



Брею, бразобрей
Будильный.

III. Вакация (свободно)

Вакация (свободное время)

Ватрушка, ватрушка

Вести (паст. вести)

Вести (паст. вести)

Вести (паст. вести)

Вести (паст. вести)

Вести (паст. вести), видельный

Видеть, виденьи

Видеть (отъ мести)

Видеть (отъ мести)

Видеть (отъ мести)

Видеть, виденьи

Видеть (отъ мести)

Видеть, виденьи

Видеть, виденьи

Видеть (отъ мести)

Корней Чуковский

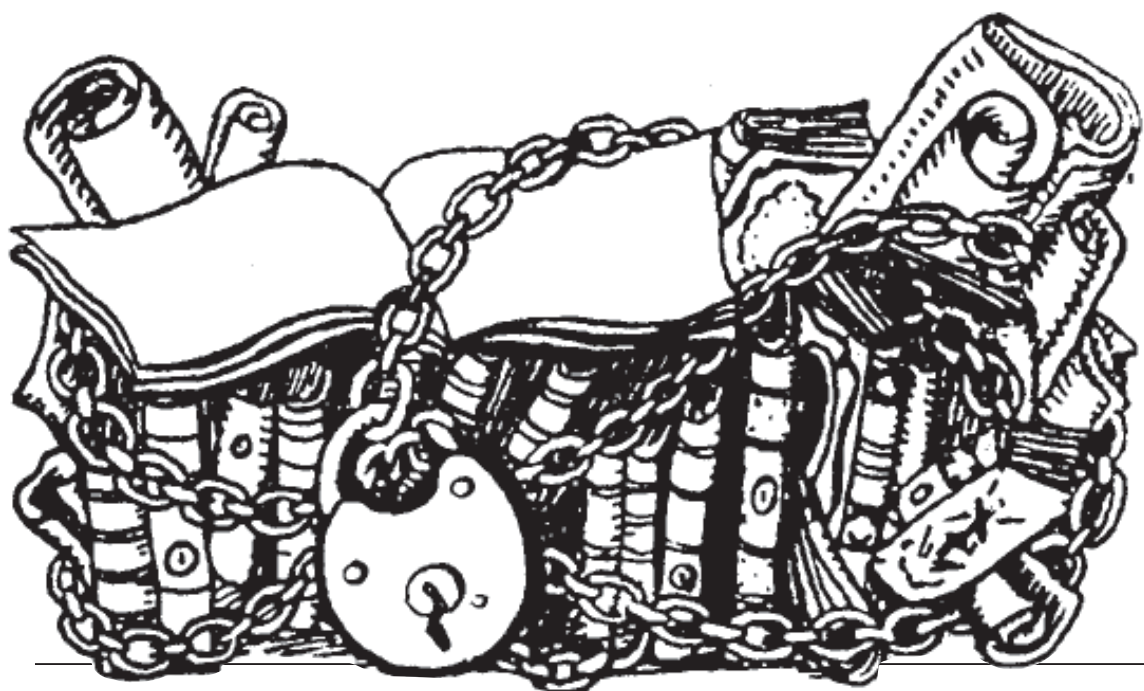




Корней Чуковский

Корней

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ



Чуковский

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ТРЕТИЙ



ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО

ИЗ АНГЛО-АМЕРИКАНСКИХ
ТЕТРАДЕЙ

МОСКВА 2012

УДК 882
ББК 84 (2Рос=Рус) 6
Ч-88

Файл книги для электронного издания подготовлен
в ООО «Агентство ФТМ, Лтд.» по оригинал-макету издания:
Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. —
М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2001.

Составление и комментарии
Е. Чуковская, П. Крючков

Оформление художника
С. Любаева

На обложке:
фотография К. Чуковского. 1917

Чуковский К. И.

Ч-88 Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3: Высокое искусство;
Из англо-американских тетрадей / Сост. Е. Чуковской
и П. Крюčkова. — 2-е изд., электронное, испр. и дополн. —
М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. — 640 с.

С творчеством Корнея Ивановича Чуковского (1882-1969) начинают знакомиться в раннем детстве, чтобы затем всю жизнь открывать для себя новые грани таланта писателя. Сочинение сказок, критика, литературоведение, лингвистика, переводы — Чуковский блестяще выступал в этих и многих других областях литературы. Корней Иванович однажды назвал себя «радостным человеком в радостном мире». Познакомиться с удивительным миром Чуковского, представить себе масштаб созданного этим человеком позволяет настоящее Собрание сочинений.

В третий том включены: книга о художественном переводе «Высокое искусство», статьи об англо-американской литературе, а также стихотворные переводы У. Уитмена.

УДК 882
ББК 84 (2Рос=Рус) 6

© К. Чуковский, наследники, 2012
© Е. Чуковская, П. Крючков,
составление, подготовка текста, 2012
© Агентство ФТМ, Лтд., 2012

ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО



ПРО ЭТУ КНИГУ

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

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

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

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

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

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

Академики, профессора и писатели, привлеченные Горьким к осуществлению этой задачи, рассмотрели самым пристальным образом старые переводы произведений Данте, Сервантеса, Ге-

¹ См. предисловие Горького к «Каталогу издательства «Всемирная литература» при Наркомпросе» (Пг., 1919). — *Здесь и далее примеч. автора.*

те, Байрона, Флобера, Золя, Диккенса, Бальзака, Теккерея, а также китайских, арабских, персидских, турецких классиков и пришли к очень печальному выводу, что, за исключением редкостных случаев, старые переводы в огромном своем большинстве решительно никуда не годятся, что почти все переводы нужно делать заново, на других — строго научных — основаниях, исключая прежние методы беспринципной кустарщины.

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

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

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

— Что вы считаете хорошим переводом?

Я стал в тупик и ответил невнятно:

— Тот... который... наиболее художественный...

— А какой вы считаете наиболее художественным?

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

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

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

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

Теперь времена изменились. Теперь в нашей литературной науке такие исследования занимают заметное место. Их много и с

каждым годом становится больше. Вот их перечень — далеко не полный:

Книга М. П. Алексеева «Проблема художественного перевода» (1931); книга А. В. Федорова «О художественном переводе» (1941); его же «Введение в теорию перевода» (1958); книга Е. Эткинда «Поэзия и перевод» (1963); пять сборников, изданных «Советским писателем» и объединенных общим заглавием «Мастерство перевода» (1955, 1959, 1963, 1965, 1966)¹; «Тетради переводчика» (1960—1967); сборник «Теория и критика перевода» (1962); сборник «Международные связи русской литературы» под редакцией академика М. П. Алексеева (1963), сборник «Редактор и перевод» (1965) и т. д.

Но тогда о подобных книгах можно было только мечтать.

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

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

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

Перелистывая теперь, через полвека, тоненькую брошюру² — первоначальный вариант этой книги, — я не раз вспоминаю, с каким напряженным трудом приходилось «открывать» такие бесспорные истины, которые ныне считаются азбучными.

Тогда же мне стала ясна и другая драгоценная истина. Я понял, что хороший переводчик заслуживает почета в нашей литературной среде, потому что он не ремесленник, не копиист, но художник. Он не фотографирует подлинник, как обычно считалось тогда, но воссоздает его творчески. Текст подлинника служит ему материалом для сложного и часто вдохновенного творче-

¹ Первый из этих сборников был озаглавлен «Вопросы художественного перевода».

² *К. Чуковский*. Принципы художественного перевода. Пг., 1919. О дальнейшей судьбе этой первой брошюры см. библиографическую справку в конце книги.

ства. Переводчик — раньше всего талант. Для того чтобы перевести Бальзака, ему нужно хоть отчасти перевоплотиться в Бальзака, усвоить себе его темперамент, заразиться его пафосом, его поэтическим ощущением жизни.

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

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

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

Работаю с неслыханной охотою
Я только потому над переводами,
Что переводы кажутся пехотою,
Взрывающей валы между народами¹.

¹ *Борис Слуцкий*. Сегодня и вчера. М., 1963, с. 49.

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

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

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

Глава первая
СЛОВАРНЫЕ ОШИБКИ

Это было в тридцатых годах.

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

— Орчарда?

— Да. Черри Орчарда.

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

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

В этой телеграмме, насколько я мог догадаться, Бернард Шоу хвалит горьковские пьесы за то, что в них нет таких безвольных и вялых героев, какие выведены в чеховском «Вишневом саде», а сотрудник ТАСС, переводя впопыхах, сделал из заглавия чеховской пьесы мифического гражданина Британской империи, буржуазного писателя мистера Черри Орчарда, которому и выразил свое порицание за то, что его персонажи не похожи на горьковских¹.

В переводческой практике подобные превращения — дело обычное.

У Михаила Фромана есть такой перевод одного стихотворения Киплинга:

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

¹ См., например, «Известия» от 25 сентября 1932 г.

хотя Тара — отнюдь не богиня и даже не женщина, а всего лишь гора Тара Дэви — одна из гималайских вершин¹.

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

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

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

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

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

Лемке дает такой перевод одной его записки к Огареву:

«Возьми мою междуфилейную часть о Мазаде. Я ее пришлю на днях»².

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

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

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

Если бы нужен был наиболее наглядный пример, я процитировал бы стихотворение негритянского поэта Л. Хьюза в переводе опытного литератора Михаила Зенкевича. Стихотворение озаглавлено «Черная Мария», и в нем, судя по переводу, рассказыва-

¹ *Редьярд Киплинг*. Избранные стихи. Л., 1936, с. 221.

² *А. И. Герцен*. Полн. собр. соч., т. XX. М.—Пг., 1923, с. 258.

ется, какой страстной любовью пылает некий негр к чернокожей красавице, которая отвергла его:

В Черной Марии
Сияние дня
Не для меня.

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

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

(Перевод В. Британишского)¹

Верно сказал Лев Гинзбург:

«От одного слова зависит подчас не только судьба перевода, но и творческая судьба самого переводчика»².

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

— Гоните его! Гоните его прочь!

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

— Женить его! женить!³

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

По розам звенел трамвай.

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

¹ Указано Е. Г. Эткингом в его книге «Поэзия и перевод». М.—Л., 1963, с. 145—146.

² Л. Гинзбург. Вначале было слово. — В сб.: Мастерство перевода. М., 1959, с. 291.

³ В. Н. Клюева. Заметки о переводе с украинского языка. — «Тетради переводчика». Изд. 1-го Московского педагогического института иностранных языков. М., 1960, № 1 (4), с. 2.

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

Lumen coeli, sancta rosa!

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

На углу звенел трамвай
(На розі дзвенів трамвай).

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

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

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

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

«Монт, — говорится в романе, — поймал небольшого краба и сказал вместо ответа:

— Вот был (!) гадина»¹.

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

— Вот *был* гадина!

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

Я не упоминал бы об этой ошибке, если бы она не повторя-

¹ Джон Голсуорси. Сага о Форсайтах, т. I. М., 1937, с. 706; та же ошибка повторяется во многих других изданиях.

лась так часто, переходя из поколения в поколение. Когда-то на нее наткнулся Фридрих Энгельс.

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

«Краб зацепился за весло одного из гребцов».

Забавная эта ошибка попала на глаза Фридриху Энгельсу в 1885 году, и он высмеял невежду переводчика¹.

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

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

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

В романе «Чернокнижников» А. В. Дружинина кто-то переводит русскую фразу:

«Кабинет его квартиры сыр» — при помощи такой французской ахиней:

«...logement est très fromage»².

Н. С. Лесков в романе «На ножах» сообщает, что одна из его героинь перевела выражение: «Canonisé par le Pape» (то есть «причислен папой к лику святых»): «Расстрелян папой»³.

Недавно в одном лондонском журнале был высмеян некий невероятный невежда, который, прочтя французское восклицание «à bas la tyrannie!» («долгой тиранию!»), понял его так: «чулок — это тиранство»⁴.

М. И. Пыляев в своей известной книге о замечательных чудачках рассказывает, что один из этих чудачков, желая сказать: «Ваша лошадь в мыле», говорил: «Votre cheval est dans le savon!»⁵

Таковыми замечательными «чудачками» являются переводчики,

¹ Ф. Энгельс. Как не следует переводить Маркса. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 237–238.

² Собрание сочинений А. В. Дружинина, т. VII. СПб., 1867, с. 306. Le fromage по-французски — сыр (молочный продукт).

³ Н. С. Лесков. На ножах. — Полн. собр. соч., т. 23. СПб., 1903, с. 165.

⁴ «Encounter», 1965, № 4, р. 53. Le bas — чулок.

⁵ М. И. Пыляев. Замечательные чудачки и оригиналы. СПб., 1898. Le savon — кусок мыла.

не знающие фразеологизмов того языка, с которого они переводят. Многие из них усвоили иностранный язык только по словарю, вследствие чего им неизвестны самые распространенные идиомы.

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

Но, конечно, всех этих переводчиков превзошла американка мисс Мэриан Фелл, которая лет через десять после смерти Чехова опубликовала в США его произведения в своем переводе. Там она сторицей отомстила своим русским коллегам за все их ошибки и промахи. Поэт Батюшков, упоминаемый Чеховым, стал у нее православным попом (она смешала «Батюшков» и «батюшка»), генерал Жомини превращен в Германию (она смешала Jomini и Germany), а Добролюбов превратился в святого «добролюбца» Франциска Ассизского!¹

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

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

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

Она перевела:

— Я ухаживал в своей жизни за несколькими тысячами больных.

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

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

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

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

Но представьте себе на минуту, что она, устыдившись, начисто устранила все свои ошибки и промахи, что «батюшка» стал у нее, как и сказано у Чехова, Батюшковым, «каштановое дерево» — Каштанкой, «святой Франциск» — Добролюбовым, — словом, что ее перевод стал безупречным подстрочником, — все же он решительно никуда не годился бы, потому что в нем так и осталось бы без перевода самое важное качество подлинника, его главная суть, его стиль, без которого Чехов — не Чехов.

¹ Plays of A. Chekhov. First series... Translated from the Russian, with an introduction by Marian Fell. New York (Scribner and Sons), 1916, p. 105.

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

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

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

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

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

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

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

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

Если у Чехова, например, один персонаж говорит:

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

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

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

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

Если кто-нибудь иронически скажет:

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

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

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

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

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

Глава вторая

ПЕРЕВОД — ЭТО АВТОПОРТРЕТ ПЕРЕВОДЧИКА

Переводчик от творца только именем рознится.

Василий Тредиаковский

I

В том-то и дело, что от художественного перевода мы требуем, чтобы он воспроизвел перед нами не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность, его стиль. Если

эта задача не выполнена, перевод никуда не годится. Это клевета на писателя, которая тем отвратительнее, что автор почти никогда не имеет возможности опровергнуть ее.

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

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

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

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

«Я, — говорит поэт, — выступал против экзотизма, против осахаривания грузинской литературы, против шашлыков и кинжалов». А в переводе «оказались шашлыки, вина, бурдюки, которых у меня не было и не могло быть, потому что, во-первых, этого не требовал материал, а во-вторых, шашлыки и бурдюки — не моя установка»¹.

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

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

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

Поскольку дело касается стиля, всякое создание художника

¹ «Литературная газета», 1933, № 38, с. 2.

есть, в сущности, его автопортрет, ибо, вольно или невольно, художник отражает в своем стиле себя.

Это высказал еще Третьяковский:

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

О том же говорил и Уолт Уитмен:

«Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе же самом. Если ты вульгарен или зол, это не укроется от них. Если ты любишь, чтобы во время обеда за стулом у тебя стоял лакей, в твоих писаниях скажется и это. Если ты брюзга или завистник, или не веришь в загробную жизнь, или низменно смотришь на женщин, это скажется даже в твоих умолчаниях, даже в том, чего ты не напишешь. Нет такой уловки, такого приема, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих писаний хоть какой-нибудь твой изъян»¹.

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

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

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

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

То же произошло и со стихами великого английского лирика Перси Биши Шелли в переводе Константина Бальмонта: лич-

¹ The Complete Writings of Walt Whitman. New York — London, 1902, vol. 9, p. 39 (писано в 1855 или 1856 году).

ность переводчика слишком уж резко отпечатлелась на текстах изготовленного им перевода.

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

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

У Шелли написано: *лютня*, Бальмонт переводит: *рокот лютни чаровницы* (619, 186)¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Средь чащи (!) елей (!) и берез (!),
Кругом (!), куда (!) ни глянет (!) око (!),
Холодный (!) снег (!) поля (!) занес (!).
(211)

¹ Первая цифра в скобках указывает страницу английского издания «The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley with Memoir, Explanatory Notes, etc» (London, James Finch and Co.), вторая — страницу перевода Бальмонта (*Шелли*. Полн. собр. соч. в переводе К. Д. Бальмонта, т. I. СПб., Знание, 1903).

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

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

Такая щедрая размашистость жестов буквально на каждой странице.

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

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

Ты мне близка (!), как ночь (!) сиянью дня (!),
Как родина (!) в последний (!) миг (!) изгнанья (!).
(627, 3)

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

Шелли упомянул соловья, и вот мы читаем у Бальмонта:

Как будто он гимны (!) слагает (!) луне (!).
(101)

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

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

...И молний жгучий (!) свет (!)
Прорезал в небе глубину (!),
И громкий смех ее, родя (!) в морях (!) волну (!).
(532, 183)

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

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

О, почему ж, мой друг (!) прелестный (!),
С тобой мы слиться не должны?
(503, 86)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Уитмен говорит *поднимаю*. Бальмонт переводит *подземлю*¹.

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

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

С ветрами будем мы кружиться,
С безмерным ветром веселиться.
(133)

И снова:

Все сюда, да, всего я хочу,
Я, бранное знамя, подобное видом мечу.
(137)

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

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

И реки, и нивы, и доли.
(136)

Такими незаметными приемами переводчик подчиняет переводимого автора своему излюбленному стилю.

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

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

Уитмен восхищается сиренью, образ которой играет в его поэзии немалую роль. По-английски сирень — *lilac* (лайлак), пере-

¹ См. Уолт Уитмен. Побег травы. Перевод с английского К. Д. Бальмонта. М.: Скорпион, 1911, с. 133, 136, 139. При дальнейших ссылках на эту книгу ее страницы обозначены цифрами, поставленными после каждой цитаты.

водчик же принял *лайлак* за лилию и создал неведомый в ботанике вид: лилия, растущая диким кустарником.

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

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

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

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

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

II

Переводы величайшего русского переводчика Василия Андреевича Жуковского в большинстве случаев воспроизводят подлинник с изумительной точностью. Его язык так силен и богат, что кажется, нет таких трудностей, с которыми не мог бы он справиться. Пушкин называл Жуковского — «гений перевода». «...В бореньях с трудностью силач необычайный!» — говорил он о Жуковском в письме¹.

¹ Письмо Н. И. Гнедичу от 27 сентября 1822 года. — А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XIII. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1937, с. 48.

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

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

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

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

Страшись надежд, не знай любви земных.

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

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

И стоящий близ Елены
Менелай тогда сказал...

У Тютчева эта строфа переведена гораздо точнее:

И супругой, взятой с бою,
Снова счастливый Атрид,
Пышный стан обвив рукою,
Страстный взор свой веселит!..¹

Конечно, все это говорится отнюдь не в укор Жуковскому, который по своему мастерству, по своей вдохновенности является одним из величайших переводчиков, каких когда-либо знала история мировой литературы. Но именно потому, что его лучшие

¹ Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений. Л., 1939, с. 222.

переводы так точны, в них особенно заметны те отнюдь не случайные отклонения от подлинника, которые и составляют доминанту его литературного стиля.

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

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

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

И дальше:

Прими нас, брачная постель!¹

Нужно ли говорить, что те строки, где Бюргер непочтительно называет иерея — попом и сравнивает пение церковного клира с «кваканьем лягушек в пруду», Жуковский исключил из своего перевода совсем².

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

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

В соответствующих строках подлинника о гробнице — ни слова.

¹ Из европейских поэтов XVI—XIX веков. Переводы В. Левика. М., 1956, с. 67, 68.

² О. Холмская. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры. — Сб. «Мастерство перевода». М., 1959, с. 307.

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

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

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

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

Даже в гомеровской «Одиссее» Жуковский, в качестве ее переводчика, уловил свойственную ему самому меланхолию, о чем и поведал в предисловии к своему переводу¹. Критика, восхищаясь непревзойденными достоинствами этого перевода, все же не могла не отметить крайней субъективности его: Гомер в этом русском варианте поэмы стал многими своими чертами удивительно похож на Жуковского. «Жуковский, — по свидетельству одного ученого критика, — внес в «Одиссею» много морали, сентиментальности да некоторые почти христианские понятия, вовсе не знакомые автору языческой поэмы». «В некоторых местах переводной поэмы заметен характер романтического раздумья, совершенно чуждого «Одиссее»².

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

И в Африку смиренно понесли
Небесный дар учения Христова.
(«Королева Урака»)

Повторяю: эти систематические, нисколько не случайные отклонения от текста у Жуковского особенно заметны именно потому, что во всех остальных отношениях его переводы, за очень немногими исключениями, отлично передают малейшие тональ-

¹ «Вместо предисловия. Отрывок из письма». — Полное собрание сочинений В. А. Жуковского, т. II. СПб., 1906, с. 216.

² П. Черняев. Как ценили перевод «Одиссеи» Жуковского современные и последующие критики. — «Филологические записки», 1902, вып. I—III, с. 156, 158.

