
ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

106
73

ПРИНЦИПЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПЕРЕВОДА

СТАТЬИ

К. Чуковского и Н. Гумилева

Издательство „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“
при Народном Комиссариате по Просвещению
Петербург 1919

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“.

Состоящее при Народном Комиссариате по Просвещению издательство „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ ставит своей задачей дать в переводе на русский язык все наиболее выдающиеся произведения мировой художественной литературы, начиная с конца XVIII века и до наших дней.

С этой целью Издательство „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“ выпускает в свет две серии книг: основную и народную библиотеку.

Основная библиотека включает в себе собрание сочинений европейских, американских и колониальных писателей избранных с таким расчетом, чтобы книги этой серии по окончании издания составили систематически подобранную библиотеку, могущую служить не только материалом для чтения, но также пособием к изучению истории мировой литературы во всем разнообразии ее национальных оттенков, литературных школ, течений и художественных форм изложения.

Составляя неразрывные¹ части единого целого, книги основной библиотеки будут по техническим условиям выходить вне порядка, указанного в каталоге, а в зависимости от времени их напечатания.

Общее количество книг основной библиотеки — около 1500 томов. Средний размер тома — около 20 печатных листов (320 стр.).

Народная библиотека состоит из небольших по объему книг, доступных пониманию и восприятию самых широких масс русской демократии.

Пользуясь художественной литературой, как могучим средством культурного воздействия и международного единения, народная библиотека имеет целью познакомить читателя с наиболее интересными особенностями исторических судеб, культуры, быта и психики европейских наций, а главное — с теми сокровищами веками накопленных знаний и культурных навыков, которые, являясь достоянием всего человечества, служат надежным залогом братства всех людей — залогом грядущего Интернационала.

Количество книг народной библиотеки — около 2500 томов. Размер отдельного тома — около 4 печ. листов (64 стр.).

(См. стр. 3 обз.).

1212

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА».

Опыт нескольких месяцев работы над переводом иностранных писателей с несомненностью убедил издательство в том, что большинство переводов, как имеющих уже в печати, так и вновь представленных издательству в рукописях, далеко не стоит на той художественной высоте, на какой должны бы, казалось, находиться переданные по-русски произведения великих европейских писателей.

При ближайшем знакомстве с этим печальным фактом оказалось, что причины его лежат не только в небрежности и неопытности переводчиков, не только в недостаточном знакомстве их с иностранными языками, но также очень часто в добросовестном заблуждении переводчика относительно тех максимальных требований, какие могут и должны быть предъявлены к художественному переводу прозы и стихов, а также в отсутствии на русском языке каких-либо теоретических руководств, излагающих те принципы, которыми следует руководиться в работе над переводом иностранных авторов.

Желая заполнить этот пробел, издательство организовало, параллельно со своей основной работой, ряд лекций и семинариев, где под руководством наиболее опытных сотрудников ведется коллективная практическая работа над изучением и усовершенствованием приемов художественного перевода.

С этой же целью издательство выпускает в свет и предлагаемую брошюру, в надежде, что почин ее авторов не останется без продолжателей и что в близком будущем общими усилиями удастся, быть может, заложить принципиальные основы, если не науки, то хотя бы практического руководства к одному из самых трудных и требовательных искусств—искусству художественного перевода.

ПЕРЕВОДЫ ПРОЗАИЧЕСКИЕ.

De tous les livres à faire, le plus difficile, à mon avis, e'est une traduction.

Ламартин.

Перевод—что женщина: если она красива, она неверна; если верна, некрасива.

Пословица.

Nor ought a genius less than his writ Attempt translation.

Сэр Джон Денэм.

(1615—1669).

Переводчик художественной прозы не фотографирует подлинник, а творчески воссоздает его. Чтобы быть переводчиком, недостаточно знать тот или иной иностранный язык. Переводчик—это художник, мастер слова, соучастник творческой работы того автора, которого он переводит. Он такой же служитель искусства, как актер, ваятель или живописец. Текст подлинника служит ему материалом для его сложного—и часто вдохновенного—творчества. Переводчик—раньше всего талант. Для того, чтобы переводить Бальзака, нужно (хоть отчасти) перевоплотиться в Бальзака, усвоить себе его темперамент, заразиться, насколько возможно, его эмоциональной личностью. Чем талантливее переводчик, тем полнее он преобразается в автора. Воля автора не сковывает, а, напротив, окрыляет его. Искусство переводчика, как и искусство актера, находится в полной зависимости от материала. Подобно тому, как высшее достижение актерского творчества заключается не в отклонении от воли драматурга, а, напротив, в слиянии с ней, в полном подчинении ей, так же и искусство переводчика, в высших своих достижениях,

закljučается в слиянии с волей автора. Переводчику не следует братья за переводы тех авторов, которые по своему темпераменту и по характеру своего дарования, чужды или враждебны ему. Переводчик, вкус которого тяготеет к Гюго, не должен братья за переводы Зола; его почти неизбежно постигнет неудача. Писатель, хорошо переводящий романтиков, вряд ли способен с таким же успехом переводить авторов натуралистической школы. Тот, кому удаются жанровые, бытовые переводы, будет совершенно беспомощен, переводя какую-нибудь символическую, стилизованную вещь. Как актер выбирает роль, соответственно со своим амплуа, так и переводчик должен выбирать для себя перевод, согласуясь со своим темпераментом, с характером своего дарования.

Неверный и неточный перевод есть, в сущности, злобная клевета на автора, которая тем отвратительнее, что автор лишен возможности опровергнуть ее. В России существуют такие переводы Редьярда Киплинга, Анатоля Франса, Ришпена, что авторы сочли бы себя опозоренными, если бы могли познакомиться с ними. Не желают ли русские переводчики отомстить столь жестоким способом своим чужестранным собратьям за то, что те (особенно в Америке) коверкают наших писателей? Тусклый и бездарный перевод талантливого, яркого творения есть тяжелая вина перед автором, неискупаемый грех перед культурой.

