладить подобные промахи или оставить их в неприкосновенности. Более распространено первое решение, и, сколько мы способны судить, — не только в переводах на русский язык. Такая практика, по всей видимости, связана с тем, что и на языке оригинала сказка, как правило, бытует в двух вариантах: первоначальном, зеркально отражающем устный рассказ, и вторичном, представляющем собою литературную обработку первого. Нет никаких оснований отрицать ценность второго варианта, но едва ли есть основания ставить его в один ряд с первым, называя оба одним именем — народная сказка. Конечно, мелкие «улучшения издателей» (часто безымянных) или переводчиков нельзя сравнивать с вольными пересказами, существующими в любой литературе, но даже небольшая редакция отнимает у сказки неповторимый аромат абсолютной непосредственности, который присущ одному лишь фольклору.

Редактура лишает сказку не только непосредственности, но и индивидуальности.

Читая переводы сказок, почти регулярно выносятся ощущение, что весь сборник принадлежит одному рассказчику. Но стоит заглянуть в оригинал, как становится ясным, что такая нивелировка нарушает важнейший в художественном переводе принцип адекватности. В самом деле, творческие манеры различных выдающихся сказочников обнаруживают значительное несходство одна с другою. Разумеется, фольклор создается народом, ни один сказитель не вправе назвать народную сказку своею собственностью. Но нелепо представлять себе народ в виде безликого, абстрактного существа. Любой рассказчик — реальное лицо со своими пристрастиями и антипатиями, большей или меньшей степенью одаренности, более или менее богатой фантазией, со своими излюбленными словечками и выражениями. Творческая индивидуальность рассказчика накладывает весьма

заметный отпечаток на облик сказки, а случается, что и определяет его. Нивелировать различные творческие манеры, стричь и причесывать всех на один лад — значит терять слишком многое.*

Таков, на наш взгляд, принципиальный подход к проблеме перевода народных сказок. Средства же применения этих принципов центром определяются приведенными в начале словами Пушкина.

Позволим себе обратиться к надоевшему, но верному сравнению переводческого мастерства с актерским. Играя характерную роль или характерную ситуацию, актер не может быть верен натуре стопроцентно — иначе зритель не поверит ему. Пьяный на сцене не должен беспрерывно шататься, икать, спотыкаться на каждом слове — образ пьяного создается намеками, отдельными скупо расставленными акцентами. В этом же и основное правило литературной стилизации. Как бы густо ни было просторечье в оригинале, в переводе оно передается через редкие и, вдобавок, очень умеренные диалектные вкрапления. Нам не представляется необходимым воспроизводить различные диалекты иноязычного оригинала, обращаясь к различным же диалектам родного языка; это было бы такою же фотографической неправдоподобностью, как сплошная стилизация. Вот почему русские фольклорные тексты могут служить нам подспорьем лишь в строго ограниченных пределах; взяв их за образец, мы получим в результате не русский перевод венгерской сказки, а русскую сказку на венгерский сюжет. Главное, что, по нашему разумению, не только можно, но и должно заимствовать, — это интонационный строй во всех его вариантах. Ибо именно интонациями, в первую очередь, разнятся друг от друга рассказчики, а изобретать интонацию самому — дело безнадежное: она останется искусственной, т. е. убийственной для сказки.

Попробуем показать вышеизложенное на нескольких конкретных примерах.

Что делать со сказочными формулами? Если, допустим, «И я там был, мед-пиво пил» использовать невозможно из-за такого типичного руссизма, как «мед-пиво», то «В некотором царстве, в некотором государстве» лишено столь яркой национальной окраски. Однако оно слишком тесно сращено в читательском восприятии с русской сказкой и потому представляет собою стилистический руссизм. Такой зачин задал бы неверный тон всей сказке, если угодно — нарядил бы ее в лапти *a priori*. Почти неизменный венгерский зачин (в буквальном переводе: «Где было, где не было») мы предпочли передавать через: «Было то или не было, а только...», тем самым нарочито «остраняя», предупреждая с порога: сказка не русская! Однако мы не исключаем возможности и нейтрального варианта «Близко ли, далеко ли...»

Не менее деликатную задачу задает выбор постоянных эпитетов. Если они выражены кратким прилагательным («чисто поле»), то сама архаичность формы окрашивает их неприемлемо ярко. Такою же непреодолимою преградой оказывается и резкая архаичность значения («красная девица»). Для обозначения красоты, весьма чистого и важного в сказочном репертуаре любого народа, наиболее удачным нам представляется «пригожий» (и производные от него, типа «пригожество»): оно и вполне фольклорно, и достаточно характерно (в отличие от бесцветного «красивый»), и, вместе с тем, отнюдь не обязательно сопряжено с представлением о сарафане или красной рубахе с подпояскою.

Разумеется, мы отдаем себе отчет в том, что наша оценка характерности, простонародности и т. п. может показаться субъективной. Но ведь строгого критерия в большинстве случаев и нет, приходится полагаться на собственный опыт и собственное чутье. Если в переводе Светония Тит говорил отцу, императору Веспасиану: «Вот и я, батюшка, вот и я!», — то повелитель Римской империи в качестве «батюшки» казался нам вопиющей нелепостью. Но что нелепо в устах древнего римлянина и наследника престола, может быть совершенно уместно в устах венгерского пастуха или лесоруба. Если сказочник умышленно

вставляет в свой текст современные слова, вроде «телефон» или «парламент», ничто не мешает переводчику назвать помещение для еды «столовой», по если речь сказителя свободна от неологизмов, приходится заменять столовую «обеденною горницей» (или «залом», или «палатой»). Как величать королевскую дочку, «королевной» или «принцессой?» Принцесса слишком отдает Андерсеном и Перро, и мы безусловно предпочитаем «королеву». А вот в многочисленных и очень разнообразных у венгров вариантах сюжета о змееборце мы не решаемся изгнать дракона в пользу змея — из-за смыслового различия: змей русской сказки не совпадает с европейским драконом.

В заключение — о проблеме передачи национальной специфики оригинала. По нашему глубокому убеждению, проблема эта несуществующая, вымышленная. В доброкачественном переводе национальная специфика сама обнаруживает себя, без каких бы то ни было усилий со стороны переводчика, и не только в реалиях, но и в характерах героев, и в логике их мышления, и в пейзажах... А потому нет нужды оставлять реалии без перевода, засоряя текст непонятными иноязычными словами. Мы прибежали к венгерским терминам лишь в положениях совсем безвыходных. Так, венгерская мера веса «мажа» в точности равна центнеру, но вложить в лапу дракону о двенадцати головах палицу о двенадцати центнерах — это все равно, что заставить сегодняшнего солдата стрелять в ракетный истребитель из арбалета.

«LE VOYAGE» БОДЛЕРА
В ПЕРЕВОДЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ⁴⁰

В этом кратком сообщении я не буду касаться ни истории создания цветаевского перевода, ни соотношения «Цветаева — Бодлер». Моя единственная задача — попытка анализа (и — неизбежно — известной оценки) перевода как такового, т. е. того, насколько он отвечает требованиям, применявшимся в конце тридцатых годов (да и сегодня все еще применяемым) к поэтическому переводу.

Существует немало определений художественного перевода. Одним из самых удачных мне представляется шутивное замечание покойного поэта Абрама Арго, которое он повторял не раз — в назидание редакторам «Гослитиздата», в числе которых был и я: «Перевод — это компромисс. Где-то, в чем-то потери неизбежны, но постарайтесь вернуть оригиналу то, что вы потеряли, — хотя бы частично, хотя бы в другом месте».

Посмотрим, что теряет Марина Цветаева, переводя «Плавание» Бодлера⁴¹, и что (*и как*) возвращает. Для этого всмотримся пристально и по-редакторски придирчиво хотя бы в первую «главку» русского текста, последовательно сопоставляя его с французским оригиналом⁴².

Ст. 1–4:

⁴⁰ Впервые в томе: Marina Tsvetaeva – Марина Цветаева. Труды 1-го международного симпозиума, 1982, Лозанна. Slavica Helvetica. Vol. 26. Peter Lang, Bern etc., 1991. С. 431–435.

⁴¹ СПЗ, С. 239–240. [М. Цветаева, Стихотворения и поэмы в пяти томах. 1980. Т. 3. (Добавление — Ж. Х.)]

⁴² См. Baudelaire, Oeuvres Complètes. Paris, Bibliothèque de la pléiade, 1954, С. 198–199.

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Для отрока, в ночи глядящего эстампы,
За каждым валом даль, за каждой далью — вал.
Как этот мир велик в лучах рабочей лампы!
Ах, в памяти очах — как бесконечно мал!

Первое, что бросается в глаза, — полное исчезновение второй строки с ее ключевым для всей строфы образом: воображаемый, «кабинетный» мир столь же необъятен, сколь ненасытима страсть ребенка к новым впечатлениям, черпаемым из географических карт и гравюр. На фоне этой потери исчезновение «карт» казалось бы незначительным, если бы не прямая связь этого слова с заголовком: путешествие («плавание») начинается с детских скитаний по карте, а не только с разглядывания «картинок». Ни та, ни другая потеря не возмещается в дальнейшем, место же, от них оставшееся, заполняется отчасти тем, что на переводческом жаргоне именуется «балластом» («в ночи»), отчасти отдаленной и типично цветаевской вариацией на тему, или лучше сказать — на образ, почерпнутый из второй строфы (*..suivant le rythme de la lame*). Впрочем «в ночи» не просто балласт, это и смысловой сдвиг: у Бодлера речь идет о ребенке, у Цветаевой ребенок взрослеет до «отрока», который засиживается до поздней ночи при свете «рабочей лампы», приличествующей отроку, но никак не ребенку. И, наконец, как «отрок», так и «в памяти очах» (лексический архаизм + архаизирующая инверсия) уводят к поэтике раннего романтизма и даже сентиментализма (особенно в сочетании с «Ах»).

Ст. 5-8:

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers:

В один ненастный день, в тоске нечеловечьей.
Не вынеся тягот, под скрежет якорей,
Мы всходим на корабль — и происходит встреча
Безмерности мечты с предельностью морей.

Здесь от Бодлера не осталось ничего, кроме последней, восьмой строки! Да и в ней интимное *Berçant* передано резким, почти протоколно-бюрократическим «происходит встреча». То же, что Цветаева приносит от себя, не отвечает Бодлеру ни по смыслу, ни по духу, но зато придает строфе истинно цветаевский колорит: «ненастный день», «не вынеся тягот» и, в особенности, «в тоске нечеловечьей». В результате — отменная строфа, но не бодлеровская, а цветаевская.

Ст. 9-12:

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme;
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

Что нас толкает в путь? Тех ненависть к отчизне,
Тех — скука очага, еще иных — в тени
Цирценных ресниц, оставивших полжизни, —
Надежда отстоять оставшиеся дни.

Переводчик изменяет логическую связь между второй и третьей строками: у Бодлера раскрывается и объясняется подлежащее *noyés*, у Цветаевой группа сказуемого «всходим на корабль». Резко повысившаяся «активность» третьей строфы подчеркнута еще риторическим вопросом (чистым вымыслом переводчика!),

который, в то же время, вновь подталкивает русский текст в сторону архаической поэтики начала XIX века. Качественные характеристики превращаются в мотивации и при этом далеко отходят от оригинала, дальше других — третья, любовная, в которой изменена до неузнаваемости вся система образов, и единственной ниточкой, связывающей перевод с оригиналом, остается имя Цирцея.

Ст. 13-16:

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés;
La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers.

В Цириеиных садах дабы не стать скотами.
Плывут, плывут, плывут в оцепененьи чувств.
Пока ожоги льдов и солнц отвесных пламя
Не вытравят следов волшебницыных уст.

«...Они упиваются пространством, светом и пылающими небесами»: разрушение бодлеровской образности, как мы видим, продолжается неопустительно. Уже и в предыдущей строфе переводчик самовластно, чисто по-цветаевски играет словами: оставивших... отстоять оставшиеся... Уже и там гремит цветаевская отвага в сочетании слов: отстоять дни. Но теперь появляется прославленный цветаевский повтор-нагнетенье, в разных вариантах — от междустрофного до внутрострофного. Мне представляется, что рассматривать его как компенсацию потерь (по Арго) невозможно — по причине полной разнородности утраченного и привносимого. Справедливее было бы говорить об «оцветаивании» Бодлера, тем более, что в этом же направлении тянут и «отвесные солнца», и «не вытравят следов», и сшибка уклоняющихся в просторечье «Цирцеиных», «волшебницыных» с высокими (или обомшелыми) «дабы», «уст».

Ст. 17-20:

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!

Но истые пловцы — те, что плывут без цели:
Плывущие — чтоб плыть! Глотатели широт.
Что каждую зарю справляют новоселье
И даже в смертный час еще твердят: — вперед!

Я не буду больше задерживаться на поэтических вольностях переводчика (строки 18-20), ни на однокоренных повторах («пловцы... плывут... плывущие»). Но я не могу не отметить поразительного, резчайшего «цветаевизма», почти автоцитаты: «глотатели широт» (ср. «глотатели пустот» в стихотворении 1935 года «Читатели газет»). Не могу не указать также на довольно тяжкую ошибку: слово «смерть» (ни однокоренные с ним) не должно появиться раньше последней главки, которую оно и открывает самым торжественным образом, — таков «секрет» стихотворения, легкомысленно «выданный» переводчиком.

Ст. 21-24:

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!

На облако взгляни: вот облик их желаний!
Как отроку любовь, как рекруту — картечь,
Так край желанен им, которому названья
Доселе не нашла еще людская речь.

Отметим и здесь усиление (против оригинала) риторики (прямое обращение к читателю-слушателю) и архаизация («отрок», «доселе»). Отметим и еще одну профессиональную ошибку: слово «*inconnues*» — ключевое, оно вернется в последнем, 144-м стихе («*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*»), и этот повтор переводчик *обязан* соблюсти. Цветаева его не соблюла (ст. 144 в переводе: «В неведомого глубь — чтоб *новое* обрести!»).