ности подлинника. И при этом необходимо отметить, что огромное большинство изменений сделано Жуковским в духе переводимого автора: пусть у Людвиг Уланда в данных строках и нет, предположим, гробницы, она свободно могла бы там быть — в полном соответствии с его мировоззрением и стилем.

III

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

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

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

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

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

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

Об этом я узнал из статьи Л. Борового, напечатанной тогда же в «Литературной газете»¹. Боровой вполне справедливо обвиняет во всем переводчика, искажившего пьесу Шекспира с определенной политической целью. Искажение было произведено сознательно, чего и не скрывал переводчик, озаглавивший свою версию так: «Трагедия о Кориолане, *свободно* переведенная с английского текста Шекспира и *приспособленная к условиям французской сцены*».

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

¹ Л. Боровой. Предатель Кориолан. — «Литературная газета», 1934, № 22 (24 февраля).

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

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

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

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

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

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

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

«Чудесная Ваша мысль — переводить «Кориолана», — писал Тургенев Дружинину в октябре 1856 года. — То-то придется он Вам по вкусу — о Вы, милейший из консерваторов!»¹

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

«Спасибо вам за выбор «Кориолана»: есть высочайшая современность в этой пьесе»².

Таким образом, то, что произошло с переводом «Кориолана» зимой 1934 года во французском театре, было, в сущности, повто-

¹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. III. М.—Л., 1961, с. 30.

² Сборник Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым. СПб., 1884, с. 498.

рением того, что происходило в России в конце пятидесятых годов с русским переводом той же пьесы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Критик противопоставляет «Одиссею» Жуковского революциям, происходящим на Западе, или, как он выражается, «козням духа зла и горя», «вещественным сумасбродствам», «тревогам материальных лжеучений», «потоку бессмыслиц»¹.

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

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

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

«Именно в нынешнее время, — пишет он воинствующему реакционеру, поэту Языкову, — когда... стал слышаться повсюду болезненный ропот неудовлетворения, голос неудовольствия человеческого на все, что ни есть на свете: на порядок вещей, на время, на самого себя; ...когда сквозь нелепые крики и опрометчи-

¹ Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса), т. VII. СПб., 1859, с. 332. (Здесь и далее курсив мой. — К. Ч.)

вые проповедования новых, еще темно услышанных идей слышно какое-то всеобщее стремление стать ближе к какой-то желанной середине, найти настоящий закон действий, как в массах, так и отдельно взятых особах, — словом, в это именно время «Одиссея» поразит величавою патриархальностью древнего быта, простою несложностью общественных пружин, свежестью жизни, непритупленную, младенческую ясностью человека».

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

«*Это строгое почитание обычаев, это благоговейное уважение власти и начальников... это уважение и почти благоговение к человеку, как представителю образа Божия, это верование, что ни одна благая мысль не зарождается в голове его без верховной воли высшего нас существа*» — вот что казалось тогдашнему Гоголю, Гоголю «Переписки с друзьями», наиболее привлекательным в новом переводе Жуковского¹.

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

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

«Никогда, через тысячи поколений, еще не родившихся, не умрет поэтический образ Шекспирова Кента, сияющий образ *преданного слуги*, великого верноподданного»².

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

«Должен сознаться, — писал Тургенев Дружинину, — что если бы Вы не были консерватором, Вы бы никогда не сумели оценить так Кента, «великого верноподданного». Я прослезился (...) над ним»³.

То есть рабья приверженность Кента к монарху, с особой энергией выдвинутая в дружининском переводе «Лира» и в его

¹ Н. В. Гоголь. Об «Одиссее», переводимой Жуковским. — Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1952, с. 240.

² Собрание сочинений А. В. Дружинина, т. III. СПб., 1865, с. 40.

³ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 3. М.—Л., 1961, с. 84.

комментариях к этой трагедии, была воспринята Тургеневым именно в плане социальной борьбы.

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

И вот какие тирады произносит у Гнедича шекспировский Эдмунд:

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

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

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

Так трагедия Шекспира обращалась в средство агитационного воздействия в интересах господствующего класса»¹.

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

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

Отечество! Тебе пожертвую собой!

Основным назначением этой версии «Гамлета» было служить «целям сплочения русского общества вокруг престола и царя для борьбы с надвигающимися наполеоновскими полчищами»¹.

IV

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

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

Это можно легко проследить по тем досоветским переводам стихов великого армянского поэта Аветика Исаакяна, которые были исполнены Ив. Белоусовым и Е. Нечаевым. По словам критика Левона Мкртчяна, большинство допущенных ими отклонений от подлинника объясняется тем, что оба переводчика в ту пору находились под частичным влиянием некоторых народнических представлений. «Они, — говорил Левон Мкртчян, — подчиняли образность Исаакяна образности русской народнической лирики — ее надсоновской ветви»².

Что же касается тех искажений оригинального текста, которые внесли в свои переводы стихов Исаакяна переводчики более позднего времени, критик объясняет эти искажения тем, что переводчики «пытались подогнать Исаакяна под поэтику русского символизма». В тогдашних переводах из Исаакяна, — говорит он, — «проявлялись образы и интонации, характерные для символистов»³.

А когда поэт-народоволец П. Ф. Якубович, известный под псевдонимом П. Я., взялся за перевод «Цветов зла» Шарля Бод-

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

² Левон Мкртчян. Аветик Исаакян и русская литература. Ереван, 1963. с. 120.

³ Там же, с. 126.

лера, он навязал ему скорбную некрасовскую ритмику и затасканный надсоновский словарь, так что Бодлер у него получился очень своеобразный — Бодлер в народовольческом стиле. Автор «Цветов зла» несомненно запротестовал бы против тех отсебятин, которыми П. Я. уснащал его стихи, заставляя его восклицать:

Несут они *свободы*
И воскресенья весть
Усталому *народу*.
.....
Душа бессильно бьется.
Тоскует и болит
И на *свободу* рвется.

Эти отсебятины не только искажали духовную физиономию Бодлера, они подслащали ее.

У Бодлера есть стихотворение, которое начинается так:

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

П. Я. переиначил это стихотворение по-своему:

С ужасной еврейкой, *прекрасной*, как мертвый
Изваянный мрамор, провел я всю ночь¹.

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

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

¹ П. Ф. Якубович. Стихотворения. Л., 1960, с. 338.

«Якубович — человек совершенно иного склада воззрений, чем Бодлер, и потому часто непреднамеренно искажает свой подлинник. Таков перевод «Как Сизиф, будь терпением богат», где г. Якубович проповедует что-то покорное... у Бодлера же это одно из наиболее заносчивых стихотворений. Примеров можно привести *сотни* (буквально)»¹.

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

Хорошо говорит об этом французский ученый Ш. Корбе, разбирая современный Пушкину перевод «Руслана и Людмилы» на французский язык: «...переводчик растворил живость и неприужденность подлинника в тумане элегантно-классической высокопарности; из пенящегося, искрящегося пушкинского вина получился лишь пресный лимонад»².

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

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

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

V

Все это так. Это бесспорная истина.

Но разве история литературы не знает таких переводов, которые отличаются величайшей близостью к подлиннику, хотя духовный облик переводчика далеко не во всем совпадает (а по-

¹ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1926, с. 76.

² Ш. Корбе. Из истории русско-французских литературных связей. — В кн.: Международные связи русской литературы. Под редакцией акад. М. П. Алексева. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, с. 203.

рой и совсем не совпадает) с духовным обликом переводимого автора?

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

Конечно нет. Переводы эти вполне в нашей власти, но они несказанно трудны и требуют от переводчика не только таланта, не только чутья, но и отречения от собственных интеллектуальных и психических навыков.

Один из самых убедительных примеров такого отречения: переводы классиков грузинской поэзии, исполненные таким замечательным художником слова, как Николай Заболоцкий.

Едва ли в середине XX века он чувствовал себя единомышленником средневекового поэта Руставели, создавшего в XII веке своего бессмертного «Витязя в тигровой шкуре». И все же нельзя и представить себе лучший перевод, чем перевод Заболоцкого: поразительно четкая дикция, обусловленная почти магической властью над синтаксисом, свободное дыхание каждой строфы, для которой четыре обязательных рифмы — не обуза, не тягота, как это нередко бывало с другими переводчиками «Витязя», а сильные крылья, придающие стихам перевода динамику подлинника:

Суть любви всегда прекрасна, непостижна и *верна*.
Ни с каким любодееньем не равняется *она*:
Блуд — одно, любовь — другое, разделяет их *стена*,
Человеку не пристало путать эти *имена*.

И таких строф — не меньше семисот, а пожалуй, и больше, и все они переведены виртуозно.

Точно так же Заболоцкому не понадобилось чувствовать себя единоверцем вдохновенного грузинского певца Давида Гурамишвили, жившего двести пятьдесят лет назад, при Петре I, чтобы с такой поэтической силой воссоздать его благочестивый призыв:

Слушайте же, люди, верящие в Бога,
Те, кто соблюдает заповеди строго:
В день, когда пред вами мертвый я предстану,
Помяните миром душу бездыханну¹.

¹ Грузинская классическая поэзия в переводах Н. Заболоцкого, т. I. Тбилиси, 1958, с. 512. О Давиде Гурамишвили см. статью «Речь Расула Гамзатова» в кн.: *Ираклий Андроников. Я хочу рассказать вам...* М., 1962, с. 325—327.

Каким нужно обладать художническим воображением, чтобы, издавна покончив с религией, все же с таким совершенством перевести религиозные размышления старинного автора:

Ты один спасаешь, Боже,
Заблудившихся в пути!
Без тебя дороги верной
Никому не обрести.

К мастерству переводчика Николай Заболоцкий всегда предъявлял самые суровые требования.

«Если, — писал он, — перевод с иностранного языка не читается как хорошее русское произведение, — это перевод или посредственный, или неудачный»¹.

Свою заповедь он блистательно выполнил, сделав русскими стихи того же гениального грузина Давида Гурамишвили, поэма которого «Веселая весна» пленительна изысканностью своего стихового рисунка и прелестным изяществом формы. Самые, казалось бы, грубые образы, очень далекие от условных приличий, подчиняясь музыке этих стихов, воспринимаются как наивная пастораль, как идиллия, проникнутая простодушной и светлой улыбкой:

Почувствовав влечение к невесте,
Стал юноша склонять ее, чтоб вместе
 Возлечь им, но девица,
 Не смея согласиться,
 Ответила ему:

— Не следует до нашего венчанья
Решаться на греховные деянья.
 Увы, не дай нам, боже,
 Чтоб осквернили ложе
 До брака мы с тобой.

.....
Любимый мой, в залог любви прочной
В свой дом меня прими ты непорочной:
 Пусть всякий, кто увидит,
 Напрасно не обидит
 Меня укором злым.

Не внял моленью юноша влюбленный,
Пошел на хитрость, страстью распаленный,

¹ *Н. Заболоцкий*. Заметки переводчика. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1959, с. 252.

Сказал: — У нас в усадьбе
Не думают о свадьбе,
А ждать я не могу.

.....

И таким прозрачным, воистину хрустальным стихом переведена вся поэма — сотни и сотни строф, в каждой рифмованное двустипное, написанное пятистопным ямбом, сменяется таким же трехстопным двустипным, за которым следует трехстопная клаузула, не оснащенная рифмой.

Заболоцкий чудесно передал стилистическое своеобразие «Веселой весны», ее светлую, наивную тональность.

Таким же классически строгим и четким стихом он приобщил к родной литературе и Важа Пшавелу, и Акакия Церетели, и Илью Чавчавадзе, создав монументальную «Антологию грузинской поэзии». Вообще трудно представить себе поэта, которого он не мог бы перевести с таким же совершенством. Разнообразие стилей его не смущало. Каждый стиль был одинаково близок ему.

Подобное искусство доступно лишь большим мастерам перевода — таким, которые обладают драгоценной способностью преодолевать свое *эго* и артистически перевоплощаться в переводимого автора. Здесь требуется не только талантливость, но и особая гибкость, пластичность, «общежительность» ума.

Этой общежительностью ума в величайшей степени обладал Пушкин. Когда Достоевский в своей речи о нем прославил его дивное умение преображаться в «гениев чужих наций», он разумел не только подлинные творения Пушкина, но и его переводы. «Самые величайшие из европейских поэтов, — говорил Достоевский, — никогда не могли воплотить с такой силой гений чужого... народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа»¹.

И Достоевский вспоминает наряду со «Скупым рыцарем» и «Египетскими ночами» такие стихотворные переводы Пушкина с английского: четвертую сцену из комедии Джона Уилсона «Город чумы» и первые страницы благочестивого трактата Джона Баньяна «Путь пилигрима из здешнего мира в иной», переведенные Пушкиным под заглавием «Странник»:

¹ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1880 год. Речь о Пушкине. — Полн. собр. художественных произведений, т. XII. М.— Л., 1929, с. 387.

Однажды странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбию великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен...

Повторяю: только зрелые мастера, люди высокой культуры и тонкого, изоощренного вкуса могут браться за переводы таких иноязычных писателей, которые чужды им и по стилю, и по убеждениям, и по душевному складу.

Эти мастера обладают одним очень редким достоинством: они умеют обуздывать свои индивидуальные пристрастия, сочувствия, вкусы ради наиболее рельефного выявления той творческой личности, которую они должны воссоздать в переводе.

В одном из рассказов Киплинга высокопарный и напыщенный немец говорит про свою обезьяну, что «в ее Космосе слишком много Эго». Про некоторых переводчиков можно сказать то же самое. Между тем современный читатель, как человек глубоко научной культуры, все настоятельнее требует от них всяческого подавления в себе их чрезмерного Эго. Впрочем, это требование раздается издавна.

«В переводе из Гёте, — говорил Белинский, — мы хотим видеть Гёте, а не его переводчика; если б сам Пушкин взялся переводить Гёте, мы и от него потребовали бы, чтоб он показал нам Гёте, а не себя»¹.

То же требование предъявил к переводчикам и Гоголь. «Переводчик поступил так, — писал он об одном переводе, — что его не видишь: он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы нет стекла»².

Это не так-то легко. Этому нужно учиться. Здесь нужна большая тренировка.

Здесь самой высокой добродетелью является дисциплина ограничения своих сочувствий и вкусов.

Знаменитый переводчик «Илиады» Н. И. Гнедич указывает, что величайшая трудность, предстоящая переводчику древнего поэта, есть «бесперывная борьба с собственным духом, с собственной внутреннею силою, которых свободу должно бесперестанно обуздывать»³.

«Бесперывная борьба с собственным духом», преодоление

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX. М., 1955, с. 277.

² Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XIV. М., 1952, с. 170.

³ Н. И. Гнедич. Стихотворения. Л., 1956, с. 316.

своей личной эстетики — обязанность всех переводчиков, особенно тех, которые переводят великих поэтов.

В этом случае нужно возлюбить переводимого автора больше себя самого и беззаветно, самозабвенно служить воплощению его мыслей и образов, проявляя свое *эго* только в этом служении, а отнюдь не в навязывании подлиннику собственных своих вкусов и чувств.

Казалось бы, нетрудное дело — переводить того или иного писателя, не украшая, не улучшая его, а между тем лишь путем очень долгого искусства переводчик учится подавлять в себе тяготение к личному творчеству, чтобы стать верным и честным товарищем, а не беспардонным хозяином переводимого автора. Когда-то я перевел Уолта Уитмена и с той поры для каждого нового издания заново ремонтирую свои переводы: почти весь ремонт состоит в том, что я тщательно выбрасываю те словесные узоры и орнаменты, которые я внес по неопытности в первую редакцию своего перевода. Только путем долгих, многолетних усилий я постепенно приближаюсь к той «грубости», которой отличается подлинник. Боюсь, что, несмотря на все старания, мне до сих пор не удалось передать в переводе всю «дикую неряшливость» оригинала, ибо чрезвычайно легко писать лучше, изящнее Уитмена, но очень трудно писать так же «плохо», как он.

Здесь опять вспоминается Гнедич.

«Очень легко, — писал он, — украсить, а лучше сказать — подкрасить стих Гомера краскою нашей палитры, и он покажется щеголеватее, пышнее, лучше для нашего вкуса; но несравненно труднее сохранить его гомерическим, как он есть, ни хуже, ни лучше. Вот обязанность переводчика, и труд, кто его испытал, не легкий. Квинтилиан понимал его: *facilius est plus facere, quam idem: легче сделать более, нежели то же*»¹.

Вследствие этого Гнедич просил читателей «не осуждать, если какой-либо оборот или выражение покажется странным, необыкновенным, но прежде... сверить с подлинником»².

Такова же должна быть просьба к читателю со стороны всякого переводчика.

Подобно тому как хороший актер всего ярче проявит свою индивидуальность в том случае, если он весь без остатка перевоплотится в изображаемого им Фальстафа, Хлестакова или Чацкого, выполняя каждым своим жестом священную для него волю драматурга, так и хороший переводчик раскрывает свою лич-

¹ Н. И. Гнедич. Стихотворения. Л., 1956, с. 316.

² Там же.

ность во всей полноте именно тогда, когда целиком подчиняет ее воле переводимого им Бальзака, Флобера, Золя, Хемингуэя, Сэлинджера, Джойса или Кафки.

Такое самообуздание переводчиков считалось обязательным далеко не всегда. В пушкинские, например, времена в журналах постоянно печаталось, что «переводить поэтов на родимый язык значит или *заимствовать основную мысль и украсить оную богатством собственного наречия* (курсив мой. — К. Ч.), или, *постигая силу пиитических выражений, передавать оные с верностию на своем языке*»¹. Считалось вполне законным «украшать» переводимые тексты «богатствами собственного наречия», так как в то время цели перевода были совершенно иные. Но теперь время украшательных переводов прошло. Никаких *преднамеренных* отклонений от переводимого текста наша эпоха не допустит уже потому, что ее отношение к литературам всех стран и народов раньше всего познавательное.

И нечего опасаться того, что такой перевод будто бы обезличит переводчика и лишит его возможности проявить свой творческий талант. Этого еще никогда не бывало. Если переводчик талантлив, 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 — не в отклонении от воли драматурга, а в слиянии с ней, в полном подчинении ей, так же и искусство переводчика, в высших своих достижениях, заключается в слиянии с волей автора.

Многим это кажется спорным. Профессор Ф. Д. Батюшков, полемизируя со мною, писал:

«Переводчик не может быть уподоблен актеру... 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 — Цаккони и т. д. — это все разные Отелло на канве замысла Шекспира. А сколько мы знаем Гамлетов, королей Лиров и т. д., и т. д., и т. д. Дузе создала совсем другую Маргариту Готье, чем Сара Бернар, и обе возможны, жизненны, каждая по-своему. Переводчик не может пользоваться такой свободой при «воссоздании текста». Он должен воспроизвести то, что дано. Актер, во-

¹ «Московский телеграф», 1829, № 21. Цитирую по статье Г. Д. Владимирского «Пушкин-переводчик» в 4–5-й книге «Временника пушкинской комиссии» («Пушкин». М.—Л., 1939, с. 303).

площадь, имеет перед собой возможности открывать новое; переводчик, как и филолог, познает познанное¹.

Это возражение профессора Ф. Батюшкова оказывается несостоятельным при первом же соприкосновении с фактами.

Разве «Слово о полку Игореве» не было переведено сорока пятью переводчиками на сорок пять различных ладов? Разве в каждом из этих сорока пяти не отразилась творческая личность переводчика со всеми ее индивидуальными качествами в той же мере, в какой отражается в каждой роли творческая личность актера? Подобно тому как существует Отелло — Росси, Отелло — Сальвини, Отелло — Ольридж, Отелло — Дальский, Отелло — Остужев, Отелло — Папазян и т. д., существует «Слово о полку Игореве» Ивана Новикова, «Слово о полку Игореве» Николая Заболоцкого и т. д., и т. д. Все эти поэты, казалось бы, «познавали познанное» другими поэтами, но каждому «познанное» раскрывалось по-новому, иными своими чертами.

Сколько мы знаем переводов Шота Руставели, и ни один перевод ни в какой мере не похож на другие. И обусловлена была эта разница теми же самыми причинами, что и разница между различными воплощениями театрального образа: темпераментом, дарованием, культурной оснасткой каждого поэта-переводчика.

Так что возражения профессора Батюшкова еще сильнее утверждают истину, против которой он спорит.

И, конечно, советскому зрителю идеальным представляется тот даровитый актер, который весь, и голосом, и жестами, и фигурой, преобразится или в Ричарда III, или в Фальстафа, или в Хлестакова, или в Кречинского. А личность актера — будьте покойны! — выразится в его игре сама собой, помимо его желаний и усилий. Сознательно стремиться к такому выпячиванию своего *я* актер не должен ни при каких обстоятельствах.

То же и с переводчиками. Современному читателю наиболее дорог лишь тот из них, кто в своих переводах *стафается не заслонять своей личностью* ни Гейне, ни Ронсара, ни Рильке.

С этим не желает согласиться поэт Леонид Мартынов. Ему кажется оскорбительной самая мысль о том, что он должен обуздывать свои личные пристрастия и вкусы. Превратиться в прозрачное стекло? Никогда! Обращаясь к тем, кого он до сих пор переводил так усердно и тщательно, Л. Мартынов теперь заявляет им с гордостью:

¹ См. брошюру: Принципы художественного перевода. Статьи Ф. Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. Л., 1920, с. 14–15.