Одного таланта переводчику мало. Он должен теоретически установить для себя принципы своего искусства. Один «нутряной», малокультурный талант, не вооруженный тщательно воспитанным вкусом, может привести к самым пагубным, почти катастрофическим последствиям.

I. Фонетика и ритмика.

Прежде чем взяться за перевод какого-нибудь иностранного автора, переводчик должен точно установить для себя стиль этого автора, его эйдолологию и ритмику.

Он должен возможно чаще читать этого

автора вслух, для того, чтобы уловить темп и каданс его речи, столь существенные в художественной прозе. Нельзя, например, переводить макферсонова «Оссиана», не воспроизведя его внутренней музыки: у Макферсона эта музыка—главное. Нельзя передавать Рескина или Вальгера Патера, или других мастеров ритмической, орнаментальной прозы, не воспроизведя той многообразной пульсации ритмов, в которой главное очарование этих авторов. Характерно, что из четырех переводчиков Диккенсовой «Повести о Двух Городах» ни один не заметил, что первая глава этой повести есть, в сущности, стихотворение в прозе.

Многие прозаики, в качестве средств художественного воздействия, прибегают к тем же методам, что и поэты. Даже у таких прозаиков, как Чарльз Рид и Треллоп, не редкость—симметрическое строение фразы, эллитерации, рефрены, хиазмы,—все это улавливается только изощренным, внимательным слухом, а такой слух переводчики должны всячески в себе развивать. Вообще, фонетическая, звуковая передача текста должна быть одной из главных забот переводчика.

Одна из лучших переводчиц, М. А. Шишмарева, в своем отличном переводе романа «Наш Общий Друг» перевела одну фразу так:

«Вся их мебель, все их друзья, вся их прислуга, их серебро, их карета и сами они были с иголочки новыми»,—

между тем, как в подлиннике сказано:

«Их мебель была новая, все их друзья были новые, вся их прислуга была новая, их серебро было новое, их карета была новая, их сбруя была новая, их лошади были новые, их картины были новые, они сами были новые».

Автору было угодно повторить одно и то же прилагательное при каждом из девяти существительных. Переводчица же, пренебрегая этим настойчивым, девятикратным повторением, обединила, обкарнала всю фразу и отняла у нее ее ритм.

Еще более яркий пример такого нежелательного пренебрежения к ритму наблюдается в переводе на русский язык другого романа Диккенса.

Роман у Диккенса начинается так:

«Это было лучшее из всех времен, это было худшее из всех времен, это был век мудрости, это был век глупости; это была эпоха веры; это была эпоха безверия; это были годы Света, это были годы Мрака; это была весна надежд, это была зима отчаяния; у нас было все впереди, у нас не было ничего впереди»...

В этом отрывке почти стихотворный каданс. Звуковая симметрия превосходно передает его иронический пафос. Русские же переводчики, глухие к очарованиям ритма, предпочли перевести это так:

«То было самое лучшее и самое худшее из времен, то был век разума и глупости, эпоха веры и безверия, пора просвещения и невежества, весна надежд и зима отчаяния»,

т. е. не уловили интонации автора и отняли у его слов их динамику. Слова стали бескрылы и дряблы.

Было бы хорошо, если бы переводчик по несколько раз перечитывал вслух исполненный им перевод. Раньше всего, это избавило бы работу от той какофонии, которую не удалось избежать даже первоклассным мастерам перевода, ибо и у них на каждом шагу встречаются такие неудобочитаемые сочетания звуков, как «старик с в склокоченными волосами», «пророк и з из збранного народа» и т. д.

Если бы переводчик заботился о фонетическом благообразии текста, он ни за что не допустил бы таких неуместно-рифмованных фраз, как: «под влиянием сообщений о их поведении, возмущение населения стало работать в этом направлении»; или: «без сомнения, он оставил в укреплении обычные указания, что приказание попало по назначению»; или: «жена с глазами, против воли наполнившимися слезами», и т. д.

Английские писатели в своей прозе то и дело прибегают к единоначалиям, как, например:

— Disappointment, discomfort, danger and disease...
(Киплинг)

или:

— Pen, Pencil and Poison.
(Уайльд)

Они любят повторять во всей фразе один какой-нибудь звук:

— If after I am free a friend of mine gave a feast.
(Уайльд)

Все это нужно хоть отчасти воспроизвести в переводе.

II. Стил.

Ceux qui ont donné beaucoup à la
grâce et à l'élégance de langage ils sont
dangereux à entreprendre nommément
pour les rapporter à un idiome plus
foible.
Montaigne

Если бы переводчики чаще читали свои переводы вслух, они избегли бы не только многих погрешностей в ритмике, но и многих погрешностей в стиле. Чуткость стиля—главное условие художественной работы переводчика. Недавно, в переводе одной романтической сказки, переводчик допустил такую фразу:

— «За неимением красной розы, жизнь моя будет разбита».

Когда ему было указано, что слова «за неимением» более уместны в коммерции, он зачеркнул эту фразу и заменил ее следующей:

— «Ввиду отсутствия красной розы, жизнь моя будет разбита»,

чем доказал свою полную непригодность для перевода романтических сказок.

Дико звучат на страницах романтической сказки такие, например, выражения:

— «Мне нужна красная роза, и я добуду себе такую».

— «Фея пунктуально исполнила свое обещание».

— «А что касается моего сердца, то оно отдано принцу».

Людам, привыкшим к переводу деловых бумаг, или коммерческих писем, или ученых статей, не следует братья за художественную прозу. Тут противоположные и даже враждебные категории мышления.

Невозможно буйно-пророческий, яростный стиль Карлейля передать слогом биржевого отчета или нотариального акта.

Недопустимо, чтобы в повести, относящейся к тридцатым годам прошлого века, встречались такие типичные слова девяностых годов, как — «настроение», «перезивание», «сверхчеловеческий» и т. д.

Невозможно, чтобы итальянские карабинеры или британские лорды говорили: «тятенька», «куфарка», «вот так фунт», «дескать», «мол», «ужо», «инда», «ась»...