Я позволю себе высказаться без экивоков, по примеру самой Цветаевой: если бы я был редактором русского Бодлера, я бы перевод Марины Цветаевой отклонил потому, что это не перевод, а вольное переложение, вариации на бодлеровскую тему. Переводчик очевидным образом подминает под себя автора. Даже если в результате получаются прекрасные русские стихи, перевода в подлинном смысле слова, т. е. адекватного воспроизведения иноязычного оригинала, они заменить не могут. Не хочу да и не могу пускаться в обобщения. Вполне возможно, что в иных случаях переводческая работа Цветаевой ближе к переводу, чем к переложению. Как бы то ни было, здесь перед нами весьма характерный для больших поэтов казус. Не дня всех, но для многих. К их числу, я уверен, принадлежит и Борис Пастернак, чьи переводы — нет слов! — и вдохновенны и прекрасны, стали неотъемлемой частью русской поэзии XX века, но слишком часто ломают хребет оригиналу.

Наше восхищение Мариной Цветаевой или Пастернаком не должно мешать трезвой, по возможности беспристрастной оценке их переводческого *мастерства*. Потому что переводчику таланта мало — ему необходимо и мастерство, т. е. владение и материалом, и всеми «правилами игры», и самим собой. Последнее же предполагает умение подчинять себя чужой воле, чужому духу, чужой поэтике, на что великие поэты часто оказываются неспособны.

* * *

Мне хорошо знаком анализ этого цветаевского текста, принадлежащий Е. Г. Эткинду (в сборнике «Мастерство перевода». 1969)⁴³. Полемика с профессором Эткиндом была бы слишком пространна, поскольку позиции наши в *этом частном случае* слишком далеки одна от другой. Никак не претендуя на монопольное обладание истиной, я горячо советую каждому, кого интересует проблема «Цветаева-переводчик», внимательно изучить эту статью Е. Г. Эткинда.

⁴³ Статья вышла в томе 1970 года. Е. Этинд. Четыре мастера (Ахматова, Цветаева, Самойлов, Мартынов). //Мастерство перевода, сб. 7, М.: Советский писатель. 1970. С. 29–68. (Примечание —Ж. Х.)

ЕФИМУ ГРИГОРЬЕВИЧУ:
ВЕТОЧКА В ЛАВРОВЫЙ ВЕНОК⁴⁴

Ефим Григорьевич был всегда.

И в *той* жизни, в нелюбезном отечестве, которая после четверти века невстречи кажется призрачной, фантомной, придуманной. Во всяком случае – иногда кажется.

И в *этой* – на чужбине, вольной и прекрасной, сознательно избранной и не обманувшей ожиданий и упований.

Он был всегда, и всегда тот же: знак и утверждение стабильности в океане перемен, напоминание и доказательство того, что надо делать свое дело, что нельзя лениться и «позволять себе», что свою лепту можно и должно внести всегда, и в первую голову – с его небывало щедрою и бескорыстною помощью...

Многоточье означает, конечно же, незавершенность перечня похвал, но не похвальное слово пишет автор этих строк, несмотря на заголовок (см. выше) и на общий заголовок (см. на обложке). Он хотел бы напомнить друзьям и почитателям Ефима Григорьевича, а может быть – кто знает? – и ему самому, о неизменности и неиссякаемости дарования, заявившего о себе (как свидетельствовали самые старые из друзей и знакомцев, в большинстве уже ушедшие, увы) очень рано.

Итак, он был всегда, но и у «всегда» есть непременно свое начало.

Год – 1955. Место действия – улица Воровского, № 52, Союз писателей СССР. Действие – обсуждение учебника по истории

⁴⁴ Впервые: Ефиму Григорьевичу: веточка в лавровый венок. // *Revue des études slaves*. 1998. LXX-3. P. 555–558. (Примечание – Ж. Х.)

западной литературы, подготовленного на филологическом факультете Московского университета под руководством профессора Самарина и доцента Андреева.

Поколение Ефима Григорьевича и следующее за ним, без всякого сомнения, не забыло имени Самарина. К сведению молодых, да уже и не таких молодых, которым это имя – слава Богу! – не говорит ничего: Роман Самарин ухитрился олицетворить послевоенный сталинизм в университетской филологической «науке» в одиночку, и это несмотря на целый полк предприимчивых и в своем роде одаренных конкурентов-разбойников. Нет такой пакости, какую не был бы украшен его послужной список, перечислять их не станем – неуместно. При этом он был человеком далеко не бесталанным и, главное, необыкновенно эрудированным, начитанным; прекрасно отдавая себе отчет в том, что он не столько творит, сколько вытворяет, он старался, по возможности, не оставлять документированных следов, а говоря попросту – почти не печатался. Учебник, на титульном листе которого значилось его имя, был редким, если не редчайшим исключением.

Народу на обсуждение в Союзе писателей набежало множество. Тогдашний Большой зал (впоследствии, когда к старому дому на улице Воровского пристроили здание клуба, ЦДЛ, этот зал стали называть, если память не изменяет, «Деревянным») был набит битком. Клиенты? Подхалимы? Данники? Вполне возможно: Самарин занимал ключевые позиции и в университете (декан филфака), и в ИМЛИ (завсектором, а может, и замдиректора), и, по всей очевидности, «наверху», не станем уточнять, где. Его боялись панически. И, соответственно, угодничали, старались попасться на глаза. Нетрудно было догадаться, что, если Самарин согласился на обсуждение своего опуса, он это обсуждение загодя и тщательно подготовил. Но пришла и другая публика. Вот уже два года с изрядным хвостом, как умер Сталин, и хотя дело его было живо, свидетельством чему был герой дня и его процветание, многое переменилось, и процветание утратило

свою былую безмятежность. Пришли в смутной надежде на скандал, на «втык». Но, сколько помнится, никаких планов самому вязываться в драку ни у кого из знакомых мне людей не было: страшно. И очень.

Меня привел византинист Александр Петрович Каждан; он умер в 1997 году, и память о нем бесконечно дорога нам обоим – Ефиму Григорьевичу и мне. «Пойдем, – сказал Каждан, – не пожалеешь: специально приехал из Ленинграда Эткинд». – «Кто это?» – спросил я. – «Это самый острый ум, какой я встречал до сих пор», – сказал Каждан.

Все шло вполне гладко: выступавшие хвалили учебник, кто – взхлеб, с подвываниями и подвизгиваниями, кто – сдержаннее, даже с поползновениями на критику по мелочам, но хвалили – все! И вот заговорил Ефим Григорьевич. Он говорил с подчеркнутой, утрированной любезностью, чуть ли не почтительностью, с той неподражаемой, ему одному лишь свойственной интонацией, соединяющей доверительность с едва заметной иронией, и в этой праздничной упаковке была скрыта шпага, разившая насмерть. Я бы сказал «дубина, сокрушавшая тупые лбы» участников самаринского предприятия и их союзников-подпевал, но получится не изящно, а речь Ефима Григорьевича была само изящество, да еще на западный образец. Самарин – надо отдать ему должное – слушал совершенно спокойно и невозмутимо, но все же Ефим Григорьевич его «достал». Уж не припомню, о каком именно немецком поэте-романтике прошлого века шла речь, но птенец самаринского гнезда, о нем писавший, беспощадно разоблачил его враждебность передовому классу и псевдореволюционность. Прочитав соответствующий пассаж из учебника, Ефим Григорьевич поднял глаза и, глядя на Самарина, сказал со своим неповторимым прищуром: «После таких слов, право, удивляешься: как это его до сих пор не посадили!» Круглая физиономия Самарина побагровела... Чуть позже, у выхода из зала, я услышал следующий обмен репликами: «Ну, Ефим Григорьевич,

это был удар ниже пояса!» – «Полно, Роман Михайлович, вы ведь давно не соблюдаете никаких правил!»

Острота ума – конечно, но также разящая острота слова. Более блистательного полемиста и представить себе нельзя. И так было всегда, так остается поныне.

Ефим Григорьевич был не только всегда – он был и везде. И тоже в обеих наших жизнях, в *той* и в *этой*.

Не было такого дела, проекта, собрания сочинений, издательской серии, в которых бы он не принял участия, и по простейшей причине: у истока многих дел он сам и стоял, а в остальных, не им начатых, играл роль безотказного мотора, работал больше, лучше, продуктивнее других. И еще по одной причине: по многообразию, многогранности таланта. Остановимся на одной из граней, той, которая любовь с первого взгляда, вспыхнувшую на вечере в Союзе писателей, превратила в прочное, надежное дружество, ему же не будет конца, пока мы живы. Я имею в виду работы Ефима Григорьевича по теории и истории перевода и нашу общую работу в редакционной коллегии сборников «Мастерство перевода».

Признаюсь, что не знаю, участвовал ли Ефим Григорьевич в самом первом сборнике, увидевшем свет в 1955, но, начиная со второго (1959), он писал для Мастерства перевода неопустительно и чрезвычайно интересно. (Надо ли уточнять, что после отъезда всякая связь со сборником была разорвана, и, конечно, издательством «Советский писатель», а не опальным эмигрантом?) Заглянуть в «Мастерство перевода», однакоже, может каждый желающий, а вот увидеть наши собрания в гостиной, она же и кабинет, Марии Федоровны Лорие, в одном из писательских домов на Аэропортовской, уже не сможет никто, а они-то и были, как мне сегодня видится, самое интересное, живое и поучительное. В обсуждениях рукописей, которые мы принимали или отклоняли, а иной раз хотели бы отклонить, но все же принимали, по соображениям, как гласит евфемизм, внеакадемическим, в полной мере раскрывался дар Эткинда-редактора и виртуоза

компромиссов, как раз противоположный упомянутому выше дару полемиста, но Ефим Григорьевич отличался в обоих. Работать с ним всегда – и тогда, и после, то есть после России, – было одно удовольствие. Он приходил, всегда подтянутый, собранный, деловитый – как бы антитеза и укор нам, москвичам, несобранным, расхлябанным даже, всегда готовым уклониться от темы и перейти на болтовню сплетенного характера, на small-talk, как выражались наши «кашкинки»⁴⁵, наши великие старухи – Лорие, Холмская, Волжина, Калашникова. Впрочем, Господи, Боже мой! никакие они не были старухи тогда, тридцать лет назад, это только так казалось молодым глазам!.. Ефим Григорьевич от small-talk'a не отказывался, но умел повернуть его так, что мы, воленс-неволенс, возвращались к делу. Оно и понятно: мы-то никуда не спешили, мирно расходились, в худшем случае разъезжались на метро, по домам, а он ехал на вокзал, к одному из ночных поездов на Ленинград. Он был единственным иногородним членом редколлегии, который не пропускал, сколько помнится, ни одного заседания. Теперь, я думаю, я знаю причину этой обязательности: переводческий сборник был авторитетным фактом (фактором?) культуры, а культура для Эткинда была не питательной средой и не профессией, как для многих из нас, но Святым Долгом, Святым Делом всей жизни – и я не боюсь и не стесняюсь больших букв!

Была? Нет, была и осталась. И останется. Пусть – как можно дольше. На радость, на пользу и в поучение всем нам, – закончу я сугубо эгоистически.

⁴⁵ Кашкинки — ученицы Ивана Кашкина, знаменитого московского переводчика англосаксонской литературы 60-х годов.

БЕЗ ТЕОРИИ, ПОЖАЛУЙСТА!⁴⁶

В своей книге, опубликованной еще в 1963 году, профессор Ефим Эткинд перечисляет так называемые «теоретические проблемы» поэтического, а лучше сказать, литературного перевода:

— участвует ли переводчик в национальном литературном творчестве или нет?

— что такое сильная творческая индивидуальность переводчика: благословение это или, скорее, проклятие?

— как в работе переводчика сливаются филология и поэзия, наука и искусство? Возможно ли такое слияние?

— нужно ли сохранять метр оригинала любой ценой и при любых обстоятельствах?

— и т. д.

Несомненно, это реальные проблемы, и нам, профессионалам, приходилось сталкиваться с ними и решать их. Но я не согласен с тем, что они теоретические. На мой взгляд, существует только одна действительно и достоверно общая, т. е. теоретическая, проблема литературного перевода: возможен ли этот перевод или невозможен?

Осип Мандельштам, один из великих поэтов двадцатого века, сформулировал ее очень резко:

⁴⁶ Русскоязычный оригинал текста, прочитанного на Нобелевском Симпозиуме и помещенного первым в сборнике: No Theory, Please. // Translation of Poetry and Poetic Prose. Proceedings of Nobel Symposium 110. / Ed. Allén, S. Singapore: Word Scientific, 1999. P. 3–7. Из архива. Маркиш был приглашен по предложению И. Бродского, также участника симпозиума. Машинопись его доклада, подаренный Маркишу, хранится в архиве Маркиша. (Примечание – Ж. Х.)

Он искушай чужих наречий, но постарайся их забыть.
Ведь всё равно не сумеешь стекло зубами укусить.

(1933)

И все же он сам переводил, из разных национальных поэзий, и не потому, что отчаянно нуждался в деньгах, а получая удовольствие от своей работы, хотя бы иногда. Эта главная проблема кажется неразрешимой. Разум говорит: мы так много теряем в процессе перевода, что, как говорят по-французски, *le jeu n'en vaut pas la chandelle*. Возьмем только одну строчку, самые известные две строки Катулла:

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior...

(Я надеюсь, мы не совсем забыли латынь, — так давайте вспомним соответствующие переводы на наши родные языки, и сравним...)

Но, с другой стороны, каждая национальная литература полна переводов, и они являются очень важной, абсолютно неотъемлемой частью любой национальной культуры. Я уверен, что вы понимаете ситуацию: один мудрый человек заявляет: «Движение логически невозможно, следовательно, его не существует», а другой, молча, встает и начинает идти впереди первого.