...в текст чужой свои вложил я ноты,
к чужим свои прибавил я грехи,
и в результате вдумчивой работы
я все ж модернизировал стихи.
И это верно, братья иностранцы;
хоть и внимаю вашим голосам,
но изгибаться, точно дама в танце,
как в данс-макабре или контрдансе,
передавать тончайшие нюансы
средневековья или Ренессанса —
в том преуспеть я не имею шанса,
я не могу, я существую сам!

Я не могу дословно и буквально
как попугай вам вторить какаду!
Пусть созданное вами гениально,
по-своему я все переведу,
и на меня жестокою облаву
затеет ополчение толмачей:
мол, тать в ночи, он искажил лукаво
значение классических речей.

Тут слышу я: — Дерзай! Имеешь право,
и в наше время этаких вещей
не избегали. Антокольский Павел
пусть поворчит, но это не беда.
Кто своего в чужое не добавил?
Так поступали всюду и всегда!

Любой из нас имеет основанье
добавить, беспристрастие храня,
в чужую скорбь свое негодование,
в чужое тленье своего огня¹.

Эта декларация переводческих вольностей звучит очень гордо и даже заносчиво.

Но мы, читатели, смиренно полагаем, что воля переводчика здесь ни при чем.

Ведь, как мы только что видели, каждый переводчик поневоле вносит в каждый сделанный им перевод некую частицу своей собственной личности. Всегда и везде переводчики добавляют —

в чужую скорбь свое негодование,
в чужое тленье своего огня, —

а порою в чужой огонь — свое тленье.

В «Гамлете», которого перевел Борис Пастернак, слышится

¹ Леонид Мартынов. Проблема перевода. — «Юность», 1963, № 3, с. 77.

голос Пастернака, в «Гамлете», переведенном Михаилом Лозинским, слышится голос Лозинского, в «Гамлете», переведенном Власом Кожевниковым, слышится голос Кожевникова, и тут уж ничего не поделаешь. Это фатально. Художественные переводы потому и художественные, что в них, как и во всяком произведении искусства, отражается создавший их мастер, хочет ли он того или нет.

Мы, читатели, приветствуем все переводы, в которых так или иначе отразился Мартынов, но все же дерзаем заметить, что были бы очень благодарны ему, если бы, скажем, в его переводах стихотворений Петефи было возможно меньше Мартынова и возможно больше Петефи.

Так оно и было до сих пор. Во всех своих переводах Мартынов по свойственной ему добросовестности стремился воспроизвести наиболее точно все образы, чувства и мысли Петефи.

Теперь наступила другая пора, и Мартынов неожиданно-негаданно оповещает читателей, что, если ему случится перевести, скажем, «Гамлета», этот «Гамлет» будет не столько шекспировским, сколько мартыновским, так как он считает для себя унижительным изгибаться перед Шекспиром, «точно дама в танце, как в данс-макабре или контрдансе».

Боюсь, что в ответ на его декларацию учтивые читатели скажут, что хотя в другое время и при других обстоятельствах они с большим удовольствием прочитают собственные стихи переводчика, но сейчас, когда им встретилась надобность ознакомиться по его переводу с шекспировской трагедией «Гамлет», они считают себя вправе желать, чтобы в этом переводе опять-таки было поменьше Мартынова и возможно больше Шекспира.

Конечно, «попугайных» переводов никто от него никогда и не требовал. Все были совершенно довольны прежними его переводами, в которых он так хорошо передавал поэтическое очарование подлинников.

Именно таких переводов требует наша эпоха, ставящая выше всего документальность, точность, достоверность, реальность. И пусть потом обнаружится, что, несмотря на все усилия, переводчик все же отразил в переводе себя, — он может быть оправдан лишь в том случае, если это произошло бессознательно. А так как основная природа человеческой личности сказывается не только в сознательных, но и в бессознательных ее проявлениях, то и помимо воли переводчика его личность будет достаточно выражена.

Заботиться об этом излишне. Пусть заботится только о точном и объективном воспроизведении подлинника. Этим он не

только не причинит никакого ущерба своей творческой личности, но, напротив, проявит ее с наибольшей силой.

Так Леонид Мартынов и поступал до сих пор. Вообще — мне почему-то чудится, что весь этот бунт против «данс-макабров» и «контрдансов» есть минутная причуда поэта, мгновенная вспышка, каприз, который, я надеюсь, не отразится никак на его дальнейшей переводческой работе.

Глава третья НЕТОЧНАЯ ТОЧНОСТЬ

Что очень хорошо на языке французском,
то может в точности быть скаредно на русском.

Сумароков

стараясь передать Мильтона *слово в слово*,
Шатобриан, однако, не мог соблюсти в
своем предложении верности смысла и выражения.
Подстрочный перевод никогда не может быть верен.

Пушкин

I

Словарные ошибки встречались не раз у самых больших переводчиков, и все же их переводы гораздо художественнее (и значит: вернее) огромного множества таких переводов, где каждое отдельное слово передано с максимальной точностью.

Лермонтов смешал английское *kindly* (нежно) с немецким *das Kind* (дитя) и перевел строку Бернса «*Had we never loved so kindly*»:

Если б мы не *дети* были...

Между тем эта строка означает:

Если б мы не любили так *нежно*...

Тургенев, переводя «Иродиаду» Флобера, сделал из ее дочери сына, превратив таким образом Саломею в мужчину¹.

¹ М. Клеман. И. С. Тургенев — переводчик Флобера. — См.: *Гюстав Флобер*. Собр. соч., т. V. М.—Л., 1934, с. 148.

Виссарион Белинский перевел слово «vaisseaux» — корабли, а в подлиннике шла речь об *артериях*.

Валерий Брюсов имя Керубино перевел — Херувим, то есть превратил мальчишку в ангелочка.

И все же их переводы — мы знаем — имеют большую литературную ценность.

Словарные несоответствия указывать очень легко. Если в подлиннике сказано *лев*, а в переводе *собака*, всякому ясно, что переводчик ошибся. Но если он извратил не отдельные слова или фразы, а основную окраску всей вещи, если вместо взрывчатых, новаторски-дерзких стихов он дал в переводе благополучно-шаблонные, вместо горьких — слащавые, вместо текучих — занозистые, мы почти бессильны доказать рядовому читателю, что ему всучили фальшивку. Я вспоминаю пятистишие Пушкина, переведенное на немецкий язык и с немецкого обратно на русский:

Был Кочубей богат и горд,
Его поля обширны были,
И очень много конских морд,
Мехов, сатина первый сорт
Его потребностям служили.

Изволь, докажи читателю, что хотя тут нет ни отсебятин, ни ляпсусов, хотя переводчик аккуратно строка за строкой скопировал подлинник, хотя кони у него так и остались конями, меха — мехами, Кочубей — Кочубеем, для всякого, кто не совсем равнодушен к поэзии, этот перевод отвратителен, так как Пушкин подменен здесь капитаном Лебядкиным, тем самым, который сочинил знаменитый шедевр:

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
А потом попал в стакан,
Полный мухоедства.

Если бы по этому переводу мы вздумали знакомиться с творчеством Пушкина, Пушкин явился бы нам дубиноголовым кретин¹.

Здесь главная трагедия переводческого искусства: оно зачастую содержит в себе клевету на переводимого автора.

Я утверждаю, что в настоящее время в зарубежных журналах и книгах публикуется множество таких переводов Тютчева, Коль-

¹ Этот пример сообщил мне покойный академик Е. В. Тарле.

цова, Маяковского, Блока, Анны Ахматовой, Пастернака, Есенина, которые так же похожи на подлинник, как вышеприведенные строки на пушкинские:

Богат и славен Кочубей,
Его луга необозримы,
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы...
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра...

И кто же не знает, что точно таким же манером были воссозданы на русском языке и Лопе де Вега, и Гёте, и Лорка!

Но нет ничего труднее, как разоблачить эту клевету переводчиков, потому что она выражается не в отдельных словах или фразах, а в неуловимой тональности речи, для определения которой еще не выработано никаких измерений.

Буквальный – или, как выражался Шишков, «рабственный» – перевод никогда не может быть переводом художественным. Точная, буквальная копия того или иного произведения поэзии есть самый неточный, самый лживый из всех переводов.

Как бы для того, чтобы доказать эту истину, в тридцатых годах появился в печати перевод романа Диккенса «Оливер Твист», весь продиктованный безумным желанием дать русскому читателю точнейшую копию фразеологии английского подлинника.

Желание чрезвычайно почтенное, но результат получился плачевный: «точнейшая копия» превратилась в корявый сумбур, в чем очень легко убедиться, прочтя, например, вот такую невозможную фразу, типичную для всего перевода:

«В верхней комнате одного из домов, в большом доме, не общавшемся с другими, полуразрушенном, но с крепкими дверями и окнами, задняя стена *которого* (?) обращена была, как описано выше, ко рву, собралось трое мужчин, *которые*, то и дело бросая друг на друга взгляды, выражавшие замешательство и ожидание, сидели *некоторое* время в глубоком и мрачном молчании».

Прочтите эту фразу вслух (непреренно вслух!), и вы увидите, к каким нескладам приводит наиточнейшее копирование иноязычного синтаксиса.

Которого... которые... некоторые... Мы не вправе инкриминировать такую неуклюжую фразеологию Диккенсу, так как у него эта самая фраза изящна, проста и легка.

Перевод сделан А. В. Кривцовой. Такие нескладицы у нее на каждой странице.

«Я, *который* столько знает и столько людей сможет вздернуть, не считая себя самого...»

Или:

«Воздух кажется слишком зараженным даже *для той* грязи и гадости».

Или:

«Иной раз, когда производилось следствие о приходском ребенке, за *которым* недосмотрели, а он опрокинул на себя кровать, или *которого*...»

Или:

«Кулак слишком часто оставлял отпечатки на его теле, *чтобы* не запечатлеться глубоко в его памяти...»

Все это такие конструкции, которые вполне допускаются законами построения английских фраз, но по-русски звучат очень дико.

Всюду во всех этих фразах точное копирование иноязычного синтаксиса обусловлено грубым насилием над синтаксическим строем своего языка.

При этой системе то и дело рискуешь наткнуться на такие обороты:

«Вы считаете *почтительным* заставлять меня ждать...» — продолжал мистер Бамбл, медленно помахивая ложкой с видом *влюбленным*».

К сожалению, в тридцатых годах существовала целая школа переводчиков этого типа, приверженцев механистического метода. Школа была очень влиятельна: кроме А. В. Кривцовой и Евг. Ланна к ней принадлежали (с известными ограничениями) В. Шпет, И. Аксенов, Б. Ярхо, А. А. Смирнов и многие другие. Школа эта оставила после себя ряд переводов, исполненных на основе порочной теории и потому непоправимо уродливых.

II

У этой школы были бесчисленные предки в XIX веке, которые, по словам одного современного автора, калькировали «слово за словом, фразу за фразой, союз за союзом, без каких-либо творческих раздумий над образами, характерами персонажей, стилем, художественною тканью произведения... Сотни серых, бездарных переводов появились из-под пера представителей

«точного» калькированного перевода, извращавших... правду о писателе, о его даровании и идейно-художественной основе переводимых произведений»¹.

Погоня за призраком внешней формалистической точности сгубила многие из существующих у нас переводов, в том числе переводы Евг. Ланна. То был усердный литературный работник, знаток языка, но буквалист и педант. Ему бы переводить деловые бумаги или ученые трактаты, где требуется документальная точность, а он в какую-то роковую минуту решил отдать целый год своей жизни, а пожалуй, и больше — переводу «Пиквикского клуба», одной из самых юмористических книг, какие только знает в веках человечество.

Перевод (сделанный Евгением Ланном совместно с А. В. Кривцовой) напечатан очень большим тиражом в тридцатитомном Собрании сочинений Ч. Диккенса², и хотя каждая строка оригинального текста воспроизведена здесь с математической точностью, но от молодой, искрометной и бурной веселости Диккенса здесь не осталось и следа. Получилась тяжеловесная, нудная книга, которую нет сил дочитать до конца, — то есть самый неточный перевод из всех существующих, а пожалуй, из всех возможных.

Вместо того, чтобы переводить смех — смехом, улыбку — улыбкой, Евгений Ланн вкупе с А. В. Кривцовой перевел, как старательный школьник, только слова, только фразы, не заботясь о воспроизведении живых интонаций речи, ее эмоциональной окраски.

Буквалистский метод перевода чрезвычайно импонирует людям, далеким от искусства. Им кажется, что применение подобного метода обеспечивает адекватность перевода и подлинника.

На самом же деле — повторяю опять — тяготение к педантической точности неотвратимо приводит к неточности.

Перелистывая эту книгу в переводе Евг. Ланна, как не вспомнить старинный перевод того же «Пиквика», сделанный Иринархом Введенским! О Введенском у нас речь впереди, здесь же достаточно сказать, что, хотя в его переводе немало отсебятин и промахов, все же его перевод гораздо точнее, чем ланновский, уже потому, что в нем передано самое главное: юмор. Введенский был и сам юмористом. Недаром он принадлежит к той когорте

¹ В. Б. Оболевич. Роль научных знаний в творческой критике переводчика. — В кн.: Теория и критика перевода. Л., 1962, с. 162.

² Посмертные записки Пиквикского клуба. Перевод А. В. Кривцовой и Евгения Ланна. — *Чарльз Диккенс. Собр. соч.* в 30-ти т., т. 2–3. М., 1957–1958.

младших современников Гоголя, которые восприняли «Мертвые души» как величайшее событие своей жизни. «Пиквик» Иринарха Введенского весь звучит отголосками Гоголя. Поэтому нет человека, который, познакомившись с его «Пиквиком» в детстве, не вспоминал бы до старости лет и Сэма Уэллера, и мистера Джингля, и миссис Барделл, и мистера Снодграсса с тем же благодарным и восторженным смехом, с каким мы вспоминаем Манилова, Ноздрева, Селифана, Коробочку...

Я не говорю, что перевод Иринарха Введенского — образцовый. Повторяю: у него очень много изъянов, и рекомендовать его читателям никак невозможно. Я только хочу сказать, что по всей своей душевной тональности он неизмеримо ближе к великому подлиннику, чем педантически «точная», тщательная, но совершенно бездушная версия, изготовленная буквалистами в позднейшее время.

И можно ли сомневаться, что огромный успех, выпавший на долю двух сатирических повестей финского писателя Лассила «За спичками» и «Воскресший из мертвых», объясняется именно тем, что на русский язык перевел их такой замечательный мастер, как Зоценко¹.

Именно оттого, что Зоценко сам был юморист и сатирик, всем своим существом ненавидевший тот идиотизм обывательской жизни, против которого ополчился его финский собрат, он перевел эти сатиры с таким совершенством.

III

Мы только что видели: решительно ни на чем не основаны иллюзии наивных читателей, воображающих, будто тот художественный перевод наиболее точен, который точнее скопирует фразеологию подлинника.

Равным образом очень легко доказать, что не только калькирование иностранного синтаксиса, но и точное воспроизведение каждого отдельного слова не дают нам верного представления о подлиннике.

И раньше всего потому, что в одном языке с каждым словом связаны совсем иные ассоциации, чем в другом языке. В каждом — другая иерархия слов. Стиль одного и того же слова даже в двух близких языках совершенно различен.

¹ М. Лассила. За спичками. Воскресший из мертвых. Перевод Мих. Зоценко. М., 1955.

Возьмем хотя бы такое общеславянское слово, как *мать*. Кажется бы, точный перевод его не представляет больших затруднений. А между тем бывают случаи, когда никак невозможно поставить знак равенства между русским «мать» и украинским «мати».

Сделайте опыт, попробуйте перевести такое двестишше Шевченко:

Тільки наймичка шептала:
«Мати... мати... мати!»

Дело как будто простое, а не удавалось еще ни одному переводчику.

Мей перевел таким образом:

Словно мертвая стояла:
«Мать! мать! мать!» — она шептала¹.

Странный, как мне кажется, шепот в устах романтической девушки. И кроме того, вместо медлительного скорбного раздумья получилась скороговорка: «Мать, мать, мать».

Федор Сологуб перевел те же слова по-другому, тоже не слишком удачно:

Лишь батрачка лепетала:
«Матка... матка... матка!»²

Смеяться над этими переводами нетрудно, но как же в самом деле перевести слово «мати»? Другой поэт ввел слово «мамо» и напечатал в своем переводе «Топóли»:

Без него отец и *мамо*.

Это тоже едва ли приемлемо, хотя бы уже потому, что слова *мамо* в русском языке не имеется. Слово *мамо* – украинское слово, и притом звательный падеж, так что сочетать его с именительным *отец* едва ли разрешает грамматика.

В художественном языке, как мы знаем, все дело в стилистических оттенках, в тональностях. Тем-то и труден перевод стихотворений Шевченко, что в украинском и русском языках слова как будто и схожие и корни у них одинаковые, а стилистические

¹ «Кобзарь» Тараса Шевченко в переводе русских поэтов под редакцией Ник. Вас. Гербея. СПб., 1876, с. 187. Украинское написание *мати* соответствует русскому *мать*.

² Т. Г. Шевченко. Кобзарь. Избранные стихотворения в переводе Ф. Сологуба. Л., 1934, с. 312.

оттенки совершенно различны. Казалось бы, какая разница между словами «мати» и «мать», а вот, как мы видим, бывают такие случаи несовпадения этих слов, или, вернее, оттенков, которые приданы им в двух языках.

Когда украинец говорит слово «мамо» или «мати», для его языкового сознания эти слова находятся в полной гармонии со словами самого высокого стиля. Поэтому Шевченко в своем подражании пророку Осии мог среди торжественных библейских восклицаний написать и такое:

Воскресни, *мамо!*

Но когда Сологуб перевел этот возглас:

Воскресни, *мама!*¹ —

у него получилось водевильно-пародийное смешение стилей, потому что для русского языкового сознания слово «мама» — комнатное, интимное слово, столь же неуместное в библейской торжественной речи, как, например, *мамаша* или *маменька*. Стилистическая неадекватность двух одинаково звучащих слов здесь очевидна для каждого.

Что же сказать о словах, не имеющих такой родственной близости! Взять хотя бы русский язык и — узбекский. Здесь сплошь и рядом случается, что на том и другом языке значение слов одинаковое, а стилистическая окраска их разная.

В русском языке слово *печень* ощущается как слово невысокого ранга. С ним у нас связана пренебрежительная форма *печенка*: «Ты у меня в печенках сидишь», «Не ори, печенка лопнет». Поэтому, когда изысканнейший узбекский поэт говорит, обращаясь к возлюбленной:

О долго ль будешь красотой ты ранить *печень* мне?
О долго ль вздохами любви тушить все свечи мне? —

здесь дословная точность является абсолютной неточностью, потому что узбек воспринимает *печень* совершенно иначе, чем русский, и таким образом знак равенства между этими словами поставить нельзя.

Или слово *попугай*. В нашем языке это слово презрительное: «болтаешь, как попугай», «попугайничаешь», а в узбекской поэзии — это каноническое любовное обращение к девушке. Там по-

¹ Т. Г. Шевченко. Кобзарь. Избранные стихотворения в переводе Ф. Сологуба. Л., 1934, с. 279.

стоянно: «ты — мой обожаемый попугай», «я готов умереть за один твой взгляд, о жестокий ко мне попугай», так что в данном случае дословный перевод уже потому не будет точным, что то слово, которое в атмосфере одного языка вызывает умиление и нежность, в атмосфере другого — презрительное фырканье, насмешку.

Или вот хотя бы слово *тётя*. По-английски это слово нейтральное, а по-русски оно уже самим своим звучанием относится к ряду комических: *тё-тя*. Так что если дословно перевести из Бена Джонсона:

А тётя у меня — графиня Эсмонд! —

дословность окажется весьма иллюзорной, потому что стиль одного и того же слова в двух разных языках совершенно различен.

Это относится к тысячам слов.

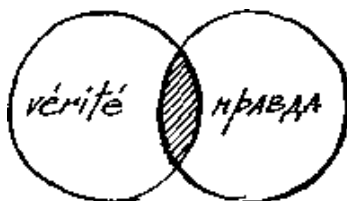
И не только стиль. Даже смысловые значения иностранного и русского слов далеко не всегда совпадают.

Казалось бы, слово *man* вполне соответствует слову *человек*. Но попробуйте перевести на английский язык фразу: «эта женщина прекрасный человек», и все будут смеяться над вами, если вы назовете ее *man*, так как *man* относится только к мужчинам.

Многие думают, что каждое русское слово имеет точно такое же значение в чужом языке и что если изобразить каждое слово в виде небольшого кружка, то каждый, скажем, французский кружок полностью, весь целиком покроет соответствующий русский кружок.

Этого не бывает почти никогда.

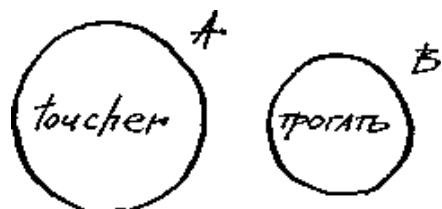
Возьмите один кружок и напишите на нем слово *правда*, на другом французское *vérité*, попробуйте наложить их один на другой, и вы убедитесь, что их края ни за что не сойдутся. Один кружок отодвинется в сторону, и совпадут лишь небольшие участки — лишь те, которые у меня заштрихованы, прочие так и останутся врозь.



