
ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

U 358
104

Ф 1-78
9048

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

СТАТЬИ

Ф. Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ,
ДОПОЛНЕННОЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Петербург 1920

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

У 358
104

ф 1-78
9048

ПРИНЦИПЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПЕРЕВОДА

СТАТЬИ

Ф. Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ,
ДОПОЛНЕННОЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Петербург 1920

жа 4



60864-45

ФЕДОР ДМИТРИЕВИЧ БАТЮШКОВ.

In memoriam.

† 19 марта 1920 года.

«Всемирной Литературе» отданы были последние месяцы жизни Федора Дмитриевича Батюшкова, здесь он опять вполне отдался тому, что любил с юных лет—человеческому слову со всей его удивительной сложностью и гибкостью, со всеми его бесконечными оттенками. Первая статья Батюшкова, написанная им под влиянием увлечения немецкой школой языковедов, вышла еще в 1883 году. Эта статья «Современное направление в языкознании» говорит о достижениях науки в понимании таинственных и сложных процессов образования и жизни слова.

Последняя статья его, вызванная оживленными прениями в среде редакционной коллегии «Всемирной Литературы», говорит о принципах художественного перевода. В ней Федор Дмитриевич, уже старик, подходит в сущности к тем же вопросам языка, к которым подходил юношей, но на этот раз уже со стороны искусства. Оба подхода характерны для него: всю жизнь он остался верен науке и ее методам, но для него они естественно дополнялись тою проникновенностью, которая дается только художественным творчеством. Ибо если наука может многое объяснить и выяснить, то выявить человеческое слово во всей его красоте и глубине может только искусство, и потому так прав был Федор Дмитриевич, когда в работе над литературою он требовал сочетания науки и искусства.

Всегда увлекающийся, он начал с науки, которая пленила его ревнивой строгостью своих методологических требований, он начинает с языка, работает в Германии, одновременно его влечет и к литературе, и занятия его идут уже под руководством мастера, великого ученого — Гастона Париса в Париже.

Учителю своему он много лет спустя посвятил прелестную статью «Гастон Парис. Очерк эволюции личности ученого». В этой статье есть и автобиографическая черточка: Батюшков говорит о том, как Парис был ученым, не желавшим выходить за стены своего кабинета-лаборатории, где в небольшом кругу сотрудников и учеников шла чисто научная, специальная работа; Парис любил говорить: «есть какое-то особое наслаждение в этом чувстве разобщения с остальным миром». Великий ученый к последним уже годам своей жизни постепенно, незаметно для себя, замечает Батюшков, перешел к популяризации, «стал писать для всех», освободился «от самодовлеющего аристократизма науки». Когда Федор Дмитриевич писал эту статью, в нем самом уже давно совершился этот поворот, если вообще он когда-нибудь стоял на первой точке зрения Гастона Париса: в Батюшкове, аристократе в лучшем смысле этого слова, была всегда та глубокая демократичность, которая столько раз проявлялась в русской истории русскими аристократами. Оттого Батюшков и пишет с таким удовлетворением об эволюции французского ученого, что ему самому была ясна необходимость приобщения массы народной к научному знанию.

Может быть Федор Дмитриевич и остался бы научным работником по преимуществу, если бы не случай, который принес ему большое разочарование при первом же его большом научном труде: ученик Веселовского и Париса, он выбрал любопытную тему «Спор души с телом», особый вид литературных произведений, так назыв. «прений». Прения особенно интересны тем, что в них высказывается миропонимание известной эпохи, страны, автора; чрезвычайно любопытны они именно в то время, которое выбрал Батюшков, в средние века. Книга писалась со свойственным Федору Дмитриевичу радост-

ным увлечением, с глубоким сознанием ответственности за научную работу, где нельзя пренебрегать никакой «черною работою», где надо работать по первоисточникам. Книга стала диссертацией и на диспуте встретила капризно-пристрастное отношение со стороны знаменитого учителя молодого магистранта.

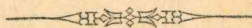
Несмотря на общее признание значения труда, Батюшков не оправился от расхождения с учителем; ему стало казаться, что он и не годится для научной работы. А жизнь в это время звала из тиши кабинета на поприще публициста.

Федор Дмитриевич постепенно прекращает чисто-научную работу и преподавание в высшей школе и погружается в мир литературы и литераторов, пишет в газетах и журналах и принимает горячее участие во всех видах устройства быта литераторов. Для него всякая общественная работа была связана с непосредственным отношением к самим людям: формы жизни сами по себе не имели для него решающего значения, хотя он и не отрицал необходимости думать о них, ему дорого и нужно было содержание этих форм, т. е. человеческая личность. Он увлекался человеком, ему он отдавал все, свои вещи, свое время, свою работу, себя, не оставляя себе ничего: если он чем-нибудь дорожил, то только потому, что оно могло кому-то пригодиться. Эта потребность отдавать себя всего людям была в нем чарующей, и так понятно и прекрасно, что один из его друзей поминательное слово о Федоре Дмитриевиче кончил словом «спасибо»: он благодарил его не только за многое, что лично от него получил, но и за нравственную красоту всей его жизни, которая давала всем соприкасающимся с Федором Дмитриевичем веру в жизнь и человека и какой-то глубокий нравственный устой: «перед Батюшковым нельзя было сказать неправды».

Казалось, точно, уйдя от науки и не став настоящим профессиональным литератором, Батюшков разменял свою жизнь на мелочи; несомненно, что когда соберут его многочисленные статьи в газетах и журналах, ярко обрисовывается во многом своеобразный облик русского литературного критика с чисто научными приемами и ме-

тодами, и Батюшков займет свое место в истории русской критики, как у него есть уже место в истории русской науки. Но не в этом его главное значение. Мы всегда скорбим о том, что Россия бедна людьми, настоящими людьми, теми, кто должны творить русскую сложную жизнь, многострадальную от этой бедности людьми творчества, и вот Федор Дмитриевич Батюшков своею жизнью дал нам пример настоящей творческой жизни настоящего человека: своею жизнью он сделал большое дело, оставил нашей бедной, тяжелой русской жизни наследие красоты, образ рыцаря без страха и упрека, память об удивительной доброте и глубокой человеческой правде во всей ее чистоте и красоте, а красота это—«радость на век!»

Сергей Ольденбург.



ЗАДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕРЕВОДОВ.

Есть три основных принципа перевода художественных произведений, которые применялись в прошлом, в зависимости от степени культурного и эстетического развития народа.

а) В том случае, когда переводчик принадлежал нации, стоявшей или жнившей себя выше в художественном развитии другого народа, у которого заимствовался подлинник,—

неточность перевода возводилась в принцип.

Очень показателен в этом отношении XVIII век во Франции. В ту пору французы полагали, что они обладают подлинным «хорошим вкусом», что они одни знают надлежащие правила художественного творчества, и несколько свысока смотрели на произведения иностранной литературы, признавая их качества со стороны замысла, отдельных положений, верного изображения движений человеческой души, но считая их неудовлетворительными по форме и по стилю. Переводы Ричардсона, Шекспира, Сервантеса и т. д., и т. д., писателей, оказавших большое влияние на литературу XVIII века и в самой Франции, все были подчинены требованию «приспособления своему вкусу» (*accommoder à son goût*). Без «исправлений», согласно своим понятиям о качествах стиля и форме выражений, переводы не были бы восприняты читателями; они не произвели бы никакого впечатления. По традиции это направление поддерживалось долго,

примерно до половины XIX века, когда наступил поворот, о котором сказано будет ниже.

б) Другой случай,—когда в литературном отношении народность переводчика стоит ниже той, с языка которой исполняется перевод; тогда наблюдается—

рабская зависимость перевода от языка подлинника.

Примером может служить наша литература в том же XVIII веке. Литературный язык у нас еще только вырабатывался; «своего вкуса» еще не было; словарь пестрел иностранными выражениями; были удачные и неудачные обороты, меткие, характерные и совершенно не пригодные слова—все в перемежку. Беру на удачу два-три примера перевода Елагина романа аббата Прево—«Приключения маркиза». Перевод, очевидно, понравился, так как выдержал в короткий срок три издания в конце XVIII века.

«Дом, от которого я рожден, произвел многих великих людей в свет»: *Je sors d'une Maison illustre, qui a produit de grands hommes*—(т. е., принадлежу славному роду, от которого и т. д.).

«Много лет в службе проведя, вздумалось ему (франц. синтаксис допускает такой оборот, но по-русски это не принято), что он должен единственно от себя произвести целород,—ибо он только один остался... Рождшаяся от сего рассуждения к приращению рода любовь... и т. д.

Переводчик явно ищет слов и выражений, копируя иностранный подлинник, не находя своих слов, не умея правильно выразиться на своем языке, который еще не вполне сложился.

в) Третий случай,—при одинаковой степени духовного развития двух народов,—предполагает и достаточную образованность, чтобы понимать отличия своего и чужого. Принципом художественного перевода служит тогда стремление передать не только точный смысл подлинника, но и по возможности соблюсти форму, подыскивая ей соответственное выражение, которое бы отвечало

среднему пониманию своего народа. Перевод должен быть адекватен подлиннику.

Идеальной нормой образцового перевода может служить преческий перевод Библии семидесяти толковников. Тут соблюдены два коренных условия:

1) Точная передача смысла оказалась проверенной тем, что смысл один и тот же у всех семидесяти переводчиков, не сговаривавшихся между собой.

2) Общность языка перевода устанавливается тождеством выражений: текст у всех передан одними и теми же словами.

Конечно, такая коллективная проверка качества перевода основана на легендарном предании, но именно легенда и служит показателем идеала, к которому надлежит стремиться.