Должен признаться, что всю свою жизнь в качестве переводчика я довольно скептически относился к теориям, особенно к новым и модным. Я также не мог осмелиться представить себя в качестве эксперта и знатока таких теорий. Тем не менее, есть две или три очень хорошие книги, которые я горячо рекомендую всем, кто интересуется и занимается искусством литературного перевода.

Первая — это упомянутая выше работа Ефима Эткинда, опубликованная в Ленинграде в 1963 году (35 лет назад!) и озаглавленная «Поэзия и перевод». Общие идеи, изложенные в книге, были развиты во время его парижской эмиграции почти 20 лет

спустя: «Un art en crise — Essai de poétique de la traduction poétique».

Не менее важной для меня лично и гораздо более известной ученым всего мира была книга Джорджа Штайнера «После Вавилона — аспекты языка и перевода», впервые опубликованная в 1975 году.

Оба автора были упомянуты среди участников этого Нобелевского симпозиума, и я счастлив и горд выразить свою благодарность публично: они расширили мой кругозор как работника на практике в области литературного перевода. И в то же время они окончательно убедили меня в том, что любая общая теория перевода имеет очень мало общего с переводом поэзии или поэтической прозы, да и вообще с литературным переводом. Теория перевода может объяснить и/или систематизировать интересные явления в таких областях, как лингвистика (в первую очередь), психология, социология или этнология, но не имеет значения перед шедеврами поэтического творчества, потому что действительно великое достижение перевода уникально, как уникален любой оригинальный шедевр; так сказать, особая счастливая случайность, требующая особой теории. Я, например, всегда восхищался Итамаром Эвен-Зохаром, но никогда не мог понять, какое отношение его теория полисистемы имеет к различению Добра и Зла в переводе. И я позволю себе добавить, что простая описательность не является похвальной, возможно, даже опасной, в гуманитарных науках в целом и в литературоведении в частности.

С другой стороны, и профессор Эткинд, и профессор Штайнер научили меня, что практически любая деталь работы отдельного переводчика, особенно трудности и препятствия, может стать основой или, по крайней мере, отправной точкой для теоретических размышлений.

Рассмотрим вопрос адекватности. Это в основном практический вопрос, но что именно означает: перевод адекватен оригиналу? Точно копирует все черты оригинала — его метр, ритм, рифму, оноματοпею и т. д.? Но каждый из нас прекрасно знает,

что эта верность может легко превратиться в кричащую неверность (*traduttore. traditore!*) — я не считаю нужным подробно останавливаться на этом. Когда я был новичком, «зеленщиком» в этой области, я пытался сформулировать для себя: перевод должен производить на разум и чувства читателей тот же эффект, который оригинал производит на носителей языка оригинала. Так, например, русский перевод бальзаковского романа «Евгения Гранде» (1833), сделанный Достоевским и опубликованный в 1844 году, должен был быть принят русскими читателями *grosso modo* так же, как роман был принят французскими современниками как автора, так и переводчика. Но теперь, полтора века спустя? Одинаково ли состарились французский оригинал и русский перевод или между ними существует разрыв, обусловленный неравномерным развитием двух языков? Вполне возможно, что для двадцатилетнего французского читателя Бальзак звучит более архаично, чем русский текст Достоевского для россиянина 1978 года рождения. В этом случае нарушен принцип адекватности, и если рассматривать этот принцип как *conditio sine qua non*, то необходимо заказать новый перевод, независимо от нашего почтения к великому русскому писателю. (Стоит ли добавлять, что великий русский писатель, о котором идет речь, по многим причинам мог быть довольно плохим переводчиком по современным стандартам?)

Если оригинал лингвистически и стилистически старомоден или явно устарел, переводчик архаизирует свой текст; я полагаю, это общее правило. Но где границы такой архаизации? Если оригинал частично (или полностью) непонятен современному читателю (как, например, шансон де гест, или Чосер, или даже Рабле), как сделать перевод понятным, сохранив при этом четкую хронологическую дистанцию? И еще: можно ли и нужно ли сделать так, чтобы русский читатель почувствовал, что эти хронологические расстояния между ним и, скажем, Данте и Торквато Тассо не одинаковы?

В каждом из этих случаев носители языка, прямые наследники старофранцузского, или среднеанглийского, или старотосканского и т. д. существуют и способны непосредственно оценить степень актуальности (или неактуальности) текста. Но как насчет так называемых мертвых языков, в первую очередь греческого и латыни, двух основ современной европейской цивилизации? Нет законных наследников ни у Гомера, ни у Платона, ни у Горация! Может быть, вообще нет причин для архаизации этих авторов? Или эпосы Гомера, будучи как минимум на восемь веков старше од Горация, должны производить впечатление чего-то более древнего, независимо от языка перевода — русского, английского, шведского и так далее?

Все эти и десятки подобных вопросов, хотя и не являются теоретическими *sensu stricto*, могли бы положить начало плодотворной дискуссии общей важности и значимости.

Несколько слов еще об одной грани той же проблемы «адекватности/неадекватности» — по аналогии с «анахронизмом» я хотел бы назвать ее «анатопизмом». Среди многих и разнообразных ловушек, угрожающих переводчику, есть одна, связанная с народной поэзией — народными сказками, народными песнями, пословицами и т. д. Вы находите пословицу, которая примерно означает, что честность не приносит богатства. Ваш оригинал на испанском языке, вы переводите на русский. Оба языка необычайно богаты пословицами, и почти сразу у вас возникает мысль: от трудов праведных не наживешь палат каменных — честным и усердным трудом не приобретешь дом, построенный из камня. На первый взгляд все правильно, но, увы, этот взгляд ошибочен. Каменный дом — признак исключительного благополучия в России, стране дерева и деревянных домов, но не в Испании, в Кастилии!.. Венгерские сказки полны постоянных, стереотипных формул (типа «Жили-были...»), как и русские сказки, но если мы попытаемся просто заменить венгерские фразы соответствующими русскими, то рискуем получить русскую сказку с венгерскими именами собственными и топонимией.

Могут ли все эти довольно простые размышления войти в целостную теорию? Думаю, что нет. Но я верю, что все пункты нашей повестки дня, будучи практическими, имеют определенную теоретическую ценность. А всеобъемлющие теории — ну, всеобъемлющие теории поэтического перевода — напоминают мне старый еврейский анекдот. Однажды летним утром в маленьком городке где-то в еврейской черте оседлости, скотовод (эта профессия в еврейской Восточной Европе символизировала наивного, простого, малообразованного человека) приводит своих лошадей к реке, чтобы напоить их, и кого он видит на берегу, если не старого раввина в окружении детей! Раввин делает странные движения руками и ногами, а дети смотрят на него в полном молчании. Скотовод, пораженный, спрашивает: «Что вы делаете, раввин?» — «Разве вы не видите? — отвечает раввин. — Я учу детей плавать». — Скотовод, еще больше удивляясь: «Как это, ребе?! Вы умеете плавать?» Ответ раввина я предпочитаю не переводить, но не сомневаюсь, что он будет вполне понятен на оригинальном идише: «Ikh kennit shvimen, ober ikh veis shvimen».

«Ibersezn ken ikh nit, ober ikh veis ibersezn» — именно этот посыл я слышу в любой теории, а особенно в комплексной.

О переводе американской литературы на русский⁴⁷

Я начал работать профессионально в области художественного перевода осенью 1954 года, вернувшись из ссылки, окончив университет и оставшись без работы. Надо помнить, что в СССР литературным трудом можно прокормиться несравненно легче, чем на Западе и число «свободных художников», т. е. людей, у которых нет постоянного места и определенной зарплаты, весьма значительно. Их особенно много среди переводчиков, точнее, тех, кто претендует на звание переводчика: как и в первые после-революционные годы, каждый, с грехом пополам знающий какой-нибудь иностранный язык, стремится заработать переводом. Только после революции, при Горьком, это были по преимуществу старые дамы, а теперь – наглые мальчики и девочки. И в первую очередь речь идет, конечно, о переводах с английского, поскольку именно английский – самый распространенный сегодня в СССР иностранный язык.⁴⁸ Я вернусь к этим самозванным переводчикам ниже.

Итак, я стал переводчиком более или менее случайно. Правда, в университете я перевел одну не переводившуюся ранее речь Апулея и с громадным удовольствием вспоминал об этом времени; к тому же мои учителя очень лестно отзывались об этой работе, говоря не только о ее филологической добросовестности, но и о литературных достоинствах. Однако нельзя не признать, что

⁴⁷ Публикуется по машинописи из архива. Материалы разных лет, отредактированные для доклада о переводе американской литературы на русский язык. Вычеркнутые отрывки поставлены между звездочки. (Здесь и далее примечания – Ж. Х.)

⁴⁸ Судя по упоминанию СССР, эту часть нужно датировать к годам до 1991.

таких комплиментов недостаточно, чтобы уверенно «войти в профессию». Особенно – в такую профессию, которая стояла на высоком уровне: в первой половине 50-х годов в СССР уже давно сложилась прекрасная школа художественного перевода, как поэтического, так, пожалуй, еще в большей мере и прозаического. Я говорю «еще в большей мере» потому, что в поэзии большое место занимали (и продолжают занимать) периоды с подстрочников, к которым привлекают крупных поэтов (в поисках «генеральских» имен), и они переводят со всех возможных языков, не зная ни одного, как, например, Леонид Мартынов. Не только переводят, но еще и теоретизируют с учнейшим видом, как все тот же Мартынов. В прозе перевод с подстрочника встречается лишь как исключение – для экзотических языков, которые профессиональным переводчикам не знакомы, – и в этих случаях издательства стараются подыскать действительно опытных мастеров, которые могли бы «вытянуть» плохо понятный, плохо вписывающийся в русскую культурную традицию текст. Коротко говоря: невозможно представить себе англоязычную (английскую, американскую, австралийскую и т. д.) прозу, переведенную на русский язык с подстрочника, тогда как англоязычные стихи с подстрочников переводят сплошь и рядом.

Мне предложили перевести три диалога Лукиана для первого после войны издания этого писателя. Лукиан, высоко ценился официально, поскольку Энгельс назвал его «Вольтером классической древности», а Маркс неоднократно упоминал с одобрением. Но в то же время Лукиан – похабный, порнографический, вредный для нашей советской нравственности автор: вот мнение вполне образованного, но сознательного советского руководителя культуры. Это мнение разделяли и «новый класс» в целом, ничего не читавший, но свято верующий во все «общие установки». Когда в конце 50-х годов был переиздан «Золотой осел» Апулея (я принимал участие в издании), в издательство «Художественная литература» было переслано из ЦК КПСС письмо, полученное журналом «Партийная жизнь». Автор

письма отрекомендовался секретарем одной из партийных организаций Владивостока и не только выражал собственное возмущение публикацией книжки «с пустым, вульгарным содержанием», но выступал от имени партии, которая призвана воспитывать трудящихся и не вправе давать им в руки такие книги (письмо имело заголовок: «Нужны ли такие книги?»). Том Лукиана, в работе над которым я участвовал в 1954–55 гг., мог выйти в свет только потому, что был первым выпуском серии «Научно-атеистическая библиотека». Это было характерно для любого издания: вы должны были оправдать его с идеологической стороны. Вы предлагаете издательству некую книгу, давно известную, знаменитую, но идеологически еще не признанную, – докажите, что она нужна советскому читателю именно сегодня и в большей мере, чем другие книги. Лукиан нужен потому, что он помогает нам бороться с религией. Позже, в 1958 году, я подготовил для Издательства Академии Наук первый порусски сборник Ульриха фон Гуттена. Культурные и художественные аргументы занимали весьма незначительное место. Главным было то, что Гуттен был врагом папского Рима и сторонником единства Германии (тогдашний советский лозунг в германском вопросе).

Я с удовольствием принял предложение перевести диалоги Лукиана, которые, однако, были уже переведены и напечатаны в том, старом переводе в 30-е годы. Никто и никогда не упрекал старый перевод ни в чем. Но его выполнил в молодые годы известный советский театральный режиссер Сергей Радлов, который оказался в Риге во время войны, был за это арестован (ходили слухи, будто он сотрудничал с немцами, но никому не известно, правда ли это, а если правда, то в чем его сотрудничество с немцами выражалось) и никаких других сведений о нем в ту пору не было. Как бы то ни было, самый факт ареста *категорически исключал* возможность использовать перевод, сделанный человеком, находящимся в заключении. Вообще имя человека, так или иначе скомпрометированного, должно исчезнуть с

печатных страниц. Я уехал из СССР в «братскую» Венгрию (я был женат на венгерке), но директор издательства «Советский писатель», Николай Лесючевский, потребовал вырвать и перепечатать титульный лист уже готового ежегодника «Мастерство перевода», членом редколлегии которого я был много лет. Между тем в выпуске «Мастерства перевода», о котором идет речь, моих статей не было: было только имя (среди полутора десятка других) на обороте титульного листа, в списке членов редколлегии.

Это следует непременно иметь в виду. Исчезновение Дос Пассоса на русском языке связано не столько с ним самим (дурным, с советской точки зрения, поведением, модернизмом и т. д.), сколько с исчезновением в конце 30-х годов (в тюрьме, понятное дело) переводчика Дос Пассоса Валентина Стенича, одного из самых блестящих и продуктивных мастеров художественного перевода довоенного времени. Арест переводчика компрометирует и его автора, если этот автор современный. Ведь переводчик сам выбрал его, сам предложил издательству или журналу. Но если переводчик оказался врагом народа, значит, все его действия политическая и идеологическая диверсия. Во всяком случае, лучше не стоит переиздавать такого автора – так надежнее, безопаснее.

