

Статья представляет собой раннюю редакцию известной и часто публикуемой работы Н.М. Любимова «Перевод – искусство», впервые напечатанной в сборнике «Мастерство перевода» в 1964 г. Этот первоначальный вариант был опубликован в сборнике «Тетради переводчика» №3 в 1960 г. Стоит напомнить, что выпускаемые по сей день «Тетради переводчика» стали выходить в издательстве «Международные отношения» с 1964 года, первоначально же (с 1958 г. по 1962 г.) этот сборник издавала кафедра перевода I Московского государственного педагогического института иностранных языков (нынешний МГЛУ). С 1964 года нумерация выпусков началась заново. Первые выпуски «Тетрадей», изданные стеклографическим способом и ограниченным тиражом, сегодня читателям практически недоступны.

Мы отдаём себе отчёт, что выкладывать статью Н.М. Любимова в разделе «Публицистика» наравне с нашими собственными работами – нескромность, граничащая с бестактностью, однако открывать рубрику «Классика переводоведения» в наши намерения пока не входит хотя бы потому, что многие работы, подходящие для этой рубрики, уже выложены в Интернете (см. раздел «Ссылки»). Поэтому мы решаемся на эту бестактность.

Н.М. Любимов

ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

Перевод – искусство. Эту аксиому человек, посвящающий себя художественному переводу, должен принять со всеми, как говорится, вытекающими из неё последствиями. Одно из главных «последствий» состоит вот в чём: каждый настоящий писатель, каждый подлинный художник, подлинный мастер мобилизует все имеющиеся в его распоряжении изобразительные средства, чтобы достичь нужного художественного эффекта. Значит, и писатель-переводчик, воссоздавая его произведение на своём языке, должен по возможности мобилизовать все средства, чтобы достичь того же эффекта. Что же, на мой взгляд, содействует прежде всего такой мобилизации?

Переводчик должен приступать к работе с патриотической любовью к одному языку, с сознанием, вошедшим в его плоть и кровь, что русский язык победит любые трудности, что он способен всё передать, всё выразить, что преград для него нет. Без этого сознания переводчик рискует спастись перед трудностями. Более того, он рискует попасть в плен к чужому языку. А между тем ещё Ломоносов в посвящении составленной им «Российской грамматики» указывал, что русский язык включает в себе «великолепие гишпанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка...» Это должно быть символом веры для каждого писателя, не только оригинального, но и писателя-переводчика.

Но для того, чтобы сознание величия русского языка не оставалось у нас сознанием отвлечённым, переводчик должен постоянно наблюдать над языком родного народа. Язык писателя-переводчика совершенно так же, как язык писателя оригинального, складывается из непосредственных наблюдений над русским литературным языком в его историческом развитии.

Перед писателем поставлена задача – крепить связь с народом, с его жизнью. Это не «приказ по армии искусств», – нет, это закон самого искусства. Органическая связь с жизнью – это то, без чего искусство хиреет и вырождается. Органическая связь с жизнью – это почва искусства, это его воздух. И призыв к более тесной, более органичной связи с жизнью имеет самое прямое, самое непосредственное отношение к писателям-переводчикам. Без связи с жизнью нельзя создать полноценное органическое произведение; равным образом без связи с жизнью и перевод получится худосочный. Достоевский был глубоко прав, утверждая, что Пушкин оттого так полно воссоздал жизнь народов чужеземных, что он всё время ощущал под собой родную почву. Если писатель-переводчик не видит красок родной земли, не ощущает её запахов, он не воссоздаст и иноземного пейзажа. Если он не будет наблюдать за

<http://www.thinkaloud.ru/featurelr.html>

трудовыми процессами, он, переводя соответствующие описания, непременно наделает ошибок, ибо он не представляет себе этого конкретно. Если переводчик не наблюдает над психологией живых людей, ему трудно дастся психологический анализ. Но, в силу специфики нашего жанра, переводчик особенно внимательно должен прислушиваться к тому, как *говорит* его народ.

Наблюдения над живой разговорной речью, над её оборотами, отдельными выражениями, над её интонациями можно и должно вести всюду – на улице, в вагоне дачного поезда, в учреждении, в институте, на собрании, на прогулке. Каждый переводчик знает это по себе: все слова как будто бы найдены, а фраза тем не менее деревянная. Вспомним, как в таких же примерно обстоятельствах выразил эту же мысль наш товарищ по работе, наш родственник, наш друг, – и мы скажем: «Вот оно! Нашёл!» Мы только чуть-чуть переставляем те же самые слова, и вот уже звучит живая, непринуждённая, непосредственная разговорная интонация.