Та же М. А. Шишмарева, переводы которой во многих отношениях могут почитаться образцовыми, — так они изящны и точны, — напрасно влагает в уста англичанам русские пословицы и поговорки, русские простонародные слова. Странно читать, как британские джентльмены и лэди поминутно говорят друг другу:

— И мы не лыком шиты.

— Нужда заставит есть калачи.

— Нечего лясы точить.

— Пьяному и море по колено.

— Милые бранятся, только тешатся.

И даже цитируют стихи Грибоедова, вряд ли очень популярного в Англии:

— Я это делаю с толком, с чувством, с расстановкой.

Весь перевод г-жи Шишмаревой испещрен такими несвойственными англичанам выражениями, как «башки!», «пропала моя головушка», «старушенция», «по-маленьку да полегоньку», «тю-тю»!

В подлиннике, напр., сказано: «он созерцал всю группу хмурым и внимательным взором». А в переводе читаем: «он сидел надувшись, как мышь на крупу» *).

*) См. роман Диккенса «Жизнь и приключения Николая Никкльби» изд. «Промещения» т. X, 72, 76, 186, 207, 336; т. XI, 36, 38, 84, 243; т. XII, 104, 207, 316, 318, 326.

В подлиннике сказано:

— «Спасибо тебе, Господи, за вкусный завтрак».

А в переводе:

— «Благодарю Тебя, Христе Боже наш, яко насытил еси мя земных твоих благ».

Получается такое впечатление, будто и мистер Сквирс, и миссис Уититтерли, и сэр Мельберри Гок, и лорд Верисофт, все живут где-нибудь в Пятисобачьем переулке, в Коломне, и только притворяются британцами, а на самом деле такие же Иваны Степановичи и Степаниды Ивановны, как персонажи Щедрина или Островского.

Такое обрусение иностранцев, обращение их в русскийское подданство, в малой мере всегда неизбежно, но в качестве принципа едва ли желательно. Многие переводчики заставляют, например, англичан говорить своим слугам: ты. Это недопустимая вольность. Переводчики, жившие при крепостном праве, не могли и представить себе, чтобы какой-нибудь Пиквик говорил лакею или кучеру вы, но трудно сказать, почему это тыканье практикуется у переводчиков нынешних. Пусть родители говорят детям ты—вопреки английскому обычаю,—но супруги и друг другу и слугам обязаны говорить только вы. Это оттенит английский быт. Вообще, слово ты надлежит вводить осторожно и с толком. То же относится к таким уменьшительным, характерным для нашей русской речи, как: личико, губки, щечки. Английскому языку эти формы несвойственны. Не вводить их нельзя, но вводить их нужно лишь в редких исключительных случаях, когда невозможно без них обойтись. Пусть синтаксис перевода будет русский, но стиль должен сохраниться английский.

«Как тяжела ты, шалка Мономаха!»—никогда не следует переводить: «как меня давит рюрикова фуражка», ибо перевод, нарушающий стиль, тем самым нарушает и смысл. Искажая форму произведения искусства, мы тем самым искажаем и его содержание.

Глубоко заблуждаются те, кто думает, что можно передать содержание повести, не передав ее стиля.

Те, кто переводят писателя, чуждого им по стилю, испытывают постоянный соблазн «исправить», «при-

красить» подлинник. В одном из романов Бальзака отец говорит своим детям:

— Здравствуйте, мои поросятюшки.

А в переводе читаем:

— Здравствуйте, мои птички.

Систематическое превращение поросятюшек в птичек неизбежно у тех переводчиков, которые, тяготея к жеманно-сентиментальному стилю, принуждены переводить таких «грубых» писателей, как, например, Раблэ или Филдинг.

Переводчик, если он не ремесленник, должен выбирать для перевода близкого себе по стилю писателя. Переводи лишь того, кого любишь—вот первая заповедь для переводчика. Если ты любишь де-Куинси, это значит, что тебе сродни его стиль, что отчасти ты и сам де-Куинси, что его интонации и ритмы—твои. В этом для твоего перевода—лучший залог удачи.

Не только у каждого сословия, но и у каждого отдельного лица есть свой собственный индивидуальный язык. Переводчику нужно стараться уловить особенности речи каждого отдельного персонажа—и, по возможности, воспроизвести их в своем переводе. У больших писателей в каждом романе не один, а несколько стилей; эти стили то чередуются, то сливаются вместе в причудливых и смелых сочетаниях—и всю эту живую динамику стиля, без которой произведение искусства мертво, обязан воспроизвести переводчик.

III. Словарь.

У большинства переводчиков—чрезвычайно скудный словарь. Каждое иностранное слово для них имеет лишь одно значение. Запас синонимов у них нищенски мал. Horse у них всегда только лошадь. Почему не кляча, не скакун, не конь, не жеребец? Boat у них всегда лодка и никогда не челнок. Palace— всегда дворец. Почему не палаты, не хоромы, не чертоги? Почему house всегда и во всех случаях дом, а не обитель, не жилье, не жилище, не кров, не угол, не домашний очаг? К чему не-

реводчики всегда пишут о человеке х у д о й, а не сухопарый, не сухощавый, не тщедушный, не тощий?

Какое-то своеобразное малокровие мозга делает их текст худосочным. Каково такому полнокровному автору, как Филдинг, или Бальзак, или Киплинг попасть в обработку к этим анемичным ремесленникам, которые словно к тому и стремятся, чтобы обеднить и обесцветить их страницы.

Такое словесное худосочие нужно лечить, хотя часто это порок органический. Болезнь неизлечима, но все же некоторое выздоровление возможно. Нужно, чтобы переводчики всячески пополняли свой мизерный запас синонимов. Когда у Теофиля Готье спросили, какие книги следует читать начинающим авторам, он мудро ответил: словарь.

Даль—вот кого переводчикам нужно почаще читать,—а также таких писателей, как Лесков, Гл. Успенский, Печерский. Перечитывая русских классических авторов, они должны запоминать те слова, которые могли бы им при переводе пригодиться, они должны составлять для себя обширные коллекции этих слов,—не то чтобы нарочито вычурных или цветистых, а просто таких, которые, хоть и употребляются в нашей словесности, но переводчикам почему то несвойственны.