30-е и 40-е годы в советской переводческой школе были годами борьбы двух главных направлений: т. наз. «технологически-точного перевода» и т. наз. «творческого перевода». Первое возглавляли Евгений Ланн, Густав Шпет (известный философ) и Георгий Шенгели. Второе связано, прежде всего, с именем Ивана Кашкина. Обе группы переводили с английского. После войны, с началом борьбы против всего западного, «кашкинцы» взяли верх окончательно. Я всегда причислял себя к последователям Кашкина, которого знал лично и ценил очень высоко как переводчика и теоретика перевода. Но нельзя забыть того печального факта, что «кашкинцы» использовали недостойные средства, чтобы добить старых врагов. В 1949 году и позже Иван Кашкин обвинял Ланна (еврея) в космополитизме. Разумеется,

это не имеет отношения к сути дела, но это определило мое отношение к Евгению Ланну в личном плане. Я работал с ним как редактор («Николас Никлби» и «Домби и сын» в 30-томном собрании сочинений Диккенса) и был очень дружен с ним и его женой и постоянной сотрудницей Александрой Кривцовой, хотя с самого начала (вероятно, слишком демонстративно и потому глупо) объявил, что мы стоим на разных позициях в переводе. Мы оставались в самых сердечных отношениях вплоть до самоубийства Ланна и Кривцовой в 1959 году⁴⁹.

Несмотря на эту предосудительную с «кашкинской» точки зрения дружбу я оставался близок со всеми «кашкинцами», вернее – «кашкинками», потому что вся школа состояла из бывших учениц Кашкина по Институту иностранных языков в Москве. В пору, когда я вошел в их среду, им всем было за пятьдесят, и все они пользовались неоспоримым авторитетом в Союзе писателей и в издательствах. Это были: Евгения Калашникова, Наталья Волжина, Ольга Холмская, Мария Лорие, Мария Абкина и Нина Дарузес. В 50-е и первую половину 60-х годов им принадлежало бесспорное право выбора при распределении работы (заказов) в издательствах и их собственные предложения встречались издательствами и журналами с сочувствием и пониманием.

*Каждый год издательства составляют планы редакционной подготовки и планы выпуска, т. е. перспективный план на несколько лет вперед и список книг, которые могут быть выпущены в следующем году (следовательно, стадия их подготовки уже завершена). Оба плана представляются для утверждения в Комитет по делам печати при Совете Министров (в 50-е и первую половину 60-х годов – в Главиздат Министерства культуры). Планы редакционной подготовки составляются на основании заявок, поданных литераторами, а также собственных соображений различных редакций. В интересующем нас случае речь идет о редакциях переводных литератур. В издательстве

⁴⁹ Год самоубийства супруг Ланнов — 1958.

«Художественная литература» (Гослитиздат в 50-е и 60-е годы) переводной литературой занимались Западная редакция (литературы Западной Европы, Америки, Австралии), Восточная редакция (литературы Азии и Африки) и Редакция стран народной демократии (литературы европейских сателлитов СССР). Была еще одна переводная редакция – Народов СССР, но она нас не занимает. Замечу только, что в этой редакции действовали особые силы и влияния, в других переводных редакциях не ощущавшиеся.

В плане редакционной подготовки были разделы собраний сочинений и отдельных изданий. Подготовка и выпуск собраний сочинений занимали много лет. Так, тридцатитомный Диккенс выходил в свет больше десяти лет, да еще предварительный этап (споры о составе редакционной коллегии, о принципах издания, о составе переводчиков и т. д.) занял не менее пяти лет. Близко к собранию сочинений стоит серия. Так, была и продолжает выходить серия «Библиотека современного романа», «Сокровища мировой лирики», «Библиотека античной литературы» (все – в Гослитиздате); одна из старейших и самых знаменитых у читателя серий – «Литературные памятники», выпускаемая издательством «Наука» (раньше оно называлось Издательство АН СССР). Вопрос о включении той или иной книги в состав серии решается каждый год заново, т. е. состав серии установлен лишь в принципе, на практике же может изменяться до бесконечности, равно как и хронологический порядок появления книг серии в свет. Наконец, отдельные издания могут быть действительно отдельной книгой (однотомником) или двухтомником и даже трехтомником. Напомню только двухтомник Хэмингуэя (конец 50-х годов), который заново открыл этого писателя молодому читателю и стал событием чрезвычайной важности в литературной жизни.*

Заявки на издания подавались как литературоведами, так и переводчиками. Литературовед, подавая заявку, претендовал на составление (если речь шла о сборнике), вступительную статью

(практически обязательную в любом переводном издании), иногда – на примечания (редко: крупный барин обычно не макает руки мелочами, которые, к тому же, трудно разыскивать, но примечания в советских изданиях были еще более обязательны, чем предисловия; в принципе это прекрасный порядок, но было бы интересно исследовать примечания к переводным книгам конкретно – что пропускалось комментатором по незнанию, что по идеологическим соображениям, как менялся характер комментариев по мере деидеологизации и ослабления террора и т. д.). Переводчик, обращавшийся с заявкой в издательство, хотел получить заказ на перевод – и только. Но переводчик как правило, нуждался в поддержке авторитетного литературоведа (или литературоведов), чтобы доказать важность, первоочередность своей заявки, чтобы она «прошла». Это одинаково относилось к литературе прошлого (классике) и к современной литературе, с той лишь разницей, что для современной литературы аргументация сложнее, защита современного автора от обвинений в реакционности труднее. Впрочем, такие обвинения были применимы вполне и к авторам, давно умершим. Я участвовал в первом после войны переиздании Эдгара По, который в разгар борьбы с космополитизмом и тлетворным влиянием Запада был предан анафеме как мистик и реакционный романтик. Я перевел три рассказа: «Колодец и маятник», «Система доктора Смоля и профессора Перро» (The system of Dr. Jarr and Prof. Feather) и «Ты еси муж, сотворивый сие» (Thou art the man).

Дело было в 1955-56 году, сборник подготавливался Гослитиздатом. Когда все переводы были готовы, редакция передала книгу на рецензию кому-то из литературоведов, кому именно – я не помню, кажется, Абелью Старцеву. Рецензент предложил выбросить третий из переведенных мною рассказов. Редакция согласилась, и мой перевод увидел свет только в двухтомнике По (серия «Литературные памятники») уже в начале 70-х годов. Насколько я мог понять, предложение рецензента основывалось на двух соображениях: 1) рассказ слишком натуралистичный

(полусгнивший труп в гробу), 2) цитата из Библии, вынесенная в заголовок рассказа и непременно требующая комментария, иначе весь рассказ непонятен, а советский читатель библейских реминисценций, да еще таких изысканных как «Thou art the man» давно не улавливает; но и цитата, и особенно комментарии – это неприкрытая религиозная пропаганда.

*Громадную роль при составлении планов играли протекция, вражда литературных кланов, семейственность. Почти невозможно было проникнуть в план чужаку, «аутсайдеру». Новички обычно понимали это и подавали в издательство уже готовую работу, сделанную на собственный страх и риск (это называется «самотек»), однако шансов на успех у них в этом случае было немного. Впрочем, качество работы таких смельчаков, как правило, бывало ужасным. Я помню перевод одной из повестей Фолкнера, принесенный в Гослитиздат каким-то поклонником Фолкнера. Это был инженер по профессии, он неплохо знал английский, но понятия не имел о том, что такое художественный перевод. Легко себе представить, каким бессмысленным набором слов была его рукопись.

Еще важнее была роль протекции при распределении заказов, шедших, так сказать, сверху, иначе говоря – при распределении работ, запланированных издательством и не имеющих хозяина с самого начала. Речь идет о собраниях сочинений и о сборниках, предлагаемых не переводчиком, а составителем-литературоведом.

Томас Вулф, как известно, стал доступен русскому читателю совсем недавно. Между тем перевод был заказан издательством очень давно, и уже сам заказ был результатом давления и протекции: он был сделан дочери крупного советского писателя Всеволода Иванова. Я не стану входить в оценку профессиональной квалификации Татьяны Ивановой, но и заказ, и оформление договора (с выплатой аванса, сколько я помню, и в любом случае, с принятием издательством известной финансовой ответственности) были бы едва ли возможны, если бы книгу

предложил какой-нибудь никому не известный любитель Вулфа или кто-нибудь из начинающих переводчиков.

Редакции журналов практикуют более гибкую, чем издательства, систему планирования материала и, соответственно, заказов. Здесь переводчик играет большую роль, активнее предлагает, эффективнее участвует в обсуждении возможностей (или трудностей) публикации, в закулисной борьбе между хозяевами, т. е. главными редакторами разных журналов. Попытаюсь показать это на примере «Происшествия в Виши» Миллера.

Я не могу припомнить года, когда пьеса появилась в журнале «Иностранная литература», но это без труда устанавливается по годовым содержаниям журнала. (В Женеве подборок «Иностранной литературы» нет.*⁵⁰

В конце весны 1964 года мне позвонила переводчица Елена Гольшева. Мы начали работать вместе в конце 50-х годов, когда я редактировал ее перевод романа Джеймса Олдриджа «Не хочу, чтобы он умирал» для той же «Иностранной литературы». Е. Гольшева постоянно переводила вместе с Борисом Изаковым, в прошлом крупным политическим обозревателем, который проштрафился во время космополитской кампании конца 40-х годов и с тех пор подвизался в художественном переводе. Сохранив хорошие связи и среди идеологических боссов в стране и среди «прогрессивных» литераторов за границей, он всегда знал, что нужно печатать и где достать нужный текст. Олдридж был не просто бездарный пачкун, но и дружок Насера. Естественно, что я не хотел пачкать руки, но сама Гольшева мне очень понравилась, а ее аргументы показались мне убедительными в то время. Она напрямик сказала, что и сама не выносит Олдриджа, хотя лично он, по ее мнению, человек честный, но *надо* его протолкнуть, потому что это укрепит наши позиции в журнале и позволит со временем печатать настоящую литературу. Замечу

⁵⁰ Пьеса была опубликована под названием «Это случилось в Виши». Пер. Е. Гольшевой, Б. Изакова. // Иностранная литература. 1965. № 7. (Примечание – Ж. Х.)

мимоходом, что такая аргументация была в 60-е годы очень распространена среди либеральных интеллигентов. Гольшева не обманула меня: мы работали позже вместе над Мозмом и Грэхемом Грином... Итак, Гольшева позвонила мне и сказала, что есть очень важное и срочное дело и что я должен как можно скорее с нею увидеться. При встрече она передала мне текст «Виши», уже разодранный по страничкам, т. е. распределенный для работы между нею и ее соавтором, и сообщила, что вопрос о публикации практически решен в ЦК, но нужно соблюдать строгую тайну, чтобы не пронюхали реакционеры-сталинисты и антисемиты и не сунули редактору (тогда им был Чаковский) палки в колеса. Я прочел пьесу, был в неописуемом восторге и согласился бросить все дела, чтобы отредактировать Миллера. Мы закончили работу в какой-то невероятно короткий срок (4-5 дней), еще через несколько дней уже читали корректуру и с нетерпением ждали сигнального экземпляра журнала, как вдруг все полетело к черту: то же самое ЦК, которое, по словам Гольшевой, «дало добро», запретило печатать «Виши». Все-таки Чаковский отстоял пьесу, и она появилась в «Иностранной литературе» спустя примерно полгода.

Теперь известно, что все происходило не совсем так. Кто-то из очень известных переводчиков (Гольшева к их числу не принадлежала) предложил Катаеву, редактору журнала «Юность», пьесу Миллера. Он прочитал перевод и принял. Пьеса тогда только-только появилась в Москве. Был ли уже у Гольшевой и Изакова экземпляр, я не знаю, но это вполне возможно. О планах «Юности» стало известно Чаковскому. Он встретился с Катаевым и очень отговаривал его печатать «Виши», потому что это – не столько антифашистская, сколько еврейская тема. Катаев стал колебаться: для него важнее всего была молодая советская литература, а не переводная и ставить журнал под удар ради западного автора явно не имело смысла. А Чаковский вдобавок донес в ЦК или попросил, чтобы на Катаева нажали из ЦК. Разумеется, в ЦК он аргументировал по-другому: мол, не дело «Юности»

заниматься новинками зарубежной литературы. Одновременно он стал думать, кто может мгновенно сделать перевод для его журнала: готовый перевод он не мог взять, не обнаружив своих интриг, да, скорее всего, переводчик и не согласился бы участвовать в этих интригах. Так появился шевско-изаковский вариант, в котором я, по неведению обстоятельств, принял участие. В какой мере Изаков был посвящен в тайну, я не знаю, но Голышева, по-видимому, так же ничего не знала, как и я (по крайней мере – до поры до времени). Но полугодичное опоздание «Виши» в журнале Чаковского было вызвано не цензурным запрещением, а скандалом, который Катаев устроил в отделе печати ЦК, когда узнал, как подло надул его «койот» (эту кличку дал Чаковскому Стейнбек, и она прилипла очень прочно).

*Вообще борьба между журналами и переводчиками играет довольно важную роль в литературной жизни. Если речь идет об «апробированном» и к тому же по-настоящему хорошем писателе, случаются иногда очень печальные для перевода вещи. Когда после смерти Хемингуэя напечатали «Праздник, который всегда с тобой», первыми английский текст получили какие-то высокопоставленные дети каких-то дипломатов (им привезли из-за границы корректуры). Они мигом состряпали ужасный перевод, и журнал – мне кажется, опять-таки «Иностранная литература», но, возможно, я ошибаюсь, – мигом напечатал, хотя давно было условлено, что переводить этот роман (или «роман») будут две знаменитые еще с довоенных лет «хемингуэевки» – Калашникова и Волжина, переводчицы «По ком звонит колокол».

Другой результат этой переводческой и журнальной конкуренции – несколько переводов одного и того же произведения. Так, «Праздник, который всегда с тобой» вышел отдельной книгой в переводе Калашниковой и Волжиной; существует два перевода «Нашего человека в Гаване» Грина. Тут все зависит не только от качества перевода и ловкости переводчиков, но и от связей переводчика с издательством или редакцией журнала. И бывает,

что после хорошего журнального варианта появляется худший в отдельном издании, т. е. в виде книги.