Мы знаем, что у Чехова была записная книжка. Она называл её своей литературной кладовой. Вот такую литературную кладовую хорошо бы завести каждому переводчику. С помощью этой литературной кладовой его язык будет непрерывно освежаться. Так преодолевается опасность выезжать на одних и тех же приёмах, опасность следовать удобному принципу: «штамп хорошо, а два – лучше». Без неустанных наблюдений над языком нашего народа, без неустанных наблюдений над русским литературным языком, от Ломоносова до Державина, от Крылова и Пушкина до Горького и Ивана Бунина, до Куприна и Сергеева-Ценского, до А.Н. Толстого и Пришвина, до Шолохова и Федина мы не сможем передать словесные россыпи подлинника, мы не сможем угнаться за его языковым разнообразием.

В «Госпоже Бовари» Флобер описывает, как Эмма и Леон целый день ездили в карете. В этом месте он развёртывает перед читателем длинную ленту синонимических глаголов:

La voiture – se mit en route, descondit, traversa, s'arrêta court, repartit, entra au grand galop; la fiacre sortit, trotta; le cocher – poussa la voiture; le voiture – alla, s'élança, fit sa troisième halte, reprenant sa course, passa, remonta, parcourut, revint, vagabonda.

В моём переводе это соответствует: «пустилась в путь, двинулась, миновала; кучер осадил лошадь; лошадь рванула, галопом примчалась; выехав, затрусил; извозчик погнался...; экипаж ехал, понёсся, в третий раз остановился; снова тронувшись с места, покотился, поднялся, пролетел; карета повернула обратно, колесила».

Когда я перевожу какого-нибудь автора, я всегда стараюсь найти ему некое, хотя бы приблизительное соответствие в русской литературе. Это вовсе не значит, что я призываю самого себя или кого-нибудь «делать под» – я только ищу ориентир, я ищу точку опоры. Когда я переводил роман Мопассана «Милый друг», я перечитал всего Чехова – от доски до доски. Я не взял у Чехова ни одного выражения, но в всё время дышал нужной мне стилиевой атмосферой. Я учился у Чехова той краткости, той сжатости, которая роднит его с Мопассаном. Когда я переводил «Коварство и любовь» Шиллера, я перечитал драмы Лермонтова и соответствующие главы из «Униженных и оскорблённых», «Идиота» и «Братьев Карамазовых» Достоевского. Лексика Лермонтова: «пламень чувств, кипение страстей, тайный яд страстей, могучая душа» сослужила мне службу при воссоздании монологов Фердинанда.

Тут только вот что надо иметь в виду: мы можем и должны питаться общей языковой атмосферой того или иного автора, той или иной литературной эпохи, но нельзя брать выражения, характерные именно для данного автора, им введённые в литературный обиход. В одном переводе с испанского, вышедшем в 1934 г., я прочёл: «Лукавый царедворец». Это воспринимается как цитата из «Бориса Годунова». В изящном, лёгком переводе комедии Мольера «Любовная досада» Т.Л. Щепкина-Куперник вкладывает в уста одному из

<http://www.thinkaloud.ru/featurelr.html>

персонажей афоризм: «А прочее всё гиль». Создаётся впечатление, что Мольер был подражателем Грибоедова. Не менее горячим поклонником Грибоедова, если верить А.К. Дживелегову, был и Гольдони: граф д'Альбафиорита в его переводе «Трактирщицы» говорит: «Между тем родом и этим родом дистанция огромного размера».

Разумеется, ряд трудностей, возникающих у писателей оригинальных, для переводчика не существует. Но у него есть и свои трудности, и какие трудности! Мыслим оригинальный писатель, облюбовавший себе какую-то определённую область. Так, например, Гусев-Оренбургский был по преимуществу бытописателем духовенства. Это не бог весть какой диапазон, но, повторяю, это возможно. Переводчика судьба перебрасывает из одной области в другую. И тут опять-таки переводчику, в первую голову, должно пригодиться знание жизни. Но так как для того, чтобы переводить разных писателей, переводчик не может перепробовать самые различные профессии, то и для этой цели ему могут пригодиться русские писатели, причём иногда даже второстепенные. Когда я переводил эпизоды из «Дон Кихота», связанные с охотой, я перечитал не только знаменитую сцену охоты в «Воине и мире», не только «Медвежью охоту» и «Псовую охоту» Некрасова, но и охотничьи рассказы Мея, и как раз у него-то я и нашёл много из того, что мне было необходимо.