Замечательно, что у переводчиков 30-х—40-х годов — хотя бы у Иринарха Введенского—словарь был богаче, чем у нынешних.

IV. Синтаксис.

Хороший переводчик, хотя и смотрит в иностранный текст, думает все время по-русски и только по-русски, ни на миг не поддаваясь влиянию иностранных оборотов речи, чуждых синтаксическим законам родного языка. В «Войне и Мире» Лев Толстой дал недостижимые образцы такого перевода. Целые страницы романа испещрены у него чрезвычайно типическими французскими фразами, где в нарочито сгущенном, отчасти даже преувеличенном виде запечатлены приемы исключительно французского мышления; в под-

строчных примечаниях даны переводы этих же фраз в такой естественной типически-русской конструкции, словно они и не звучали никогда по-французски. Тожественные по смыслу и по духу, они совершенно не схожи по своей синтаксической форме. К этому и должен стремиться переводчик. Нужно, чтобы каждая фраза, переведенная им, звучала по-русски, подчиняясь логике и эстетике русского языка.

Нельзя, например, писать:

— «Он шел с глазами, опущенными в землю, и с руками, сложенными на груди».

— «Он был похож на испанца со своею смуглой кожей»...

— «Грум выглядел франтом со своими драповыми гетрами и его круглым лицом»...

Все это обороты нерусские.

Вообще в нашей литературе выработался особый, условный, переводческий язык, который с подлинным русским языком не имеет ничего общего.

Переводчики, например, любят писать:

— «Она имеет массу брильянтов»... «Я вернусь через пару часов».... «Все его члены дрожали». («Члены», вместо «руки и ноги», особенно часты у переводчиков английского текста).

Русскому синтаксису свойственно заменять притяжательное местоимение личным (с предлогами у или к, или безо всякого предлога, в дательном падеже). Многие переводчики игнорируют эту форму и пишут:

— «Ее глаза зелены»... *).

— «Я еду на свою родину»...

— «Вы почти оторвали мою руку»...

тогда как по-русски надлежало бы сказать:

— «У нее зеленые глаза»...

— «Я еду к себе на родину»...

— «Вы чуть не оторвали мне руку»...

У многих переводчиков встречаются такие речения:

*) Конечно, бывают случаи, когда требуется именно такая форма. Напр., в библейском языке. Но эта форма недопустима на страницах современного бытового романа.

— «Я мог бы его спасти, но у меня не хватило мужества сделать это».

— «Он относится к нам хорошо. Не могу понять, почему он делает это».

Между тем, без последних слов фраза звучит изящнее и более по-русски:

— «Он относится к нам хорошо. Не могу понять, почему».

Русский синтаксис не допускает сокращения обстоятельственных придаточных предложений, если их подлежащее не тождественно с подлежащим главного предложения. А между тем переводчики, пренебрегая этой заповедью, пишут:

— «Будучи на положении бродяги, всякое повреждение приписывалось мне».

— «Лежа в канаве, спасение казалось мне невозможным».

Точно также, забывая, что винительный падеж дополнения только тогда переходит в родительный, если отрицательная частица «не» относится к глаголу, вызвавшему это дополнение,—переводчики вводят родительный падеж даже в тех случаях, когда отрицательная частица стоит при глаголах, не имеющих никакого отношения к данному дополнению.

Они пишут:

— «Не хочу описывать разнообразных чувств, нахлынувших на меня»,

в то время, как необходимо писать:

— «Не хочу описывать разнообразные чувства, нахлынувшие на меня»,

ибо в данном случае «не» относится к слову «хочу», а не к слову «описывать».

Это правило нарушается чаще других. Даже хорошие переводчики пишут:

— «Спичка не может вызвать молнии» (нужно: молнию).

— «Этого не могло бы случиться» (вместо «это не могло бы случиться») и т. д.

Напрасно также культивируют у нас переводчики свойственные иностранным языкам и чуждые русскому—ложные и придаточные предложения цели, в которых по существу никакой цели не выражено, например:

— «Я недостаточно давно уехал отсюда, чтобы не иметь никакого интереса к этой местности»...

Переводчики то и дело нагромождают множество лишних слов, отчего фраза становится неуклюжей и грузной. Они считают возможным составлять такие предложения:

— «Но самое худшее из всего это то, что, когда он перестал молиться»...

Между тем, не проще ли сказать:

— «Хуже всего, что, окончив молитву»...

Вообще, переводчикам нужно всемерно заботиться, чтобы в русском переводе фразеология иностранного автора не утратила своей легкости и грации, чтобы, вместо лаконических фраз, не получилось водянистых и пухлых. Особенно эта опасность грозит переводчикам английского текста.

Известно, что в английском языке (особенно в его позднейших формах) огромное большинство слов—односложные. В среднем, каждое английское слово почти вдвое короче русского. Эта краткость придает английской речи особую динамику и сжатость, но при переводе на русский язык неизбежно, вместо энергичной сентенции в семь строк, получится вялая—в одиннадцать или двенадцать. Это фатально для языка, где «крайм» значит преступление, «к с м а с»—Рождество, «б а с»—омнибус, «б а й к»—велосипед, где фразы часто обходятся без соединительных частиц и т. д.

Оттого и происходит, что английский роман, требующий для своего напечатания 1.600,000 печатных знаков, в русском (даже сокращенном) переводе требует 2.200,000 печатных знаков. Это неизбежная пропорция. Неизбежно из ловкой и шустрой фразы получается при переводе — нечто неповоротливо-грузное. Получается другой ритм, другой стиль, то есть подлинник непоправимо искажается. А между тем, стоит только переводчику из одной переводимой фразы сделать две или даже три, как это впечатление грузности исчезнет.

Нужно только, чтобы каждая из этих фраз была по своей насыщенности и напряженности равна той, которая послужила для нее прототипом.

V. Текстуальная точность.

Не слова нужно переводить, а силу и дух
Драйден.