Вообще переводческий «истэблишмент» не в состоянии контролировать работу издательств и журналов, и это – несмотря на всю централизацию, характерную для советской системы в целом. Об этом мы неоднократно говорили в Союзе Писателей, в нашей секции художественного перевода Московского отделения Союза Писателей (я был членом бюро этой секции в 1964–1970 гг.). Разумеется, мы пытались, в первую очередь, не допускать к печати некачественные непрофессиональные, откровенно халтурные переводы, но хотели также влиять на отбор оригиналов для перевода, устраняя пошлятину, дешевку. Я думаю, что наша неудача показывает, прежде всего, силу свободной конкуренции и рынка, которая в сталинское время была практически сведена к нулю. Что же касается нашего профессионального недовольства и ущерба искусству перевода, это неизбежная цена, которую приходится платить за развитие демократии. В целом баланс оказывается положительным; многое проскакивает через цензурный контроль.*

В 1959 году я познакомился с переводчиком И. Шрайбером. Он дал мне почитать роман Э.-М. Ремарка «Искра жизни». Лагерная и еврейская тема, «абстрактный гуманизм» и антикоммунизм + настоящая литература: замечательно. Но «пробивать» (т. е. пытаться пристроить куда бы то ни было перевод) – и думать нечего. Так я и сказал Шрайберу. И прибавил: «Если бы я мог принять участие в такой работе, перевести половину, но, понятно, не для стола, а для дела, я бы отказался от гонорара», Шрайбер сказал, что в таком случае он попробует начать переговоры. Это значило, что он предложит мою долю будущего гонорара в виде взятки. В издательстве Гослитиздат, где я тогда работал, был один заведующий редакцией (называть его имя я не хочу), который вызвался нам помочь – за плату, разумеется. Мы честно рассказали ему об антикоммунистических пассажах, и он оказал, что их в любом случае придется выбросить. Шрайбер

взялся это уладить с Ремарком – уговорить его согласиться на купюры. Наш «импресарио» связался с несколькими журналами, и все шло благополучно. Нас подвело то, что как раз в это время Ремарк пошел снова в ход, вошел в моду: после войны и даже в первые послесталинские годы он был символом всего растленно-западного. А тут, в начале 60-х годов, стали выходить один за другим его романы: «Жизнь взаимы», «Черный обелиск», «Триумфальная арка»... Я не знаю, что вызвало эту ремарковскую лавину, но для нас она оказалась фатальной. Слишком много Ремарка! Это было решение не ЦК, а скорее «среднего звена»: Союза Писателей или даже какой-то одной, консервативной части руководства Союза. Появились статьи в «Литературной газете» и, разумеется, письма читателей, протестующих против незаслуженного интереса к буржуазному романисту, пусть даже и антифашисту, но чуждому нашей идеологии. И всегдашний в таких случаях аргумент: у нас не хватает бумаги на наших, советских писателей (каких именно – никогда не говорится), а переводная литература выходит двухсот- и трехсоттысячными тиражами. В этих обстоятельствах наша затея оказалась неосуществимой. Но важно подчеркнуть, что в принципе эта публикация была возможной, хотя роман, даже с теми незначительными купюрами, которые были неизбежны, действительно, представлял собою манифест абстрактного гуманизма, столь ненавистного официальным идеологам.

*Переводная проза и поэзия планируется только в «Иностранной литературе», в остальных журналах она почти без исключений – самотек, т. е. результат активности и инициативы переводчиков. Самотек, впрочем, бывает разный. У каждого толстого журнала, кроме, может быть, самых провинциальных русскоязычных публикаций, вроде русского ежемесячного журнала где-нибудь в Киргизии или в Бурят-Монголии, есть свои приближенные переводчики, так сказать, «друзья дома», которые делятся с журналом информацией и предлагают ему, в первую очередь, собственные работы или делают заявки. Чем больше и

влиятельнее журнал, тем многочисленнее и разнообразнее его связи среди переводчиков. Первое место в мое время, т. е. в 60-е годы, принадлежало «Новому миру», в первую очередь, потому, что переводчики с западноевропейских языков – либералы по определению, и либеральный журнал представлял для них естественный центр притяжения.*

Остановлюсь попутно на этом любопытном обстоятельстве – на общественной позиции переводчиков в идеологической борьбе и в писательской жизни, в писательской организации. Наша переводческая секция всегда была самой скромной и незначительной в Московском отделении, Мы никогда «не высывались», старались держаться незаметно. Но неизменно консерваторы, сталинисты, те, кого я бы предпочитал называть эмоционально нейтральным именем «советские писатели в прямом смысле слова», атаковали нас злобно и непримиримо. Много раз нас пытались изгнать из Союза под тем предлогом, что мы не писатели и что надо было бы создать особый Союз Переводчиков. Это, впрочем, вполне естественно и последовательно: советская литература в прямом смысле слова не должна терпеть никакой конкуренции, никакого мирного сосуществования ни с какой иной в идейном плане литературной продукцией.

Кочетов, или Софронов, или Грибачев несовместимы не только с Фолкнером (не говоря уже о Гинцберге), но даже с Симоном или с Агатой Кристи. А чтобы перевести таких советских писателей в американских штанах и ботинках, как Филип Боноски, особой секции в Союзе писателей действительно не нужно.

Даже самая скромная защита своих профессиональных убеждений и интересов превращала нас, переводчиков с западных языков, в крамольников и идеологических диверсантов, по крайней мере – в глазах доподлинно советских писателей. И никакими уверениями в нашей личной преданности советской власти и делу строительства коммунизма, никакими ссылками на разоблачительную силу правдивого изображения американской

действительности у какого-нибудь Майлера или Капоте переводчик не может оправдать себя. Советский писатель в прямом смысле слова не верит ему в идейном плане (и правильно делает, на мой взгляд!) и ненавидит конкурента, отнимающего место в журнале и в издательских планах. Зачем печатать стихи сомнительного модерниста, переведенные с английского, даже если этот модернист осуждает войну во Вьетнаме, если можно напечатать своего, русского, который делает то же самое, но гораздо лучше? Это не сарказм, не преувеличение, это подлинная и очень разумная логика истинно советского писателя.

К этому прибавляется еще один, достаточно важный момент: антисемитизм. Среди переводчиков людей еврейского происхождения было особенно много, а истинно советские писатели – по преимуществу здоровые антисемиты и были и есть. Вдобавок, отрицая переводную литературу, они легко находили союзников среди неопочвенников, условно говоря – оппозиционеров справа. А для многих неопочвенников антисемитизм – не просто здоровая функция советского организма, но важный элемент идеологической программы. С этой общей, антисемитской позиции враги западничества атакуют переводчиков объединенными силами. Приведу один анекдотический пример. На общем перевыборном собрании Московского отделения Союза Писателей выступал кто-то из «консерваторов», в очередной раз требуя изгнания переводчиков из Союза, который, по его словам, из Союза Писателей превращается в Союз переводчиков. И в доказательство он привел цифры: в Московском отделении около 1500 писателей, из них переводчиков – около 800. Между тем, в нашей секции было меньше 200 человек. Мы долго не могли понять, откуда он взял эту цифру 800, думали, что сосчитал всех оригинальных писателей, которые так или иначе занимаются и переводом, и вдруг догадались; да ведь это число евреев в Московском отделении. Как в 1949-53 годах «космополит» было эвфемизмом для «жида», так теперь в Союзе Писателей – «переводчик».

Понятно, что либеральные силы в советской литературе, не только в городской, но и в деревенской (неопочвеннической) ее ветви, считают переводчика своим естественным союзником и сотрудником.

Журналы, однако, начали играть роль первооткрывателей современной зарубежной литературы лишь сравнительно недавно. (Я говорю теперь о толстых журналах, а отчасти и о тонких, помимо «Иностранной литературы»). Достаточно вспомнить, что Фолкнера после войны открыл Иван Кашкин сборником «Семь рассказов» (1958 год), а не журнальной публикацией, что было бы гораздо естественнее. Между тем Роберт Пенн Уоррен («Вся королевская рать») увидел свет по-русски в журнале «Новый мир». Предложил книгу в журнал молодой, никому не известный Виктор Голышев, инженер по профессии. Правда, и это очень важно, он сын упомянутой мною выше Е. М. Голышевой, т. е. в редакции «Нового мира» его не встретили как подозрительного проходимца. И к тому же, он очень одарен литературно, и это сразу же чувствовалось в его работе. Если память мне не изменяет, «Новый мир» открыл для русского читателя и Курта Воннегута. Только в этом случае перевод принесла старая и очень опытная переводчица, хорошо известная Рита Райт-Ковалева.

В этой же связи расскажу о переводе Джозефа Хеллера, роман которого действительно вышел под заглавием «Уловка 22», а не «Трюк 22», как я написал раньше. Выполнили перевод два журналиста; я помню и знаю только одного из них, и буду говорить именно о нем, т. к. именно он играл, скорее всего, главную роль в организации издания. Это Марк Эзрович Виленский, сын известного до войны, знаменитого даже журналиста Эзры Виленского. Его отец был настолько влиятельным человеком, что в 1946 году сумел пристроить сына в Институт международных отношений, куда доступ евреям был закрыт почти наглухо. К тому времени, когда Виленский-младший закончил учебу, Виленского-старшего уже не было в живых, и проникнуть в дипломатию

сыну не удалось. Я не знаю всех подробностей его карьеры, но в 60-е годы он работал в журнале «Крокодил» (сатирическом) и писал вполне гнусно-советские политические памфлеты об американских империалистах и израильских агрессорах. Переводчиком он никогда не был, никаких переводческих, ни тем более культуртрегерских амбиций не питал, но, как и всякий нормальный человек, хотел заработать побольше денег. Он обратился со своим Хеллером в Военное издательство, по той простейшей причине, что там у него были приятели. Дело хранилось в строгой тайне (Воениздат не подвластен или, во всяком случае, тогда был неподвластен Комитету по печати), и обнаружилось только тогда, когда роман уже вышел. Переводчики были удивлены: никто не ждал от Воениздата, цитадели консерватизма и советского патриотизма, такой экстравагантности и смелости. Но никто не знал и имени Виленского, и профессиональная зависть была очень велика: вырвал изо рта такой лакомый кусок какой-то чужак. Именно поэтому, вероятно, американисты стали читать перевод с удвоенным интересом (под «американистами» я понимаю не критиков и литературоведов, а переводчиков) и обнаружили не только полную профессиональную некомпетентность, но и грубые ошибки, и беспардонные купюры, сделанные, само собой разумеется, без ведома автора. Однако в советских условиях это не повод для большого скандала, ни одна газета не напечатала бы наших разоблачений, «Литературная газета» – менее всех других; не стану объяснять всех причин, назову только одну – нежелание и опасность ссориться с Воениздатом. Тем не менее, мы решили не оставлять дела без всяких последствий, и очень уважаемая переводчица М. Лорие, член редакционной коллегии «Мастерства перевода» (в которой, как я уже писал, состоял и я) предложила напечатать рецензию на Виленского с компаньоном в нашем ежегоднике, т. е. в «Мастерстве перевода». Чем закончилась эта затея, я не знаю: вскорости я уехал. Пример этот любопытен в двух отношениях: переводческая инициатива, движимая какими угодно соображениями, от самых

возвышенных до элементарной нужды в деньгах, способна в нынешних условиях опрокидывать многие идеологические барьеры; купюры в переводах – гораздо чаще дело переводчика, чем цензуры, Виленский, бесспорно, обкорнал Хеллера заранее, прежде чем показать его бдительным и сверхпуритански стыдливым редакторам из Воениздата.

Я не знаю ни одного случая, когда цензор запретил бы или потребовал купюр, прочитав подготовленный к печати перевод. Как известно, цензор в издательствах читает книги в последней корректуре, перед подписанием в печать; скорее всего, и в журналах действует то же правило. Я даже не уверен, что цензор (по крайней мере, в издательствах) вообще читает переводные тексты. Следовательно, вся цензорская работа проводится самими переводчиками и редакторами. В дополнение к тому, что я уже рассказал выше, сообщу еще следующее.

Р. Райт-Ковалева, переводчица многоопытная и очень советская в том смысле, что никогда не совершала никаких ложных шагов, способных вызвать неудовольствие начальства, решила подготовить сборник Маламуда, по-моему – для издательства «Молодая гвардия». Надо иметь в виду, что, подобно журналам, издательства тоже делятся на более либеральные и строго консервативные, и цензурный отбор во многом зависит от общего духа издательства. «Молодая гвардия» уже давно числится среди ретроградов и сталинистов, но ее иностранная редакция странным образом ухитряется выпускать довольно любопытных и очень разных авторов. Тем не менее, и работникам редакции, и переводчикам нельзя не считаться со вкусами начальства. Само по себе имя Маламуда уже вызывает неудовольствие: американец и очевидный жид. Не исключалось и то, что кто-либо из руководства издательства знал о главной и, по сути говоря, единственной теме Маламуда – еврейской. В таких обстоятельствах можно было либо идти ва-банк, напролом, на конфликт, чего ни переводчица, ни тем более работники редакции не хотели и не

смели делать, либо попытаться обмануть начальство. Райт-Ковалева ухитрилась так составить свой хилый сборничек, что в нем нет еврейской темы вообще, не считая лишь рассказика «Туфли для служанки», где происхождение героя, впрочем, только оговорено, но никакой роли не играет. Но обман начальства стал обманом, в первую голову, читателя, который получил самые неаппетитные и нерепрезентативные огрызки Маламуда. Этот прием очень распространен среди переводчиков.

Переводчик виноват в том, что советские литературные власти могут похвалиться широким знакомством советского читателя с современной американской литературой: мы, дескать, и Филиппа Рота печатали, и Сола Беллоу. Верно, печатали, но что именно? А то, что принесли догадливые переводчики: грошовый рассказик Беллоу и самый слабый, самый никакой роман Рота.