С проблемой словарного состава тесно связана проблема типизации. Мне могут возразить: «Но ведь переводчики не создают типов. Эта часть трудностей убрана с их дороги». Нет, не убрана. Тип нам не дан, а в большей мере задан. Мы не обдумываем типы, но мы их словесно реконструируем на нашем родном языке. И от того, насколько бережно и точно мы воссоздадим на нашем языке авторскую характеристику того или иного персонажа и его характеристику речевую, его прямую речь, зависит степень типичности образа, каким он предстаёт в нашем переводе.

Представим себе, что кто-нибудь из нас вздумал бы перевести на любой иностранный язык рассказ Чехова «Унтер Пришибеев» и не сумел бы передать характерные особенности его языка, не нашёл бы для них соответствующих выражений, вроде: «Стало быть, по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности». Если мы в переводе сотрём, нивелируем выпукло созданный Чеховым жаргон Пришибеева, мы тем самым умалим степень типичности этого образа, т.е., по существу, извратим данное социально-историческое явление.

Если мы захотим перевести на иностранный язык «На дне» Горького и не сумеем воссоздать характерную речь рабочего Клеща, бывшего аристократа – «Барона», «бунтаря» Медведева, проститутки Насти, то наш труд будет напрасен. Если, читая в переводе описание театра Омона из «Жизни Клима Самгина», мы не испытаем того же ощущения, какое возникает при чтении оригинала, ощущения липкой и вязкой пошлости всего того, что происходит на эстраде, – значит, это плохой перевод одной из лучших книг XX века.

Иной раз слово, взятое даже из смежного семантического ряда, может испортить дело. Вспомним, как у Грибоедова Молчалин излагает своё кредо: «Во-первых, угождать всем людям без изъятия». Представим себе, что переводчик вместо «угождать» поставит довольно близкий по смыслу глагол «помогать», – и вот уже нет классического образа подхалима, хотя бы вся остальная речевая характеристика была воссоздана верно.

Итак, разнообразный и гибкий словарь – вот ещё одно необходимое условие успеха переводческой работы.

В «Домике в Коломне» Пушкин в шутливой форме по существу выражает свой творческий принцип:

Из мелкой сволочи вербую рать.

Станиславский учил: «Нет маленьких ролей – есть маленькие актёры».

В русском литературном языке нет «плохих» слов. Есть плохие, а чаще просто неопытные переводчики, не умеющие, по замечательному выражению П. Антокольского, «вырвать из хаоса нужное слово» или употребляющие то или иное слово не к месту. А наши редакторы, не во гнев и не в обиду им будь сказано, часто вдруг ни с того ни с сего

ополчаются на какое-нибудь слово, подвергают его жесточайшей опале: то вдруг изгонят слово «который», хотя бы в ущерб здравому смыслу и естественному течению фразы то ещё что-либо. Нет, дело не в самом слове, а в точности словоупотребления. Или иногда слышишь: «Это вульгарно». Разумеется, если переводчик вложит вульгаризмы в уста леди Мильффорд, то он исказит её образ, а вульгаризмы в устах музыканта Миллера, вышедшего из простонародья, вполне уместны, ибо именно так он говорит у Шиллера.

Обратимся ещё раз к Пушкину: «Истинный вкус, – писал он в 1828 г., – состоит не в безотчётном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

Итак, помимо богатства языка переводчик должен воспитывать в себе «чувство соразмерности и сообразности», иными словами – чувство меры, такт.