Мы не только не можем рассадить теперь переводчиков по отдельным комнатам, предложив им переводить один и тот же текст и в то же время запретив им общаться между собой, но вряд ли бы нашлось семидесят человек, равного значения, чтобы предложить им такой искуc. Тем не менее легенда поучительна в том отношении, что указывает на безусловное требование подчинения индивидуальности переводчика автору переводимого произведения и на то, что в выборе слов и выражений переводчик должен руководствоваться общепринятыми оборотами, не выдумывать свои слова, не нарушать строя своего языка, иначе не получилось бы текстуального совпадения передачи у разных лиц. Толковники имели в виду «среднее понимание».

Излишне доказывать неудовлетворительность первых двух принципов художественного перевода, сыгравших служебную роль в истории. Но в свое время они имели смысл. Отсталые нации воспитывались на переводной литературе. Текстуальная передача подлинников была школою выработки своего языка, одновременно с усвоением новых понятий и образов. Словарь родного языка обогащался заимствованными выражениями, из которых многие прижились, ибо каждый язык на известной стадии развития представляет сложный комплекс своих и заимствованных слов. Иные слова и обороты отпали, но они

временно пригодились для выработки своих выражений.

Принцип неточности перевода основывался на неправильном взгляде, что есть только один, общий для всех «хороший вкус». Абсолютной мерки эстетического восприятия нет и быть не может. Хороший вкус един лишь в отвлеченном понимании. Можно многое признавать, но нельзя все одинаково чувствовать.

Есть еще другого рода неточность передачи, которая основана не на представлении о лучшем вкусе, а на некоторой недоразвитости. Лингвистами установлено, что человеческий ум в первой стадии развития лишен способности ясного различения. Поэтому многие старые слова, которые кажутся результатом широкого обобщения, в сущности основаны на смещении. Мало развитой, а в особенности мало образованный человек с трудом отличает свое от чужого, поэтому склонен подвести знак уравниения под различными по существу формами мышления, образами, понятиями. От него ускользают все оттенки различения. Если он не просто копирует чужой подлинник, то он принимается его приспособлять, переиначивать по своему, приурочивать к своему миропониманию. Так и в области литературы целые произведения не раз оказывались «присвоенными» в виде переделок, приспособлений к своему быту; всего чаще в драматической литературе, где этот прием считался как бы вполне закономерным. Но театр подчинен особым условиям.



Полезно чаще вспоминать положение, которое имеет силу аксиомы:

никакой, даже самый совершенный, перевод не может вполне заменить чтение художественного произведения в подлиннике.

Если Гете рекомендовал для лучшего понимания поэта посетить его страну, то еще с большей наглядностью представляется необходимость знания языка поэта для его изучения. Слово есть символ, полное значение которого раскрывается только посвященному в его сокровенный смысл. Важно помнить о том, что Мишель

Бреаль называл — *les idées latentes du langage*, — т. е. скрытые, подразумеваемые оттенки мысли, ряд ассоциаций, вызываемых тем или другим словом-символом, оборотом фразы; это в большинстве случаев неумовимо без знания языка, даже без некоторого знакомства с его историей, так как значение слов изменяется, слова живут особой жизнью. Правильно заметил у нас переводчик Поэтики Аристотеля—Ордынский, еще в 50-х годах, что «исполне соответственных слов в разных языках нет, да и быть не может. Каждый народ смотрит на вещи своими глазами, составляет о них свое мнение и выражает это понятие по своему». Научное обоснование этого положения дано, между прочим, и Потебней: «язык настраивает весь механизм мысли особым, так сказать, индивидуальным образом». По его мнению, всякий перевод с одного языка на другой есть всегда «переложение своими словами», изменяющее содержание подлинника: «при переводе поэтического произведения... содержание мысли изменяется более, чем в копии, писанной карандашом с картины масляными красками»... «подчас невозможно удержать даже общие очертания» (см. его Поэтику). Однако, основательное знание чужого языка дело трудное и длительное. Всех языков знать нельзя, а поверхностное знакомство с иностранным языком, которое обыкновенно признается достаточным, не вводит нас в понимание его сущности. Отсюда можно вывести другое положение, что—

лучше пользоваться хорошим переводом, чем читать произведение иностранной литературы в подлиннике, при несовершенном знании чужого языка.



Из принципа наибольшей адекватности перевода и подлинника не трудно вывести определение тех качеств, которыми должен обладать хороший перевод. Требования сводятся к следующему:

1) Точная передача смысла. 2) Наивозможно близкое воспроизведение стиля. 3) Сохранение особенностей языка автора, но без галлицизмов в переводе, без воспро-

изведения ^{идиом} идиом языка, без нарушения строя и элементарных грамматических правил родного языка. 4) Последним, не столько требованием, как *desiderata*, является соблюдение внешней эмоциональности художественной речи, что нуждается в некоторых разъяснениях.

Чисто внешняя звуковая сторона языка—«фонетика и ритмика»—зависит от его общего строя, его свойств и отличий. Никакой перевод на другой язык не может передать музыки итальянского языка, при обилии в нем гласных, напевности французской речи, тоже музыкальной по своему, несколько суровой мужественности испанского языка, благодаря спирантам, сжатой выразительности английского языка, при краткости слов и отсутствии грамматки, широкого раската немецкой речи, при некоторой грузности ее синтаксиса и лексическом богатстве и т. д. Разнятся не только слова в произношении, но различно устройство грудной клетки у разных народов, разнится дыхание и способность управления им. Звуковая физиология обогатилась многими открытиями в этом направлении. Между тем, фраза действует и чисто внешней стороной, по ее произношению. Требовать от перевода сохранения фонетических свойств и ритма подлинника нельзя. Можно указать на некоторые *desiderata*, не обязательные.



Итак, мы останавливаемся на признании, что принцип настоящего художественного перевода—один: стремление к адекватности. Условия его достижения различны. Переводчик находится в зависимости не только от своего умения пользоваться средствами родного языка, но и от общего характера этого языка, его гибкости и общих свойств нации.

Среди западно-европейских народностей лучшими переводчиками по праву считаются немцы. Большинство немецких переводов вполне надежно, некоторые превосходны. Это зависит от многих условий: черта добросовестности в работе, вообще, присуща этой нации; образованность и стремление к образованию велики; язык богатый, гибкий, по способности к новым словообразованиям,

свободный в том смысле, что он не скован слишком строгими академическими правилами. Французы не без зависти говорят о «*liberté allemande*», так как французский язык, наоборот, за три века подвергся очень строгой регламентации. Он настолько разработан, зафиксирован, так сильно влияние классических образцов еще XVII века, по которым французы учатся своему языку, что крайне затруднительно его применение при передаче чужого склада мышления. Французы гонятся прежде всего за «хорошим вкусом» и, даже отступив от эстетики XVIII века, они и в переводах более всего озабочены соблюдением изящества речи, в соответствии с господствующими взглядами на качества хорошего стиля. Поворот к признанию необходимости ближе держаться языка подлинников, сказался примерно со второй половины XIX века. В предисловии к переводу «Илиады» Леконта де-Лиль определенно говорится: «Время неточных переводов миновало. Произошел явный поворот к верной передаче смысла и слов (*littéralité*). То, что было еще несколько лет назад опасным опытом, стало обдуманной необходимостью для всех, достигших известной интеллектуальной высоты (*intelligence élevée*). Вкус общества, расширившись, стал чище». Однако, перевод «Илиады» сделан прозой: в погоне за точностью смысла и слов пришлось поступиться формой гекзаметра. Полная адекватность не достигнута.

Новейшие французские переводчики, настаивая на «расширении вкуса», начали с объявления войны французской грамматике и академизму, во всех формах и видах. Примером могут служить переводы с русского Дениса Ронса, который еще в раннем сборнике рассказов выступил революционером стиля (*Sur tous les tons*). Критика сдержанно отнеслась к его переводам Чехова, Горького, Лескова, Короленко и т. д., находя, что это — «не по-французски» (*ce n'est pas français*). Немногие сочувствовали реформам языка. Но положительным вкладом является внесение в обиход французского языка новых форм и необычных раньше оборотов. В таком духе действовал в XVI веке, в области поэзии, Ронсар, которого отверг Малерб, но оценил Сент-Бев уже в эпоху ро-

мантизма. Некоторые новшества неизбежны и в поэзии и в переводах; все зависит от такта и умения, с которыми они проведены.

Общие свойства нации все же ограничивают возможность хороших переводов иностранных писателей. Диккенс во французском переводе, хотя бы и точном и текстуальном, уже не Диккенс. Переводчик, как выше указано, до некоторой степени связан своей нацией. Если медленно движется процесс расширения вкуса, то еще медленнее приобретение чужих навыков, усвоение чужой психики, постижение чужого склада мысли. Однако, именно на переводах нация воспитывается, расширяя свой кругозор.

Переводчики—насадители и двигатели культуры.



Справедливо мнение, что «переводчик художественной прозы не фотографирует подлинник», т. е. не должен возвращаться к приемам рабского подчинения иностранному образцу, когда народность, которой он принадлежит, достигла известной зрелости и достаточной высоты духовного развития. Но он не может быть уподоблен ни актеру ни ваятелю, ни живописцу. В крайнем случае, переводчик подобен портретисту. Художественный портрет тем и отличается от фотографии, что требует творческого воссоздания образа. Ваятели и живописцы—вполне самостоятельные творцы, воплощающие свои замыслы, создающие свои образы, отражающие природу в своем понимании. Актер, правда, подчинен замыслу автора. Но в каждом поэтическом замысле имеется ряд возможностей, и артист творит одну из этих возможностей. Отелло-Росси, Отелло-Сальвини, Отелло-Ольридж, Отелло-Цапкони и т. д.—это все разные Отелло на канве замысла Шекспира. А сколько мы знаем Гамлетов, королей Лиров и т. д. и т. д., ограничиваясь общечеловеческими характерами. Артист открывает иногда новое для самого автора: Савина «открыла» Верочку Тургеневу, в «Месяце в деревне», Акулину из «Власти тьмы»—Толстому, который не хотел, чтобы она исполняла эту «слишком незначительную

ромъ»; она открыла бы и Марью Антоновну в «Ревизоре» самому Гоголю, если бы Гоголь до нее дожил. Душе со-
мела совсем другую Маргариту Готье, чем Сара Бернар,
и обе возможны, жизненны, каждая по своему. Перевод-
чик не может пользоваться такой свободой при «воссозда-
нии текста». Он должен воспроизвести то, что дано.
Автор, воплощая, имеет перед собой возможности откры-
тия нового; переводчик, как и филолог, познает по-
знанное.