Если в переводе не переданы ритм и стиль оригинала, этот перевод безнадежен. Исправить его нельзя; нужно переводить заново.

Но если погрешности перевода относятся не столько к ритму и стилю, сколько к отдельным словам, если они сводятся к неверной передаче тех или иных мыслей и образов автора—при верном воспроизведении его душевного тона, сказывающегося в ритме и стиле,—этот перевод, после нескольких редакционных поправок, может оказаться образцовым.

Возьмем для примера переводы Иринарха Введенского.

Никто не станет отрицать у Введенского наличие некоторого литературного таланта, но это был такой неряшливый и разнузданный (в художественном отношении) талант, что многие страницы его переводов—сплошное издевательство над Диккенсом. Не верится, что такая (почти кулачная) расправа с английским писателем была без всякого протеста допущена русским образованным обществом.

У Диккенса, например, говорится:

— «Самые черные дни слишком хороши для такой ведьмы».

Иринарх Введенский переводит:

— «А что касается до водяной сволочи, то она, как известно, кишмя кишит в перувианских рудниках, куда и следует обращаться за ней на первом корабле с бомбазиновым флагом».

Переводчик сочинил от себя всю эту затейливую фразу и великодушно подарил ее Диккенсу. Нисколько не считаясь с волей автора, он щедро наделяет словами

«сволочь» и «дрянь» многих его персонажей. Впрочем, автором он склонен считать скорее себя, чем Диккенса. Иначе он не сочинял бы целых страниц отсебятины, которая, в течение полувека, считается у нас сочинением Диккенса. На стр. 190-й IX т. Собр. Соч. Ч. Диккенса (изд. «Просвещение», СПб., 1906) мы читаем, например, такую тираду:

— «...Торговый дом, который приобрел громкую и прочную славу на всех островах и континентах Европы, Америки и Азии... Мой истинный друг, почтенный Робинзон, надеюсь, ничего не имеет против этих истинных как день для всякого рассудительного джентльмена, обогащенного удовлетворительным запасом опытности в делах света».

В этой тираде нет ни единого слова, которое принадлежало бы Диккенсу. Всю ее с начала до конца сочинил Иринарх Введенский.

На следующей странице—без согласия и ведома Диккенса—Введенский заставляет того же героя «вынимать из кармана платок», «вытирать наморщенное чело», «окидывать собрание пронизательными глазами» и т. д. Он заставляет его даже целоваться с товарищами (!!!), хотя, по английским нравам, поцелуи среди мужчин—явление противоестественно-чудовищное.

Такая беспримерная разнузданность сочетается со столь же беспримерным невежеством. Если судить по переводу Ир. Введенского, в высших английских кругах возможны изумительные сцены: великосветская дама, напр., спрашивает лакея, в присутствии гостя:

— «Где теперь мисс Домби?»

и лакей отвечает:

— «В уборной» (!!!)

и дама говорит:

— «Ведите нас туда» (!!).

В подлиннике не «уборная», а конечно—«малая гостиная».

Военный корабль — *man of war* — оказался у Введенского «военным человеком».

И такие искажения—буквально на каждом шагу. Нет страницы, которая была бы свободна от них.

И тем не менее переводы Иринарха Введенского со- служили русскому обществу в течение полувека изряд- ную службу, ибо, хотя Введенский и перевирал на каж- дой странице текст подлинника, хотя зачастую он даже не понимал того, что переводил, он (особенно в перево- де «Шикквика») отлично воспроизводил его манеру, его стиль и многообразную ритмику. Оттого-то его переводы и удержались в нашей литературе так долго; неверная передача того или иного иностранного слова не соста- вляет главного греха переводчиков. Даже великие наши писатели нередко совершали этот грех. Главное—душа, т. е. ритм и стиль; остальное—дело поправимое.

Лермонтов смешал английское слово «kindly» (снис- ходительно, добродушно) с немецким словом «das Kind» (дитя) и перевел строчку „Had we never loved so kindly“, означающую: «Если бы мы не любили так снисходительно» —

«Еслиб мы не дети были»,—и все же его перевод превосходит.

Современный знаменитый поэт переводит слово «лужайка» (the green) словом «зеленая краска»; the lilac (сирень) оказывается у него «лилией» и т. д.

Тем не менее, его перевод есть серьезный вклад в литературу.

Многие переводчики усвоили иностранный язык по самоучителю, вследствие чего им неизвестны самые распространенные идиомы разговорного языка.

Восклицание «чорт возьми!» (By Jove) они переводят: «клянусь Юпитером!» ,

Восклицание: «Что вы! помилуйте!» God bless your soul) они переводят: «Бог да благословит вашу душу!»

Они не подозревают, что tall hat отнюдь не «шля- па с высокой тульей», а цилиндр; что evening dress не вечерний туалет, а фрак, что fair girl не столько краса- вица, сколько блондинка.

Они не подозревают, что чаще всего traveller— ком- мивояжер, а не путник; что minister — не министр, а

священник; что genial отнюдь не гениальный, а public house не публичный дом.

Я знаю перевод, где оспа (small pox) оказалась маленьким сифилисом.

Наличность таких ошибок не является решающим моментом в оценке того или иного перевода. Многим переводчикам приходилось переводить второпях, не имея возможности ни просмотреть, ни исправить свой труд. Необходимо поэтому, чтобы, до появления в печати, каждый перевод—как бы он ни был хорош—был каким-нибудь компетентным лицом тщательно сверен с подлинником. Для читателя это служило бы лишней гарантией точности и правильности перевода. Такой институт редакторов давно уже необходим в литературе. Не посягая на художественную сторону работы переводчика, не нарушая своеобразие и общего духа его перевода, бережно относясь ко всем законным проявлениям его творческой личности, редактор, тем не менее, самым решительным образом искореняет из его текста всякую вольную и невольную отсебятину, пресекает всякие отклонения от подлинника, в чем бы эти отклонения ни выразились. Конечно, из неталантливого перевода невозможно сделать талантливый, но из неточного возможно сделать точный, если не в отношении ритма и стиля, то, по крайней мере, в отношении внешнего словесного остова.