К сожалению, за последнее время у некоторых редакторов стало почти стереотипной фраза: «Это слишком по-русски». Дело в том, что иные доморощенные горе-теоретики смешивают руссизмы, то есть речения, сращённые с реалиями русского быта, и просто сочные русские слова. Конечно, если в переводе мы наткнёмся на «язык до Киева доведёт» или «Не красна изба углами», то такие руссизмы надо безжалостно вытравливать. Но потому-то и гениальны переводы Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Гнедича, Достоевского («Евгения Гранде»), Тургенева (новеллы Флобера), Курочкина (Беранже), А.К. Толстого, Бунина, что они написаны на великолепном, богатейшем русском языке. Обратите внимание на искрящиеся переводы Маршака – вам прежде всего бросится в глаза их языковая яркость и смелость. Если мы будем себя постоянно ограничивать, если мы посадим себя на строжайший режим, на голодную языковую диету, то как же мы справимся с передачей изумительного языкового богатства таких авторов, как Шекспир, Рабле, Гёте, где просто глаза разбегаются? Они «вербовали» свою «словесную рать» отовсюду, – ведь они-то писали не на оскоплённом переводческом воляпюке. Сервантес использовал в своём «Дон Кихоте» язык среднепоместного дворянства, язык знати, язык крестьянства, язык студентов, язык духовенства, язык рыцарских романов, данный и всерьёз и пародийно, школярский жаргон, «блатную музыку». Ну-ка, попробуйте посидеть тут на диете – Сервантес будет выглядеть у вас скелетом! Рабле пользовался языком провинциального дворянства, крестьянства, духовенства, вводил жаргон учёных схоластов, терминологию философскую, военную, спортивную, морскую, термины винодельческие, маслобойные, бочарные. Кажется, нет той профессии, терминов которой не нашли бы у Рабле. Он черпал отовсюду. Ну-ка, попробуйте подойти к нему с меркой: «это слишком по-русски» и «это вульгарно»! Он постоянно прибегал к провинциализмам. Что же делать в таком случае переводчику? Последовать его примеру. Конечно, и тут нужны мера и такт, чувство соразмерности и сообразности.

Какие провинциализмы решил употребить я, переводчик Рабле? Только такие, которые понятны современному читателю без подстрочных примечаний и без заглядывания в Даля, равно как и в переводе «Дон Кихота» и того же «Гаргантюа» я употреблял лишь такие архаизмы, которые понятны без подстрочных примечаний и без заглядывания в Срезневского. Исторический романист Югов в статье, опубликованной на страницах «Литературной газеты», на мой взгляд, высказал сугубо правильную мысль, что нельзя сооружать заперду между литературным языком и просторечьем, между литературным языком и провинциализмами. Просторечие – это не только диалог или сказ. Стихия просторечия властно вторгается и в авторскую речь, в авторскую речь даже наиболее пуристичных художников слова. Подлинные художники слова не гнушаются этой стихией и не чураются её. Они понимают, что без этой стихии их творчество мертво, они только прекрасно умеют обуздывать её.

Как ни странно это может показаться на первый взгляд, но я пользуюсь областными словами и в переводе «Госпожи Бовари» Флобера. И вот что даёт мне на это право. Ведь по существу, это «областной» роман. Недаром Флобер даёт к нему подзаголовок: «Провинциальные нравы». Действие его происходит почти исключительно в заштатных городках или на хуторе, и только несколько эпизодов связано с Руаном. В связи с общим

<http://www.thinkaloud.ru/featurelr.html>

«областным» колоритом романа его лексика тоже временами приобретает особый колорит. Провинциализмы просачиваются не только в диалог, но и в авторскую речь. Флобер называет невестку не только “belle-fille”, но и “brü”. Флобер даёт для слова «руль» термин, который можно найти только в словаре областных слов (beauce). Понятно, я не имел намерения ставить провинциализмы непременно в те места, где они стояли у Флобера. Так, мне кажется, незачем придумывать вместо общепринятого и общепонятного «руль» какой-то экзотический термин. Зато в пейзаже у меня можно найти, допустим, «зеленя». Я рассматриваю каждую переводную книгу как большое словесное хозяйство. И если я замечаю, что те или иные растения разрослись в моём переводе слишком бурно, грозя заглушить другие, я их подрезаю или выпалываю. Напротив, каких мне не хватает, те я подсаживаю.

Чувство соразмерности и сообразности не должно покидать переводчика и при решении вот какой важной проблемы: нужно раз и навсегда усвоить, что всякий писатель, если только он подлинный художник, а не третьестепенный унылый эпигон, всегда в какой-то мере новатор. У всякого настоящего художника своё видение мира, а, следовательно, и свои средства изображения. Вот это «лица не общее выражение», по классическому определению Баратынского, переводчик не должен, не смеет затушёвывать – напротив, он должен тщательно его вычертить. А между тем мы часто боимся смелости образов и оборотов речи, мы закрываем глаза на то, что они же заданы нам подлинником. Вот только нельзя смешивать тяжёлую поступь переводного слова (скажем, Бальзака) с той корявостью, которую мы, переводчики, порой привносим в текст автора главным образом тогда, когда мы переводим буквально.