Степень удовлетворительного усвоения чужого языка
определяется моментом, когда можешь на нем думать.
Свой язык надо знать так, чтобы уметь на нем творить.

Ф. Б а т ю ш к о в .



ЯЗЫК И СТИЛЬ.

Не так легко, как кажется на первый взгляд, разграничить эти два понятия—язык и стиль; затруднительно дать и точное определение стиля по отношению к языку писателя, хотя мы широко пользуемся этим выражением и подразумеваем под ним какой-то общепринятый смысл.

Язык, конечно, есть понятие более широкое. Оно охватывает и словарь и грамматику, со всеми ее отделами и подотделами—фонетикой, морфологией, этимологией и синтаксисом. Стиль относится лишь к выбору слов и выражений, к их распорядку, т. е. к синтаксису, затем отчасти к приемам мышления и звуковым восприятиям—образность и ритм. Стилю мы склонны придавать ограничительное значение, разумея особенности изложения как в целых родах и видах литературы, так и в произведениях писателя, окрашенных его индивидуальностью. Известно, что в старинных риториках стили различались еще по иному принципу—по тону изложения, и, таким образом, признавался лишь тройкого рода стиль—простой, высокий и средний. Мы отошли от этой номенклатуры и если признаем различие стилей по родам литературы—эпистолярный, повествовательный, эпический, драматический, лирический и т. д., если устанавливаем разницу стилей по литературным направлениям—романтический, прециозный, бытовой и т. п., то все же, главным образом, стилем писателя квалифицируются его отличительные черты в приемах изложения.

Однако, возможно придавать стилю и более широкое значение. В таком очень широком смысле определял стиль

Бюффон *). Его известное изречение, ставшее крылатым словом, что—«стиль это сам человек»,—при чем, однако, существенное для правильного понимания этого выражения слово с а м обыкновенно опускается,—имеет в виду, вообще, способность человека к восприятию и выражению тех или иных понятий и представлений. Бюффон вовсе не утверждает, что «стиль это человек» в том смысле, что у каждого в отдельности имеется свой стиль (эту мысль высказала г-жа де Севинье: *chacun a son style*). Он только различал то, что стоит вне человека, от того, в чем он непосредственно сам проявляется. Об'ективные данные—это «познания, факты, открытия» и т. д. Все это существует в природе, поскольку мы признаем реальность внешнего мира, как факт, независимый от нашего сознания, которое только постепенно доходит до открытия того, что есть и было. Но стиль это сам человек (*le style c'est l'homme même*), потому что вне человека он не существует **). С равным основанием Бюффон мог бы сказать, что язык это сам человек. Ведь все дело в передаче своих мыслей и чувствований. Бюффон выбрал термин стиль и определил его двумя лишь признаками: «порядок и движение, которые вносятся в мысли». На первом плане у него именно мысли, а не слова. Хороший стиль, по его мнению, тот, который раскрывает наибольшее количество истин: «*un beau style n'est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu'il présente*». — Ополчившись против ухищрений слова, напыщенности, риторики, он настаивает на положении, что «стиль должен запечатлевать истины». «Только истина устойчива и даже вечна», замечает он далее, и если стиль должен служить для выражения истинного, то соответствие формы и содержания обеспечивает долговечность написанного. Отсюда вытекает другой афоризм

*) Discours prononcé à l'Académie Française le jour de sa réception (1753). См. Oeuvres, Histoire naturelle de l'homme, éd. Sonini, t. XXI (an VIII) p. 401—15.

**) В позднейших изданиях, эта фраза является в несколько измененной редакции: Les choses sont hors de l'homme, le style est de l'homme même. Марусе указывает, что новая редакция, смутившая Люнга (Ист. философия, т. II, эпоха III, г. I), впервые появилась в издании Didot 1813 г., но в то же время не вполне уверен, что исправление не сделано произвольно. К сожалению, манускрипт Бюффона не сохранился, а в черновом наброске данной фразы вовсе нет. Кранц (см. ниже) принимает первую редакцию, которая и нам кажется более убедительной, в связи с общими взглядами Бюффона.

Бюффона: «только хорошо написанные произведения передаются потомству» (*les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité*).

Определение Бюффона очень общи, отвлеченны и догматичны. С одной стороны, он как бы сливает понятия язык и стиль *), с другой—придает стилю ограниченное значение. Разве стиль только «порядок и движение»? А краски, образы, эпитеты, сравнения, ритмика? Мы считаем все это принадлежностями стиля, потому что после Бюффона произошел переворот в современной поэтике, тогда как Бюффон еще всецело стоял на принципе классической поэтики **).

Большинство замечаний Бюффона о стиле могут быть отнесены к языку, вообще, и то, что он называет «прекрасным стилем», есть, в сущности, правильный, хороший язык, точный и выразительный, но без какой-либо индивидуальной окраски.

Мы воспользуемся сближением, отчасти смещением Бюффоновым понятий о языке и стиле,—смещением легко объяснимым у великого натуралиста, жившего раньше расцвета языкознания, как науки, и раньше эстетических теорий XIX века,—для некоторых выводов.

В тех случаях, когда литература стремится к наивозможно объективной форме изложения, преследуя общий идеал единой красоты, стиль создается наивозможно единообразный. Он подчинен высшей норме единого вкуса. Таков принцип классической поэтики. Язык писателей, подчиненных этому принципу, всетаки разнится до известной степени, но стиль служит лишь атрибутом языка и скован правилами «абсолютно» хорошей речи. Французская литература XVII века тяготела к такому академизму и установила нормы правильности оборотов и

*) Бюффон делает оговорку о стиле только по отношению к целым народностям. Так, он противопоставляет «восточный стиль», обладающий претитостью, стилю афинян, у которых он отличался точностью, ясностью и изысканностью. Подобным образом, по мнению Бюффона, можно различать стили языков у англичан, французов, испанцев. Это уже есть, конечно, начало индивидуализации стилей, но до личных свойств стиля у писателя Бюффон не доходит: у каждого языка определенная норма правильной речи, устанавливающая его стиль, и этой норме должны подчиняться отдельные писатели, что до некоторой степени нивелирует особенности стиля каждого из них.

**) Зависимость от нее Бюффона обстоятельно раскрыта Кранцем в его прекрасной работе об «Эстетике Декарта». (см. Kranz, *L'esthétique de Descartes*, т.т.).

выражений. Буало вменял в особую заслугу Малербу, что он научил понимать значение слова, поставленного на своем месте. (*D'un mot mis à sa place enseigne le pouvoir, Art poët.*). Стало быть, произвольно перестанавливать порядок слов нельзя. Закреплялся общий стиль, так как от «образцовой» расстановки не допускалось отступлений. «Порядок» и «движение» как бы были predetermined.

В эпохи реакции против классицизма, в литературных направлениях, проникнутых духом индивидуализма, наоборот, стиль приобретает выдающееся значение и окрашен субъективными свойствами мышления и чувственных восприятий писателя. Г-жа де-Сталь находит, что стиль почти совершенно меняется в зависимости от природы писателя, а Шатобриан писал: «стиль не может быть космополитическим, как мысль (между тем XVIII век именно тяготел к космополитизму): у него есть родина, свое небо, свое солнце». Если так, то стиль находится в полной зависимости от происхождения, характера и темперамента писателя. Значит, излишне гоняться за абсолютно хорошей формой выражения: можно хорошо сказать по-разному, в зависимости от свойств личности.

Романтизм и привел к разнообразию стилей, которое так характерно для писателей первой половины XIX в., хотя бы на почве той же Франции: рельефно разнятся стили Шатобриана, Ламартина, Мюссе, Виктора Гюго и т. д. до Теофиля Готье включительно. Создалась, как известно, целая школа стилистов в эпоху Готье. Реализм отчасти совпадает с заветами классицизма; подобно тому, как в XVII веке во Франции полагали, что есть лишь единственный способ правильно выражаться, Флобер мог сказать, что у писателя-реалиста нет стиля *). Вся забота его сосредоточена на том, чтобы хорошо, верно, точно выразиться. Насколько наши классики XIX в. были в большей или меньшей мере реалистами—от Пушкина до Чехова включительно—мы имеем основание сказать, что они больше разнятся друг от друга по языку, чем по стилю. Ибо

*) Иначе рассуждал Сент-Бев, касаясь, по поводу Шамфлеры, новой в ту пору школы реалистов, высказывая мысль, что реализм, для того, чтобы

язык—свой у каждого. Это признают и лингвисты (младограмматики). И мы скорее склонны ценить язык наших классических писателей, восхищаться, учась по нему, языком Пушкина, Тургенева, Гончарова, Островского и т. д., чем возбуждать вопросы о «стиле» этих писателей. Если же говорить об особенностях стиля Льва Толстого, то это оказалось бы не к выгоде великого писателя, который, однако, умел проявлять и чрезвычайное мастерство в пользовании русским языком. Характерный стиль проявляется иногда у второстепенных писателей, которые никоим образом не могут быть причислены к «классикам»: таков, например, стиль Марлинского *).