Подвергая строгой редактуре все без исключения переводы, кем бы они ни были исполнены, мы надеемся тем самым поднять еще выше уровень переводческого искусства в России.

Хороший перевод понятие не абсолютное. У каждой эпохи были свои идеалы хорошего перевода. Каждая эпоха по своему переводит Гомера, и в каждом таком переводе воплощается вся ее эстетика, все ее мировоззрение. Поп и Каупер, переводя Одиссею, считали нужным отнять у нее дактилический стих и подсластить ее рифмой, — то есть с точки зрения нашей эпохи совершили недопустимое кощунство. Но этого требовали тогдашние вкусы. В этом выразился XVIII век, чтущий выше всего «элегантность». Если бы мне довелось писать

эту заметку в то время, я, натурально, требовал бы, чтобы переводчики украшали, поддурманивали текст.

Но идеал нашей эпохи—научная, объективно-определенная точность, во всем, даже в мельчайших подробностях, и приблизительные переводы кажутся нам беззаконием. Если в подлиннике какое-нибудь слово или предложение напечатано курсивом, переводчик обязан ввести этот курсив и в перевод. Скобки, многоточия, тире—и все особенности пунктуации автора—должны быть сохранены переводчиком. То же относится и к транскрипции собственных имен. Переводчик должен передавать иностранное имя (напр., название лица или города) **не приблизительно, а со всею точностью, доступной для русской фонетики.** Исключение делается только для тех имен, написание которых установлено давней традицией (напр. Людовик вместо Луи, Вальтер Скотт вместо Уолтер Скотт и т. д.). Что же касается тех имен, относительно которых еще не установилось традиций, то их надлежит передавать с наибольшей близостью к их подлинной национальной **фонетической форме.** Переводчик должен запечатлеть в переводе не то, как они пишутся, а то, как они произносятся. Одно и то же имя переводчик с немецкого должен писать—Георг, переводчик с французского—Жорж, переводчик с английского—Джордж. Но тем не менее, благодаря традиции, английские короли должны по-прежнему именоваться в русских переводах Георгиями, хотя англичане и называют их Джорджами. Точно также и Джордж Ушингтон должен остаться Георгом Вашингтоном. Все же современные нам имена должны писаться возможно точнее. Так, имя французского философа мы пишем не Лихтенберг, а Лиштанберже, имя английского романиста не Георг Велльс, а Джордж Уэллс и т. д. Желательно, чтобы на иностранных именах, которые появляются в тексте впервые, было обозначено ударение.

Переводчиков нельзя упрекнуть в том, что они портят русский язык, ибо в этом повинны не только они.

Теперь всюду принято писать «**обязательно**» вместо «непременно», «**одевать**» вместо «надевать» и т. д.

Такой абсурд, как «большая половина» и «меньшая половина» все больше проникает в нашу речь, а также такие шедевры неряшливой тавтологии, как:

- сегод няшний де нь,
- но однако,
- психика души,
- продолжался долго и т. д.

Переводчики, как и другие писатели, должны избегать этих форм.

К. Чуковский.

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРНЫЕ.

I.

Существуют три способа переводить стихи: при первом переводчик пользуется случайно пришедшим ему в голову размером и сочетанием рифм, своим собственным словарем, часто чуждым автору, по личному усмотрению то удлиняет, то сокращает подлинник; ясно, что такой перевод можно назвать только любительским.

При втором способе переводчик поступает в общем так же, только приводя теоретическое оправдание своему поступку: он уверяет, что если бы переводимый поэт писал по-русски, он писал бы именно так. Этот способ был очень распространен в XVIII веке. Поп в Англии, Костров у нас так переводили Гомера и пользовались необычайным успехом. XIX век отверг этот способ, но следы его сохранились до наших дней. И теперь еще некоторые думают, что можно заменять один размер другим, наприим., шестистопный пятистопным, отказываться от рифм, вводить новые образы и так далее. Сохраненный дух должен оправдать все. Однако, поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой, как единственным средством выразить дух. Как это делается, я и постараюсь наметить сейчас.

II.

Первое, что привлекает внимание читателя и, по всей вероятности, является важнейшим, хотя часто бессознательным, основанием для создания стихотворения—это мысль или, точнее, образ, потому что поэт мыслит образами. Число образов ограничено, подсказано жизнью, и поэт редко бывает их творцом. Только в его отношении к ним проявляется его личность. Например, персидские поэты мыслили розу, как живое существо, средневековые—как

символ любви и красоты, роза Пушкина—это прекрасный цветок на своем стебле, роза Майкова—всегда украшение, аксессуар, у Вячеслава Иванова роза становится мистической ценностью и т. д. Понятно, что во всех этих случаях и выбор слов и сочетание их существенно иные. В пределах одного и того же отношения существуют тысячи оттенков: так, реплики Байроновского Корсара, на фоне психологически-цветистого описания его автором, выделяются своей лаконичностью и техническим подбором выражений. Эдгар По в своей глоссе к Ворону говорит о подводном течении темы, чуть намеченной и тем самым производящей особенно сильное впечатление. Если кто-нибудь, переводя того же самого Ворона, передал бы с большей тщательностью внешне-фабульные движения птицы и с меньшей—тоску поэта по мертвой возлюбленной, тот согрешил бы против замысла автора и не выполнил бы взятой на себя задачи.

III. .

Непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан слепо следовать за автором. Невозможно сокращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено количество образов. И лаконичность, и аморфность образа предусматриваются замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности.