И всё же перевод – это не стирка, не глаженьё и не парикмахерская. Если автор вихраст не следует его припомаживать. В этой связи хочется вспомнить золотые слова Гнедича:

Очень легко украсить, а лучше сказать – подкрасить стих Гомера краскою нашей палитры, и он покажется щеголеватее, пышнее, лучше для нашего вкуса; но несравненно труднее сохранить его гомерическим, как он есть, ни хуже ни лучше. Вот обязанность переводчика, и труд, кто его испытал, нелёгкий. Квинтилиан понимал его: легче сделать более, нежели то же. (Предисловие к «Илиаде»)

Перед переводчиком литературных памятников былых веков не может не возникнуть проблема архаики.

Переводимый автор, как бы ни был он хронологически далёк от нас, должен, по слову Маяковского, «как живой с живыми говорить». Это бесспорно. И, тем не менее, читателю необходимо почувствовать временную дистанцию. Как бы ни был понятен нам язык Гоголя, всё же мы мгновенно ощущаем временное различие между его языком и языком, скажем, Шолохова. А ведь есть такие произведения мировой литературы, как «Дон Кихот», где архаика дана в двух планах, и пародийно, и совершенно всерьёз – для передачи высокого парения, отличающего речь Дон Кихота, устами которого часто говорит сам автор.

Какой путь представляется здесь правильным? Ощущения временной дистанции можно достигнуть не столько накоплением старинных слов, сколько вытравливанием явных модернизмов. Что касается старинных речений, то, по-моему, здесь лучше достигают цели не столько густо положенные краски, сколько тонкие мазки. Я отказался от архаических вычур даже в намеренно архаизированных сервантесовских пассажах.

Несколько слов о переводах пословиц и идиоматических выражений. Тут, мне думается, можно наметить две магистрали.

Если русская пословица точно выражает мысль автора и вместе с тем не связана с реалиями русского быта, а буквальное воспроизведение оригинала в данном случае лишь затемнило бы её смысл, то мы в праве заменить её адекватной русской пословицей. В таких случаях читатель всё равно наперекор переводчику мысленно обратился бы к ней.

У Ленина в «Что делать» читаем: «Я мог бы ответить немецкой пословицей: “Den Sack schlägt man, den Esel meint man”, или по-русски: кошку бьют, невестке поветки дают».

Второй путь ведёт к созданию пословиц на смысловой основе подлинника, но с русским ритмико-синтаксическим обличьем.

Дон Кихот, умирая, говорит: “En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño”. Буквально: «в прошлогодних гнёздах нет птиц нынешнего года». Смысл: «к старому возврата больше нет». Я перевёл это так: «новым птицам на старые гнёзда не садиться».

В первой части «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле есть глава о детстве Гаргантюа, сплошь построенная на идиомах. Здесь я сознательно пошёл на разную, ибо разрешить эту проблему чисто формально значило бы повредить существу дела. В искусстве перевода, как и в искусстве вообще, ни одной задачи схоластическим путём разрешить нельзя.

«Бил собаку в назидание льву» – этот почти буквально переведённый идиом понятен по смыслу русскому читателю, но «прыгал с петуха на осла» – это для него ребус, это алгебраическая формула, под которую читатель вынужден подставлять любые арифметические значения, а вместе с тем точный смысл этого хорошо передаст русский идиом: «начинал за здоровье, а кончал за упокой».

С моей точки зрения, «непереводимой игры слов» не существует и не должно существовать, за чрезвычайно редкими исключениями. Весь вопрос в мастерстве переводчика. А мастера дело боится.

В подзаголовке третьей книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле просит читателей «подождать смеяться до 78 книги». Но беда, если переводчик будет всякий раз просить читателя подождать смеяться до тех пор, пока он не заглянет в комментарий. Установка здесь, мне кажется, должна быть такова: по возможности играть не на тех словах, на которых играет автор. Но и здесь необходимо соблюдать пушкинский принцип сообразности. Если каламбур имеет совершенно определённый социально-политический адрес, если он имеет идейное значение, переводчику надлежит напрячь все усилия и передать его с художественной точностью. Там же, где преследуется чисто звуковая игра, переводчик вправе отступить от буквы оригинала, если иначе ему не создать того самого комического эффекта, которого добивался автор.