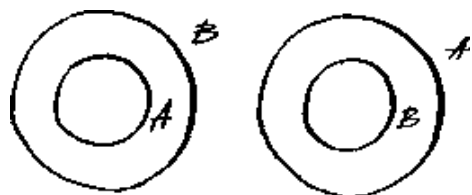
Этот образ я заимствую из старинной книги А. С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка». «Одно и то же слово одного языка, — писал Шишков, — в разных соста-

вах речей, выражается иногда таким, а иногда иным словом другого языка. Объясним сие примерами.

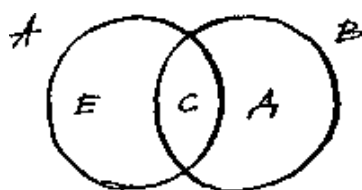
Положим, что круг, определяющий знаменование французского глагола, например *toucher*, есть *A* и что сему глаголу в русском языке соответствует или то же самое понятие представляет глагол *трогать*, которого круг знаменования да будет *B*.



Здесь, во-первых, надлежит приметить, что сии два круга никогда не бывают равны между собою так, чтоб один из них, будучи перенесен на другого, совершенно покрыл его; но всегда бывают один другого или больше или меньше; и даже никогда не могут быть едиоцентричны, как ниже изображено:



Но всегда пересекаются между собою и находятся в следующем положении:



C есть часть общая обоим кругам, то есть та, где французский глагол *toucher* соответствует русскому глаголу *трогать* или может быть выражен иным, как, например, в следующей речи: *toucher avec les mains, трогать руками*.

E есть часть круга французского глагола *toucher*, находящаяся вне круга *B*, означающего русский глагол *трогать*, как, например, в следующей речи: *toucher le clavecin*. Здесь глагол *toucher* не может быть выражен глаголом *трогать*; ибо мы не говорим *трогать клавикорды*, но *играть на клавикордах*; итак, глаголу *toucher* соответствует здесь глагол *играть*.

Д есть часть круга русского глагола *трогать*, находящаяся вне круга А, означающего французский глагол *toucher*, как, например, в следующей речи: *тронуться с места*.

Здесь русский глагол *тронуться* не может выражен быть французским глаголом *toucher*, поелику французам несвойственно говорить: *se toucher d'une place*; они объясняют сие глаголом *partir*. Итак, в сем случае русскому глаголу *трогать* соответствует французский глагол *partir*.

Рассуждая таким образом, ясно видеть можем, что состав одного языка не сходствует с составом другого, и что во всяком языке слова получают силу и знаменование свое, во-первых, от корня, от которого они происходят, во-вторых — от употребления. Мы говорим: *вкусить смерть*; французы не скажут *goûter*, а говорят *subir la mort*. Глагол их *assister* по-нашему значит иногда *помогать*, а иногда *присутствовать*, как, например: *assister un pauvre*, *помогать бедному*, и *assister à la cérémonie*, *присутствовать при отпращивании какого-нибудь обряда*. Каждый народ имеет свой состав речей и свое сцепление понятий»¹.

Из своего наблюдения Шишков делал, как известно, в высшей степени нелепые выводы, но это отнюдь не значит, что самое наблюдение неверно. Оно относится ко множеству слов и лишний раз подтверждает ту мысль, что так называемый точный (буквальный) перевод никогда не бывает и не может быть точен, что рабское копирование каждого слова — наиболее лживый из всех переводов.

Об этом очень верно говорит один из наших авторитетных лингвистов:

«Чешское наречие *акорат* значит «как раз», то есть в общем *аккурат!* Но чешское *акорат* нельзя переводить русским *аккурат*, так как в русском это — просторечье, чего нет в чешском слове. Чешская глагольная форма *знаш* удивительно совпадает с русским *знашь*, но в русском это — диалектизм, а в чешском — литературная форма. Еще один фонетический случай. В русском *андел* (вместо *ангел*) — факт северно-великорусских диалектов, тогда как *андел* в чешском — нормальная фонетическая форма литературного языка»².

Покойный украинский теоретик переводческого искусства

¹ А. С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка. СПб., 1803, с. 36–40.

² А. А. Реформатский. Лингвистические вопросы перевода. — «Иностранные языки в школе», 1952, № 6, с. 13.

Олексий Кундзич в одной из своих статей перечисляет ошибки и промахи тех переводчиков, которые наивно уверовали в смысловую эквивалентность одинаково звучащих, но разных по смыслу слов.

Украинская *бабка*, — напоминает он, — совсем не то же, что русская *баба*, потому что *баба* это всякая женщина, а *бабка* — непременно старуха. «Вечера на хуторе близ Диканьки» совсем не *вечера*, а *вечорниці*.

Из этого он делает вывод, что «буквализм» не только калечение слова, уродование фразы, разрушение языка, это вместе с тем и разрушение художественных образов, картин, искажение изображенной в произведении реальной действительности¹.

Таких примеров можно привести очень много.

Знарок русской литературы, ее английский переводчик Морис Бэринг сделал тонкое замечание о слове *скучно*. Приведя двестише Крылова из басни «Два голубя»:

Не видели они, как время пролетало:
Бывало грустно им, но скучно не бывало, —

он говорит, что для русских людей эти строки звучат поэтически, между тем как для англичан слово *скучный* (*boring*) имеет такой прозаический смысл, что его никак невозможно ввести в перевод этой басни на английский язык. Приходится переводить описательно:

Они знали грусть,
Но никогда им не было утомительно (находиться)
друг с другом².

С Морисом Бэрингом я был немного знаком: в 1916 году я встретился с ним в Бельгии на фронте, где он возглавлял эскадрилью британских военных летчиков. Помнится, мы заговорили с ним об английском слове *friend*. Он сказал, что далеко не всегда оно соответствует русскому *друг*, так же как и французское *ami*. Французский актер охотно подмахнет на своей фотокарточке, даря ее первому встречному: *A mon ami*. И английский писатель не считает для себя невозможным начертать на книге, которую он дарит малознакомому: *To my friend* такому-то.

¹ Олексий Кундзич. Перевод и литературный язык. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1959, с. 22, 33.

² Landmarks in Russian Literature, by Maurice Baring («Вехи русской литературы» Мориса Бэринга). 2-nd Ed. London, 1912, p. 29–30.

Дико было бы, если бы русский вложил в это слово то же содержание, какое на его родном языке вкладывается в слово *друг*. У англичан и у французов оно часто бывает холоднее, скупее.

Ставить знак равенства между этими словами и словом *друг* далеко не всегда возможно.

То же относится и к слову *dear*, которое, судя по всем словарям, значит по-английски *дорогой*. Между тем оно употребляется при сухих, официальных отношениях: *dear Sir, dear Mr. Randel* — и скорее всего соответствует нашему слову *уважаемый*, и тот переводчик, который переведет его точнее, сделает большую ошибку.

IV

Когда-то довольно давно я увидел в Художественном театре комедию Мольера «Тартюф» в переводе неизвестного поэта.

Но после первых же строк на меня повеяло чем-то давнишним, знакомым, памятным мне с самого раннего детства. По этому переводу лет восемьдесят тому назад, когда мне было лет пять или шесть, я играл «Тартюфа» вместе со своей старшей сестрой. Во всей этой пьесе я, конечно, ценил главным образом то, что Оргон прячется под столом, прикрывается скатертью и потом внезапно выскакивает и набрасывается на злодея Тартюфа. Я был уверен, что именно в этом заключается все содержание пьесы. Выскакивая из-под стола, я всякий раз говорил:

Ну, признаюсь, изрядный негодяй!
И кто поверил бы тому, что я услышал?

А сестра говорила мне в рифму:

Мой друг, ты слишком рано вышел,
Скорей опять туда же полезай, —
И жди конца: из-за одних догадок
Нельзя беситься так! Взгляни: ты сам не свой!

«Как может человек быть нечестив и гадок!» — восклицал я, бессознательно радуясь звонкой патетической рифме и потрясая с большим удовольствием шестилетним своим кулаком.

И потом набрасывался на Тартюфа, хватал его за штаны и кричал:

Ах, праведник! Так вот на что направил ты
Свои безгрешные мечты!

Именно эти стихи я услышал теперь со сцены и обрадовался им, как старым друзьям, хотя, признаться, мне было немного завидно, что под столом уже не я, а Топорков. Это оказался старый перевод В. С. Лихачева, как значилось на рваной обложке той книги, по которой я в стародавние годы исполнял свою любимую роль.

Этот перевод в настоящее время многими будет признан неточным, хотя бы уже потому, что в подлиннике «Тартюф» написан александрийским стихом, а у Лихачева — разностопный грибоедовский ямб.

Подлинник весь состоит из двестишестидесяти, рифмы которых чередуются в строгом порядке, а в переводе этот порядок нарушен, и рифмованные строки по прихоти переводчика то сходятся, то разбегаются врозь.

Существует другой перевод той же пьесы, перевод Михаила Лозинского. В нем с добросовестной тщательностью воспроизведены и однообразная ритмика подлинника, и чередование рифм. И вот спрашивается, почему же театр с такой сильной литературной традицией, славящийся бережным отношением к писательским текстам, почему он отказался от точного перевода Лозинского и предпочел ему «менее точный» перевод Лихачева?

Ведь в новом переводе Лозинского налицо все показатели точности: в нем даже передана архаичность Мольеровой речи:

Я ухожу от вас, обиженная кровно.
Все, что я ни скажу, встречают *прекословно*...

Он все как есть блюдет, *сей преусердный муж*,
И все, что он блюдет, *блюдимо к пользе душ*.

При всем моем пиетете к поэтическому творчеству Лозинского я должен сказать, что вполне понимаю, почему Художественный театр предпочел его переводу перевод Лихачева.

Потому что этот старый перевод, по крайнему моему разумению, наиболее верен, наиболее близок к французскому подлиннику, хотя в нем и отсутствуют те показатели точности, которые есть в переводе Лозинского. Ведь когда современник Мольера смотрел эту пьесу на сцене, она не звучала для него архаично. Между ним и Мольером не было этой стены условной, реставрированной, стилизованной речи, звучащей в формалистическом переводе Лозинского.

И кроме того, на фоне французских литературных традиций александрийский стих отнюдь не кажется чем-то чужеродным, ходульным, напыщенным; для французов он — дело домашнее. Французы к нему так же привыкли, как мы, скажем, к некрасовской ритмике или к четырехстопному ямбу. Так что никоим образом нельзя поставить знак равенства между тем, как ощущалась поэтическая форма во Франции XVIII века, и тем, как ощущается она современными советскими гражданами. Здесь разные комплексы разных исторически обусловленных чувств.

Что важнее всего в Мольере? Конечно, смех, то веселый, то горький, уже четвертое столетие раздающийся в театрах всего мира.

Так что наиболее точным переводом Мольера мы должны признать совсем не тот, где педантически переданы и строфика, и ритмика подлинника, и его цезуры, и его система рифмовки, но тот, в котором, как и в оригинале, звучит молодой, заразительный мольеровский смех. Между тем в переводе Лозинского этого-то смеха и нет. Все как-то накрахмалено, тяжеловесно, натянуто:

Ответ разумнейший. Скажите же, что, *мол, он*
От головы до ног достоинств редких *полон...*

Где ж это видано, чтоб от таких *деньжищ*
Искали нищего? Молчите, коль он *нищ...*

И нет ничего мудреного, что, когда живому театру понадобилось показать на сцене живого Мольера, а не архивную его реставрацию, он обратился к тому переводу, где, может быть, и не соблюдены все иллюзорные и внешние условия точности, но наиточнейшим образом передана духовная сущность Мольера.

Я это говорю с полным уважением к Лозинскому, перед заслугами которого я первый готов преклониться. Но этот случай с «Тартюфом» я считаю очень яркой иллюстрацией к тому главному тезису настоящей главы, что всякий переводчик, который, стремясь к наиточнейшей передаче оригинального текста, вздумает руководствоваться исключительно формальными правилами и вообразит, будто при переводе поэтического произведения важнее всего передать только строфику, ритмику, количество строк, порядок рифм, никогда не добьется точности, ибо поэтическая точность не в этом.

Вспомним о Василии Курочкине и его бессмертных перево-

дах стихов Беранже. Кто же не знает, что в свои переводы он вносил бездну отсебятины и всяческих вольностей. А вот Всеволод Рождественский, опытный и культурный поэт, воспроизводит в своих переводах того же Беранже и число строк оригинального текста, и стихотворный размер, и чередование рифм, и характер переносов стиха, и характер словаря, и многое множество других элементов подлинника, но его перевод менее точен, потому что им в гораздо меньшей степени передано поэтическое очарование стихов Беранже, их музыкальная природа, их песенность.

V

Или вспомним переводы Маршака, которые тем и сильны, что воспроизводят не букву — буквой, но юмор — юмором, красоту — красотой.

Всмотримся в переведенное им стихотворение Бернса «For A' That and A' That» («Честная бедность»). Подстрочный перевод был такой:

Вы видите вон того спесивого щеголя, которого зовут лордом,
Который шествует так важно и пялит глаза?
Хоть сотни благоговеют перед его словом,
Все же он болван, несмотря ни на что¹.

У Маршака эта строфа звучит так:

Вот этот шут — природный лорд,
Ему должны мы кланяться.
Но пусть он чопорен и горд,
Бревно бревном останется!²

Педанты-буквалисты могут сколько угодно кричать, что в подлиннике нет ни «бревна», ни «шута», ни «природного лорда»; что переводчик не воспроизвел ни «щегольства», ни «важной походки», ни взоров обличаемого автором вельможи, ни благоговения «сотен» перед каждым словом этого глупого щеголя.

Но всякому, кто любит поэзию, ясно, что этот перевод наиболее точный: в нем передана саркастическая интонация Бернса, злоба, которую он питал к меднолобым насильникам. И главное: в переводе воссоздана крылатая афористичность этого издевательского стихотворения Бернса.

¹ The Poetical Works of Robert Burns. Oxford University Press, 1960, p. 328.

² С. Я. Маршак. Сочинения в 4-х т., т. III. М., 1957, с. 184.

Мы хлеб едим и воду пьем,
Мы укрываемся тряпьем
И все такое прочее,
А между тем дурак и плут
Одеты в шелк и вина пьют
И все такое прочее.

И опять-таки: хотя в оригинале нет ни «воды», ни «тряпья», хотя в переводе повелительное наклонение заменено изъявительным, мысли и эмоции подлинника раскрыты здесь с максимальной точностью — равно как и вся система поэтических образов¹. Подстрочный перевод таков:

Что из того, что у нас на обед скудная пища,
Что наша одежда из серой дерюги,
Отдайте дуракам их шелка и подлецам — их вино,
Человек есть человек несмотря ни на что.

Одним из высших достижений Маршака представляется мне его перевод песни Бернса «Ночлег в пути». В подлиннике песня называется «The Lass that Made the Bed to Me» («Девушка, что постлала мне постель»).

Сюжет рискованный, словно на то и рассчитанный, чтобы привести в бешенство ханжей-моралистов. Это откровенный, без всяких умолчаний, рассказ о ночном сближении молодого прохожего с незнакомой девушкой, которая приютила его. В каждом слове — ничем не стесненная, юная страсть. Но в этой страсти столько чистой человечности и нежной любви, столько благоговейного восхищения девушкой, что нужно быть пошляком, чтобы увидеть здесь хотя бы тень непристойности.

Вначале отношения пешехода и девушки очень церемонны и чинны:

Я низко поклонился ей —
Той, что спасла меня в метель,
Учтиво поклонился ей
И попросил постлать постель.

Здесь ни одного отступления от подлинника. Даже повторная строка о поклоне воспроизводится почти слово в слово. Далее подлинник читается так:

¹ См. содержательную статью Е. С. Белашовой «Роберт Бернс в переводах С. Маршака». — «Ученые записки Черновицкого гос. университета», т. XXX, вып. 6. Черновцы, 1958, с. 79.

Она постлала мне большую и широкую постель.
Белыми руками она разгладила ее,
Она приложила чашу (с вином) к своим алым губам
И отпила. «А теперь, молодой человек, спокойной ночи»¹.

Маршак выбросил слова «молодой человек». По-русски это словосочетание имеет иронический, вульгарный характер («Эй ты, молодой человек!»), и, хотя в подлиннике сказано, что кровать была широкая (очевидно, двуспальная), придал ей от себя эпитет «скромная», чтобы выдержать тон целомудрия, который окрашивает собой всю песню.

Она тончайшим полотном
Застлала скромную кровать
И, угостив меня вином,
Мне пожелала сладко спать.

В подлиннике нет «тончайшего полотна» (оно появляется лишь в предпоследней строфе), зато поступки девушки в переводе переданы в строгой последовательности — пусть другими словами, чем в подлиннике.

Далее — знаменитое место, воспроизведенное с большой поэтической смелостью:

А грудь ее была кругла, —
Казалось, ранняя зима
Своим дыханьем намела
Два этих маленьких холма.

У Бернса нет «*фанней* зимы», но этот эпитет так гармонирует с юностью девушки, что воспринимается как бернсовский. И можно ли придирается к тому, что у Бернса четырнадцать строф, а у Маршака их пятнадцать, и что строки:

И вся она была чиста,
Как эта горная метель, —

принадлежат Маршаку, а не Бернсу, равно как и другое двустигшие:

Мелькают дни, идут года,
Цветы цветут, метет метель.

Общий тон подлинника, благородный, кристаллически прозрачный и ясный, передан вполне. Русский читатель маршаков-

¹ The Poetical Works of Robert Burns, p. 398.

ского «Ночлега в пути» получает от этих дерзновенных и светлых стихов то же впечатление, что и шотландец или англичанин от подлинника. Иному буквалисту покажется недопустимой вольностью дважды введенное переводчиком сравнение локонов девушки с хмелем, в то время как у Бернса сказано, что «кудри ее вились золотыми кольцами»; Маршак ничего не говорит в переводе о том, что «зубы девушки были словно из слоновой кости», а тело как будто «из мрамора», что у нее были алые губы и белые руки, — по-русски это звучало бы стертым шаблоном. Маршак устранил изысканную метафору: «Ее щеки были как лилия, погруженная в (красное) вино».

По-русски эта метафора прозвучала бы вычурно и нарушила бы драгоценную простоту всей поэмы.

Такое своеволие в обращении с подлинником может показаться чрезмерным.

Но Маршак — поэт, и ради того, чтобы стихотворение в его переводе звучало той же музыкой, какой звучит оно в подлиннике, он имел право пожертвовать десятками второстепенных деталей.

В стихотворении Бернса замечателен шестикратный рефрен:

Девушка, что постлала мне постель.

У Маршака этих рефренов четыре. И все же я считаю перевод идеальным. Достоинство его именно в том, что он воссоздает не отдельные строки Бернса, но его самого, его стиль, его пафос и юмор, самую суть его личности, его душевного склада.

Другие переводчики не видели многоликости Бернса, не замечали, что этот «поэт-земледелец» владеет самыми разнообразными жанрами, разнообразными стилями. Это впервые увидел Маршак. Бернс воссоздан им именно как всеобъемлющий гений, с богатейшей клавиатурой души. Его Бернс не только идиллический пахарь, не только сладостный песнопевец влюбленности, не только апостол свободы, всемирного братства и мира, но и то, и другое, и третье, и вдобавок ко всему юморист, хохот которого — то озорной, то благодушный, то гневный — слышится и в «Веселых нищих», и в «Тэме О'Шентере», и в поэме «Святая ярмарка», где дано столько звонких затрещин ханжам и церковникам. Только благодаря Маршаку мы увидели, как легко этот здоровый, воистину шекспировский хохот сменяется у Бернса героическим пафосом, величавыми и гордыми гимнами во славу прекрасной Шотландии.

И оказалось: какой это вздор, будто Бернс был серый мужичок-простачок, сочинитель самоделковых, топорных стихов, каким представляли его переводчики старого времени. Напротив, он предстал перед нами как один из самых изощренных стилистов, человек тонкого безупречного вкуса, замечательный виртуоз поэтической формы.

Все это удалось Маршаку оттого, что он и сам многостильный художник, блистательно работавший в нескольких жанрах, казалось бы, несовместимых друг с другом, — и притом искуснейший шлифовальщик стиха, замечательный словесных дел мастер, повелитель самых неподатливых ритмов и рифм. Конечно, никакое мастерство не помогло бы ему создать столько чудесных переводов, если бы он не был поэт.

«Такая гибкость и счастливая находчивость, — говорит Александр Твардовский, — при воспроизведении средствами русского языка поэтической ткани, принадлежащей иной языковой природе, объясняется, конечно, не тем, что С. Маршак искусный переводчик-виртуоз — в поэзии нельзя быть специалистом-виртуозом, — а тем, что он настоящий поэт, обладающий полной мерой живого творческого отношения к родному слову»¹.

И все же к этому нельзя не прибавить, что литературная техника тоже играет здесь немалую роль.

Маршак — поэт. Оттого-то в лучших маршаковских переводах из Бернса не чувствуется ничего переводческого.

Этого никогда не могло бы случиться, если бы, отказавшись от своих творческих методов, Маршак погнался за буквальной точностью.

Весь его перевод оказался бы злостным искажением великого подлинника, как это произошло со стихотворениями Шелли, когда их вздумала перевести на русский язык кропотливая буквалистка В. Д. Меркурьева — через тридцать лет после переводов Константина Бальмонта, о которых у нас была речь в предыдущей главе.