Что же касается строф, то каждая из них создает особый, непохожий на другие, ход мысли. Так, сонет, давая в первой катрене какое-нибудь положение, во второй—выявляет его антитезу, в первом терцете намечает их взаимодействие и во втором терцете дает ему неожиданное разрешение, сгущенное в последней строке, часто даже в последнем слове, почему оно и называется ключом сонета. Шекспировский сонет с нерифмованными между собой катренами гибок, податлив, но лишен достаточной силы; итальянский сонет с одними женскими рифмами мощно-лиричен и торжественен, но мало пригоден для рассказа

или описания, для чего прекрасно подходит обыкновенный. В газете одно и то же слово, иногда выражение, повторяясь в конце каждой строки (европейцы неправильно разбивают ее на две), создает впечатление пестрого орнамента или заклинания. Октава, растянутая и просторная, как ни одна строфа, подходит для спокойного и неторопливого рассказа. Даже такие простые строфы, как четверостишие или двустишие, имеют свои особенности, учитываемые поэтом, хотя бы бессознательно. К тому же для сколько-нибудь серьезного знакомства с поэтом необходимо знать, какие строфы он предпочитал и как ими пользовался. Поэтому точное сохранение строфы является обязанностью переводчика.

IV.

В области стиля переводчику следует хорошо усвоить поэтику автора по отношению к этому вопросу. У каждого поэта есть свой собственный словарь, часто подкрепленный теоретическими соображениями. Уордсворт, например, настаивает на употреблении разговорного языка. Гюго на пользовании словами в их прямом значении. Эредиа на их точности, Верлэн, наоборот, на их простоте и небрежности и т. д. Следует выяснить также—это особенно важно—характер сравнений у переводимого поэта: так, Байрон сравнивает конкретный образ с отвлеченным (знаменитый пример у Лермонтова—«Воздух чист и свеж, как поцелуй младенца»), Шекспир—абстрактный с конкретным (пример у Пушкина—«Когтистый зверь, грызущий сердце, совесть»), Эредиа—конкретный с конкретным («Как стая кречетов, слетев с родимых скал... прощались с Палосом бойцы и капитаны»), Кольридж берет образ сравнения из числа образов данной пьесы («и пела каждая душа, как та моя стрела»), у Эдгара По сравнение переходит в развитие образа и т. д. В стихах часто встречаются параллелизмы, повторения полные, перевернутые, сокращенные, точные указания времени или места, цитаты, вкрапленные в строфу, и прочие приемы особого, гипнотизирующего воздействия на читателя. Их рекомендуется сохранять тщательно, жертвуя для этого менее существен-

ным. Кроме того, многие поэты обращали большое внимание на смысловое значение рифмы. Теодор де-Банвиль утверждал даже, что рифмующие слова, как руководящие, первыми возникают в сознании поэта и составляют скелет стихотворения: поэтому желательно, чтобы хоть одно из пары срифмованных слов совпадало со словом, стоящим в конце строки оригинала.

Необходимо предупредить большинство переводчиков относительно употребления таких частиц, как: «уже», «лишь», «ведь» и т. д. Все они обладают могучей выразительностью и обыкновенно удваивают действительную силу глагола сказуемого. Их можно избежать, производя выбор между равнозначными, но неравносложными словами, каких в русском языке множество, наприм., «дорога—путь», «Господь—Бог», «любовь—страсть» и т. д., или же прибегая к усечениям, как: «ветер—ветр», «мечтанье—мечта», «песня—песнь» и проч.

Славянизмы же или архаизмы допустимы, и то с большой осторожностью, лишь при переводе старых поэтов до Озерной Школы и романтизма или стилизаторов, вроде Вильяма Морриса в Англии, а во Франции Жана Мореаса.

V.

Наконец, остается звуковая сторона стиха: ее труднее всего передать переводчику. Русский силлабический стих еще слишком мало разработан, чтобы воссоздать французские ритмы; английский стих допускает произвольное смещение мужских и женских рифм, которое не свойственно русскому. Приходится прибегать к условной передаче: силлабические стихи переводить ямбами (изредка хорейми), в английские стихи вводить правильное чередование рифм, прибегая там, где это возможно, к одним мужским, как более характерным для языка. Тем не менее этой условности необходимо строго придерживаться, потому что она создалась не случайно и по большей части действительно дает впечатление, адекватное впечатлению подлинника.

У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (уда-

ряемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область—пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремительен, порывист, это стихии в движении, напряжение нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия. Различные размеры этих метров тоже разнятся по их свойствам: так, четырехстопный ямб чаще всего употребляется для лирического рассказа, пятистопный—для рассказа эпического или драматического, шестистопный—для рассуждения и т. д. Поэты нередко борются с этими свойствами формы, требуют от них иных возможностей и подчас успевают в этом. Однако, такая борьба никогда не проходит даром для образа, и потому ее следы необходимо сохранить в переводе, точно соблюдая метры и размер подлинника.

Вопрос о рифмах много занимал поэтов: Вольтер требовал слуховых рифм, Теодор де-Банвиль—зрительных, Байрон охотно рифмовал имена собственные и пользовался составными рифмами, парнасцы—богатыми, Верлэн, наоборот,—потушенными, символисты часто прибегают к ассонансам. Переводчику следует выяснить себе характер рифм автора и следовать ему.

Крайне важен также вопрос о переносе предложения из одной строки в другую, так называемом *enjambement*. Классические поэты, как Корнель и Расин, не допускали его, романтики ввели в обиход, модернисты развили до крайних пределов. Переводчику и в этом следует считаться со взглядами автора.

Из всего сказанного видно, что переводчик поэта должен быть сам поэтом, а, кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. II

он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными.

Желающий двинуть вперед дело техники перевода может пойти и дальше: например, выдерживать рифмы в звуковом соответствии с рифмами подлинника, передавать силлабический стих таким же русским, подыскивать слова для передачи характерных говоров (английского солдатского языка Киплинга, парижского жаргона Ла-форга, синтаксиса Малларме и пр.).

Разумеется, для рядового переводчика это ни в какой мере не обязательно.

Повторим же вкратце, что обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона.

Таковы девять заповедей для переводчика; так как их на одну меньше, чем Мисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться.

Н. Гумилев.

СОДЕРЖАНИЕ.

От Редакции	5— 6
Переводы прозаические—ст. К. Чуковского.	7—24
Переводы стихотворные—ст. Н. Гумилева.	25—30

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“.

Книги обеих библиотек снабжены необходимыми пояснениями и вступительными статьями как историко-литературного, так и общеобразовательного содержания.