С Ротом у меня связано некоторое совсем уже личное воспоминание. Заведующей редакцией художественной литературы в «Иностранной литературе» в конце 60-х годов была Татьяна Алексеевна Кудрявцева, переводчица с французского. В середине 50-х годов мы работали вместе редакторами в Гослитиздате и достаточно хорошо знали друг друга. Когда Кудрявцева вышла в люди, в начальство (одно время она работала с Юрием Жуковым, возглавлявшим Комитет по культурным связям с границей), я никогда ни о чем не просил ее; не просил и подкинуть работки в журнале, потому что никогда в этом не нуждался. И вдруг она сама позвонила и пригласила в журнал. Оказывается, «Иностранная литература» хотела бы напечатать «The Apprentice» Маламуда. Вопрос еще не решен, но ей хотелось бы заранее заручиться моим согласием переводить. Я, конечно, тут же согласился, понимая ее мотивы: нужен переводчик, знающий еврейскую жизнь и терминологию. Мы поговорили о Маламуде, о сравнительных достоинствах «The Apprentice» и «The Fixer», о том, что русскому читателю, скорее, нужен второй роман, чем первый, и что даже с цензурной точки зрения он, пожалуй, удобнее, проходимее. Потом, пользуясь старым знакомством и

откровенным тоном разговора, я спросил: «Если уж вы снимаете табу с еврейской темы, почему бы не напечатать один из лучших рассказов Рота «Фанатик Эли»? Хотите, я вам переведу?» Кудрявцева сказала, что ничего гарантировать не может, но и не исключает полностью такой возможности. Пусть, мол, я перевожу на свой страх и риск. Было это в конце лета 1969 года, Израиль и евреи постоянно мелькали в газетах в самом некрасивом виде, хотя и без той осатанелой злобы, какая хлынула после начала большой эмиграции. Итак, я перевел «Фанатика Эли» и принес перевод в «Иностранную литературу». Это было уже поздней осенью или в начале зимы, где-нибудь в ноябре, Кудрявцева прочитала рассказ и тут же вернула: «Нет, *сейчас* решительно не пойдет». – «Почему?» – «Ну, вы сами понимаете...» – «Разве что-нибудь изменилось за эти три или четыре месяца?» – «Да, многое». Я не стал уточнять, что именно, и только спросил: «А Маламуд тоже отменяется?» – «Нет, потому что ваш рассказик – это воинствующий, агрессивный национализм, а Маламуд мягче, лиричнее, нет таких острых углов».

Сколько я знаю, мягкий Маламуд тоже не появился по-русски. А Рота я напечатал в одном из русскоязычных изданий в Израиле⁵¹.

*Может быть любопытной история совершенно безуспешных и безнадежных попыток «пробить» «Признания Ната Тернера» Стайрона. Ее предприняла все та же Е. М. Голышева, о которой многократно и по разным поводам я говорил выше. Голышева предлагала книгу многим журналам (я помню «Новый мир», «Иностранную литературу», нескольким журналам вне Москвы) всегда с одной и той же мотивировкой: это негритянская тема, поднятая одним из самых крупных американских писателей. Причиной неудачи надо считать не только (и, может быть, даже не столько) «попытку оклеветать национально-освободительное движение американских негров», сколько

⁵¹ Филипп Рот. Фанатик Эли // Сион. 1973. № 4 (7). (Примечание – Ж. Х.)

религиозные мотивы романа и, может быть, еще натурализм. Так или иначе, ни один руководитель журнала, с которым шли переговоры и которому переводчица откровенно рассказывала о трудностях (работодателю нельзя лгать, иначе рискуешь не только работать впустую, но и потерять репутацию на будущее), не соблазнился Стайроном, хотя и понимал прекрасно, что это была бы сенсация побольше Воннегута и Уоррена.*

В заключение расскажу о переводе Мелвилла, выполненном Инной Максимовной Бернштейн⁵², в пору ее работы над этим сложнейшим текстом – еще совсем молодой переводчицей, дебютанткой. До Мелвилла она перевела несколько рассказов Джерома К. Джерома и одну повестушку с итальянского. Мелвилл был одним из ее любимых авторов еще в университете. Все мы, учившиеся в послевоенные сталинские годы, в годы самой жестокой идеологической нетерпимости, прекрасно понимали, почему Мелвилл – это плохо; мистика, реакционная романтика, поповщина. Но оттепель соблазняла каждого из нас. Во второй половине 50-х годов значительную роль в читательской жизни играло Издательство географической литературы (Географиздат). Оно было одним из первых, воспользовавшихся оттепелью, и расширило продукцию своей научно-популярной редакции. Раньше эта редакция готовила действительно популярные брошюры по разным отраслям географических знаний, что-нибудь вроде «Может ли человек управлять погодой?» или «У карты Сибири». Теперь они, т. е. работники редакции, среди которых было много умных и жаждущих сеять культуру людей, принялись публиковать приключения, путешествия, фантастику, этнографию, рассказы о животных, коротко говоря – все, что хоть каким-то боком могло считаться «географическим.» Начали они печатать и переводы. Среди их публикаций были книги, которые едва ли увидели бы свет в других издательствах. Так, они были практически первыми, кто вернул русскому читателю

⁵² Первая жена Ш. Маркиша (с 1954 года). (Примечание – Ж. Х.)

Хемингуэя, я имею в виду – впервые после долгого запрета не переиздал, а дал что-то новое: они напечатали «Зеленые холмы Африки». В Географиздате вышло «Путешествие без карты» Грэма Грина. Переводчик «Зеленых холмов Африки», Виктор Александрович Хинкис, рекомендовал Инна Бернштейн людям из Географиздата (назову хотя бы одного из них – Соломона Кумкиса, прекрасного организатора и подлинного культуртрегера). Обсуждая возможности сотрудничества, И. Бернштейн предложила «Моби Дик»: в конце концов, ведь по жанру это путешествие. И Географиздат подписал с ней договор. Никаких трудностей (т. е. организационных или цензурных трудностей) не было. Именно потому, что книгу готовило такое идеологически безобидное, я бы сказал, такое неидеологическое издательство, как Географиздат. Позже «Моби Дик» был переиздан Голитиздатом в исполинской и высокопрестижной серии «Библиотека мировой литературы». На этот раз нашлись и другие любители Мелвилла, которые хотели получить заказ на перевод, суливший многотысячные доходы. Но был переиздан очень хороший перевод И. Бернштейн.

За всем тем я не берусь объяснить, почему Мелвилл никогда не переводился на русский язык ни до революции, ни в 20-30-е годы. Скорее всего, это простая случайность, помноженная на трудность перевода.

На этом я заканчиваю свои заметки. Есть немало других, весьма любопытных, с моей точки зрения, деталей и эпизодов, но они касаются скорее мастерства перевода или литературных нравов вообще, чем поставленной темы: переводы американских писателей.

ФЕНОМЕН ЭТКИНДА⁵³

Эпитет «феноменальный» был в числе излюбленных и самых частых у Ефима Григорьевича Эткинда. Случайно или нет, Бог знает, но сегодня, вскоре после его ухода, кажется, что был в этом глубокий смысл. Вот, на всякий случай, определение из семнадцатитомного Словаря русского языка: «редкий, необычный, исключительный, выдающийся по своим качествам, свойствам, силе проявления и т. п.» Каждое слово приложимо к Эткинду. Сказано в точности о нем. И это не надгробная похвала, это по-словарному сухое, деловитое описание явления. «Явление» — от глагола «являть». По-гречески — «файно»; причастие в страдательном залоге, настоящем времени, среднем роде, единственном числе — «файноменон», феномен. Феномен Эткинда.

Не вдруг и не просто осознается, что человек, вблизи которого прожита жизнь, с которым столько обдумано и обговорено, увидено, услышано, прочитано с восхищением или презрением, с энтузиазмом или негодованием, что этот человек поднимается над обыденностью бесед, застолий, прогулок и становится явлением, требующим если не новой, иной оценки, то, во всяком случае, иного подхода, другого масштаба в измерении. В августе 1998 года на Нобелевском симпозиуме по переводу поэзии и художественной прозы в Стокгольме Эткинд прочитал заключительную (публичную) лекцию на тему «Что такое непереводаемость?». Он начал с извинений, что его английский весьма несовершенен, и то была чистая правда. Но со своим слабватым

⁵³ Написано в 2000 году. Опубликовано посмертно: Феномен Эткинда. // Ефим Эткинд. «Здесь» и «Там». Академический Проект, Санкт-Петербург, 2004. С. 557–560.

английским он был самым блистательным и ярким оратором среди участников симпозиума, оставившим далеко позади и природных англофонов, и без малого двуязычных скандинавов. И если тогда, два года назад, подумалось с некоторым изумлением: смотри-ка, он и тут сумел «выиграть скачки», несмотря на явную невыгоду исходной позиции, — то сегодня, перечитывая его речь, убеждаешься: если он был первым, как всегда и везде, то дело не в победе над английским, а прежде всего в «феноменальности» его наблюдений и наблюдательности, в «необычайном, исключительном» умении разглядеть то, к чему все остальные глаза остаются слепы. Зоркость Эткинда — сильнейшая грань его феноменальности — вызвала бурю аплодисментов в Стокгольме. Зоркость, проникновение в глубину, в суть! Как часто бывало, что зоркость пряталась за ораторским совершенством и ускользала от слушателя; теперь когда живой голос и несравненные интонации, увы, умолкли, когда слушателей больше не будет, будут только читатели, пронизательность Эткинда приобретает особую силу притяжения, и это — на всех полях где он пахал и сеял, а их так много...

Сборники «Мастерство перевода» — одно из многих.

Едва ли заслуживает упоминания то, что Эткиндр был, как сказали бы ученые люди, а особенно ленинградцы, фундирующим первоэлементом сборников: без его участия их и представить себе нельзя. Это ясно любому мало-мальски разумному читателю, но в особенности — товарищам по редколлегии (тем немногим из них, кто еще жив), которые помнят, сколь многим был обязан Ефиму Григорьевичу каждый выпуск, помимо его собственных публикаций. Чтобы не остаться голословом, один пример. В сборнике, помеченном 1964-м годом (вышел в 1965-м), напечатана статья Авраама Белова «А. Шлионский — переводчик „Евгения Онегина“». Это одна из лучших, самых виртуозных публикаций сборников за все годы их существования: истолкован перевод на язык, которого читатель заведомо не знает. Конечно, честь и слава автору, который совсем недавно окончил свои дни

в Иерусалиме, но малая толика и славы и чести принадлежит тому, кто «организовал» статью, — убедил Белова взяться за перо, преодолел сопротивление тех, кто боялся самого слова «иврит» (на всякий случай напомним, что Авраам Шлионский, 1900—1973, родом из Полтавы, был израильский поэт и переводчик), оберегал текст от более чем возможных свирепств цензуры. Нужно ли уточнять, что речь идет о Ефиме Григорьевиче?

Материалы самого Ефима Григорьевича, напечатанные им в сборниках, разнообразны: от сугубо информационных («На конгрессе в Дубровнике», сборник «1963», речь идет о IV Конгрессе Международной федерации переводчиков — ФИТ) до высоко теоретических («Перевод и сопоставительная стилистика», второй по счету сборник, выпущенный в 1959 году). И повсюду щедро (щедрость — еще одна составляющая эткиндовской феноменальности) разбросаны плодотворные идеи и соображения, зовущие к дальнейшим размышлениям, к углубленной разработке. Вот, скажем, «необходимость обратить внимание на то, что приемы перевода меняются в зависимости от той или иной пары языков» и что общая постановка вопроса «невозможна без частных, конкретных исследований» (сборник «1959», С. 86). Или: важно передать не все черты и детали поэтической формы оригинала, а «их систему, т. е. функциональное взаимодействие» (сборник «1971», С. 206). Или еще: уподобление поэтического перевода переоркестровке (сборник «1970», С. 61). Среди напечатанного в сборниках есть достижения, или, если угодно, вершины удивительные, не уступающие лучшим страницам прославленных монографий — и еще подцензурных, и уже вольных. Опять же, чтобы не остаться пустословом: «Мастер поэтической композиции (Опыт творческого портрета Бенедикта Лившица)» в сборнике 1971». Статья читается как продолжение появившихся в предыдущем (седьмом) сборнике («1970») «Четырех мастеров (Ахматова, Цветаева, Самойлов, Мартынов)» и доводит до совершенства этот, Эткингом же и открытый, жанр творческого портрета переводчика. Слово «творческий» надо бы

подчеркнуть: показан совершенно особый вид переводческого творчества, не имеющий ничего общего со столь нередким у оригинальных поэтов самоуправством. Эткинд настаивает на «поразительной, почти неправдоподобной» близости к подлиннику у Бенедикта Лившица (сборник «1971», С. 222). Но представить «вершину» в пересказе необычайно трудно, если вообще возможно, и в качестве конкретной иллюстрации авторского участия Эткинда в «Мастерстве перевода» больше подходит «Слово как сюжет» из сборника «1966», вышедшего в свет в 1968 году: общие соображения сочетаются здесь с решением конкретной задачи и, что самое главное, делается это на материале переводческой практики самого автора.

Переводя для собрания сочинений Томаса Манна статью «Любек как форма духовной жизни», Ефим Григорьевич «столкнулся с тем, что в центре ее — слово-термин *Bürgerlichkeit*, которое на протяжении статьи варьируется, меняет форму и выступает в различных аспектах». Манн играет на том, что в слове этом как бы сосуществуют разные значения, которые читателем должны восприниматься одновременно, но с некоторым преобладанием того или иного из них — в зависимости от контекста. Но русские четыре значения, которые соответствуют немецкому слову-термину («городской образ жизни», «филистерство», «буржуазность», «гражданственность»), в одно русское слово уложиться никоим образом не могут. К тому же немецкое слово надежно укоренено в своем языке, тогда как русское «бюргер», «бюргерство» — «плоский чужезычный термин, не имеющий никакой смысловой перспективы». И еще одно: «бюргер» в современном русском языке равнозначен «обывателю» и так же, как «обыватель», имеет *устойчивую* отрицательную эмоциональную окраску; в исходном немецком слове этой устойчивости нет. Заменить термин синонимом (синонимами) нельзя: повтор его носит не только стилистический, но и философский характер.