В V главе II тома «Дон Кихота» Санчо спорит со своей женой Тересой. Тереса стоит на том, что их дочь надо выдать за ровню. Санчо прочит ей в мужа человека знатного происхождения. В конце спора Тереса говорит: “Y si etsais revuelto...” то есть: «ну если уж ты такой перевёрнутый», фигурально «взбалмошный» – “resuelto, has de decir, mujer...” – поправляет её Санчо: то есть: «решительный, настойчивый, надо говорить, жена». При переводе этого каламбура я исходил из психологического подтекста всего спора. Тереса считает, что Санчо безрассуден в своих намерениях. Это слово у неё, так сказать, на кончике языка. Вместе с тем слово «заблагорассудилось» слишком для неё длинное, трудное, и вот она говорит: «И если тебе уж так забезрассудилось...», а Санчо её поправляет: «Заблагорассудилось, должно говорить, жена...»

При решении проблемы перевода значащих фамилий опять-таки, следуя принципу сообразности, приходится сознательно идти на разную. Конечно, переводить такие имена, как Дон Кихот, Панса, Гаргантюа, Пантагрюэль, хотя все они значат что-то, нельзя, ибо все они прочно вошли в русский литературный обиход. Но вот другой пример. В XXII главе 1 части «Дон Кихота» каторжника называют Хинесильо де Парапилья. Для русского уха оба эти имени звучат одинаково торжественно и экзотично. И если этого прозвища не раскрыть в переводе, то читатель останется в недоумении: почему, собственно, Хинес приходит в такое бешенство, когда его называют Парапилья? А дело-то в том, что Парапилья происходит от “para pillar”, то есть «рождённый для грабежа», попросту – «грабитель». Я перевёл его «Хинесильо де Ограбильо». Русская семантика облечена в испанский морфологический вид, ей придано испанское звучание. Гитарист, песенник, сердцеед и волокита дон Клавихо (то есть дон Колок) переименован у меня в дон Треньбреньо. Доктора Ипека (рвотный корень) в «Милом друге» Мопассана я переименовал в доктора Блево. У Рабле фигурирует некий дюк де Франрепа – то есть герцог Любитель-поесть-на-чужой-счёт. Я его назвал герцог де Лизоблюд. У Рабле каскад таких значащих фамилий. Иные главы состоят у него почти

<http://www.thinkaloud.ru/featurelr.html>

сплошь из перечислений значимых фамилий. Если их оставить без раскрытия в переводе, то как бы это перегрузило комментарий! И это лишило бы читателя огромного количества добавочных комических эффектов.

Синтаксис – одно из важнейших средств художественной выразительности. Для сервантесовского, например, синтаксиса характерны затейливые, богато разветвлённые периоды. Я старался их сохранить. Рубить их сплеча – это всё равно, что превращать Гоголя в Габриловича. Но при этом я всеми силами стремился к тому, чтобы периоды эти были легко обозримы, чтобы читателю видна была их внутренняя логика, чтобы они были пронизаны ритмом, что всегда облегчает произнесение.

У Мопассана, всегда такого лапидарного, энергичного, мускулистого, встречаются длинные периоды, особенно резко выделяющиеся на общем фоне. Вправе ли переводчик прерывать глубокое дыхание автора? Думаю, что нет. Вопрос опять-таки в том, чтобы перевод естественно, без малейшей натяжки, воспринимался как единое целое, чтобы все его смысловые линии были прослежены до конца.

Крошечного роста, но стройная, с узкими бёдрами, осиной талией и чуть обозначающейся грудью, с миниатюрным личиком, на котором серо-голубые, отливавшие эмалью глаза были словно тщательно вырисованы прихотливой и тонкой кистью художника, она напоминала хрупкую белокурую куклу, и довершали это сходство слишком белая, слишком гладкая, точно выутюженная кожа, без единой складки, без единой кровинки, и прелестное лёгкое облачко взбитых кудряшек, которым нарочно был придан поэтический беспорядок – точь-в-точь как у красивой дорогой куклы, каковую иной раз видишь в руках у девочки значительно меньше её ростом.