В первую очередь выйдут в свет переводы с французского, английского,¹ немецкого, итальянского, испанского, португальского, шведского, норвежского, датского и голландского языков. Вторую¹ очередь составляет литература западных славян, мадьяр, а также отдельная обширная серия литератур и словесности Востока.

Забедующие Издательством: М. ГОРЬКИЙ, З. И. ГРЖЕБИН, И. П. ЛАДЫЖНИКОВ, А. Н. ТИХОНОВ.

Редакционная Коллегия экспертов: Ф. Д. БАТЮШКОВ, Ф. А. БРАУН, А. Л. ВОЛЫНСКИЙ, М. ГОРЬКИЙ, Н. ГУМИЛЕВ, А. Я. ЛЕВИНСОН, Г. Л. ЛОЗИНСКИЙ, А. Н. ТИХОНОВ, К. ЧУКОВСКИЙ.

В редакционной работе принимают участие: Е. А. АДАМОВ; В. А. АЗОВ; Ю. И. АЙХЕНВАЛЬД; А. В. АМФИТЕАТРОВ; А. М. АНИЧКОВА; Ю. К. БАЛТРУШАЙТИС; К. Д. БАЛЬМОНТ; А. Н. БЕНУА; А. А. БЛОК; Е. М. БРАУДО; В. А. БРИМ; А. А. БРОК; В. Я. БРЮСОВ; З. А. ВЕНГЕРОВА; А. В. ГАНЗЕН; М. О. ГЕРШЕНЗОН; А. А. ГИЗЕТТИ; З. Н. ГИППИУС; П. П. ГНЕДИЧ; И. М. ГРЕВС; Р. Г. ГРИГОРЬЕВ; Б. А. ГРИФЦОВ; П. К. ГУБЕР; А. Ф. ДАМАНСКАЯ; Ю. Н. ДАНЗАС; О. А. ДОБИАШ; М. А. ЖИРМУНСКИЙ; Б. Я. ЖУХОВЕЦКИЙ; Е. И. ЗАМЯТИН; С. М. ЗАРУДНЫЙ; Ф. Ф. ЗЕЛИНСКИЙ; ВЯЧ. ИВАНОВ; В. П. ИЗМАЛКОВА; ВЛ. КАРЕНИН; Л. П. КАРСАВИН; П. С. КОГАН; А. Ф. КОНИ; В. С. КРИВЕНКО; М. А. КУЗЬМИН; А. И. КУПРИН; М. Е. ЛЕВБЕРГ; Н. И. ЛЕРНЕР; Е. П. ЛЕТКОВА; М. Л. ЛОЗИНСКИЙ; А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ; Е. Г. ЛУНДБЕРГ; Т. И. МАНУХИНА; П. П. МУРАТОВ; С. Ф. ОЛЬДЕНБУРГ; П. П. ПЕРЦОВ; Г. Я. ПОЛОНСКИЙ; С. А. ПОЛЯКОВ; Н. И. ПОТАПЕНКО; С. Э. РАДЛОВ; Э. Л. РАДЛОВ; А. М. РЕМИЗОВ; А. Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ; А. Н. СЕРЕБРОВ; Б. П. СИЛЬВЕРСВАН; Ф. К. СОЛОГУБ; В. В. СТРУВЕ; П. ТУГЕНДХОЛЬД; Г. П. ФЕДОТОВ; В. Ф. ХОДАСЕВИЧ; М. ЦВЕТАЕВА; А. Н. ЧЕБОТАРЕВСКАЯ; В. А. ЧУДОВСКИЙ; Н. Л. ШАППИР; С. В. ШТЕЙН; С. И. ШТЕЙН; Б. М. ЭЙХЕНБАУМ и др.

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ.

А. ОСНОВНАЯ БИБЛИОТЕКА.

- | | |
|---------------|---------------------------|
| А. ЛЕСАЖ | — Жиль Блаз. |
| Ч. ДИККЕНС | — Хромой бес. Тюркаре. |
| " | — Домби и Сын. |
| " | — Повесть о двух городах. |
| " | — Наш общий друг. |
| Г. ФЛОБЕР | — Большие ожидания. |
| " | — Воспитание чувства. |
| Г. ДЕ-МОПАСАН | — Саламбо. |
| " | — Милый друг. |
| А. ФРАНС | — Сильна как смерть. |
| ВАЛЬТЕР СКОТТ | — Остров Пишгвинноз. |
| " | — Уэверли. |
| " | — Роб-Рой. |

Б. НАРОДНАЯ БИБЛИОТЕКА:

XX

- | | |
|---------------------|---------------------------|
| 1. ВАЛЬТЕР СКОТТ | — Черный карлик. |
| 2. МУЛЬТАТУМ | — Рассказы. |
| 3. МАРК ТВЭН | — Приключения Тома. |
| 4. " " | — Принц и нищий. |
| 5. О. МИРБО | — Деревенские рассказы. |
| 6. Б. ИБАНЬЕС | — Валенсианские рассказы. |
| 7. Г. УЭЛЛС | — Спящий пробуждается. |
| 8. " " | — Машина времени. |
| 9. " " | — Невидимка. |
| 10. " " | — Борьба миров. |
| 11. О. УАЙЛЬД | — Сказки. |
| 12. " " | — Гранатовый дом. |
| 13. " " | — Рассказы. |
| 14. А. ФРАНС | — Дело уличного торговца. |
| 15. " " | — Чудо св. Николая. |
| 16. " " | — Сказка о сорочке. |
| 17. М. СЬЕРРА | — Благословенная весна. |
| 18. Л. НОРДСТРЕМ | — Обыватели. |
| 19. ДЖ. М. БЭРИ | — Белая птичка. |
| 20. Г. Р. ХАГГАРД | — Коши царя Соломона. |
| 21. Г. ДАННУНЦИО | — Пескарские рассказы. |
| 22. Г. ДЕЛЕДДА | — Сардинские рассказы. |
| 23. Г. АФ-ГЕЙЕРСТАМ | — Любовь и др. рассказы. |
| 24. Ю. ЮРГЕНССОН | — Африканские рассказы. |