VI

В переводах Меркурьевой нет пустозвонной бальмонтовщины. Меньше всего их можно назвать легковесными. Они достопочтенны и солидны. Казалось бы, наконец-то у советских чита-

¹ А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. М., 1961, с. 78.

телей есть возможность по-настоящему познакомиться с поэзией великого революционного лирика.

Переводчица В. Д. Меркурьева прилежно выполнила все наиболее строгие требования, предъявляемые к переводу стихов самыми крутыми педантами.

Число строк ее перевода всегда равно числу строк переведенного текста.

Ритмика подлинника и порядок чередования рифм соблюдены пунктуальнейше.

Но Шелли здесь нет и в помине. Вместо него перед нами какой-то злосчастный заика, сочинитель неудобочитаемых виршей, которые приходится разгадывать, словно шарату:

Тих будь он,
Благ твой сон,
Как тех, кто пал, не наш — сквозь стон¹.

Представьте себе двести страниц, заполненных такой тарбарщиной. Кто он такой, этот непостижимый «не наш», падающий куда-то сквозь чей-то загадочный стон? Фразеология такая тугая и сбивчивая, что приходится, словно сквозь колючую проволоку, продираться к смыслу чуть ли не каждой строфы. Именно эта затрудненность, утомительность речи выступает в переводах на первое место как *главное качество* Шелли. Между тем у Шелли этого-то качества никогда не бывало: Шелли один из самых музыкальных поэтов, какие когда-либо существовали на всем протяжении всемирной словесности. Прозрачность его стиля обаятельна. Можно ли навязывать ему такую фразеологию и такую фонетику:

Увидите, раздев Питера Белла:
Сверхэкваториальный климат ада
Окутал желтоватой серой тело, —
Мишень острот, не стоящая града (?), —
По виду— Скарамущ, слегка (!) — Отелло.
Разоблачать Волшебницу? Так надо
Искать прелата — грех вам отпустить.
Коль это грех: любя — боготворить².

¹ *Шелли*. Избранные стихотворения. Перевод с англ. В. Д. Меркурьевой, под ред. акад. М. Н. Розанова. М., 1937, с. 76.

Be thy sleep
Calm and deep,
Like theirs who fell — not ours who weep!
(*Hellas*)

² *Шелли*. Избранные стихотворения, с. 54.

В подлиннике каждая строчка вышеприведенных стихов ясна, «как простая гамма». И вдобавок забавна, потому что эти стихи — юмористика. А в переводе нет и тени улыбки, а главное: сколько ни тужься, никак не поймешь, что это за «мишень острот», не стоящая какого-то града, и как может какой бы то ни было климат окутать эту «не стоящую града» мишень?

Все это кажется мне поучительным. Ведь нет никакого сомнения, что переводчица во время работы пребывала в приятной уверенности, будто она дает точнейшую копию подлинника. И ее иллюзия понятна, ибо в ее переводе имеются все формальные показатели точности.

Но она забыла еще об одном показателе: о той легкой и свободной поэтической дикции, которая свойственна лирике Шелли.

Забываясь главным образом о формальном соблюдении всех имеющихся в подлиннике ритмических схем, она пыталась втиснуть в эти железные рамки всю сумму поэтических мыслей и образов Шелли, воссозданных в русском стихе. Для русского стиха эти рамки так тесны, что переводчице — хочешь не хочешь — приходится комкать его, кромсать и ломать, чтобы он хоть как-нибудь втиснулся в них.

Меркурьева безжалостно втискивает стих за стихом в негибкие схемы просодии Шелли и даже не желает заметить, что каждый стих после такой операции оказывается исковерканным до смерти, что в нем нет уже ни живого дыхания, ни живой красоты! И подумать только, что такие обрубки выдаются за стихотворение Шелли:

Увы! Любовь ли, чьей улыбкой мир сияет,
Изменит, если в нем ей лгут.
Страх и надежды —
Увы, Любви!¹

И этих обрубков — тысячи. Вся книга — сплошная мертвецкая, где в виде обескровленных и бездыханных калек лежат перед вами в неестественных позах те стихи гениального мастера, которые вы с детства любили за их непревзойденную красоту и гармонию. У Шелли, например, говорится:

В священных Афинах близ храма Мудрости
стоял алтарь Сострадания, —

¹ Там же, с. 111.

а переводчица, вжимая эти строки в неподатливые (для нее) схемы ритма, делает из них вот такую нелепицу:

В Афинах – Мудрость славословь (?),
И рядом – Жалости алтарь¹.

Отсутствие смысла не страшит ее: были бы выполнены формалистские требования!

Такой перевод можно поручить электронной машине, от которой, конечно, никто и не требует, чтобы она передала поэтическое очарование подлинника. Да и машина, я думаю, лет через пять настолько усовершенствуется, что будет переводить куда лучше.

Шелли, как и Байрон, ненавидел всем сердцем реакционного диктатора Англии лорда Каслри (которого у нас именуют Кэстлрей или Кэслери). Союзником лорда Каслри был принц Георг (будущий король Георг IV). В 1819 году Шелли посвятил этим врагам демократии злую сатиру «Подобия» («Similes»). В сатире есть, между прочим, такие стихи:

«Как акула и морской пес, притаившись у [берегов] островка в Атлантическом океане, подстерегают корабль, нагруженный неграми, и дебатируют между собой об этом грузе, морща свои красные жабры...» – и т. д.

И вот что остается от всей этой системы образов:

Как бы (?) *парочка* (!) акул,
Не сменяясь с *зорких* вахт,
Где под *океанский гул*
Бриг невольничий *мелькнул*,
Обсуждают вкусный *фракт*...²

Пропал островок в Атлантическом океане, пропал морской пес, пропали красные жабры, пропало все, что делает эти стихи столь конкретными, и вместо того появился какой-то «гул» и какие-то «зоркие вахты», причем невозможно представить себе, чтобы музыкальнейший из английских поэтов мог прибегать к таким какофоническим рифмам, как «вахт» и «фракт».

Но все же здесь есть хоть подобие той интонации, которая свойственна человеческой речи, а вот как звучит у Меркурьевой начало этой сатиры:

¹ Шелли. Избранные стихотворения. М., 1937, с. 102.

² Там же, с. 163.

Как родимый лес (?) иль парк (!)
Двое воронов рожком
Оглашают: карк да карк —
Чуть пахнет полдень жарок (?)
Человеческим душком.

Здесь скаредная теснота фразеологии дает себя чувствовать в каждой строке. В подлиннике сказано следующее:

«Как два голодных ворона, сидящих на одном из дедовских дубов и громко трубящих в трубу, когда они учуют полуденный запах свежего человеческого мяса...» (of fresh human carrion).

Можно ли представить себе более корявую фразу, чем четвертая строка этой строфы:

Чуть пахнет полдень жарок.

В подлиннике правильный хорей:

When they scent the noonday smoke.

Втискивая эту фразу в соответствующую схему стихового размера, переводчица не только обкорнала ее смысл, но нечаянно сломала ту клетку, куда она пыталась вогнать ее¹.

Служение фетишу эквиритмии и эквилинеарности привело Меркурьеву к затрудненной, бездушной и сбивчивой дикции, столь непохожей на дикцию подлинника. Эта затрудненная дикция происходит по большей части от чрезмерной компактности слов, допускаемой переводчиком в каждой данной строке перевода. Какая уж тут музыкальность, какая уж тут естественность живых интонаций, какая уж тут поэтичность, если слова перевода насильственно втиснуты в такие тесные схемы, куда втиснуть их никак невозможно.

Возьмите, например, эту страшную строчку:

Как тех, кто пал, не наш — сквозь стон.

Ради того, чтобы втиснуть столько слов в один стих, переводчица сделала каждое из них односложным, и получилось *восемь односложных слов подряд*, что уже само по себе отвратительно для русского уха, так как придает всей строке антипесенную, сухую обрывчатость. Такие слова-коротышки, превращая стих в скороговорку, лишают его той широты, которая свойственна русской на-

¹ Подробный разбор этих переводов дан в статье В. Александрова «Шелли и его редакторы». — «Литературный критик», 1937, № 8.

певной поэтической речи. А поэтичность есть тоже один из немаловажных критериев при оценке точности того или иного перевода стихов. Если вы с максимальной точностью передадите каждое слово текста, но не передадите его поэтичности, достигнутая вами точность будет равняться нулю.

Тут-то и начинаешь понимать, что даже наименее удачные из переводов Бальмонта, те самые, которые только что казались тебе такими плохими, в тысячу раз выше буквалистских переводов Меркурьевой.

У Шелли есть знаменитый шедевр —

One word is too often profaned
For me to profane it,
One feeling too falsely disdained
For thee to disdain it.

Бальмонт, сильно отдаляясь от подлинника, перевел эти строки так:

Слишком часто заветное слово людьми осквернялось,
Я его не хочу повторять.
Слишком часто заветное чувство презреньем встречалось,
Ты его не должна презирать¹.

Ритм передан неверно: в подлиннике — амфибрахий, а в переводе — анапест. И все же это стихи, они певучи, они поэтичны, в них безупречная музыкальная дикция, так как их перевел подлинный поэт; здесь Шелли не кажется таким жалким зайкой, каким он встает перед нами из более «точных» переводов Меркурьевой.

Поучительно сравнить бальмонтский перевод этой строфы с переводом Пастернака:

Опошлено слово одно
И стало рутиной.
Над искренностью давно
Смеются в гостинной².

VII

Внешнее сходство перевода с подлинником вовсе не служит свидетельством, что это перевод доброкачественный. Очень верно говорит о таких якобы точных переводах армянский писатель Левон Мкртчян:

¹ *Шелли*. Полн. собр. соч. в переводе К. Д. Бальмонта, т. I. СПб., 1903, с. 191.

² *Шелли*. Лирика. М., 1957, с. 113.

«Читая подобного рода переводы из Исаакяна, сравнивая их с подлинником, невольно вспоминаешь то место из «Войны и мира», где Толстой характеризует наружность Элен и ее брата Ипполита: «Ипполит, — пишет Толстой, — поражал своим необыкновенным сходством с сестрою красавицею и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразительно дурен собой»¹.

Так же «поразительно дурны» бывают переводы, которые «поражают своим необыкновенным сходством» с прекрасными подлинниками, но не воспроизводят красоты этих подлинников.

В литературе сохранился смешной анекдот, жестоко посрамляющий те переводы, которые, соблюдая буквальную точность, не передают поэтического обаяния подлинников.

Анекдот этот, рассказанный в свое время Владимиром Далем, кажется мне поучительным.

«Заезжий грек сидел у моря, что-то напевал про себя и потом слезно заплакал. Случившийся при этом русский попросил перевести песню; грек перевел: сидела птица, не знаю, как ее звать по-русски, сидела она на горе, долго сидела, махнула крылом, полетела далеко, далеко, через лес, далеко полетела... И все тут. По-русски не выходит ничего, а по-гречески очень жалко»².

Сколько существует таких произведений поэзии, которые в подлиннике заставляют читателей «слезно плакать», а в самом «точном» буквалистском переводе кажутся пустым набором слов.

В прежнее время у нас было немало защитников именно таких переводов, пренебрегающих красотой и поэтичностью подлинника. Один из ранних переводчиков «Фауста» М. Вронченко так и заявил в предисловии к своему переводу, что благозвучие стиха занимает его меньше всего.

«При переводе, — уведомлял он читателя, — обращалось внимание прежде всего на верность и ясность в передаче мыслей, потом на силу и сжатость выражения, потом на связность и последовательность речи, так что *забота о гладкости стихов* была делом не главным, а последним»³.

Под «гладкостью стихов» переводчик разумел могучую фонетику Гёте. Он вообразил, что поэзия Гёте может существовать и помимо фонетики, что фонетика есть только внешняя оболочка

¹ Левон Мкртчян. Аветик Исаакян и русская литература. Ереван, 1963, с. 129.

² Цит. по кн.: М. П. Алексеев. Проблема художественного перевода. Иркутск, 1931, с. 14.

³ Литературное наследство. Т. 4–6. М., 1932, с. 630.

поэзии, не главное, а последнее дело. Ему и в голову не приходило, что, пренебрегая фонетикой, он тем самым в тысячу раз ослабляет именно идейную сторону поэзии Гёте, о которой столько хлопотал.

Таким же убежденным защитником «тяжеловесных и шероховатых переводов» не раз выступал А. А. Фет.

Фет-переводчик совершенно не похож на того сильного мастера, каким мы привыкли любить его в лирике.

Даже расположенный к Фету исследователь, профессор В. Ф. Лазурский, не может не признать неудачности многих его переводов. «Рядом с местами, очень близко и поэтически передающими смысл подлинника, в них часто можно наткнуться на стих неуклюжий, неверный, а иногда и совершенно непонятный, так что оставалось только удивляться, как поэт, известный красотой и гладкостью своего стиха, способен на такое безвкусие... Стремясь переводить стих в стих, слово в слово, [Фет] нередко впадал в тяжелый и неудобопонятный буквализм. Чтобы не отступить ни на шаг от подлинника, приходилось допускать несвойственные русской речи выражения и эпитеты, злоупотреблять частицами, делать насилия над ударениями, допускать неправильности грамматические и метрические. Построением таких близких к оригиналу, но шероховатых и темных фраз Фет достигает иногда таких поразительных эффектов, что русскому читателю приходится обращаться к иностранному подлиннику, чтобы постигнуть в некоторых местах таинственный смысл фетовского перевода»¹.

Меркурьева, переводчица Шелли, пошла в этом направлении еще дальше.

У Фета же, как и у всякого большого поэта, случаются порою и проблески. Но переводческие установки у них одинаковы. Это переводчики одной и той же школы. Фет утверждал не раз, что, тщательно воспроизводя все особенности переводимого текста, переводчик отнюдь не обязан воспроизводить художественное обаяние подлинника. Он не отрицал, что воспроизведение «прелести формы», как он выражался, придает переводу высокую ценность, но он был уверен, что позволительно обойтись и без этих красот. В предисловии к своему переводу Ювенала (1885) он открыто декларировал право переводчика воспроизводить один только голый скелет того или иного создания поэзии, не гоняясь за его живой красотой.

¹ В. Лазурский. А. А. Фет как поэт, переводчик и мыслитель. — «Русская мысль», 1894, февраль, с. 34–35.

«Самая плохая фотография или шарманка, — писал Фет, — составляет более возможности познакомиться с Венерой Милосской, Мадонной или Нормой, чем всевозможные словесные описания. То же самое можно сказать и о переводах гениальных произведений. Счастлив переводчик, которому удалось хотя отчасти достигнуть той общей прелести формы, которая неразлучна с гениальным произведением: это высшее счастье и для него и для читателя. Но не в этом главная задача, а в возможной буквально-сти перевода; как бы последний ни казался тяжеловат и шероховат на новой почве чужого языка, читатель с чутьем всегда угадает в таком переводе силу оригинала, тогда как в переводе, гонящемся за привычной и приятной читателю формой, последний большею частью читает переводчика, а не автора»¹.

Его доводы с первого взгляда кажутся, пожалуй, убедительными, но вся его практика служит лучшим опровержением этой антипоэтической теории. Читателю его перевод «Фауста» невозможно понять, почему же «Фауст» считается одним из величайших произведений поэзии. Прославленная трагедия оказалась в интерпретации Фета такой косноязычной, корявой и шершавой, что Гёте должен был представиться русским читателям одним из самых неумелых писателей. Овидий, Вергилий, Проперций, Ювенал и Катулл, переведенные Фетом, тоже не могли не показаться бездарностями, — таким тяжелым, какофоническим, несвободным стихом передавал их сладкозвучные произведения Фет. Вся многолетняя переводческая практика Фета доказала, что никак невозможно ставить фетиш эквилинеарности и эквиритмии выше живой человеческой дикции, выше звуковой экспрессивности, так как «прелесть формы» обусловлена именно ими.

Совершенно прав позднейший критик, давший такую оценку фетовским переводам античных и современных поэтов:

«Фет добился своего идеала дорогой ценою... насильственного родного языка. Даже в самых точных русских стихотворных переводах нет того поэтического аромата, который подкупает читателя в пользу переводов Жуковского: нет изящества и грации, без которых нет впечатления полной власти над всеми трудностями, нет впечатления чуда, без чего немислим и энтузиазм читателя»².

¹ Сатиры Ювенала в переводе А. А. Фета. М., 1885, с. 6.

² Всеволод Чешихин. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895, с. 171.

Механистичность переводческой работы Фета выразилась, между прочим, в том, что он перевел многие строки Шекспира, не понимая их смысла и, главное, даже не пытаясь понять:

Ведь у меня ни *письменного нет*,
Ни слов, ни сильной речи, ни движений,
Чтоб волновать людскую кровь.

Что значит: «письменного нет»? Откуда взялось это дикое «письменное»? В подлиннике сказано: «У меня нет ума, остроумия». Остроумие по-английски wit. Но Фету, очевидно, почудилось, что в подлиннике сказано writ (писанный). Нимало не удивляясь тому, что у Шекспира встретилась такая явная чушь, Фет рабски воспроизвел эту чушь, совершенно равнодушный к тому, что же она, в сущности, значит.

И это не исключительный случай, а принципиальная установка его перевода. «Не мое дело думать и чувствовать, мое дело — переводить слово в слово, не заботясь ни о смысле, ни о красоте, ни о стиле» — таков девиз его переводческой практики.

«Следуя своей методе не обращать внимания на смысл, лишь бы только сохранить букву, г. Фет в одном месте перевел слова «если ты не изменишь намерения (mind)» фразой: «если ты не сойдешь с ума»¹.

Словом, критик отмечает в фетовском переводе глубокое пренебрежение к смыслу, вызванное исключительной заботой о единстрочии и метрике. При таком отношении к художественному переводу Шекспира гибнет не только смысл, но также и красота, и поэзия, и одушевление подлинника — то, что Чешихин назвал «поэтическим ароматом».

Конечно, время кустарщины, дилетантизма и переводческого самоуправства прошло. То варварское пренебрежение к стилю и ритму переводимого текста, которое полновластно царило у нас начиная с семидесятых годов, больше никогда не вернется. Стремление переводчика к смысловому и стилистическому тождеству перевода и подлинника есть прочное завоевание нашей культуры.

Но теперь, когда то, за что мы сражались в двадцатых годах, уже стало достоянием всякого середняка переводчика, пора редакторам и критикам осознать до конца, что самый точный перевод гётевских «Горных вершин» дан, конечно, нарушителем всех

¹ Всеволод Чешихин. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895, с. 171.

буквалистских канонов Лермонтовым, а не теми фетишистами точности, которые переводили это же стихотворение Гёте с самым тщательным соблюдением ритмики, рифмовки и строфики. Кстати сказать, эквиритмия есть тоже понятие условное, зыбкое, почти метафизическое. Каким размером, например, переводить узбекам стихотворения Лермонтова, если четырехстопный ямб для них экзотика, совершенно чуждая их стиховому мышлению? Тут никакая эквиритмия немислима, потому что в богатой, утонченной и сложной поэтической традиции узбеков четырехстопному ямбу нет места, и узбеки, которые в течение многих столетий накопили огромный поэтический опыт, воспринимают европейскую форму стиха совершенно иначе, чем мы. Когда пришлось, например, перевести на узбекский язык лермонтовского «Хаджи Абрека», два замечательных узбекских поэта, Гафур Гулям и Шейх-заде, даже и не пытались передать его тем же размером. Ибо для узбекского уха это не было эквивалентом того впечатления, которое тот же ямб доставляет нашему русскому уху. Поэтому Гафур Гулям перевел четырехстопный лермонтовский ямб тринадцатисложным «бармаком» (то есть силлабическим размером), а Шейх-заде — девятисложным «бармаком», и на традиционном фоне узбекской поэзии это и является эквивалентом четырехстопного ямба.

Киргизский поэт Алыкул Осмонов перевел письмо Татьяны к Онегину («Я к вам пишу — чего же боле?») типичным для киргизской поэзии одиннадцатисложником:

Сизге жазам — мындан башка эмне дейм.
Мындан башка мен эмнени айта алам.
Билем эми, баары Өзүндүн эркинен,
Көңүлүң калып жек көрсөң да жок айлам...

И т. д.

Некоторые киргизские критики утверждают, что это и есть в отношении ритма наиболее точный перевод. Впрочем, есть и другие мнения¹.

Здесь понятие *точность* терпит окончательный крах, так как эта точность достигнута ценой величайших отклонений от переводимого текста.

Вообще современному читателю нужно, чтобы ему передавали не только внешние формальные качества иноязычных поэтов (что

¹ З. Ч. Мамытбеков. «Евгений Онегин» на киргизском языке. — «Русский язык в киргизской школе», 1963, № 2, с. 16.

порой не так уж и трудно), но непременно и раньше всего — внутреннее обаяние подлинника (что доступно только очень немногим). Современные поэты-переводчики проникнуты сознанием, что их не спасут никакие ухищрения техники, если они хоть на миг позабудут, что главным качеством их перевода должна быть непременно поэтичность. К счастью для нашей литературы, лучшие из этих мастеров перевода доказали на деле, что синтез изощренной техники и вдохновения не такая уж далекая от жизни утопия.

Сошлюсь на поэта-переводчика В. Левика. Даже и представить себе невозможно, чтобы он нарушил какое-нибудь из формальных требований, предъявляемых ныне к стиховым переводам. Форма сонетов Ронсара и строф «Чайльд-Гарольда» соблюдена им с пунктуальной точностью. И одновременно с этим ему каким-то чудом удается воспроизвести в переводе и поэтическое очарование подлинника — то драгоценное нечто, для которого у теоретиков и критиков нет подходящего термина, хотя всякий, кто любит поэзию, знает, о чем идет речь.