Стиль опять получил особое развитие в эпоху модернизма и декадентства, связанных с движением новейшего индивидуализма, эго-тизма, я-чества и т. д. Но мы отнюдь не имеем в виду перечислять здесь различные школы и направления для характеристики стиля. Достаточно вывода,—если он представится убедительным,—что следует различать вопросы о стиле (в общем смысле) и о стилях (в применении к индивидуальности писателей).

Под общим или групповым стилем мы разумеем как те отличия, на которые указывал Бюффон, т. е. особенности структуры разных языков—французского, английского, испанского и т. д., так и отличия, определяющие данную литературную эпоху, школу, направление. В таком понимании стиль, очевидно, присущ многим в более

утвердиться, должен создать „свой стиль“. (Nouv. Lundis, t. IV). Но это требование, как пожелание,шло в разрез со стремлением тогдашних реалистов невозможно затушевать личность автора, пристрого об объективном описании явлений современной действительности. Позже от этого взгляда отошли, и когда Зола предложил свое известное определение искусства, даже под знаком „натурализма“: „уголок природы, видимый через темперамент художника“—выражением „темперамент“ раскрылись двери личности писателя. Отсюда—новая возможность индивидуализировать стиль, и Зола сам ею воспользовался, так как у него весьма определенный „свой“ стиль.

*) Мы умышленно умолчали о Гоголе, у которого есть несколько характерных стилистических приемов. Они вызвали специальную работу проф. Мандельштама („О характере Гоголевского стиля“, Гельсингфорс, 1902. Ср. содержательную рецензию А. Горьфельда в его книге „О русских писателях“ 1912 г.). Нужно, однако, принять во внимание, что особенности языка Гоголя находятся в зависимости от двух причин, поскольку он отступал от доктрина чистого реализма: присущего ему лиризма и стремления к гротеску. В интересной статье Б. Эйзенбаума („Как сделана „Шанель Гоголя“, в сборнике „Поэтика“, Петроград, 1919) обращено особенное внимание на „сказ“ Гоголя и его тяготение к гротеску, это даст ключ к уразумению многих сообразностей стиля. Неубедительным нам кажется отрицание автором лиризма у Гоголя и отражение его индивидуальности в отдельных фразах рассказов, хотя бы и выдержанного в „стиле гротеск“.

или менее единообразной форме, для данной группы индивидуумов. Стиль языка, в его целом, который имел в виду Бюффон, с наибольшим затруднением может быть соблюден в переводе *). Тут нужен какой-то компромиссный стиль, который бы напоминал нам язык подлинника и в то же время не нарушал общего строя языка, на который переводится данное произведение. Ибо стиль иногда и грамматика, и те грамматические обороты, которые допускает один язык, не всегда приемлемы на другом языке.

Внутри общего или группового стиля создаются стили отдельных писателей, которые, как указано, рельефнее проступают в периоды перевеса индивидуализма над началами общности и стремления к совершенству, по отвлеченной норме.

«Свой стиль» может быть качеством и недостатком; а всего чаще бывает одновременно и тем и другим. Недостатки вытекают из ограничительных условий стиля (ибо «особенности» идут в разрез с чем-то общим и общепринятым), качества—из умения найти свою форму выражения, которая представляет данные предмет или понятие,—«данную истину», как писал Бюффон,—под особым углом зрения, внося новые оттенки в определение этой истины.

Таким образом, если присоединить к двум чертам, которыми Бюффон определял стиль—порядок и движение (надо признать, что они выбраны весьма удачно, ибо в них главные качества стиля),—т. е. прибавить выбор слов и выражений, эпитеты, тональность фразы, (обусловленную «движением»), конструкцию фразы («порядок», но также и грамматика), образность, то мы получим приблизительное определение стиля и стилей, свойства которых должны быть наивозможно соблюдены в художественном переводе. Более точной формулы едва ли возможно достичь, при условности, вообще, квалификаций всех проявлений человеческого духа и изменчивости понятий в разные эпохи, с разных точек зрения. Но за математически-точным определением излишне и гоняться.

*) Например, нельзя в переводе, для соблюдения «порядка» в стиле немецкого языка, относить глагольные формы к самому концу периода, состоящего из нескольких предложений.

Отдельно от стиля, но близко соприкасаясь к нему, стоит тон изложения, который по Бюффону сводится лишь к соответствию стиля «природе предмета», о котором идет речь (*le ton est la convenance du style à la nature du sujet*). В таком смысле тон просто указывает на выбор.

Задача переводчика значительно осложняется при соблюдении указанных свойств языка и стиля писателя, но все это вытекает из требования адекватности художественного перевода качествам подлинника. Надо вдуматься в язык писателя и выяснить себе его стиль, раньше чем браться за перевод. Бывает, что у одного и того же писателя несколько стилей. Например, у Вольтера стиль его трагедий отвечает общему стилю классической трагедии в духе Расина и Корнея. Но в романах, в которых Вольтер выступал в значительной степени новатором, создавая новую литературную формулу, он, почти бессознательно, выработал свой стиль. Короткая фраза, строго логический распорядок слов, скудость эпитетов и определенных слов, сжатость, точность и ясность изложения — все это придает его рассказам чрезвычайную легкость и какую-то стремительность в действии. Чувствуется и некоторая сухость; отсутствие образности (за редкими исключениями, и то по преимуществу в тех случаях, когда он хотел передать цветистость восточного языка, выставляя действующими лицами «азиатов») указывает на перевес рассудочности. Он сам определил свой стиль, как «стиль разума» (в «Задиге»), и это весьма характерная черта для Вольтера-повествователя. Необходимо ее соблюдать и ошибочно в переводе сливать несколько фраз в один период, дополнять изложение вставными эпитетами и разными определенными наречиями нарушать общую конструкцию предложений. Обойтись без всей этой «отсебятины» вполне возможно и даже необходимо в художественном переводе.

Заметим в заключение, что требования точности и верности перевода, при соблюдении особенностей стиля автора, вовсе не приводит нас к «подстрочникам», к которым так презрительно относятся литераторы, полагающие, что они хорошо владеют родным языком, поэтому вправе переименовывать чужого писателя на свой лад. В «подстроч-

нике» приносятся в жертву свойства языка, на который передается подлинник; в нем точность идет в ущерб правильности своего языка; в нем нет никакого стиля, на который «подстрочник» и не может претендовать. В художественном переводе творчество соподчиненное, но всетаки творчество, ибо из своего материала создается нечто новое, хотя и по чужому образцу. Воссоздание на своем языке чужого стиля есть обогащение и своей литературы новым вкладом, и, в то же время, показатель должного уважения к индивидуальности писателя, который, хотя и не «весь» в своем стиле, но в нем выражает свое отношение к тому, что вне его,—к истине, в самом широком понимании слова.

Ф. Батюшков.



ПЕРЕВОДЫ ПРОЗАИЧЕСКИЕ.

De tous les livres à faire, le plus difficile, à mon avis, c'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—1659).

Переводчик художественной прозы (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 преобразуется 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, вкусы которого тяготеют 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, злостная клевета на автора, которая тем отвратительнее, что автор лишен возможности опровергнуть ее. В России существуют такие переводы Редьярда Киплинга, Алатоли Франса, Рипшена, 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 — как мы ниже увидим — 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, систему его образов 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 Вальтера 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 поэт. Художественная проза гораздо чаще, чем принято думать, стремится к кадансу, к ритмической последовательности голосовых подъемов и падений, к аллитерациям и внутренним рифмам. Даже у таких прозаиков, как Чарльз Рид и Тrollop, не редкость—симметрическое строение фразы, аллитерации, рефрены, хиазмы *)—все это улавливается только напряженным, внимательным слухом, и такой слух переводчики должны всячески в себе развивать. Вообще, фонетическая, звуковая передача текста должна быть первой заботой переводчика.

Одна из лучших переводчиц, М. А. Шинчарева, в своем отличном переводе романа Диккенса «Наши Общие Друзья» передала 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

*) Фраза, построенная так, что элементы ее первой части повторяются в обратном порядке во второй—осуществляет фигуру, которая называется хиазмом. Напр., у Некрасова:

Вовсе нет стариков с капиталом,
Вовсе нет с капиталом старух.

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,—обеднила, обкарнала всю фразу и отняла у нее ее ритм.

Диккенс, вообще, любил такой словесный орнамент, в котором одно и то же слово повторяется назойливо-часто. Вот его характерная фраза:

— «Мы шли мимо лодочных верфей, корабельных верфей, конопатных верфей, ремонтных верфей...» *).

А в переводе, конечно, читаем:

— «Мы шли мимо лодочных и корабельных верфей...»

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,

*) „David Copperfield“ by Charles Dickens, London. Chapman and Hall LTD p. 26.

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 нескольку раз перечитывал вслух исполненный им перевод. Раньше всего, это избавило бы работу от той какофонии, которой не удалось избежать даже первоклассным мастерам перевода, ибо и у них на каждом шагу встречаются такие неудобочитаемые сочетания звуков, как «старик с встлжоченными волосами», «пророк из избранного 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 единочатиам, так, например:

— **Dis appointment, dis comfort, danger and disease...**
(Киплинг).

Даже в заглавиях у них аллитерации. Заглавия знаменитых романов Джэн Остин построены на звуковых повторениях:

Sense and Sensibility.
Pride and Prejudice.

Вот заглавие книги Киплинга:

Plain Tales from the Hills.

Вот заглавие этюда Оскара Уайльда:

Pen, Pencil and Poison.