Где же выход?

«Переводчик «Любека» стоял перед трудной задачей: в центре статьи — развитие и разветвление одного слова, не имеющего русского соответствия. Слово «обыватель» в своем первоначальном значении слишком устарело, да и вообще не вполне отвечает слову Bürger; русское «бюргер» — плоско, терминологически однозначно. И вот переводчик решил идти путем соединения нескольких слов, которые в совокупности раскрывают смысл манновского термина. Как бы формулировав в начале «условие игры», я в дальнейшем исходил из того, что читатель это «условие» уже понял и принял. Ни в одном другом контексте нельзя без обиняков использовать «бюргерский» в таком значении, в каком это слово стоит в переводе «Любека». Конечно, русский текст оказался беднее немецкого: прилагательное «бюргерский», хотя и обогащенное предварительным сопряжением его со словом «гражданский» (в начале статьи автор сообщает, что при первой встрече в оригинале со словом «das Bürgerliche», он счел нужным сразу же уточнить мысль Т. Манна и написал: «...бюргерского, гражданского». — *III. М.*), осталось словом, которое само по себе лишено смысловой и художественной выразительности.

Такое обеднение для статьи досадно, хотя более или менее допустимо. В своем художественном творчестве Т. Манн сохраняет ту же систему разработки и разветвления слова-лейтмотива, слова, остающегося термином и приобретающего черты образа» (с. 265).

Любой переводчик, с любого языка, древнего или нового, и даже не обязательно имеющий дело с философски окрашенным текстом, знает ощущение бессилия перед словом оригинала: нет для него мало-мальски удовлетворительного адекватата в родном языке, да и все тут, как ни бейся головой об стенку! И любой, кто не согласен предать свой оригинал, обеднить его, прибегает к тому же решению, что Эткинд в «Любеке», с теми же неизбежными потерями. Но делает это скрытно, чуть ли не от самого себя, исподтишка, в лучшем случае — горестно сознавая, что,

увы, Мандельштам прав: стекло зубами не укусить. Эткинд раскрывает механизм этой полу капитуляции, выводит на свет, «в сознание» эту постыдную переводческую тайну, показывает ее как часть фундаментальной оппозиции «переводимость — непереводимость». Причем оперирует собственным примером, никого, кроме самого себя, не обвиняя и не изобличая. В отличие от молодого волчонка (тогда, треть века назад, молодого!) Владимира Микушевича, который в статье «Проблема цитаты («Доктор Фаустус» Томаса Манна по-немецки и по-русски)», помещенной аккурат перед статьей Ефима Григорьевича, вцепляется в пятки маститой Наталии Ман и начинающему (тогда! опять-таки тогда) Соломону Анту, не выявившим и не опознавшим цитаты и лейтмотивы (С. 245). Независимо от правоты или неправоты Микушевича его наскоки звучат куда как неубедительно по сравнению со спокойным самоанализом Эткинда.

Для Эткинда — теоретика и критика художественного перевода всегда была характерна глубокая укорененность в русской литературе. Так и в этой небольшой статье он находит необходимым выстроить параллель, которая поможет понять прием, применяемый Томасом Манном (напомним: «разработка и разветвление слова-лейтмотива»). Параллелью этой оказывается Достоевский, и Эткинд детально разворачивает целую панораму понятия «обыкновенный» в четвертой части «Идиота». Кажется даже, слишком детально для маленькой статьи, посвященной специфически переводческой проблеме, но это только кажется. Русский конец переводческого процесса феноменальный Эткинд знал, как никто, знал лучше, нежели кто бы то ни было из его коллег-профессионалов, и из этого знания черпал неиссякаемые выгоды и преимущества. Черпали и мы — его читатели и почитатели, его друзья и ученики, его товарищи по перу и пишущей машинке.

Женева, август 2000

ШИМОН МАРКИШ

Краткая биография

Шимон Маркиш родился 6 марта 1931 году в Баку, рос и воспитывался в Москве.

Отец — Перец Маркиш (1895–1952), поэт на идиш, расстрелян в последнем сталинском процессе, завершившем «антикосмополитическую» кампанию и уничтожающем еврейских деятелей культуры. Мать — Эстер Лазебникова (1912–2010).

Войну семья провела в эвакуации с другими писательскими семьями в Чистополе и Ташкенте (1941–1943).

Маркиш записался в МГУ на английское отделение. После ареста отца не мог остаться на престижной специальности, перевелся на классическую филологию. Преподаватели, главным образом Сергей Иванович Соболевский, профессор старого поколения (ему было за 90), сразу заметили в нем талант.

Учебу прервала ссылка — семья, не имевшая вестей об отце, была арестована и отправлена в тюремных вагонах этапом в Среднюю Азию, в Казахстан (Кзыл-Орда) в январе 1953 г. За неделю до ареста Маркиш в ускоренном процессе защитил свою диссертацию об Апулее, но диплома не получил. В ссылке он работал кладовщиком, а с изменением положения после смерти Сталина преподавал в школе самые разные предметы.

Маркиш вернулся в Москву летом 1954 года, женился, у него родился сын.

Получив диплом тем же летом, начал работать переводчиком в Государственном издательстве художественной литературы (1956–1962). Переводил в первую очередь с греческого и латинского, но и с английского, немецкого, иногда под чужим

именем. В 1962 году его приняли в Союз советских писателей (с рекомендацией Анны Ахматовой), и стал «свободным» переводчиком (как он писал в биографии, «фриланс»). Между 1958 и 1970 годами был соредактором серии книг по теории художественного перевода «Мастерство перевода».

В 1970 году женился на венгерке, в августе переехал в Венгрию, и сразу сменил гражданство. Работал над темой «Эразм и еврейство». Перевел том венгерских народных сказок. Вступил в Венгерский филиал Клуба Пэн (Pen Club). Родился второй сын. Работы не нашел, поэтому не получил паспорта и не мог выехать из страны, повидаться с матерью, эмигрировавшей в Израиль в ноябре 1972 года после долгого ожидания разрешения на выезд. В 1973 году Маркиш поехал в Москву, похоронить бабушку, чтобы больше никогда не возвращаться в Россию. Устроившись с помощью Дюла Ортутая (фольклориста и политика культуры) на работу «без зарплаты» в Институте литературоведения Венгерской Академии Наук, он мог получить паспорт и поехать в Париж, где уже обсуждались планы о его переезде на Запад.

Через парижских знакомых он скоро получил приглашение на работу в основанное тогда русское отделение Женевского университета. С трудом получил разрешение на выезд на один учебный год, приехал в Женеву вместо сентября 1973 года в феврале 1974 году, с опозданием на семестр, с визой до лета. По истечении паспорта не вернулся в Венгрию, стал невозвращенцем. Жена с сыном не поехали за ним.

Маркиш работал в Женеве 22 года, вплоть до пенсии (1996).

Получил израильский паспорт в 1975 году. В 1982 году женился в третий раз.

В 1983 году защитил докторскую диссертацию на тему «Русско-еврейская литература» в Сорбонне (Нантерр, Париж X).

В 1983 году преподавал один семестр в Университете Колгейт (Colgate University, Hamilton, New York).

В 1987 году был приглашен в качестве старшего исследователя в Исследовательский институт Еврейского университета в Иерусалиме на 3 месяца, работал в архиве Жаботинского.

Между 1991 и 1993 годами был соредактором «Еврейского журнала» (Мюнхен).

С 1991 года жил попеременно в Женеве и Будапеште с четвертой женой, Жужей Хетени.

В 1995 г. получил обратно венгерский паспорт, которого его лишили в 1987 году, а в 1997 году стал гражданином Швейцарии.

В 1996–1997 академическом году был приглашен на пост профессора по гуманитарным наукам на кафедру англистики во Флоридском интернациональном университете (Florida International University, Miami, USA).

В 1998 году читал пленарный доклад на Нобелевском симпозиуме по художественному переводу в Стокгольме.

В 1999–2000 академическом году был старшим исследователем в исследовательском институте в столице Венгрии (Collegium Budapest for Advanced Studies).

В 2002 году он читал юбилейный доклад в международном Обществе Эразма Роттердамского (Erasmus of Rotterdam Society) в Голландии.

Последней завершенной работой Маркиша в октябре 2003 году был совместный с Жужей Хетени перевод романа венгерского Нобелевского лауреата Имре Кертеса «Обездоленность» на русский язык, за который они были удостоены призом-стипендией по художественному переводу Милана Фюшта при Венгерской Академии Наук.

Он умер внезапно 5 декабря 2003 году в Женеве.

**РАБОТЫ Ш. МАРКИША
ПО ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА, ПЕРЕСКАЗЫ, ПЕРЕВОДЫ, ПРЕДИ-
СЛОВИЯ И КОММЕНТАРИИ К ПЕРЕВОДАМ**

Составитель: Жужа Хетени

Книги

- 1962 Гомер и его поэмы. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 126 с.
- 1964 Слава далеких веков. Из Плутарха. Пересказ с древнегреческого. М.: Детская литература, 1964. 270 с. (переиздания под заглавием «Из Плутарха. Сравнительные жизнеописания для юных»)
- 1967 Миф о Прометее. По Гесиоду, Платону и другим древним писателям, греческим и латинским, пересказал С. Маркиш. М.: Детская литература, 1967. 60 с.
- 1968 Тит Ливий. Война с Ганнибалом. Пересказ с латинского. М.: Детская литература, 1968. 408 с. = 1996 Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 1996. 405 с.

Дипломная работа

- 1953 К вопросу об условном периоде в поздней латыни (Опыт историко-лингвистического анализа на материале «Апологии» Апулея). 88 с.

Статьи

- 1956 Вступительная статья и комментарии. // Апулей. Золотой осел. Перевод М. Кузмина под редакцией С. Маркиша и А. Сыркина. М.: Государственное Издательство художественной литературы, 1956. С. 3–22, 256–278.
- 1956 О языке и стиле Апулея. Комментарии. // Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. Издательство АН СССР 1956. С. 3–23, 373–376. = 1993 // Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. М.: Наука, 1993. С. 373–377, 378–432.
- 1958 Примечания (с С. Артамоновым). // Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. Н. Любимова. М.: Государственное Издательство Художественной литературы, 1958. — С. 639–703. (Издательская корректура в переплете)
- ≈1961 Примечания (с С. Артамоновым). // Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. Н. Любимова. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 651–716.
- 1973 то же самое, с почти полностью восстановленными купюрами, в отличие от предыдущих версий: М.: Художественная литература. Серия «Библиотека всемирной литературы», 1973. = 2003 М.: Рипол-Классик, 2003. С. 749–803.
- 1959 Сомерсет Моэм. Бремя страстей человеческих. Ред. С. Маркиш. М.: Издательство Иностранной Литературы, 1959. 695 с.
- 1959 Несколько заметок о переводах с древних языков. // Мастерство перевода, сб. 1, 1958. М.: Советский писатель, 1959. С. 153–172.
- 1960 Ульрих фон Гуттен. Диалоги. Публицистика. Письма. Составление и перевод с латинского С. П. Маркиша. Вступительная статья Смирин М. М. М.: АН СССР, 1959. 522 с. (рецензия) // Вестник истории мировой культуры. 1960. № 1. С. 130–133.

- 1962–1975 статьи Прометей, Джером К. Джером, александрийская поэзия, антология палатинская, азианизм, аттицизм, буколическая поэзия, Гелий, Герод, гомеровский вопрос Гуттен, Дион Хризостом, Лисий, Плиний Старший, Невий, Оппиан, Павсаний, Проперций, Эразм Роттердамский, Саллюстий, // Краткая литературная энциклопедия в 9 т. М.: Советская Энциклопедия., 1962–1978. ТТ. 1, 2, 4, 5, 6, 8. <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>
- 1963 Послесловие, перевод, примечания // Плутарх: Сравнительные жизнеописания, в трех томах. / Подготовка издания и перевод С. П. Маркиш и С. И. Соболевский. М.: Издательство Академии Наук СССР.
Т. 1. 1961. Переводы: С. 5–101.; 127–145.; 168–195.; 225–458. Примечания с С. И. Соболевским: С. 471–501.;
Т. 2. 1963. Подготовка издания М. Е. Грабарь-Пассек и С. П. Маркиш. Примечания: С. 493–545.;
Т. 3 1964. Перевод, подготовка издания, примечания и указатели: С. П. Маркиш. 546 с. «К читателю от переводчика» (послесловие: С. 595–597).
= 1994 Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В двух томах. М.: Наука, 1994.
= 2001 Плутарх. Сравнительные жизнеописания, в трех томах. СПб.: Кристалл, 2001.
- 1963 Интонация русского Рабле. // Мастерство перевода, сб. 3, 1963. М.: Советский писатель, 1963. С. 134–156.
= Русский Рабле. // Литературная Россия. 1963. 1 февраля.
- 1964 Памятники поздней античной литературы (рецензия). // Вопросы литературы. 1964. №12. С. 205–208.
- 1964 Ученым и переводчикам (о переводах Андрея Егунова). // Вопросы литературы. 1964. № 12. С. 227–230.
- 1964 Ученым и переводчикам (о переводах Андрея Егунова Гомера). // Мастерство перевода, сб. 4, 1964. М.: Советский писатель, 1965. С. 227–237.