Левик переводит не только ямбы — ямбами, хорей — хорейми, но и вдохновение — вдохновением, красоту — красотой. В «Чайльд-Гарольде» Байрона уж на что трудная форма: каждая строфа — девять строк, чередующихся в строгом порядке: *абаббгбгг*, причем девятая строка длиннее каждой из восьми предыдущих. Эта схема требует от переводчика виртуозной техники: уже то, что со второй строкой здесь должна рифмоваться не только четвертая и пятая, но и седьмая строка, делает воспроизведение этой поэмы бесконечно трудным, почти невозможным. И посмотрите, как легко и свободно, словно не замечая трудностей, справляется Левик с этой «спенсерианской» строфой:

Вступая в девятнадцатый свой год, (а)
Как мотылек, резвился он, порхая, (б)
Не помышлял о том, что день пройдет (а)
И холодом повеет тьма ночная. (б)
Но вдруг в расцвете жизненного мая (б)
Заговорило пресыщенье в нем, (г)
Болезнь ума и сердца роковая, (б)
И показалось мерзким все кругом: (г)
Тюрьмою — родина, могилой — отчий дом (г)¹.

¹ Из европейских поэтов XVI–XIX веков. Переводы В. Левика. М., 1956, с. 130.

Это совсем не подстрочник: ни одна отдельная строка перевода не соответствует отдельной строке знаменитого подлинника; но мысли Байрона здесь переданы с удивительной точностью, форма воспроизведена так пунктуально и дикция такая непринужденная, что кажется, будто слышишь голос самого Байрона. Благодаря непринужденности дикции речь переводчика текуча, как в подлиннике, к какому бы жанру ни принадлежал подлинник. Это видно по его переводам Ронсара, которого он приобщил к русской советской поэзии. Вспомним левиковский перевод тех стихов, которыми Ронсар завещал помянуть его в годовщину смерти:

Здесь во славе нетленной
Спит под сенью священной
Тот, чьи песни поет
Весь народ.

Не прельщался он вздорной
Суею придворной
И вельможных похвал
Не искал¹.

Кажется, иначе и сказать невозможно. Кажется, если бы Ронсар писал по-русски, он именно такими словами написал бы эту гордую свою эпитафию. В левиковских переводах сонетов Ронсара — та же легкость и естественность дикции, написаны ли эти сонеты величавым торжественным слогом или тем домашним, за трапезным, интимным, который и утвержден во французской поэзии Ронсаром еще в XVI веке («Ах этот чертов врач! Опять сюда идет», «Ко мне, друзья мои, сегодня я пирую!», «Коль на сто миль вокруг найдется хоть одна» и т. д.).

Сила Левика — в свободной дикции, в естественности всех интонаций. Оттого-то, кстати сказать, так сценичен сделанный им перевод «Двух веронцев» Шекспира: актерам очень легко декламировать свои монологи, ибо синтаксис их безупречен. Справедливо говорит в статье о Левике специалист по теории перевода П. Топер:

«Талант В. Левика — истинно переводческий талант, талант перевоплощения. Он переводит поэтов самых разных народов, веков, настроений, но его меньше всего можно обвинить в пере-

¹ Из европейских поэтов XVI — XIX веков. Переводы В. Левика. М., 1956, с. 38.

водческой «всеядности», потому что эта широта — не следствие равнодушия. Ему доступен и мощный, чеканный стих шиллеровских баллад:

...Но любовь не знает страха,
И везде пройдет она.

Обернувшись Ариадной,
Тьмой ведет нас непроглядной,
Вводит смертных в круг богов,
Льва и вепря в плен ввергает
И в алмазный плуг впрягает
Огнедышащих быков.
Даже Стикс девятикружный
Не преграда ей в пути,
Если тень она захочет
Из Аида увести, —
(«Геро и Леандр»)

и неповторимая ироническая интонация Генриха Гейне:

...Прости, но твоя нелогичность, господь,
Приводит в изумленье:
Ты создал поэта-весельчака
И портишь ему настроенье!

От боли веселый мой нрав зачах,
Ведь я уже меланхолик.
Кончай эти штуки, не то из меня
Получится католик.

Тогда я вой подниму до небес
По обычаю добрых папистов.
Не допусти, чтоб так погиб
Умнейший из юмористов!
(«Завидовать жизни любимцев судьбы...»)

Было бы неверно просто сказать, что перед нами мастерски сделанные русские стихи, — продолжает П. Топер, — мы должны непременно добавить, что это стихи Шиллера, Гейне, Ронсара, Байрона с присущим только им, неповторимым видением мира и восприятием жизни, особым образным строем и средствами выражения, которые поняты, схвачены и переданы переводчиком средствами столь гибкого и всеобъемлющего в его руках русского стиха. Даже без сравнения с подлинником (что, естественно, необходимо для детальной оценки) нас покоряет ощущение достоверности перевода, мы с первых же строф начинаем доверять его правдивости, — а это неотъемлемый признак реалистического ис-

куства, в том числе и реалистического перевода. Добавим при этом, что переводы В. Левика с точки зрения версификации выдержали бы самый строгий суд формалиста — они «эквilinearны» (то есть в них всегда столько же строк, сколько в оригинале), «эквиметричны» (то есть они сохраняют размер подлинника), в них переносы, паузы, интонационные перебои в подавляющем большинстве случаев точно соответствуют переносам, паузам, интонационным перебоим в подлинниках»¹.

Удача Левика объясняется именно тем, что, пренебрегая мнимой точностью, к которой стремились (с такими дурными последствиями) переводчики-педанты тридцатых годов, он точнейшим образом передает существо оригинала — его стиль.

Этот принцип переводческого искусства отчетливо сформулирован поэтом А. К. Толстым около ста лет тому назад. Поэт преодолевал тогда великие трудности, работая над своим знаменитым переводом «Коринфской невесты».

«Я стараюсь, — писал он жене, — насколько возможно, быть верным оригиналу, но только там, где *верность* или точность *не вредит художественному впечатлению*, и, ни минуты не колеблясь, я отдаляюсь от подстрочности, если это может дать на русском языке другое впечатление, чем по-немецки.

Я думаю, что не следует переводить *слова* и даже иногда *смысл*, а главное, надо передавать *впечатление*.

Необходимо, чтобы читатель перевода переносился бы *в ту же сферу*, в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на *те же нервы*»².

Эти слова могли бы служить эпиграфом для настоящей главы.

Со старым поэтом перекликается современный советский поэт Д. Самойлов, сказавший в одной из недавних статей:

«Сравнивать нужно не строку со строкой, а стихотворение со стихотворением. Именно тогда станет ясно, постиг ли переводчик интонационный строй стиха, воплотил ли его идею, воссоздал ли особенности формы.

При этом надо охватить стихотворение в целом и решить, воссоздано ли главное — мысль, интонация, эмоциональный колорит, а потом уже добиваться сходства в деталях»³.

¹ П. Топер. Возрожденная поэзия. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1959, с. 200–201.

² А. К. Толстой. Собр. соч., т. 4. М., 1964, с. 214.

³ Д. Самойлов. Сравнение перевода с оригиналом. — В кн.: Редактор и перевод. М., 1965, с. 62.

Глава четвертая
БЕДНЫЙ СЛОВАРЬ – И БОГАТЫЙ

I

Плохие переводчики страдают своеобразным малокровием мозга, которое делает их текст худосочным. Каково Хемингуэю, или Киплингу, или Томасу Манну, или другому полнокровному автору попасть в обработку к этим анемичным больным! Похоже, что они только о том и заботятся, как бы обескровить гениальные подлинники. У таких переводчиков нищенски убогий словарь: каждое иностранное слово имеет для них одно-единственное значение. Запас синонимов у них скуден до крайности. *Лошадь* у них всегда только *лошадь*. Почему не *конь*, не *жеребец*, не *рысак*, не *вороной*, не *скакун*? *Лодка* у них всегда *лодка* и никогда не *бот*, не *челнок*, не *ладья*, не *шаланда*. *Дворец* – всегда *дворец*. Почему не *замок*, не *палаты*, не *хоромы*, не *чертог*? Почему многие переводчики всегда пишут о человеке – *худой*, а не *сухопарый*, не *худощавый*, не *тщедушный*, не *щуплый*, не *тощий*? Почему не *стужа*, а *холод*? Не *лачуга*, не *хибарка*, а *хижина*? Не *каверза*, не *подвох*, а *интрига*? Почему *печаль* всегда *печаль*, а не *скорбь*, не *тоска*, не *кручина*, не *грусть*? Плохие переводчики думают, что девушки бывают только *красивые*. Между тем они бывают *миловидные*, *хорошенькие*, *смазливые*, *пригожие*, *недурные собой*, *привлекательные* и мало ли еще какие!

Множество у этих людей всегда только *множество*. Почему не *прорва*, не *уйма*, не *бездна*, не *тьма*? *Препятствие* – только *препятствие*, а не *помеха*, не *преграда*, не *препона*.

Словесное худосочие надо лечить. Конечно, если болезнь запущена, окончательное выздоровление едва ли возможно. Но все же мы должны озаботиться, чтобы анемия приняла менее тяжелую форму, а для этого переводчикам следует изо дня в день пополнять свои скудные запасы синонимов.

Даль – вот кого переводчикам нужно читать, а также тех русских писателей, у которых был наиболее богатый словарь: Крылова, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Сергея Аксакова, Льва Толстого, Тургенева, Лескова, Чехова, Горького. 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 вычурных, цветистых, областных, а самых простых, заурядных, которые хоть и употребляются в русской обыденной речи, но пе-

реводчикам почему-то несвойственны. Я редко встречаю в переводных повестях и романах такие простые слова, как *зря*, *невнопад*, *невзначай*, *привередливый*, *взбалмошный*, *неказистый*, *угодливый*, *беззаветный*, *досужий*, *разбитной*, *прыткий*, *отпетый*, *озорной*.

И до сих пор существует порода переводчиков, которые никогда не скажут *сумасброд*, а непременно — *безумец*.

Недавно мне попался один перевод, который мог бы служить образцом и подспорьем для молодых переводчиков, желающих расширить диапазон своей речи.

Едва только я раскрыл книгу, мне бросились в глаза такие слова, которые при всей своей простоте и обычности почти никогда не встречаются у середняков переводчиков: *умасливать*, *дошлый*, *преспокойно*, *страшиноватый*, *нашкодивший* и пр.

Этих выразительных слов не найти ни в одном из англо-русских словарей. Никакому словарю не угнаться за всеми оттенками живой человеческой речи. Поэтому задача переводчика, если только он настоящий художник, заключается именно в том, чтобы возможно чаще отыскивать такие соответствия иностранного и русского слова, какие не могут вместиться ни в одном словаре.

Переводчики, о которых я сейчас говорю, — С. П. Бобров и М. П. Богословская. Книга, переведенная ими: Чарльз Диккенс. «Повесть о двух городах»¹.

Я называю их перевод образцовым именно потому, что у них — богатейший язык, меткий, пластичный, гибкий, изобилующий свежими словесными красками.

В подлиннике, например, вульгарно-грубый Кранчер кричит своему сыну, чтобы тот замолчал:

— Drop it then! (208).

По словарям это значит: «перестань», или «прекрати», или «брось». Так и написал бы середняк переводчик. Это вполне правильно передало бы смысл сердитого крика, но не его стилевую окраску. Между тем Бобров и Богословская, сообразуясь с характером Кранчера, переводят:

— Заткнись! (187).

И, конечно, в данном случае это наиболее точный синоним. Не сомневаюсь, что, если бы Кранчер заговорил каким-нибудь чудом по-русски, он непременно сказал бы: «Заткнись!»

¹ *Чарльз Диккенс. Повесть о двух городах. Роман. Перевод с английского С. П. Боброва и М. П. Богословской. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 22. М., 1960. — Dickens. A Tale of Two Cities (Allyn and Bacon). Boston, New York, Chicago, 1922. Далее цифры в скобках указывают страницы русского и английского текстов.*

Точно так же, когда в самом начале «Повести о двух городах» Диккенс говорит о витиях, восхваляющих свою эпоху или кляну-щих ее, он называет их *the noisiest* (1), что по всем англо-русским словарям означает *наиболее шумный* или *наиболее крикливый*, но насколько экспрессивнее (опять-таки в данном контексте) тот эпитет, который дан переводчиками: *самые горластые* (9).

У Диккенса говорится, что дилижанс поднимался *uphill* (5).

Слово *uphill* имеет словарное значение «в гору». Но так как подъем был крутой, переводчики предпочли колоритное русское *косогор*: «*вверх по косогору*» (12). И думается, что Диккенс, пиши он по-русски, непременно написал бы *косогор*.

И вот наиболее наглядный пример. Тот же Кранчер, суеверный и глупый тиран, все время опасается, как бы его жена не упала на колени и не вымолила ему у господа бога какую-нибудь злую напасть. При этом он употребляет выражение *to flop down* – *шлепаться* (на пол во время молитвы). Это выражение не раз повторяется в его обращении к жене и всегда с комическим эффектом (70, 71).

Переводчики нашли очень точное (и такое же меткое) соответствие: *бухаться*.

«А ежели тебе непременно надо *бухаться*... *бухайся* так, чтобы сыну и мужу польза была, а не вред» (70).

Бухаться, горластый, заткнись, косогор – не такая уж это экзотика. Это самые простые, обыкновенные слова, и все их достоинство заключается в их незатасканности: их не знают середняки переводчики. То же можно сказать и о другом слове: *vengeance*. Судя по всем лексиконам, оно означает *мщение, месть*. Но наши переводчики и здесь пренебрегли лексиконами и дали свой синоним, наиболее выразительный и, я сказал бы, наиболее русский: *расправа* (190). Причем эти высокие мастера перевода не щеголяют богатством своего словаря, не перегружают свой текст нарочито свежими формами речи: мобилизация выражений и слов, выходящих за пределы переводческой речи, оказывается у них совершенно естественной. Когда в их переводе встречаешь такие слова, нетипичные для переводческого стиля, как *зануда, куролесить, настроиться на молитвенный лад, обуреваемый жаждой, орудовать, буркнуть, цацкаться, тараторить, окаянный* и т. д., и т. д., и т. д., нельзя не прийти к убеждению, что это и есть наиболее точное воспроизведение стилистики Диккенса, корни которой пропитаны могучими соками плебейской простонародной фразеологии и лексики.

Оттого-то я и назвал их перевод превосходным. Отсюда, конечно, не следует, что я считаю его идеальным. Хотелось бы, на-

пример, чтобы в репликах вульгарного Кранчера было больше отступлений от нормальной грамматики: в подлиннике они очень далеки от нее. Хотелось бы, чтобы первые строки романа были так же подчинены стихотворному ритму, как и первые строки подлинника.

Но это другая тема, другая забота. Здесь же я говорю исключительно об изобилии словарных запасов, которыми так умело владеют эти мастера перевода. В этой области М. П. Богословская и С. П. Бобров — богачи.

II

Таковыми же богачами представляются мне другие переводчики, участвовавшие в новом тридцатитомном издании Диккенса: Н. Волжина, Н. Дарузес, Е. Калашникова, М. Лорие, В. Топер, О. Холмская, Т. Литвинова — вся эта могучая кучка «англистов», выработавших такой обширный и гибкий словарь, что лучшие из их переводов производят впечатление подлинников¹.

Переводчики, принадлежащие к этой артели, уже дали советским читателям отличные переводы Хемингуэя, Колдуэлла, Уолдо Франка, Амброза Бирса и других американских писателей. «Фиеста» в переводе В. Топер, «Прощай, оружие!», «Иметь и не иметь» в переводе Евг. Калашниковой принадлежат к высшим достижениям советского переводческого искусства. Таков же перевод Сомерсета Моэма, сделанный М. Лорие.

Нельзя достаточно налюбоваться мастерством, с которым Н. Волжина перевела английского писателя Грэма Грина.

Теперь благодаря их мастерству и таланту русские читатели получили такие блистательные переводы «Тяжелых времен», «Крошки Доррит», «Мартина Чезлвита», «Эдвина Друда», «Лавки древностей», «Больших надежд», каких они никогда не имели. Прежние переводы этих романов пришлось забраковать — все до единого, так безнадежно были они плохи и так потускнели по сравнению с новыми. Зато новые переводы — те, о которых я сейчас говорю, — можно рекомендовать молодым переводчикам, желающим усовершенствоваться в своем трудном искусстве.

¹ К сожалению, в этом тридцатитомном издании «Пиквик», «Оливер Твист», «Николас Никльби», «Копперфильд» и «Домби» — наиболее характерные произведения Диккенса — переведены буквалистами А. В. Кривцовой и Евг. Ланном, что привело к умалению и замутнению писательского облика Диккенса.

Для молодежи они могут служить в качестве образцовых учебных пособий.

Советую также возможно скорее достать книгу Джона Стейнбека «Путешествие с Чарли» в переводе той же Наталии Волжиной. Это один из самых талантливых переводов, какие приходилось мне встречать за всю мою долгую жизнь. И по стилю, и по богатству душевных тональностей, и по яркой идиоматичности речи перевод «Путешествия с Чарли» — я утверждаю это с полной ответственностью — не уступает ни в чем чудесному подлиннику. Идиомы ненавязчивы, непринужденны, естественны: «дороги, набитые намертво», «ударился в панику», «диву давался», «ум за разум зашел», «на всякий пожарный случай», «праздновать труса» и т. д., и т. д., и т. д. И множество метких выразительных слов (уж конечно почерпнутых не в словарях!): «окаянство», «осоловело», «индюшки кудлачат», пес «выхлестал пол-плошки еды», и очень тонкое использование живых славянизмов: «им же несть числа», «родное чадо невежеству», «уготована ему жизнь» и т. д. И то же мастерство в переводе современного сленга: «Расположился тут один тип — видно, псих».

Словом, с какой стороны ни смотреть, — это шедевр «высокого искусства». Никак невозможно понять, почему наши рецензенты и критики не поспешили приветствовать этот перевод как одно из больших достижений нашей современной словесности.

Следовало бы им также порадоваться растущему мастерству Татьяны Литвиновой (см. ее переводы последних рассказов Джона Чивера)¹. И было бы очень неплохо, если бы они догадались встретить горячей хвалой дарование Виктора Хинкиса, преодолевшего тысячи трудностей при воссоздании на родном языке многостильного романа Апдайка «Кентавр».

Да и мало ли существует у нас переводов, которые могли бы пригодиться молодым переводчикам в качестве образцов и учебников, — например, русский перевод книги Харпер Ли «Убить пересмешника», исполненный Норой Галь и Раисой Облонской.

Евгения Калашникова, уж на что первоклассный художник, поднялась на новую высоту мастерства в своем переводе знаменитого романа Фицджеральда «Великий Гэтсби».

Читаешь, радуешься каждой строке и думаешь с тоской: почему же ни в США, ни в Англии, ни во Франции не нашлось переводчика, который с такой же пристальной любовью и с таким же

¹ Джон Чивер. Ангел на мосту. Перевод и предисловие Т. Литвиновой. М., 1966.

искусством перевел бы нашего Гоголя, Лермонтова, Грибоедова, Крылова, Маяковского, Пастернака, Мандельштама, Блока?

Каждому начинающему было бы очень полезно взять подлинный текст ну хотя бы «Мартина Чезлвита» и сравнить его строка за строкой с переводом, сделанным Ниной Дарузес.

Первое впечатление — отличное: несметное богатство синонимов.

В подлиннике, например, одну девушку называют wild. По словарю это значит *дикая, буйная, необузданная, неистовая, раздраженная, бешеная*. И до чего приятно найти в переводе *шалъная* (62, 156)¹.

Или взять хотя бы слово *very*. В словарях у него единственное значение: *очень*. Так и перевел бы любой буквалист: «Пассажиры казались *очень* промерзшими». Но Дарузес находится в постоянной вражде с буквализмом, для нее каждое слово имеет очень много значений, и эту фразу перевела она так: «Пассажиры, видимо, *порядком* промерзли» (61, 150).

И вот какими словами изложил бы переводчик-буквалист жалобы одной героини романа:

«Забота постоянно держит в напряжении (*upon the stretch*) мой ум».

Таков тот мертвый переводческий жаргон, с которым борется вся эта группа мастеров перевода. Вместо накрахмаленной фразы в новом переводе читаем:

«Из-за нее одной (из-за этой заботы. — *К. Ч.*) вечно *душа не на месте*» (69, 170).

И конечно, это чудесное, русское, образное «душа не на месте» по своему стилю и смыслу гораздо ближе к подлиннику, чем буквальное: «держит в напряжении мой ум».

Там, где всякий буквалист непременно напишет:

«Великие люди охотно раздают то, что принадлежит другим», — в переводе у Дарузес говорится:

«Великие мира сего раздают направо и налево чужое добро» (2, 12).

И хотя у Диккенса нет ни «направо и налево», ни «мира сего», мысль и стиль гениального автора переданы этими словами гораздо точнее, чем передал бы переводчик-буквалист.

¹ Первая цифра указывает страницу английского текста: *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, by Charles Dickens. London, Chapman and Hall (Household Edition). Вторая цифра указывает страницу русского перевода: *Чарльз Диккенс. Жизнь и приключения Мартина Чезлвита. Роман. Перевод с английского Н. Л. Дарузес. Собр. соч. в 30-ти т., т. 10. М., 1959.* В дальнейшем римская цифра в скобках указывает номер тома этого собрания сочинений.