Оскар Уайльд был эпитоном особой плеяды прозаиков,

которые прибегали к аллитерациям на каждом шагу. Вот одна из его типических фраз, где аллитерируют *f* и *r*:

— *If after I am free a friend of mine gave a feast.*

(Уайльд. „De Profundis“).

Все это нужно хоть отчасти воспроизвести в переводе,—если не буквально, то в тоне и стиле.

II. Стиль.

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 ритме, но и многих погрешностей в стиле. Чутье стиля—главное условие художественной работы переводчика. Глубоко заблуждаются те, кто думают, что можно передать содержание повести, не передав ее стиля. Перевод, нарушающий стиль, тем самым нарушает и смысл. Искжая форму произведения искусства, мы тем самым искажаем и его содержание. Отнимите у произведения его стиль, и оно мгновенно умрет. Вне стиля оно не существует. Всякое произведение художника есть, в сущности, его автопортрет, ибо вольно или невольно художник отражает в своем произведении себя.

Это понимал еще Тредьяковский:

«Поступка автора (т. е. его ритм и стиль) безмерно сходствует с цветом его волос, с движением очей, с обращением языка и с биением сердца».

Отражение личности писателя в языке его произведения и называется стилем: сколько писателей, столько стилей. «Стиль—что нос: у каждого другой»,—любимое изречение Карлейля. Разница между стилем Достоевского и стилем Толстого есть, главным образом, разница их темпераментов. Перевести «*Les Misérables*» Гюго стилем «Войны и Мира» значит непоправимо исказить самое главное, самую суть романа, вырвать у него его

сердце и заменить чужим. Тот, кто нечувствителен к стилю, не вправе заниматься переводом: он фатально обречен на неудачу; это глухой, пробующий воспроизвести перед вами ту оперу, которую он видел, но не слышал.

Справедливо, говорит проф. И. Мендельштам в своей книге «О характере Гоголевского стиля» (Гельсингфорс, 1902), что над каждым словом ложится слоем характер иной, чем в нем самом:—то тривиальный, то юмористический, то—легкомыслия, то великосветскости, педантичности, изысканности и т. д. Гнетущее чувство испытывается каждый раз при мысли о смерти человека: но настроение иное при слове «умер», иное при «отошел в вечность», еще иное при «опочил», или «заснул на веки», или «заснул сном непробудным», или «отправился к праотцам», «преставился», а совсем иное, резко отличное чувство от слова «издох», «скапутился», «окачурился», «кондрашка взял» и т. д.

Искусство переводчика, в значительной мере, заключается в том, чтобы из этих равнохарактерных синонимов, распределенных по группам выбрать именно тот, который наиболее соответствует такому же синониму в иностранном языке, находящемуся в той же группе. Если вам дана такая строчка:

Светловолосая дева, отчего ты дрожишь?
Blonde Maid, was zagerst du?

а вы переведете ее:

Рыжая девка, чего ты трясешься?

точность вашего перевода будет парализована тем, что все три синонима вы заимствовали из другой группы.

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 неприкосновенность для перевода романтических сказок.

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

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

— «Фея пунктуально исполнила свое обещание».

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

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

Буйно-пророческий, яростный стиль Карлейля невозможно передать слогом биржевого отчета или нотариального акта.

Недопустимо, чтобы в повести, относящейся к тридцатым годам прошлого века, встречались такие типичные слова девятидесятых годов, как—«настроение», «переживание», «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 не-свойственными англичанам выражениями, как «бабюшки!», «пропала моя головушка», «старушенция», «помаленьку, 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» *).

В подлиннике сказано:

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

А в переводе:

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

Когда герои Диккенса поют:

— Иппи-дол-ли-дол, иппи-дол-ли-дол, иппи ди!

г-жа Е. Г. Бекетова переводит:

— Ай люли! Ай люли! Разлюлюшеньки мои!

А когда они храпят дружным хором (in concert), г-жа М. А. Шишмарева заставляет их «храпеть во всю Ивановскую» **).

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

Русские пословицы и поговорки едва ли естественны в устах у французов, англичан, итальянцев. Нужно стараться, по мере возможности, переводить иностранные пословицы и поговорки дословно, а не заменять их параллельными русскими. Если, напр., у Гейне сказано:

— Шпареная кошка боится кипящего котла,

нельзя переводить:

— Пуганая ворона и куста боится.

Если у Эрвинга сказано:

— К чему негру мыло, а дурню совет!

*) См. роман Диккенса „Жизнь и приключения Николая Никльбэки“ изд. „Пролетарият“ т. X, 72, 76, 186, 207, 335; т. XI, 36, 38, 84, 243; т. XII, 104, 207, 316, 318, 326.

**) См. „Пустынный Дом“, изд. Г. Ф. Пантелеева т. 58, стр. 166 и „Барнеси Редж“ изд. Ф. Ф. Павленкова, стр. 382.

нельзя переводить:

— Черного кобеля не вымоешь добела,

ибо народные пословицы тем-то и дороги, что в них самобытная национальная живопись, национальные приемы мышления. Заменить испанскую поговорку—русской, это все равно, что картину Гойи перемалевать на репинский манер. К сожалению, лучшие из наших словарей способствуют такому варварскому искажению пословиц. Знаменитый немецко-русский словарь Н. Макарова ввел это искажение в систему. Если по-немецки сказано: «муж и жена—одно брюхо», словарь переводит: «муж и жена одна душа». Пословица «беден, как церковная мышь»—превращается почему-то в «гол как бубен». «Наше счастье есть чужое несчастье» переводится: «усопшему мир, а лекарю пир».

Мудрая сентенция немцев, утверждающая, что счастье труднее перенести, чем несчастье, передана Макаровым так:

— С жиру собаки бесятся *).

Другой тон, другой стиль. Получается какая-то безвкусная «Энеида, перелицованная на малороссийский язык».

Англо-русский словарь Александрова не отстаёт от Макарова: даже такую общераспространенную поговорку, как «в темноте все кошки серы» словарь переводит на ухарский, комаринский лад:

— Ночь матка,—все гладко.

Этот нехороший обычай словарей перелицовывать пословицы и поговорки не мог не развратить переводчиков. У Диккенса некий персонаж говорит:

— Если тебе суждено быть повешенным за кражу теленка, то почему бы тебе заодно не украсть и овцу!

Это и характерно, и свежо, и картинно, но в переводе мы, конечно, читаем:

— Двум смертям не бывать, а одной не миновать **).

Часто эта перекомпоновка пословиц нарушает всякую бы-

*) См. Полный немецко-русский словарь. Составили Н. П. Макаров, А. Н. Энгельгардт, В. В. Шеерер. Спб. 1909.

**) „Барнеби Редж“ Изд. Павленкова стр. 349.

товую и культурно-историческую правду. Возможно ли, чтобы Санхо Панчо говорил:

— Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!

или:

— Пропал, как швед под Полтавой!

или:

— Незванный гость хуже татарина!

Ведь, и Юрьев день, и татарин, и Полтава, суть достояния русской истории, и Санхо Панчо лишь тогда мог бы употреблять эти образы, если бы он родился (столе-тием позже!) в Тверской или Ярославской губернии.

Конечно, есть пословицы нейтральные, окрашенные менее ярко определенным национальным, историческим и бытовым колоритом. Там такая замена возможна, особенно в тех случаях, когда буквальный перевод данной пословицы выходит тяжеловесен, неуклюж, многословен. Иногда этого требует ритм. Но, совершая эту замену, нужно выбирать из русских пословиц такие, которые почти лишены специфически-русской, простонародной окраски. Никому не возбраняется применять в переводе такие речения, как, напр.: «худой мир лучше доброй ссоры» или «праздность есть мать всех пороков», ибо эти пословицы универсальные, являющиеся лишь вариантами подобных же.

Но, говоря вообще, такое обрусение иностранцев,—в малой мере всегда неизбежное,—едва ли желательно в качестве принципа. Многие переводчики заставляют, например, англичан говорить своим слугам: ты. Это недопустимая вольность. Она была понятна встарину: переводчики, жившие при крепостном праве, не могли и представить себе, чтобы какой-нибудь Пиквик говорил лакею или кучеру в ты, но трудно сказать, почему это ты-канье практикуется у переводчиков нынешних. Пусть родители говорят детям ты, пусть друзья, супруги и близкие родственники тоже говорят друг другу ты (хотя, конечно, далеко не всегда), но слугам, кучерам, лакеям в ресторане все, почти без исключения, обязаны говорить в ты. 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 и бытовой колорит должны сохраниться английские.

Те, кто переводят писателя, чуждого им по стилю, испытывают постоянный соблазн «исправить», «прикрасить» подлинник. В одном из романов Бальзака отец говорит своим детям:

— Здравствуйте, мои поросятуски.

А в переводе читаем:

— Здравствуйте, мои птички.

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

Казалось бы, нетрудное дело—переводить данного автора дословно, не украшая, не улучшая его, а между тем это до такой степени трудно, что этому надо прилежно и долго учиться. Тут требуется систематическое воспитание воли, строгая дисциплина ума. Лишь путем долгого искусства переводчик научится обуздывать в себе стремление к личному творчеству, чтобы стать верным и честным рабом, а не беспардонным хозяином переводимого текста. Когда-то я перевел Уота Уитмэна, и с тех пор для каждого нового издания заново ремонтировал свои переводы; почти весь ремонт состоял в том, что я тщательно выбрасывал те словесные узоры и орнаменты, которые внес, по неопытности, в первую редакцию своего перевода. Только путем долгих, многолетних усилий я постепенно приближался к той неотесанной грубости, которой отличается подлинник. Боюсь, что, несмотря на все старания, мне до сих пор не удалось передать в переводе всю «дикую» неяркость оригинала, ибо чрезвычайно легко писать лучше, изящнее Уитмэна, но очень трудно писать так же «плохо», как он.