- 1965 Примечания. // Лион Фейхтвангер. Иудейская война. Собрание сочинений в 12 томах. М.: Художественная литература, 1965. — Т. 7. С. 459–485.
- 1965 Античная библиотека. // Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 229–235.
- 1966 Олимп, Пенсильвания, 1947. // Джон Апдайк. Кентавр. Перевод В. Хинкиса. М.: Прогресс, 1966. С. 5–12.
- 1966 Примечания. // Лион Фейхтвангер. Сыновья. Собрание сочинений в 12 томах. М.: Художественная литература. Т. 8. 1966. С. 485–502.
- 1966 Примечания. // Лион Фейхтвангер. Иосиф. Настанет день. Собрание сочинений в 12 томах. М.: Художественная литература. — Т. 9. 1966. С. 743–763.
- 1967 Путь к Гомеру. Вступление. // Гомер. Илиада. Одиссея. Пер. Н. Гнедича. Примеч. В. Ошерова. М.: Художественная литература, 1967. С. 5–20.
- 1968 Римская летопись. Послесловие. // Тит Ливий. Война с Ганнибалом. Пересказ с латинского. М.: Детская литература, 1968. С. 386–394. = 1996. С. 380–389.
- 1968 Античность и современность (Заметки переводчика). // Новый мир. 1968. № 4. С. 227–237.
- 1968 От веры к религии. Рецензия на книгу А. Каждана «От Христа к Константину». // Прометей. 1968. № 5. 424–427.
- 1970 Вопросы и ответы. С. Маркиш и М. Занд. // Мастерство перевода, сб. 6., 1969. М.: Советский писатель, 1970. С. 284–293.
- 1970 Новый русский Декамерон. Рецензия. // Новый мир. 1970. № 4. С. 274–287.
- 1971 Hogyan kell mesét fordítani? (Как нужно переводить сказки?) // Népszabadság, 1971. november 14. 7. o.
- 1972 Janus Pannoniusról — a kívülálló szemével. (Янус Панноnius — взгляд со стороны. Пер. Я. Фаркаш). // Kortárs, 1972. № 4. 598–602 o.

- 1975 рецензия на: *The Correspondence of Erasmus. Letters 1 to 141. 1484 to 1500. Transl. Mynors A. B., Thomson D. F. S., annot. by Ferguson W.K. Toronto and Buffalo. 1974. // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 37. 1975. P. 299–301.*
- 1979 Русская-еврейская литература и Исаак Бабель. // Исаак Бабель. Детство и другие рассказы. Иерусалим: Библиотека Алия, 1979. С. 319–345.
- 1981 Послесловие (на иврите). // Достоевский, Ф. М. Кроткая. Тель-Авив, 1981.
- 1983 Эли Люксембург, еврейский писатель. // Эли Люксембург: Прогулка в раму. Иерусалим, 1983. С. 3–6. = Родина. 1983. № 78. С. 56–57.
- 1987 Préface. // Vassili Grossman. *La Route*. Paris: L'Age d'Homme, 1987. P. 7–9.
- 1988 Qesher. Zhabotinski keitonai rusi. // Tel Aviv University. *Journalism Studies*. November 1988. С. 77–84.
- 1990 О русскоязычии и русскоязычных. // Литературная газета. 12 декабря 1990. С. 4.
- 1990 Жаботинский — русский журналист. // *Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. XXXI-1. P. 61–76.
- 1991 “Le Voyage” Бодлера в переводе Марины Цветаевой. // Marina Tsvetaeva – Марина Цветаева. Труды 1-го международного симпозиума, 1982, Лозанна. *Slavica Helvetica*. Vol. 26. Peter Lang, Bern etc., 1991. С. 431–435.
- 1992 «Господь – сила моя и песнь...» // *Континент* 74. 1992. С. 255–264.
- 1994 «Господь – сила моя и песнь...» (Предисловие и примечания.) // Книга Псалмов (Псалтирь). М.: Школа-Пресс: «Восточная литература» РАН, 1994. С. 5–16.

- 1998 Un chef-d'oeuvre inconnu: Les contrebandiers. // L'éclat des crépuscules. Oser Warszawski (1898–1944). Un écrivain yiddish entre chien et loup. Paris: Bibliothèque Medem, 1998. P. 14–15.
- 1998 Ефиму Григорьевичу: веточка в лавровый венок. // Revue des études slaves. 1998. LXX-3. P. 555–558.
- 1998 Старший классик (опыты участника). // Тыняновский сборник. Вып. 10. 6–7–8-е Тыняновские чтения. / Ред. Е. А. Тоддес. М.: 1998. С. 662–669.
- 1998 От религии к вере. Неизданное послесловие к книге К. Клуге «Вино молодое», 1999. Декабрь 1998. (рукопись).
- 1999 No Theory, Please. // Translation of Poetry and Poetic Prose. Proceedings of Nobel Symposium 110. / Ed. Allén, S. Singapore: Word Scientific, 1999. P. 3–7.
- 2000 Предисловие (на иврите) // Mandelshtam, Osip. Shirim. (Песни). Пер. Sh. Even-Shoshan) Hakibutz Namaohad, Vnei Brak, 2000. = Mon Mandelstam (на французском). Trad. A.-M. Tatsis-Botton // Le Lecteur. Nouvelle série. Janvier 2004. № 2. P. 60–64.
- 2001 Советская античность (из опыта участника). Итоги советской культуры (конференц-зал). // Знамя. 2001. № 4. С. 188–191.

Посмертно из архива

- 2004 О переводе. // Иерусалимский журнал. № 18. С. 193–206.
- 2004 Прощание с Эразмом. // Там же. С. 207–209.
- 2004 Об Андрее Егунове. // Там же. С. 230–235.

Переводы

- 1955 Лукиан. Три диалога, часть примечаний. // Избранные атеистические произведения. / Под ред. Каждана А. П. М.: Издательство Академии Наук СССР. Серия «Научно-атеистическая библиотека».
- 1957 переводы // Знание — сила (без данных, упомянуто Маркишем в тексте)
- 1964 Апулей. Апология. Флориды // Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства века. / Ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1964. С. 96–107, 108–115. = 1993 Апулей. Апология. Флориды. // Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. Издательство АН СССР, 1993. С. 317–354. Ред. с. 5–98, комм. 377–433. Статью см. в библиографии работ выше.
- 1958 Эразм Роттердамский: Похвала глупости. Перевод П. Губера. / Под ред. С. Маркиша. М.: Художественная литература, 1958. 291 с. = 1960 М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 167 с.)
- 1958 Фолько Квиличи. Приключения на Шестом континенте. Совместно с В. Хинкисом, М.: Издательство Детской литературы. 270 с. (отрывки из книги: Голубой континент. Рисунки А. Орлова // Знание — сила. 1957. № 2. С.9-12.; Акулы при близком знакомстве. // Знание — сила. 1957. № 3. С.37-40.
- 1959 Ульрих фон Гуттен: Диалоги, публицистика, письма. Составление и перевод с латинского Маркиша С. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. 522 с.
- 1960 Томас Манн. Закон. // Собрание сочинений в 10 тт. Т. 8. М.: Государственное Издательство художественной литературы, 1960. С. 314–382.
- 1961 Марк Твен. Два-три веселых жизненных наблюдения. Интервью с дикарем. О запахах. // Марк Твен. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 1. Рассказы. Очерки. Публицистика. 1863–1893. М.: Гослитиздат. С. 94–97, 211–213, 645–647.

- 1962 Гуттен У. Письмо Лютеру; Гуттен У. Из диалога «Вадиск, или римская троица»; Шишигорич Ю. О некоторых обычаях граждан Шибеника из книги «О местоположении Иллирии и о городе Шибенике»; Панноний Я. Письмо Галеотто Марцио; Богуслав Гасиштейнский из Лобковиц. Письма; Кржицкий А. Письмо Эразму Роттердамскому; Сарницкий С. Из «Описания государства Бабинского, составленного, дабы повеселить читателя». // Хрестоматия по зарубежной литературе. Эпоха Возрождения. В 2-х тт. Т. 2. / Сост. Пуришев Б. И. М.: Учпедгиз, 1962. С. 296–297, 289–296, 375, 442–444, 458–465, 476–479, 482–485.
- 1963 Послесловие, перевод, примечания // Плутарх: Сравнительные жизнеописания, в трех томах. / Подготовка издания и перевод С. П. Маркиш и С. И. Соболевский. М.: Издательство Академии Наук СССР. Т. 1. 1961. Переводы: С. 5–101., 127–145., 168–195., 225–458. Т. 3 1964. Перевод. 546 с.
= 1994 Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В двух томах. М.: Наука, 1994. Т. 1. С. 5–92, 114–131, 150–175, 201–405; Т. 2. С. 203–578.
= 2001 Плутарх. Сравнительные жизнеописания, в трех томах. СПб.: Кристалл, 2001.
- 1964 Уильям Фолкнер: Деревушка, совместно с В. Хинкисом. М.: Художественная литература, 1964. 391 с.
- 1965 Платон: Федон. // Платон: Избранные диалоги. М.: Художественная литература, 1965. С. 325–414.
- 1966 Лион Фейхтвангер. Настанет день. Совместно с В. Станевичем, М.: Художественная литература, 1966.
- 1966 Лион Фейхтвангер: Иосиф. Перевод с немецкого, примечания. // Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 9. М.: Художественная литература, 1966. С. 227–410.
- 1966 (по факту 1967) Артур Конан Дойль. Состязание. // Артур Конан Дойль. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. М.: Правда. С. 434–441.
- 1968 Джон Б. Пристли. Тридцать первое июня. Совместно с В. Хинкисом. // Сборник юмористической фантастики. М.: Мир, 1968. *Под псевдонимом Ф. Протасов* =

- = // Дж. Пристли: 31 июня. М.: Издательский Дом Флюид, 2005.
- 1969 Эразм Роттердамский: Разговоры запросто. Перевод с латинского и предисловие С. Маркиша. М.: Художественная литература, 1969. 703 с.
- 1970 Гай Саллюстий Крисп: Заговор Катилины, Война с Югуртой. // Историки Рима. / Редакция, перевод и примечания С. Маркиша. М.: Художественная литература, 1970. С. 35–140.
- 1970 Э. А. По. Колодец и маятник. (1842); «Ты еси муж, сотворивый сие» (1844); Система доктора Смоля и профессора Перо (1844) // Э. А. По. Полное собрание рассказов. М.: Литературные памятники. С. 409–420, 541–552, 621–635.
= 1997 Э. А. По: Система доктора Смоля и профессора Перро; «Ты еси муж, сотворивый сие». // Э. А. По: Собрание сочинений, М.: ИПО Полигран, 1997. Т. 2 и 3. = 2000 Э. А. По: Колодец и маятник; «Ты еси муж, сотворивый сие», Система доктора Смоля и профессора Перро. // Э. А. По: Сочинения. М.: Книжная палата. С. 658–668, 726–736, 778–791.
= 2000 Э. А. По: Система доктора Смоля и профессора Перро; «Ты еси муж, сотворивый сие». // Э. А. По: Рассказы, не входившие в прижизненные сборники. М. — Харьков: Фолио. С. 222–236, 313–331.
- 1971 Эразм Роттердамский. Навозник гонится за орлом. Перевод с латинского и примечания. // Себастиан Брант «Корабль дураков»; Эразм «Похвала глупости» «Разговоры запросто»; «Письма темных людей»; Ульрих фон Гуттен «Диалоги». / Примечания Маркович Е., Пинский Л., Маркиш С., Цетлин М. М.: Художественная литература, 1971. С. 208–235, 236–394.
- 1971 Ульрих фон Гуттен. Переводы с латинского // Себастиан Брант..., М.: Художественная литература, 1971. С. 505–682.
- 1973 Филипп Рот. Фанатик Эли. // Сион. 1973. № 4 (7).
- 1974 Венгерские народные сказки. / Сост. Ortutay Gyula. Budapest: Corvina. 1974. 477 о.
- 1975 Бернард Маламуд. Ангел Левин. // Сион. № 10 (?).

- 1976 Речь Пьера Обера, швейцарского сенатора, представителя кантона Невшатель в Федеральном парламенте, на митинге в Женеве 25 ноября 1975 года. // Сион, 1976. №13. С. 3–6.
- 1984 Жорж Нива. Солженицын. London: Overseas Publ. Interchange Ltd. 1984. 245 с. (Главы из книги: // Дружба Народов. 1990. №4. С. 250–266.; // Дружба Народов. 1990. № 5. С. 203–251.) = М.: Художественная литература, 1992. 191 с.
- 2001 Шарпак, Жорж, Содинос, Доминик. Жизнь как связующая нить. М. – Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», R&C Dynamics. 160 стр.
- 2002 Карой Пап. Азарел. // Иерусалимский Журнал. 2002. № 11. С. 45–104.; 2002. № 12. С. 69–151.
- 2003 Имре Кертес. Обездоленность (с Жужей Хетени). // Иерусалимский Журнал. 2003. Часть 1. № 14–15. С. 131–186.; Часть 2. посмертно: 2004. № 18. С. 4–83.

Посмертно

- 2008 Карой Пап. Азарел (с Жужей Хетени). М.: Книжники, 288с.

A Summary

The seventh volume of "The Unvanishing Past: Collected Works of Shimon Markish", includes his various essays, reviews, overviews, and recollections on literary translation from 1959 up to the posthumous publications. In Russia, Markish was recognized and known primarily as a literary translator from several languages but mainly from Old Greek and Latin. In this volume, he is presented as the author of critical essays on literary translation in seven languages, with commentaries and theoretical theses implementable in the practice of translation.

The uniqueness of this series consists in the fact that it covers all the fields of Markish, a classic philologist, researcher of the era of Humanism-Renaissance-Reformation, and the founder of the now flourishing research area of "Russian-Jewish literature"; and in the fact that it shows him as a researcher, publicist and translator at the same time, but especially in the fact that – unlike the first editions of these texts (often with errors), their illegal versions (on the Internet or reprint books) – all texts are corrected on the basis of original manuscripts, typescripts and articles in journals and books corrected by the author's hands even after publication, from his library and archive. The volumes of the series include also archival materials that have never been published or only in other languages; and the full version of those texts that were shortened by editors as well.

* * *

This book **has copyright restrictions** entailing the obligation of proper referencing and quoting according to common academic rules. Any form of reprinting or reusing is allowed only by permission or by contract with the copyright holder.