Оттого и происходит такой парадокс. В тех случаях, когда кажется, что, расширяя границы своего словаря, переводчик чересчур своевольничает, слишком далеко отступая от подлинника, на самом деле это отступление от подлинника и есть наибольшее приближение к нему.

В первую минуту иные строки переводов Дарузес могут показаться искажением оригинального текста.

У Диккенса, например, сказано *portal*. Это значит *главный вход, ворота*. Она же переводит: «дверь в святая святых» (69, 171).

Так как в подлиннике слов «святая святых» не имеется, найдется, пожалуй, педант, который назовет эти слова отсебятиной.

Между тем здесь вернейшее воспроизведение авторской мысли. Дверь, о которой идет речь, была крошечная, и вела она в ничтожную каморку, где взорам открывалась неубранная постель двух девиц «во всем своем чудовищном неприличии». Вот эту-то жалкую дверь Диккенс иронически называет *portal*'ом — термин, применяющийся главным образом к величавому входу в храм, к высоким и пышным церковным воротам. Так что ироническое слово «святая святых» здесь совершенно оправдано.

Диккенс говорит об одном страховом обществе, что оно возникло сразу не как *infant institution*, а как зрелое коммерческое учреждение. *Infant* по англо-русскому словарю проф. В. К. Мюллера — «детский, начальный, зачаточный». Отвергая эту бледную словарную лексику, переводчица нашла для слова *infant* такое значение, какого нет ни в одном словаре, — *желторотый*, и тогда у нее получилось: «компания... возникла из небытия... не желторотой фирмой, но вполне солидным предприятием на полном ходу» (XI, 13).

И еще пример такой же словарной находчивости.

В подлиннике наглый грубиян кричит своей беззащитной жене:

— Why do you show your pale face? (234)

В буквальном переводе это значит:

— Почему ты показываешь свое бледное лицо?

Но насколько ближе к стилю подлинника тот перевод, который мы находим у Дарузес:

— Чего ты суешься со своей постной рожей? (XI, 45).

«Постная рожа» это именно то, что, судя по контексту, сказано в подлиннике.

Ни в одном словаре вы не найдете, что *animal* это не только животное, но и *скотинка*, что *extravagant* это не только сумасброд-

ный, но и *чуждаческий*, что a drink не только напиток, но и *пойло* (XI, 73, 114, 129)¹.

Неписанный закон этой группы мастеров перевода: переводить не столько слова, сколько смысл и стиль. Применять этот закон нужно с большой осторожностью.

В большинстве случаев так и поступает Дарузес. Но иногда она выходит за пределы дозволенного и вносит в свои переводы такие образы, которые были бы немыслимы в подлиннике. Таков, например, козьма-прутковский «фонтан красноречия», внесенный ею в текст «Чезлвита», где этого образа нет (X, 61, 153).

Правда, такие отсебятины редки. Вообще в «Чезлвите» нет тех вопиющих ошибок, которые буквально кишели в довоенных изданиях Диккенса, когда в качестве человека выступал военный корабль (man of war), а в качестве телосложения — цвет лица (complexion).

В двух томах я нашел лишь одну — да и то небольшую — ошибку. По словам переводчицы, человека «выводят из комнаты за ухо», в то время как на самом-то деле его бьют по щекам (X, 66, 164), ибо в подлиннике сказано box on his ears, а это всегда означало оплеуху, затрещину.

Недавно богатыми ресурсами речи порадовала читателей Рита Райт-Ковалева в своем отличном переводе знаменитого романа Джерома Сэлинджера «Над пропастью во ржи» («The Catcher in the Rye»)². Роман написан на том грубом, но живописном жаргоне, на каком вообще изъясняются между собой подростки и в США и порою — у нас. Грубость этого жаргона не мешает изображенному в романе подростку хранить в потаенных глубинах души романтически светлые чувства и стремиться к человечности и правде.

Рита Райт-Ковалева слегка ослабила грубость его языка, но всю выразительность этого жаргона, всю силу и красочность его попыталась полностью передать в переводе. Здесь она обнаружила такое искусство, какое свойственно лишь первоклассным мастерам. Например, слово *аріесе*, которое, судя по всем словарям, означает *на каждого*, она переводит *на брата* («по инфаркту на

¹ В подлиннике соответствующие страницы: 247, 261, 268.

² *Дж. Д. Сэлинджер. Над пропастью во ржи.* Выше стропила, плотники. Хорошо ловится рыбка-бананка и др. Перевод с английского и предисловие Р. Райт-Ковалевой. М., 1965. О методах своей работы над этой книгой поведала сама Р. Райт-Ковалева в содержательной статье «Нить Ариадны». (Сб. «Редактор и перевод», вып. 5. М., 1965, с. 7 и след.) Позднейший анализ перевода дан Вл. Россельсом в «Тетрадах переводчика». М., 1966.

брата»), слова *hot-shot guy* переводит *этакий хлюст*, слово *stuff* (вещество, материал, пренебрежительно — дрянь) переводит *вся эта петрушка*, *has stolen* — *снёф*, *to tiff* — *поцанаться*, *a stupid hill*, который у бездарных переводчиков был бы «глупым холмом», — здесь (в полном соответствии с тональностью текста) *треклятая горка*. У бездарных переводчиков *fighting* всегда — сражение, драка, война, но Рита Райт, подчиняя весь свой богатый словарь плебейскому стилю романа, написала не драка, но *буча*, а когда герой говорит, что некая реклама — надувательство, переводчица, верная стилю романа, пишет *сплошная липа*.

Если бы нужно было несколькими словами определить переводческий метод Райт-Ковалевой, я сказал бы, что она добивается точности перевода не путем воспроизведения *слов*, но путем воспроизведения *психологической сущности* каждой фразы. (Так переводились ею и Кафка, и Фолкнер, и др.)

Вообще Рита Райт-Ковалева — сильный и надежный талант. Здесь я говорю только о ее словаре, но нельзя забывать, что у нее, как и у других переводчиков, которых я называю в настоящей главе, такое же богатство ритмов, интонаций, синтаксических форм. В юности она переводила стихи Маяковского на немецкий язык. Написанная ею биография Роберта Бернса, вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей», — одна из лучших книг этого нелегкого жанра.

Кстати напомним, что в той же серии вышла биография Диккенса, написанная Хескетом Пирсоном. Таких биографий он создал немало. Среди его книг есть и «Оскар Уайльд», и «Сидней Смит», и «Доктор Дарвин», и «Самюэль Джонсон». В каждой — полуиронический тон, воспроизведение которого доступно не всякому мастеру. Переводчица М. Кан (имя для меня новое) отлично уловила этот тон в своем переводе биографии Диккенса для «Жизни замечательных людей». По своей сложной эмоциональной окраске ее перевод вполне соответствует подлиннику.

III

Теперь, когда вслед за М. Лозинским, Б. Пастернаком и С. Маршаком в нашей литературе возникло новое поколение таких крупных мастеров стихового перевода, как С. Липкин, В. Левик, Леонид Мартынов, Лев Гинзбург, Татьяна Гнедич, Н. Гребнев, Вера Звягинцева, Мария Петровых, Вера Потапова, Лев Пеньковский, А. Гитович, И. Комарова, А. Адалис, читателю легко убе-

даться, что при всем несходстве их талантов все они обладают целыми россыпями всевозможных синонимов и фразеологических форм.

Отдельные слова их переводов далеко не всегда соответствуют отдельным словам оригинального текста, между тем как и смысл, и чувство, и стиль часто бывают переданы ими с абсолютной верностью. Это и есть наиболее распространенный в настоящее время переводческий метод: полное тождество целого при отсутствии сходства между отдельными его элементами.

Триумфом этого труднейшего метода представляется мне перевод травестийной «Энеиды» И. П. Котляревского, сделанный Верой Потаповой.

Наконец-то у русских читателей появилась возможность почувствовать всю буйную красоту этой широкоплечей, краснощеклой поэмы, в которой уже второе столетие слышится голос запорожских «троянцев» — прямодушных, отчаянных и несокрушимо здоровых людей.

Много потребовалось переводчице творческой смелости, чтобы, отказавшись от калькирования украинских стихов, передать с такой силой и правдой их необузданный дух. Этого она никогда не могла бы достигнуть, если бы не обладала тем безошибочным чувством литературного стиля, благодаря которому внешняя грубость не лишает ее перевод ни красоты, ни изящества.

Это чувство и дало ей возможность, бережно сохранив украинский колорит эпопеи, переплавить ее всю в русской печи, придать ей русский простонародный чекан и тем самым добиться того, чтобы она превратилась в произведение русской поэзии.

Конечно, Вере Потаповой нечего было бы и думать о выполнении этой нелегкой задачи, если бы ее лексика не была так богата. Свободно черпая из своих изобильных словарных запасов, она то и дело находит возможность воссоздать украинскую поэму строфа за строфой при помощи своих собственных слов; пусть этих слов не имеется в подлиннике, но они так родственно близки ему, так соответствуют его смыслу и стилю, что благодаря им читатель получает более верное представление о подлиннике, чем если бы ему дали буквальный подстрочник. Особенно удались ей те двустипия подлинника, которые дважды встречаются в каждой строфе. Четкие и звонкие, словно пословицы, они для перевода труднее всего. Верная своему методу перековки иноязычного текста, переводчица чеканит их так, что они сверкают и звенят, как и в подлиннике:

И нам и храброму Энею
Накостыляли греки шею.

Со мной побьешься на кулачках,
Домой вернешься на карачках.

С поклоном подступивши, бабку
Схватил Энеевич в охапку.

Пришли почтить ее особу
И облегчить ее хворобу.

Венера устремилась к мужу.
Все прелести у ней наружу.

Кому что вздумается — сразу
Появится, как по приказу.

И так далее. Возьмите любую десятистрочную строфу «Энеиды» — всюду то же преобразование переводчика в автора, в создателя русских поэтических ценностей. Вот, например, как звучит у Потаповой знаменитое воззвание Энея к Зевесу:

Небось, проклятый старичище,
С небес на землю не сойдешь!
Ругнул бы я тебя почище,
Да ты и усом не моргнешь.
Придется пропадать мне, видно!
И как тебе, Зевес, не стыдно?
Людских не замечаешь мук!
Иль на глазищи сели бельма?
Чтоб ты ослеп навеки, шельма!
Ведь я тебе как будто внук!

Особенно удались переводчице те страницы поэмы, где изображается ад. Здесь у нее много счастливых находок, вполне передающих стилистический строй украинского подлинника. Эней и Сивилла приблизились к Стиксу:

Уж пекло было недалечко,
Но путь им пересékла речка.

У причала был перевозчик, «засаленный старичина» Харон.
Он,

...многолюдством не смущенный,
Обкладывал народ крещеный,
Как водится в шинках у нас.

Но в конце концов смилостивился, и путники вошли в демократическое деревенское пекло:

Панов за то и мордовали
И припекали в свой черед,
Что людям льготы не давали,
На них смотрели, как на скот.

.....

Лгуны лизали сковородку.
Дрожащим за свое добро
Богатым скрягам лили в глотку
Расплавленное серебро.

.....

Головорезы, прощельги,
Бродяги, плуты, болтуны,
Все сводники и забулдыги,
Гадальщики и колдуны,
Разбойники и живодеры,
Мошенники, пропойцы, воры
Кипели в огненной смоле.

Конечно, в понятие стиля должна входить также бóльшая или меньшая текучесть поэтической речи, обусловленная в первую голову ее синтаксическим строем. Здесь опять-таки сказывается незаурядная сила Потаповой: стих ее струится легко и свободно, в нем нет тех опухолей и вывихов синтаксиса, которые неизбежно встречаются у переводчиков, гоняющихся за призраком формалистической точности. Те почти всегда обрекают свой стих на косноязычную дикцию.

Таким косноязычием нисколько не страдает Потапова. Ее стих по своей живой и естественной дикции равен украинскому подлиннику. Ее перевод «Энеиды» хочется читать и перечитывать вслух:

Не унывайте, молодежи,
Я вам отличный дам совет!
И белолицые девицы
Теперь избавятся от бед.
Доколе нам сидеть над морем?
За горе мы отплатим горем!
Сожжем постылые челны.
Тогда мужья — как на приколе:
Куда деваться? Поневоле
Они прижаться к нам должны!

Богатый словарь нужен переводчику именно для того, чтобы переводить не дословно. Здесь своеобразный парадокс диалектики: если хочешь приблизиться к подлиннику, отойди возможно дальше от него, от его словарной оболочки и переведи его главную суть: его мысль, его стиль, его пафос (как выражался Белинский). Не букву буквой нужно воспроизводить в переводе, а (я готов повторять это тысячу раз!) улыбку — улыбкой, музыку — музыкой, душевную тональность — душевной тональностью.

И сколько предварительной работы приходится порою проделывать над иностранными текстами, чтобы впоследствии в процессе перевода найти подлинные, вполне адекватные (а не приближительные) эпитеты для изображаемых в тексте предметов и лиц.

Такой предварительной работы настойчиво требует Р. Райт-Ковалева, передавая свой опыт молодым переводчикам.

При этом она приводит поучительный эпизод.

Недавно ей пришлось работать над книгой «Деревушка», первой частью трилогии Фолкнера. «В этом романе, — рассказывает она, — впервые появляется героиня всей трилогии Юла Уорнер. Она пока еще ребенок, рано созревшая девочка, ленивая, пассивная, медлительная. Переводчики романа сначала упустили, что в этой девочке уже дремлет будущая «Елена Прекрасная» — неотразимое воплощение «вечной женственности», почти языческое божество. Из-за этой забывчивости лексика была взята более «сниженная» и образ будущей Елены упрощен и огрублен.

В чем тут заключалась работа редактора? Конечно, не в том, чтобы править перевод. Мы обсудили всю «линию» Юлы, так сказать, сделали ее портрет во всех деталях, и сразу появилась другая интонация, другой ряд слов: губы стали не «толстые», а «пухлые», походка не «ленивая», а «с ленцой» и кожа не «бесцветная», а «матовая». Никаких «вольностей» мы себе не позволили: но по-английски слова «husky voice» могут относиться и к пьяному матросу (тогда это «хриплый голос»), и к неземной красавице — тогда голос может стать, смотря по контексту, грудным или сдавленным, глухим, придушенным и даже невнятным. И оттого, что талантливые переводчики, прислушавшись к советам редактора, увидели эту неулыбчивую, медлительную и спокойную красавицу именно так, как ее видел Фолкнер, отбор слов пошел по другому руслу — и Юла посмотрела на мир «волооким» взором, а не «коровьими» глазами»¹.

¹ Р. Райт-Ковалева. Нить Ариадны. — В кн.: Редактор и перевод, вып. 5. М., 1965, с. 9.

Отбор синонимов находится в постоянной зависимости от той концепции, которую составил себе переводчик путем *предварительного* изучения фигурирующих в переводимом тексте предметов, людей и событий.

IV

Переводчики часто попадают впросак из-за того, что им остаются неведомы самые элементарные идиомы и прихоти чужого языка.

Следовало бы составлять особые словари таких языковых причуд.

В этих словарях 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 коммивояжер, а не путник, что «minister» чаще всего не министр, а священник и что «genial» отнюдь не гениальный.

В книге Ч. Ветринского «Герцен» на странице 269 приведена цитата из лондонского журнала «Critic» за 1855 год: «Высшие достоинства Герцена — его гениальный дух». Конечно, это вздор. Читателю не следует думать, что англичане уже в 1855 году догадались о гениальности Герцена. В подлиннике, должно быть, сказано: «genial spirits», то есть открытая душа, сердечность, приветливость. Ветринский, не зная идиомы, превратил сдержанный комплимент в восторженную похвалу.

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

Если собрать те ошибки, которые попались мне в течение месяца при чтении английских книг, переведенных на русский язык, получится приблизительно такая таблица:

Broad axe — не «широкий топор», но плотничий топор.

Red herring — не «красная селедка», но копченая.

Dago — не «дагомеец», но итальянец, живущий в Америке. В устах американца — «итальяшка».

Sealing-wax — не «восковая печать», но сургуч.

Night — не только «ночь», но и вечер, и это чаще всего.

China — не только «Китай», но и фарфор.

Highwayman — не столько «высокий путник», сколько разбойник.

Old George — не столько «старый Джордж», сколько дьявол.

Tower of Babel — не «башня Бабеля», а Вавилонская башня. В одном переводе романа Голсуорси читаем: «О, башня Бабеля! — вскричала она».

Compositor — не «композитор», но типографский наборщик. В приключениях Шерлока Холмса, изданных «Красной газетой», знаменитый сыщик, увидев у кого-то выпачканные типографскою краскою руки, сразу догадывается, что этот человек... композитор!

Месяц миновал, но ошибки нисколько не реже продолжали бросаться в глаза.

Chair — не только «кресло», но и кафедра. Когда, во время какого-нибудь митинга, англичане обращаются к председателю, они кричат ему: «chair! chair!», и тогда это слово нужно переводить «председатель». Я так и перевел это слово в романе «Жив-человек» Честертона. Другой переводчик того же романа передал это восклицание: «кресло! кресло! кресло!» И, должно быть, сам удивился, почему его герой кричит бессмыслицу.

Public house (буквально: публичный дом) у англичан отнюдь не притон для распутства, а всего лишь скромная пивная.

Complexion — не «комплексия», но цвет лица.

Scandal — скандал, но чаще всего злословие, сплетня.

Intelligent — не интеллигент, но просто смысленый.

Когда жена Поля Робсона сказала по московскому телевидению, что внучонок у нее неглупый ребенок, невежда-переводчик заставил ее назвать малыша интеллигентом.

Странно прозвучало ее заявление:

— Мой крохотный внук — интеллигент.

Novel — не «новелла», а роман.

Gross — не «великий», но грубый, постыдный, отталкивающий.

Выше мы видели, что Бальмонт принял английское gross за немецкое. Оказывается, в этой ошибке повинен не он один. Переводчик избранных рассказов Р. Киплинга, вышедших под редакцией Ивана Бунина, не понял этого слова и переводил его то «большой», то «колоссальный»¹.

Переводчик «Домби и сына», не догадываясь, что «sweetheart» есть просто ласковое слово («милый», «милая»), перевел: «общая (!) услада нашего сердца». Переводчики с французского не отстают от переводчиков с английского. Оказывается, не все из них знают, что:

¹ Р. Киплинг. Избранные рассказы, кн. 2. М., 1908, с. 15, 270. Не верится, что эти книги редактировал Иван Бунин.

Le pont (на пароходе) — не «мост», но палуба.

La trompe des journaux — не «газетный рожок», но выкрики газетчиков.

La poudre — не «пудра», но пыль. Между тем, по словам М. Горького, один переводчик напечатал о старике пролетарии: «Покрытый пудрой и мрачный». Можно подумать, что каждый безработный во Франции употребляет парфюмерию Коті.

Les grains de beauté — не «проблески красоты», но родинки.

Le trousseau de clefs — не «целое приданое ключей», как выразился один переводчик Золя, а всего только связка ключей.

L'adresse de singe — не «обезьяний адрес», а ловкость обезьяны.

Точно так же *peeler des régimes de bananes* отнюдь не значит «перевернуть вверх дном обычную жизнь бананов», а «снимать кожуру с бананов».

Le plongeur à l'hôtel — не «пловец в гостинице», но судомойка.

Французское *artiste*, равно как и английское *artist*, — не «актер», но живописец.

Все эти промахи подмечены мною в середине двадцатых годов при чтении тогдашних переводов с французского. Теперь такое изобилие ошибок немислимо. Но все же они порою встречаются, главным образом у неопытных молодых переводчиков, может быть потому, что еще слишком мало словарей иноязычных фразеологизмов, идиом и т. д.

Глава пятая

СТИЛЬ

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

Гейне

I

В том-то и дело, что сам по себе богатый словарь есть ничто, если он не подчинен стилю переводимого текста.

Накопляя синонимы, переводчик не должен громоздить их беспорядочной грудой. Пусть четко распределит их по стилям, ибо каждое слово имеет свой стиль — то сентиментальный, то пышно-торжественный, то юмористический, то деловой. Возь-

мам хотя бы глагол *умереть*. Одно дело — *умер*, другое — *отошел в вечность, скончался*, еще иное — *опочил*, или *заснул навеки*, или *заснул непробудным сном*, или *отправился к праотцам, преставился*, а совсем иное дело — *издох, окошел, скапнулся, загнулся, отдал концы, окочурился, дал дуба, сыграл в ящик* и т. д.¹

Академик Щерба делил язык на четыре стилистических слоя:

Торжественный — *лик, вкушать*.

Нейтральный — *лицо, есть*.

Фамильярный — *рожа, уплетать*.

Вульгарный — *морда, жрать*.

Искусство переводчика в значительной мере заключается в том, чтобы, руководствуясь живым ощущением стиля, из разнохарактерных и многообразных синонимов, распределенных по группам, выбрать именно тот, который в подлиннике наиболее соответствует синониму, входящему в такую же группу.