Об этой борьбе переводчика с собственным творчеством превосходно сказал знаменитый переводчик «Илиады», Гнедич:

«Очень легко украсить, а лучше всего 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, нелегкий. Квинтилиан понимал его: *facilius est plus facere, quam idem* (легче сделать более, нежели то же).

Вследствие этого, Гнедич просил читателей «не осуждать, если какой-нибудь оборот или выражение покажется странным, необыкновенным, но прежде сверить с подлинником»... и такова же должна быть просьба к читателю со стороны всякого переводчика.

Для того, чтобы избежать столь пагубного единоборства с автором, 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.

Здесь будет уместно сказать о другой столь же пагубной страсти—комментировать и раз'яснять в переводе то, что в подлиннике переводчику показалось неясным. Неясность в тексте пусть и в переводе остается неясностью; вы можете раз'яснить ее в подстрочном примечании, но текст должен остаться незыблемым. Автор, например, милою скомканная, прошла незамеченной, и вот он выпячивает, развивает, дополняет, раз'ясняет ее, как будто Сервантес или Гюго, или Диккенс не могут сами отвечать за себя.

Посылают, например, Давида Копперфильда к одному капитану за ножом и вилкой. Капитан—неряха. У него нечистоплотная жена и лохматые нечесанные дочери. Давид говорит:

— Слава Богу, что меня послали к нему за ножом и вилкой, а не за гребешком.

Вот и все. Но переводчику эта шутка показалась несмелой и он старается перевести ее так, чтобы все поняли и оценили ее. Для этого он прибавляет от себя четыре строки:

— «Хорошо, что послали меня сюда за вилкой и ножом; Капитан Гопкинс не мог бы, вероятно, ссудить меня гребнем: он и сам был в чрезвычайно растрепанном состоянии, и волосы торчали щетинами на его косматой голове».

Конечно, этот длинный комментарий совершенно убил шутку Диккенса, которая была хороша именно своей мимолетностью, но даже если бы этот комментарий был нужен; если бы, благодаря ему, шутка выиграла, все же переводчику нет оправдания. (См. «Давид Копперфильд». Изд. Просвещения, т. I, стр. 296).

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. Если в эпоху Вольтера смешение стилей считалось непростительным грехом, то в наше романтическое время—от Тоголя до Андрея Белого—это смешение стилей ощущается, как одно из величайших достоинств истинно-художественной прозы.

III. Словарь.

У большинства переводчиков—чрезвычайно скудный словарь. Каждое иностранное слово имеет для них 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 обиталище, не домашний очаг? Почему переводчики всегда пишут о человеке худой, а не сухопарый, не сухощавый, не щедущный, не тощий? Почему не стужа, а холод? Не лачуга, не хибарка, а хижина?

Какое-то своеобразное малокровие мозга делает их текст худосочным. Каково такому полнокровному автору, как Бальзак или Киплинг попасть в обработку к этим анемичным субъектам, 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. Пусть они воспользуются знаменитым советом Теофиля Готье и возможно чаще читают словарь.

Даль—вот кого переводчикам нужно читать,—а также тех русских писателей, у которых был наиболее богатый словарь. Перечитывая русских классических авторов, переводчики 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, цветистых, областных, а просто таких, которые, хоть и употребляются в нашей словесности, но переводчикам почему-то несвойственны. Я редко встречаю в переводных повестях и романах такие простые слова, как «неказистый», «угодливый», «рьяный», «прыткий». Переводчики (и особенно переводчицы) никогда не скажут: сумасброд, а непременно: безумец и т. д.

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 ступенном, отчасти даже преувеличенном виде запечатлены приемы исключительно французского языкового мышления; в подстрочных примечаниях даны переводы этих же фраз в такой естественной типически-русской конструкции, словно они и не звучали никогда по-французски. Тождественные 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, подчинялась 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 не русские.

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». («Чле-

ны», 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:

- «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, управляющему этим дополнением,—переводчики вводят роди-

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

тельный 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 словесные иностранные языкам и чуждые русскому — ложные и придаточные предложения цели, в которых, по существу, никакой цели не выражено, например:

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

Переводчики то и дело напромождают 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»...

*) Вопрос о родительном падеже, поставленном после ряда глаголов, из которых лишь первому предшествует частица не, занимал еще Пушкина. В юловеских заметках (1820 года) Пушкин спрашивал, как лучше:

— „Не мог ему простить справедливые насмешки“

Или:

— „Не мог ему простить справедливых насмешек“.

„Кажется, — писал Пушкин, — что слова сии зависят не от глагола мог, управляемого частицей не, но от неопределенного наклонения простить, требующего винительного падежа. Впрочем Н. М. Карамзин пишет иначе“ — (т. е. Карамзин ставит родительный падеж). Десять лет спустя Пушкин снова вернулся к этой теме. „Возьмем, например, следующее предложение: я не могу вам позволить начать писать стихи, а уж конечно, не стихов. Неужто электрическая сила отрицательной частицы должна пройти сквозь всю эту цепь глаголов и отозваться в существительном? Не думаю“. (См. также по этому поводу Д. Н. Овсяннико-Куликовский, Синтаксис русского языка. Изд. 2-ое СПб. 1912 стр. 241—242).



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, «бас» — омнибус, «уи» — маленький, 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 неоправдимо 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.

Для некоторой разгрузки текста нужно всюду, где только возможно,—особенно в разговорной речи,—вычеркивать лишние слова; это хоть отчасти придаст переводу ту грациозную легкость, которой, в виду краткости английских слов и простоты английского синтаксиса, отличается подлинный текст. В переводе «Барнеби Реджа» читаем:

— Ведь, вы полная хозяйка над этими деньгами.

— Была. Больше не могу быть ею. (311 стр.).

Отбросьте два последних слова, и вся фраза станет изящнее:

— Была. Больше не могу.

В том же переводе говорится, что почки на деревьях распустились в листья (стр. 350). Зачеркните слово в листья; вы спасете фразу от неуклюжего скопления согласных свл, от сумбурности смысла—и от двух лишних слогов.

На стр. 357 говорится:

— Это именно была та особа, которую он хотел видеть.

Выбросьте слово особа. Фраза облегчится на пять слогов:

— Это была именно та, кого он хотел видеть.

Зачем говорить: «я не обращаю внимания на это обстоятельство», когда по-русски гораздо легче сказать:

— Я не обращаю внимания на это.

Конечно, при такой разгрузке нужно выбрасывать только лишнее, то, без чего фраза может легко обойтись, без чего она уже давно обходится в свободной, непедантической речи.

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. Для наших целей чрезвычайно полезно проследить вместе с читателем приемы и методы этого знаменитей-

шего из русских мастеров перевода. Никто не станет отрицать у Введенского наличность 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 многих его персонажей словами: «сволочь» и «дрянь». Впрочем, автором он склонен считать скорее себя, чем Диккенса. Иначе он не сочинил бы целых страниц отсбятины, которая, в течение полувека, считается у нас сочинением Диккенса.

На странице 190-й девятого тома Собрания сочинений Ч. Диккенса (изд. «Просвещения», 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 истин, ясных, 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 *).

*) Не переводил ли Введенский с какого-нибудь другого — более раннего — текста? Нет. Ни „Домби и Сын“, ни „Копперфильд“, ни „Пиквик“ никаких вариантов не имеют и позднейшим переделкам со стороны автора не подвергались.

В переводе «Давида Копперфильда» он сочинил от себя конец второй главы, начало шестой главы и т. д. Даже названия глав нередко являются его измышлением. Он вообще полагает, что было бы лучше, если бы «Копперфильд» и «Домби» написал не Диккенс, а он. Диккенс, например, изображает, как жестокий педагог, мистер Крикль, сам по своей воле снял со спины у школьника отвратительный позорный ярлык.

Переводчику это явно не нравится. Ему кажется, что было бы лучше, если бы кто-нибудь вступился за этого школьника, защитил бы его от мистера Крикля, и вот, не обращая внимания на Диккенса, Введенский сочиняет такое:

— «Стирфорс, по мере возможности, ходатайствовал за меня пред особой мистера Крикля и, благодаря этому ходатайству, меня освободили, наконец, от ярлыка, при-
вязанного к моей спине *)».

Все это—собственное сочинение Введенского; у Диккенса Стирфорс ни за кого не ходатайствовал и не хотел ходатайствовать, потому что у Диккенса он чорствый и бездушный эгоист, заботящийся лишь о себе. А у Введенского он добрый и чувствительный.

Если у Диккенса сказано:

— Я не хочу его видеть.

он переводит:

— О, я хочу его видеть **).

и тем весьма существенно изменяет психику героя романа. Если у Диккенса сказано:

— Жития святых мучеников,

он переводит:

— Похождения героев кувыркательной профессии ***).

Ему кажется, что так гораздо лучше. Скажут, что тут отчасти виновата цензура, которая запретила упоминать

[*) См. Собрание сочинений Чарльза Диккенса „Давид Копперфильд“ часть Пер. Ирннарха Введенского. Спб. Книгоизд. „Пролетарие“, стр. 163.

**) Там же, стр. 76.

***) Там же, стр. 264.

в романе мучеников, но не цензура же заставила Введенского сделать этих мучеников клоунами. Просто он сердит на мучеников, он хочет как-нибудь унижить их, ущемить — и вот заставляет Диккенса превратить их в цирковых эксцентриков, выделяющих сальто-мортале. От имени Диккенса он объявляет их страдания — кувырканием. Но этого ему кажется мало, и через несколько строк он — опять таки от имени Диккенса — укоризненно твердит о религии, как о «фанатизме, идущем рука об руку с невежеством» *).