До сих пор это была сама добродетель, женщина с девственной душой, закрытой для страстей, свободной от побуждений чувственности, и вот у этой-то благородной и рассудительной сорокалетней женщины бессолнечная осень, наступившая после нежаркого лета, неожиданно сменилась чем-то вроде чахлой весны, полной жалких, тронутых холодком цветов и нераскрывшихся почек, до страстности поздним расцветом девической любви, пылкого непосредственного чувства, проявлявшегося во внезапных порывах, в манере вскрикивать, как шестнадцатилетняя девочка, в приторных ласках, в кокетстве, которое не знало юности и уже успело состариться. (Мопассан, «Милый друг»)

Я стою за бережное воспроизведение синтаксических повторов, когда они не случайны, а преднамеренны, когда это особый художественный приём. У Мольера диалог Клеонта и Ковьяеля в «Мещанине», когда они жалуются друг другу на коварство своих возлюбленных, почти сплошь состоит из таких переключек, ещё слепленных внутренними и краевыми рифмами:

Клеонт. Так что же сравнится, Ковьяель, с коварством бессердечной Люсиль?

Ковьяель. А что сравнится, сударь, с коварством подлой Николь?

Клеонт. И это после такого пламенного самопожертвования, после стольких вздохов и клятв, которые исторгла у меня ее прелесть!

Ковьяель. После такого упорного ухаживания, после стольких знаков внимания и услуг, которые я оказал ей на кухне!

Клеонт. Стольких слез, которые я пролил у ее ног!

Ковьяель. Стольких ведер воды, которые я перетаскал за нее из колодца!

Клеонт. Как пылко я ее любил, – любил до полного самозабвения!

Ковьяель. Как жарко было мне, когда я за нее возился с вертелом, – жарко до полного изнеможения!

Клеонт. А теперь она проходит мимо, явно пренебрегая мной!

Ковьяель. А теперь она пренагло поворачивается ко мне спиной!

Клеонт. Это коварство заслуживает того, чтобы на нее обрушились кары.

Ковбель. Это вероломство заслуживает того, чтобы на нее посыпались оплеухи. («Мещанин во дворянстве»)

В воспроизведении звукописи опять-таки не должно быть ни малейшего формализма. Епископ Гоменац у Рабле, произнося речь против еретиков, нанизывает один «кровожадный» глагол на другой, причем эти глаголы связаны между собой одной рифмой. Здесь столь существенен каждый глагол, он несёт такую большую смысловую нагрузку, что пожертвовать их смыслом ради единства рифмы мне показалось нецелесообразным. Я сохранил семантику этих глаголов, но дал несколько рифм:

Сжигайте же, щипцами ущемляйте, на куски разрезайте, топите, давите, на кол сажайте, кости ломайте, четвертуйте, колесуйте, кишки выпускайте, распинайте, расчленяйте, кромсайте, жарьте, парьте, варите, кипятите, на дыбу вздымайте, печёнку отбивайте, испепеляйте мерзопакостных этих еретиков...

«Звукопись» должна быть как бы нечаянной и всегда спаянной со смыслом, должна быть подчинена смысловому заданию, должна быть не самоцелью, а средством. Такой она всегда бывает у больших писателей в отличие от формалистов и штукарей. Доде в «Гаргарене в Альпах» описывает падение бесчисленных дождевых капель с веток деревьев: “Cela faisait un long clapotis du haut en has de la montagne”. Я постарался передать это “long clapotis” так: «От этого на всей горе, сверху донизу, воздух наполнился немолчным плеском...»

У Флобера в «Госпоже Бовари»: “La nuit tombait, des cornellies volaient”.

Сохранить в переводе флоберовский порядок слов – значит сделать из прозаической стихотворную строку. Я нарушил порядок слов и в связи с этим чуть-чуть усилил звуковой повтор. У Флобера он звучит приглушённое, но зато он на концах синтаксических отрезков, и это усиливает его звучание. Я же упрятал его в начало, но компенсировал это повышением звучности: «Ложились сумерки, кружились вороны».

Мне хочется закончить мои беглые заметки о художественном переводе той же аксиомой, с какой я начал: перевод – искусство, трудное, высокое и прекрасное. И опять мне приходят на память слова автора русской «Илиады»:

...один грамматический смысл не составляет ещё поэзии. Смысл иностранных слов находится в лексиконе, и каждый умеющий приискать слово был бы в таком случае хороший переводчик.