А между тем, Диккенс был человек глубоко религиозный: незадолго перед этим он написал для своих детей «Жизнь Иисуса Христа». С детства до самой смерти он каждый день утром и вечером молился Богу, и даже в бреду не вставил бы святых кувыркаться.

Слот Диккенса тоже не нравится Введенскому. Почему Диккенс пишет так лаконично и просто? Нужно бы писать покудрявее. И вот, Введенский на каждой странице навязывает Диккенсу словесные вензеля, завитушки, кудрявые засахаренные фразы.

Если у Диккенса сказано: «назовите это фантазией» Введенский не может не сказать: «назовите это фантазией или химерической гипотезой». Если у Диккенса сказано:

— Я поцеловал ее.

Введенскому этого мало. Он пишет:

— Я запечатлел поцелуй на ее вишневых губах.

Так ему кажется лучше.

Если Диккенс говорит: «она заплакала», Введенский считает своим долгом галантерейно сказать: «слезы показались на прелестных глазах милой малюшки». (Галантерейность его доходит до того, что все части женского тела он обычно переводит уменьшительными. У женщины, по его мнению, не голова, а головка, не щека, а щечка, не зубы, а зубки, не глаза, а глазки). Встречая у Диккенса слово «приют», он непременно напишет:

*) Там же, стр. 265.

— Приют, где наслаждался я мирным счастьем детских лет.

И если у Диккенса сказано: «дом», он переведет это слово так:

«Фамильный (!) наш сосредоточный (!) пункт моих детских впечатлений *)».

Такая у него эстетика. Его влечет к многословию, дешавому и пустозвонному. Он одержим манией красноречия. И такая беспримерная разнузданность сочетается у него со столь же беспримерным невежеством. Он не понимает обыкновеннейших английских слов и ежеминутно попадает впросак. В «Кошперфильде» на стр. 138-й мы читаем:

— Он стоит у швейцарской ложки.

Что за швейцарская ложка? Разве швейцары—массоны? Или дело происходит в театре?

Нет, в подлиннике сказано: *lodge*—это значит комната привратника, сторожка, лачуга, а ложка тут, конечно, не при чем. Слово *speaker*—он переводит: «самый громкий оратор нижней палаты», а между тем, наоборот, это самый тихий, молчаливый человек во всем парламенте, почти не произносящий ни слова: председатель палаты общин.

Вообще, выражений технических Введенский не понимает почти никогда. Военный корабль—*man of war* оказывается у него военным человеком. Когда в детстве я читал «Кошперфильда», помню, меня очень взволновало, что этого мальчика чуть было не сослали на какой-то Ковентрийский остров. Мне чудилось, что Ковентрийский остров нечто вроде Сахалина, гиблое место для каторжников. Я искал этот остров на карте и не нашел его до нынешнего дня. Оказывается, Ковентри вовсе не остров, а прелестный городок в центре Англии. Выражение: «послать в Ковентри» есть выражение фигуральное, и означает оно—бойкотировать, подвергнуть бойкоту. Маленький Давид опасается, что товарищи будут его бойкотировать, не пожелают знаться с ним. Введенский же сделал из этого чудовищно-страшную фразу:

*) См. „Давид Кошперфильд“ в изд. „Просвещения“, стр. 251, 260, 270.

— Что если они, с общего согласия, отправят меня в ссылку на Ковентрийский остров!

Как будто школьники—коронные судьи, которые могут присудить человека к отбыванию каторжных работ!

Не зная английского, он не знает и русского. В его переводе встречаются истинные шедевры безграмотности. Он, например, пишет:

— Это она сделала скороговоркою (89).

— Я выглядываю девочкой (84).

— Я обдокотился головою (143).

— Жестокосердые сердца (230).

— Шиповничья изгородь (41).

О, недаром Диккенс в одном разговоре называл Введенского—Вреденским! Нет ни одной страницы, которой этот человек не испортил бы.

И все же его переводы прекрасны. Пусть он невежда и враль, искажающий чуть не каждую фразу, но без него у нас не было бы Диккенса, он единственный приблизил нас к его творчеству, окружил нас его атмосферой, заразил нас его темпераментом. Он не понимал его слов, но он понял его самого. Он не дал нам его слов, но он дал нам его интонации, его жесты, его богатую словесную мимику. Мы услышали, как Диккенс говорит, а в искусстве это самое главное. Мы услышали подлинный голос Диккенса—и полюбили его. Введенский в своих переводах словно заимитировался под Диккенса, уловил себе его движения, походку. Если он не воспроизвел букв, он воспроизвел его манеру, стиль, ритмику. Буйная стремительность необузданных фраз, которые летят по страницам, как великолепные кони, передаются артистически. Положительно, он и сам был Диккенсом—маленьким, косноязычным,—но Диккенсом. У него тот же темперамент, те же приемы мышления. Конечно, у него были и—недопустимая вещь, но иные отсебятины. Введенского до такой степени—в духе Диккенса, так копируют с основным его тоном, что их жалко вычеркивать, и кто знает, вычеркнул ли бы их сам Диккенс, если бы они попались ему под перо. Все помнят, например, то человека на деревянной ноге, который был сторожем

школе, где обучался Давид. Введенский называет его «Деревяшка».

— «Деревяшка ударил»... «Деревяшка сказал»...

и это так по-диккенски, так входит в плоть и кровь всего романа, что с разочарованием читаешь у Диккенса:

— «Человек на деревянной ноге ударил»... «Человек на деревянной ноге сказал»...

Иногда кажется, что в переводе Введенского Диккенс более Диккенс, чем в подлиннике. И, конечно, мы всегда предпочтем неточный перевод Введенского иному переводу других переводчиков, ибо, в сущности, этот неточный перевод гораздо точнее точного, рабски передающего буквы, но не воспроизводящего ни ритма, ни интонаций, ни стиля. Со всеми своими отсебятинами, он гораздо ближе к оригиналу, чем самый старательный и добросовестный труд какого-нибудь В. Ранцова, или М. П. Волошиновой, или Н. Ауэрбах — позднейших переводчиков Диккенса.

Мы отнюдь не рекомендуем Введенского, как идеал переводчика. Нет. С его разнузданностью необходимо бороться, его измышления пресечь. Проредактировав его перевод «Копперфильд», мы исправили там около трех тысяч ошибок и отбросили оттуда около девяносто отсебятин, как бы удачны ни были иные из них. Мы просто выбираем из двух зол меньшее. Перевод Введенского можно исправить, ибо главное в нем схвачено верно, перевод Ауэрбах неисправим.

Неверная передача того или иного иностранного слова не составляет главного греха переводчиков. Даже великие наши писатели нередко совершали этот грех. Главное — душа, то-есть ритм и стиль; остальное — дело поправимое.

Лермонтов смеялся английское слово «kindly» (нежно) с немецким «das Kind» (дети) и перевел строчку «Had we never loved so kindly», означающую: «Если бы мы не любили так нежно», —

«Еслиб мы не дети были».

И все же его перевод превосходен.

Принципы художественного перевода.

Современный знаменитый поэт переводит слово «лу-жайка» (the green) словом «зеленая краска»; the lilac (си-рень) оказывается у него «лилией» и т. д.

Тем не менее, иные его переводы суть серьезный вклад в литературу.

VI.

Фразеология, идиомы и проч.

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

Незнание идиом приводит к немалым курьезам.

М. Н. Пыляев в своей известной книге о замечательных чудаках, рассказывает, что один из этих чудаков, желая сказать: «ваша лошадь в мыле» — говорил:

— *Votre cheval est dans le savon!*

Таковыми замечательными «чужаками» являются те переводчики, которые не знают идиом языка. Они не догадываются, что «*God bless my soul*» отнюдь не означает: «Боже, благослови мою душу!» — а часто совсем наоборот: «чорт возьми!» Выражение *dozen times* они переводит «дюжина раз», не подозревая, что это и двадцать раз, и тридцать раз, и сорок! Следовало бы составить особый словарь идиом немецких, итальянских, французских, ибо тогда Иринарху Введенскому не пришлось бы выдумывать несуществующий Ковентрийский остров и превращать ребенка в осыльно-каторжного. В этом словаре было бы указано, что *tall hat* отнюдь не «шляпа с высокой тульей», а цилиндр; что *evening dress* не вечерний туалет, а фрак, что *fair girl* не столько красавица, сколько блондинка; что *traveller* часто комивояжер, а не путник; что порою *minister* не министр, а священник; что *genial* отнюдь не гениальный, а *public house* не публичный дом. В книге Ч. Ветринского «Герцен» на стр. 269 приведена цитата из лондонского журнала «*Critic*» за 1855 г.: «Высшие достоинства Герцена его гениальный дух». Конечно, это вздор. Читателю не следует думать, что англичане в 1855 году объявили Герцена — гением. В подлиннике должно быть сказано *genial spirit*, искренность. Ветрин-

ский, не зная идиомы, превратил сдержанный комплимент в восторженную похвалу. —

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

Таких ошибок я мог бы привести сотни и сотни, но повторяю, наличие 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 своеобразия 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 свои идеалы хорошего перевода. Каждая эпоха посвоему 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, поддразнивали текст.

Но идеал нашей эпохи—научная, объективно-определимая точность, во всем, даже в мелчайших подробностях, и приблизительные переводы кажутся нам беззаконием. Если в подлиннике какое-нибудь слово или предложение напечатано шурсивом, переводчик обязан ввести этот курсив и в перевод. Все индивидуальные особенности пунктуации автора должны быть свято сохранены переводчиком. То же относится и к транскрипции собственных имен. Переводчик должен передавать иностранное имя (например, 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 (например, Людовик вместо Луи, Вальтер Скотт вместо Уолтер Скотт и т. д.). Что же касается тех имен, относительно которых 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 попрежнему именоваться в русских переводах Георгами, хотя англичане и называют их Джорджами. Точно также и Джордж Ушинский 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», «извиняюсь», вместо «извините» и т. д.

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

—сегодняшний день,

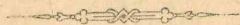
—но однато,

—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, например, 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 — вызывает 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 газеле одно и то же слово, иногда выражение, повторяясь в конце каждой строки (европейцы неправильно разбивают ее на две), создает впечатление чистого орнамента или заклинания. Оглава, 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, так поцелуй младенца»), Шекспир—абстрактный с конкретным (пример у Пушкина—«Когтистый зверь, грызущий сердце, совесть»), Эредиа—конкретный с конкретным («Как стая кричатов, слетев с родимых скал... прощались с Палосом бойцы и капитаны»), Кольридж берет образ сравнения из чиста образов данной песни («и беда каждая душа, как та моя стрела»), у Эдгара По сравнение переходит в развитие образа и т. д. В стихах часто встре-

чаются 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 существенным. 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 избегать, производя выбор между равнозначными, но неровносложными словами, каких в русском языке множество, напшим, «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 Оверной 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 ме-

нее, этой условности необходимо строго придерживаться, потому что она создавалась 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 (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, открытый, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область—пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемых, как шалыма свою верхушку, мощен, торжественен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движении, напряжение пчеловеческой 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 рассуждений 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, Верлен, 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. И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписанными.

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-Фора, 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 Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться.

Н. Гумилев.

СОДЕРЖАНИЕ.

Феодор Дмитриевич Батюшков. In memoriam. С. Ф. Ольденбурга	3
Задачи художественных переводов. Статья Ф. Батюшкова	7
Язык и стиль. Статья Ф. Батюшкова	16
Переводы прозаические. Статья К. Чуковского	24
Переводы стихотворные. Статья Н. Гумилева	54



ИЗДАТЕЛЬСТВО „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“.

Состоящее при Государственном Издательстве изд-во „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 заключает 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 неразрывные 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 читателей 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 2300 томов. Размер отдельного тома — около 4 печ. листов (128 стр.).

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, немецкого, итальянского, испанского, португальского, шведского, норвежского, датского и голландского языков. Вторую очередь составляет литература западных славян, мадьяр, а также отдельная обширная серия литератур и словесности Востока.

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

Редакционная Коллегия экспертов: Ф. Д. БАТЮШКОВ, А. А. БЛОК, Ф. А. БРАУН, А. Л. ВОЛЫНСКИЙ, М. ГОРЬКИЙ, Н. ГУМИЛЕВ, Е. И. ЗАМЯТИН, А. Я. ЛЕВИНСОН, Г. Л. ЛОЗИНСКИЙ, Б. П. СИЛЬВЕРСВАН, 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, Е. М. БРАУДО, В. А. БРИМ, А. А. БЛОК, В. Я. БРЮСОВ, З. А. ВЕНГЕРОВА, А. В. ГАНЗЕН, М. О. ГЕРШЕНЗОН, А. А. ГИЗЕТТИ, З. Н. ГИППИУС, П. П. ГНЕДИЧ, А. Г. ГОРНФЕЛЬД, 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, С. М. ЗАРУДНЫЙ, Ф. Ф. ЗЕЛИНСКИЙ, ВЯЧ. ИВАНОВ, В. П. ИЗМАЛКОВА, ВЛ. КАРЕНИН, Л. П. КАРСАВИН, П. С. КОГАН, А. Ф. КОНИ, М. А. КУЗМИН, А. И. КУПРИН, М. Е. ЛЕВБЕРГ, Н. О. 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, С. А. ПОЛЯКОВ, И. Н. ПОТАПЕНКО, С. Э. РАДЛОВ, Э. Л. РАДЛОВ, А. М. РЕМИЗОВ, А. Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, А. Н. СЕРЕБРОВ, Ф. СОЛОГУБ, В. В. СТРУВЕ, П. ТУГЕНДХОЛЬД, Г. П. ФЕДОТОВ, В. Ф. ХОДАСЕВИЧ, М. ЦВЕТАЕВА, А. Н. ЧЕБОТАРЕВСКАЯ, В. А. ЧУДОВСКИЙ, Н. Л. ШАПОР, С. В. ШТЕЙН, С. И. ШТЕЙН, С. Я. ШТРАЙХ, Б. М. ЭЙХЕНБАУМ и др.

ВЫШЛИ В СВЕТ И ПРОДАЮТСЯ

ОСНОВНАЯ БИБЛИОТЕКА:

- | | |
|----------------|---------------------------|
| ГОНКУР | — Братья Земганно. |
| Г. ДЕ-МОПАСАН | — Милый друг. |
| | — Сильна как смерть. |
| А. ФРАНС | — Остров Пингвинов. |
| ЛИЛИ БРАУН | — Письма маркизы. |
| Г. ФЛОБЕР | — Воспитание чувства. |
| | — Саламбо. |
| Ч. ДИККЕНС | — Повесть о двух городах. |
| БЛАСКО ИБАНЬЕС | — Проклятый хутор. |
| Г. УЭЛЛС | — Война в воздухе. |
| Ш. ДЕ-КОСТЕР | — Легенда об Уленшигеле. |

НАРОДНАЯ БИБЛИОТЕКА:

№№

- | | |
|--------------------------|-------------------------------|
| 1. О. МИРБО | — Деревенские рассказы. |
| 2. МУЛЬТАТУЛИ | — Рассказы. |
| 3. МАРК ТВЭН | — Приключения Тома. |
| 4. Г. ДАННУНЦИО | — Пескарские рассказы. |
| 5. А. ШАМИССО | — Петер Шлемиль. |
| 6. А. ФРАНС | — Дело уличного торговца. |
| 7. Г. АВ ГЕЙЕРСТАМ | — Любовь и др. рассказы. |
| 8. БАЛЛАДЫ О РОБИН ГУДЕ. | |
| 9. Г. ДЕЛЕДДА | — Сардинские рассказы. |
| 10. О. УАЙЛЬД | — Сказки. |
| 11. " " | — Гранатовый дом. |
| 12. " " | — Рассказы. |
| 13. Д. ЛОНДОН | — Сын волка. |
| 14. Г. УЭЛЛС | — Спящий пробуждается. |
| 15. ВАЛЬТЕР СКОТТ | — Черный карлик. |
| 16. ВОЛЬТЕР | — Кандид. |
| 17. " " | — Повести. |
| 18. БЕРАНЖЕ | — Песни. |
| 19. С. Т. КОЛЬРИДЖ | — Поэма о старом моряке. |
| 20. Г. Р. ХАГГАРД | — Копи царя Соломона. |
| 21. ШИЛЛЕР | — Разбойники. |
| 22. Д. ЛОНДОН | — Закон белого человека. |
| 23. ВОЛЬТЕР | — Белый бык. |
| 24. Б. ИБАНЬЕС | — Валенсианские рассказы. |
| 25. И. ИЕНСЕН | — Гиммерландские рассказы. |
| 26. А. ФРАНС | — Чудо св. Николая. |
| 27. В. ГЮГО | — Последний день осужденного. |

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА“.

- | | |
|-------------------|----------------------------|
| 28. К. МЕЙЕР | — Святой. |
| 29. А. ДОДЭ | — Письма с моей мельницы. |
| 30. М. СЬЕРРА | — Благословенная весна. |
| 31. Л. НОРДСТРЕМ | — Обыватели. |
| 32. Г. ДЕ-МОПАСАН | — В деревне и др. расск. |
| 33. Г. ФЕДЕРЕР | — Прометей и др. рассказы. |
| 34. Ю. ЮРГЕНСЕН | — Африканские рассказы. |
| 35. ВОЛЬТЕР | — Принцесса Вавилонская. |
| 36. Г. УЭЛЛС | — Машина времени. |
| 37. ВОЛЬТЕР | — Задиг. |
| 38. Г. БАНГ | — Четыре дьявола. |
| 39. А. ФРАНС | — Сказка о сорочке. |
| 40. Г. УЭЛЛС | — Борьба миров. |

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ

ОСНОВНАЯ БИБЛИОТЕКА:

- | | |
|----------------|---|
| А. ЛЕСАЖ | — Хромой бес. Тюркаре. |
| А. ФРАНС | — Жиль Блаз. |
| Ч. ДИККЕНС | — Восстание ангелов. |
| „ „ | — Большие ожидания. |
| „ „ | — Наш общий друг. |
| „ „ | — Домби и сын. |
| „ „ | — Жизнь и приключения Николая Никльби. |
| „ „ | — Жизнь и приключения Мартина Чеззльвита. |
| ВАЛЬТЕР СКОТТ | — Уэверли. |
| О. ДЕ-БАЛЬЗАК | — Роб Рой. |
| БЛАСКО ИБАНЬЕС | — Старик Горди. |
| Г. ГЕЙНЕ | — Власть мертвых. |
| ВОЛЬТЕР | — Собрание сочинений. |
| Г. ПОНТОПИДАН | — Романы и сказки. |
| | — Обетованная земля. |

НАРОДНАЯ БИБЛИОТЕКА:

- | | |
|--------------|------------------------|
| Г. УЭЛЛС | — Невидимка. |
| МАРК ТВЭН | — Принц и нищий. |
| ДЖ. М. БАРРИ | — Белая птичка. |
| П. ДЕ-КОСТЕР | — Тиль Уленшпигель. |
| Д. ЛОНДОН | — Путь морозных солнц. |
| Ж. МИШЛЕ | — Кордельеры и Дантон. |
| Г. ГЕЙЕРМАНС | — Жанна Д'Арк. |
| | — Город брильянтов. |