Если вам предложена строка:

Светловолосая дева, отчего ты дрожишь?
(Blonde Maid, was zagest du?),

а вы переведете ее:

Рыжая девка, чего ты трясешься? —

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

Точно так же вы разрушите стиль переводимого текста, если возьмете строку:

Ох, тяжела ты, шапка Мономаха! —

и переведете ее такими словами:

Ох, как меня давит Рюрикова фуражка!²

Буйно-пророческий, яростный стиль Карлейля невозможно передавать словами биржевого отчета или нотариального акта.

Тот, кто нечувствителен к стилю, не вправе заниматься переводом: это глухой, пытающийся воспроизвести перед вами ту оперу, которую он видел, но не слышал.

¹ Многие синонимы слова *умер* заимствованы из книги проф. И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» (Гельсингфорс, 1902).

² А. К. Толстой. Собр. соч., т. 3. М., 1964, с. 513.

Излечиться от этой глухоты не поможет никакая ученость. Здесь нужен хорошо разработанный эстетический вкус, без которого всякому переводчику — смерть. Нельзя сомневаться в глубокой учености знаменитого филолога Фаддея Зелинского: это был европейски авторитетный исследователь античного мира. Но отсутствие литературного вкуса делало его нечувствительным к стилю прославляемой им античной поэзии. И оттого все его переводы — с изъяном. Прочтя, например, у Овидия простые и простые-душные слова Пенелопы, обращенные к Улиссу-Одиссею:

Certe ego quae fueram te discedente puella.
Protinus ut venias, facta videbor anus, —

то есть: «Конечно, я, которая была при твоём отъезде девушкой (молодой женщиной), покажусь тебе, если ты сейчас вернешься, старухой», — Зелинский даёт в переводе такой отвратительно кудрявый модерн:

Я же красотка твоя... приезжай хоть сейчас,
и ты скажешь,
Что моей юности все уж облетели цветы.

«Не думаем, чтобы переводчик имел право сочинять за Овидия метафору «облетели цветы юности», — мягко замечает по этому поводу Валерий Брюсов¹. Мягкость едва ли уместная: тут дело не только в метафоре; даже нервическое надсоновское многоточие в середине первой строки, даже эта залихватская «красотка» есть, конечно, ничем не оправданный поклеп на Овидия.

У Фета в переводе шекспировского «Юлия Цезаря» жена с упреком говорит своему мужу:

...Невежливо ты, Брут,
Ушел с моей постели, а *вечор*,
Вскочив из-за *трапезы*, стал ходить...

Критика тогда же отметила разностильность этого трехстишия, несовместимость, неслаженность его стилистических красок.

«Какое странное соединение в трех стихах трех слов с совершенно различными оттенками — светским, простонародным и торжественным: *невежливо, вечор и трапеза!*»²

¹ «Русская мысль», 1913, кн. IV, отд. XVIII, с. 32.

² М. Лавренский. Шекспир в переводе г. Фета. — «Современник», 1859, кн. VI. Под псевдонимом Лавренского выступил переводчик Д. Л. Михаловский. Некоторые литературоведы ошибочно приписывали эту статью Добролюбову.

У каждой эпохи свой стиль, и недопустимо, чтобы в повести, относящейся, скажем, к тридцатым годам прошлого века, встречались такие типичные слова декадентских девяностых годов, как *настроения, переживания, искания, сверхчеловек*. Поэтому я считаю дефектом перевода «Путешествия Гулливера», сделанного А. Франковским, именно введение слов, ярко окрашенных позднейшей эпохой: *талантливый, настроения* и т. д.

Англичанину Джеку или шотландцу Джоку нельзя давать наименование Яша, окрашенное русским (или еврейским) бытовым колоритом. Между тем именно так поступила Каролина Павлова при переводе баллады Вальтера Скотта и тем погубила весь перевод (почти безукоризненный в других отношениях). Дико читать у нее в шотландской балладе про шотландскую женщину:

Но все же слезы льет она:
Милее Яша ей¹.

Впрочем, под стать этому шотландскому Яше, у нас существует француженка Маша, в которую переводчик пятидесятых годов превратил знаменитую Манон Леско².

Утешительно знать, что ни «Маши», ни «Яши» нынче уже не допустит в свой текст ни один переводчик.

В переводе торжественных стихов, обращенных к Психее, неуместно словечко *сестренка*.

В одном из недавних переводов мистической элегии Эдгара По «Улялюм», насыщенной таинственно жуткими образами, есть такое обращение к Психее:

Что за надпись, — спросил я, — *сестренка*,
Здесь на склепе, который угрюм?

В подлиннике, конечно, *сестра*. Назвать Психею сестренкой — это все равно что назвать Прометея — братишкой, а Юнону — мамашей.

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

Переводчица Диккенса М. А. Шишмарева напрасно влагает в

¹ Каролина Павлова. Полное собрание стихотворений. М.—Л., 1939, с. 131.

² Аббат Прево. История Маши Леско и кавалера де Грие. — «Библиотека для чтения», 1859, т. 153, январь. Приложение II.

уста англичанам русские простонародные слова. Странно читать, как британские джентльмены и леди говорят друг другу:

«И мы не лыком шиты...», «Батюшки!», «Пропала моя головушка!», «Тю-тю!»

И даже (незаметно для себя) цитируют стихи Грибоедова, вряд ли очень популярные в Англии:

«Я это делаю с толком, с чувством, с расстановкой»¹.

Когда герои Диккенса поют:

«Иппи-дол-ли-дол, иппи-дол-ли-дол, иппи-ди», — Е. Г. Бекетова переводит:

«Ай люли! ай люли! Разлюлюшеньки мои»².

Получается такое впечатление, как будто и мистер Сквирс, и сэръ Мельберри Гок, и лорд Верисофт — все живут в Пятисобачьем переулке в Коломне и только притворяются британцами, а на самом деле такие же Иваны Трофимовичи, как персонажи Щедрина или Островского.

II

Эта русификация иностранных писателей началась со стародавних времен. Еще Александр Востоков перевел «Жалобы девушки» Фридриха Шиллера таким псевдонародным рязанским распевом:

Небо пасмурно, *дубровушка* шумит,
Красна девушка на *бережку* сидит...
Жалобнёшенько возговорит³.

В двадцатых годах прошлого века перед переводчиками встала проблема: как же передавать на русском языке народную речь, встречающуюся у иностранных писателей? Некоторые решили передавать ее соответствующими эквивалентами русской *народной* речи. И, например, у будущего славянофила Погодина в его юношеском переводе «Геца фон Берлихингена» немец Сиверс говорит языком тульских или ярославских крестьян:

¹ Ч. Диккенс. Жизнь и приключения Николая Никкльби. — Собрание сочинений. СПб., книгоиздательство «Просвещение», 1896, т. X, с. 72, 76, 186, 207, 336; т. XI, стр. 36, 38, 84, 243; т. XII, с. 104, 207, 316, 318, 326.

² См.: «Пустынный дом». — Соч. Диккенса, 1897, тт. VI—VIII, изд. Г. Ф. Пантелеева, с. 36, 109; «Барнеби Редж». — Соч. Диккенса, т. IX. СПб., изд. Ф. Ф. Павленкова, 1896, с. 38.

³ А. Востоков. Стихотворения. Л., 1935, с. 310.

«Накостылял бы он шею Бамбергцу так, чтоб тот не забыл до новых веников...»¹

Это стало переводческой нормой при передаче чужого простонародного говора. В пятидесятых годах минувшего века, когда были предприняты попытки произвести такое же «омужичение» античного эпоса, их встретили горячими протестами.

Попытки были громкие, очень эффектные. Одна из них имела характер озорства и скандала, хотя ей была придана нарочитая форма ученого филологического исследования. Я говорю о нашумевшей статье О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса) «Одиссея и ее переводы», напечатанной в «Библиотеке для чтения».

Статья эта, являющаяся умело замаскированным выпадом против переводов Жуковского, высказывает требование, чтобы «Одиссею» переводили не торжественно-витиеватым языком высших классов, а простонародным, крестьянским.

Видя в «Одиссее» «простонародные песни», «уличные красноречия язычества», Сенковский выдвинул знаменательный тезис. «Просторечие какого бы то ни было языка, — утверждал он, — может быть переведено только на просторечие другого языка».

К «просторечию» Сенковский отнесся с огромным сочувствием.

«Просторечие, — говорил он в статье, — и есть настоящий язык, звуковое отражение общего и постоянного образа мыслей народа: язык вечный, неизменный».

Так называемый литературный язык был специально для данного случая поставлен ниже простонародного говора:

«Отборный, изящный язык или язык хорошего общества сделан уже из него искусственно... он вымысел, каприз, произвольный знак отличия, условный говор одного класса; и он беспрестанно меняется подобно всякому капризу».

На этом основании Сенковский с напускным демократизмом настаивает, чтобы народная поэма древних греков переводилась не на выспренный, украшенный, «благородный» язык, насыщенный церковнославянщиной, а на низовой, простонародный, крестьянский.

Он требует, чтобы нимфу Калипсо называли на деревенский манер — *Покрывалихой*, Зевса — *Живбогом* или *Батькой небес*, эффо-

¹ Цит. по статье В. М. Жирмунского «Гёте в русской поэзии». — «Литературное наследство», т. 4—6, 1932, с. 609. *Новые венки* — термин, относящийся к русской крестьянской бане.

пов — Черномазыми, Аполлона — Лучестрелом, Полифема — Круглоглазником, Прозерпину — Проползаной и т. д. и т. д., — и хочет, чтобы Юпитер восклицал, подобно деревенскому старосте:

«Э, батюшка!» —

и чтобы гомеровский гекзаметр начинался словами «ба! ба! ба!» (— ∪ ∪).

Он дает такой образец простонародного перевода отрывков из первой песни «Одиссеи»:

«Вот, дескать, о чем у меня кручинится нутро, отец наш, Жив Годочислович, высокодержавнейший! Честная нимфа Покрывалиха, которая живет, как барыня, в резных полированных хоромах, поймала бедняжку Сбегнева... тому домой к жене смерть хочется, а честная Покрывалиха настаивает — будь ей мужем! непременно!»

Жив-Див поделом ей заметил:

«Дитя мое, что это за речь перескочила у тебя через частокол зубов?»¹

До этой страницы статья имела хоть внешнюю видимость литературной серьезности, но дальше, как почти всегда у Сенковского, началось демонстративное фиглярство. Оказалось, что город Троию следует переводить словом *Тройка*. Агамемнона надо именовать в переводе *Распребешан Невпопадович*, Клитемнестру — *Драчунова*, Ореста — *Грубиян Распребешанович*, Антигону — *Выродок Распребешановна*, Пелея — *Сизоголубов*.

Эта шутовская филология в духе Вельтмана закончилась невероятным открытием, что «Одиссея» — поэма славянства и что все ее герои — славяне. Геркулес — Ярослав, Дамокл — Мерослав и т. д.

Статья написана так балаганно, что даже те здравые мысли, которые встречаются на ее первых страницах, кажутся дикою ложью.

Критик Дружинин тогда же отозвался на нее в некрасовском журнале «Современник».

«Любя простоту слога, — писал он, — мы не можем полюбить просторечия, выставленного г. Сенковским. Я скажу более: если б г. Сенковский предлагал переводить Гомера фразами из русских сказок (которые гораздо проще и приличнее его просторечия), и с этим я бы не согласился. Зачем насильно сблизать первобытный язык двух народов, не сходных ни в чем между собою?»

¹ Собрание сочинений О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса), т. VII. СПб., 1859, с. 331–424.

Наши предки не были похожи на «Агамемнона *Атреича*» и «Ахиллеса *Пелеенко*», и Гомер не был «мужиком в оборванном платье, которого на базаре закидывали медными грошами и булками». Гомер был простолюдин, но он был грек. Певец «Слова о полку Игореве» был русский человек, и оба они жили в разном климате, в разное время и между народом, развитым совершенно различно один от другого»¹.

Статья Сенковского появилась в 1849 году. В том же году (а также в 1850 году) в «Отечественных записках» по поводу той же «Одиссеи» Жуковского были напечатаны статьи молодого ученого Б. И. Ордынского, глубокого знатока греко-римской античной культуры, с тем же демократическим требованием: снизить до просторечия высокопарный язык, которым в России переведена эпопея Гомера.

«Вообще, язык нашего простого народа, — писал Ордынский, — может многим обогатить наш литературный язык»².

И тут же приводил образцы своего перевода «Одиссеи» — на крестьянский лад. В этих переводах не было той аляповатой безвкусицы, которая отталкивала от «просторечия» Сенковского, но все же и эта попытка потерпела фиаско. Вот наиболее характерные отрывки из переводов Ордынского:

«Сказал ему в ответ Ахилл-быстрые-ноги: «Атреич преславный, царь людей, Агамемнон! дары, хочешь, давай... Нечего тут калякать и мешкать».

«А кто, насытившись вином и пищею, хоть и *день-деньской с супостатом ратует...*»

«И теперь потерпел ты по ее же, *чай*, козням. А все-таки не допущу, чтобы ты долго выносил эти *болести...*»

Подлинно народный язык был в тогдашней литературе еще не разработан в достаточной степени. По тем временам Ордынский проявил изрядное чутье: ему удалось избежать анекдотических крайностей, которыми изобилуют переводы Сенковского. Видно даже, что он в своих переводах пытается «опростонародить» не столько лексику, сколько интонации и синтаксис:

«Послушай-ка, Эвмей, и вы все, братцы... Ну, уж коли разинул рот, не скрою... Ох, если б молод я был, да была бы у меня прежняя сила, какова была тогда, когда мы на засаду ходили под Трюю... Наперед шел Одиссей и Анфеич Менелай. Ну, у других у всех были хитоны и хлены... А я, дурак, уходя из лагеря, оставил

¹ Собрание сочинений А. В. Дружинина, т. VI. СПб., 1865, с. 63.

² «Отечественные записки», 1850, т. 71, №7. Отд. V, с. 21.

хлену у товарищей... Прошло уже две трети ночи, взошли звезды. Я и толкнул локтем Одиссея: он возлежал. Тот обернулся, я и говорю: Диоген Лаертович, многохитрый Одиссей! Не быть мне в живых; доконает меня холод. Хлены у меня нет: попутал нелегкий в одном хитоне пойти; пропаду теперь да и только. Так говорил я, а он придумай такую штуку...»¹

Через несколько лет Ордынский напечатал свой «простонародный» перевод «Илиады», призванный начисто уничтожить «напыщенную славянщину» Гнедича. Стиль этого перевода таков:

Повздорили князь Атреевич и сват Ахилл...
Пелеевичу за беду стало...
Так говорил он, слезы лиючи,
И услышала его честна́ мать.
«Чадо милое, что плачешь?..»
Тут Фетида как ухватится за колени его,
Как вопьется в него!..
«Ахти, чадо Зевса Атритона! Так, так-то!»²

Перевод сделан очень старательно, но читатели не приняли его, и многолетняя работа пошла прахом, так как обмоскаливание греческого античного памятника — затея порочная по самому своему существу. Антихудожественное русификаторство Ордынского не встретило сочувственного отклика в критике.

В пятидесятых годах XIX века русификация иностранных писателей приняла характер эпидемии, и критике не раз приходилось восставать против этих вульгаризаторских переводческих методов. В некрасовском «Современнике» 1851 года был высмеян такой перевод «Ярмарки тщеславия» («Базара житейской суеты») Теккерера, где английские Джонсы и Джонсоны изъяснялись на диалекте московских лабазников:

«Да, сударь, оно *ништо*, справедливо изволите судить: камердинер его, Флетчерс, бестия, сударь...»

«Давай ему и пива, и вина, и котлеток, и суплеток — все мечи, что ни есть в печи».

«Это называется простонародьем *английского языка!* — возмущался рецензент «Современника». — Это называется соблюдением колорита подлинника! Нешто, похоже!»³

¹ «Отечественные записки», 1850, т. 71, № 7. Отд. V, с. 31.

² Цит. по статье: П. Шуйский. Русские переводы «Илиады». — «Литературный критик», 1936, № 10, с. 178, 179.

³ «Современник», 1851, т. VIII. Отд. V, Библиография, с. 54.

III

И все же мне кажется, что стиль перевода не будет нарушен и не произойдет никакого «омужиченья», если мы в меру и с тактом будем в своем переводе передавать иностранные поговорки и пословицы — русскими, особенно в тех случаях, когда буквальный перевод выходит неуклюж и многословен.

Встретится, например, переводчику немецкая поговорка «Изпод дождя да под ливень». Пусть, не смущаясь, переведет ее: «Из огня да в полымя». Хотя таким образом *вода* превратится в *огонь*, смысл поговорки будет передан в точности, и стиль перевода не пострадает нисколько.

Точно так же английскую пословицу «Бесполезно проливать слезы над пролитым молоком» никто не мешает заменить русской простонародной пословицей: «Что с возу упало, то пропало!»

Это возможно уже потому, что реалии пословиц почти никогда не ощущаются теми, кто применяет их в живом разговоре.

И было бы нелепо переводить буква в букву английскую пословицу «Нет песни — нет и ужина», когда по-русски та же мысль выражается формулой, более привычной для нашего уха: «Под лежащий камень вода не течет».

То обстоятельство, что в подлиннике говорится о *песне*, а в переводе — о *камне*, не должно смущать переводчика, так как, повторяю, конкретные образы, входящие в ту или иную пословицу, к которой все, кто употребляет ее, давно уже успели привыкнуть, почти всегда остаются для них неприметными.

Тот русский человек, который, порицая опрометчивость или неблагодарность своего собеседника, говорит ему: «не плюй в колодец, пригодится водицы напиться», далеко не всегда замечает, что в его сентенции есть такие образы, как *вода* и *колодец*.

Привычные формулы нашей фигуральной, метафорической речи очень редко ощущаются нами.

Эти выражения, образность которых ускользает от внимания говорящих и слушающих, я назвал бы невидимками. Это мнимые образы, лишенные плоти.

К их числу (как мне уже случалось писать) принадлежит вот такая обычная фраза:

— Он ни гугу и в ус себе не дует.

Сказавший эту фразу и сам не заметил, что в ней говорится о каком-то упрянце, который не пожелал совершить с одним из своих усов столь несуразный поступок. Внимание говорившего и

слушавшего ни на миг не задержалось на конкретных образах этой идиоматической фразы. Они восприняли ее *помимо* образов, вне ее образов. Недаром ту же поговорку применяют и к женщинам, заведомо лишенным усов.

Во всех этих случаях буквальный перевод зачастую немислим и лексические замены вполне законны. Представьте себе, что героиня какой-нибудь немецкой патетической пьесы в момент напряженного действия произнесла одну из таких идиомневидимок, например: «Посади лягушку хоть на золотой стул, она все равно прыгнет в лужу». Немцы-зрители вполне уловили внутренний смысл фразы, но не заметили той стертой метафоры, которая вошла в ее состав, не заметили ни лягушки, ни стула.

А если переводчик с точностью воспроизведет эту незаметную, сведенную к нулю конкретику в своем переводе, он сосредоточит на ней все внимание зрителя, и тот, пораженный ее необычностью, получит от нее вовсе не то впечатление, какое произвела она в подлиннике. В подлиннике метафоричность равна нулю, а в переводе этот нуль будет воспринят как живая метафора.

Для того чтобы этого не случилось, поговорку немецкой пьесы нужно перевести столь же привычной русской поговоркой: «Как волка ни корми, он все в лес смотрит»¹.

Или возьмем поговорку: «Он собаку съел в подобных делах». Так как в нашем речевом обиходе образность этой фразы давно уже померкла для нас, стала невидимкой и фикцией, француз при переводе русской повести или пьесы, где встречается эта стертая фраза, имеет право не приписывать тому или иному персонажу страсть к глотанию живых собак, а заменить эту поговорку каким-нибудь нейтральным оборотом.

Когда тот же француз говорит о женщине, совершившей непоправимый поступок: «Она забросила свой чепец за мельницу», для него образность этой поговорки уже незаметна. И *чепец* и *мельница* здесь для него — невидимки. Если же вы, переводя французскую пьесу или французский роман и наткнувшись на эту поговорку, передадите ее слово в слово — и *чепец* и *мельница* встанут перед вами во всем своем конкретном аспекте и направят вашу мысль по другому каналу. Для французов, говорящих и слушаю-

¹ 400 немецких рифмованных пословиц и поговорок. Составители Г. П. Петлеванный, О. С. Малик. М., 1966, с. 31. В подлиннике поговорка звучит так: «Und saß er auf goldem Stuhl, der Frosch hüpft wieder in den Pfuhl».

щих, эта поговорка играет лишь экспрессивную роль, а для нас — ярко образную.

Мой пример взят из «Анны Карениной», где есть и другие подобные случаи.

Вдумчивый читатель, я уверен, и сам утвердится в той мысли, что в исключительных случаях, когда иностранная пословица зиждется на мнимых, незамечаемых образах, ее следует передать одной из нейтральных пословиц, основанной на такой же мнимой, незамечаемой образности, не прибегая, конечно, к аляповатым русизмам...

Я как-то сказал об одном преуспевающем докторе, что у того «денег куры не клюют», и был очень удивлен, когда ребенок, придя к этому доктору, спросил:

— Где же у тебя твои куры?

Применяя поговорку к определенному житейскому случаю, я не заметил в ней образа — куры. Нужно быть ребенком, не успевшим привыкнуть к такой метафорической речи, чтобы замечать в наших иносказаниях образы, которые почти никогда не воспринимаются взрослыми.

А если это так, переводчик имеет полное право передавать одну стертую поговорку другой такой же стертой, образность которой давно уже в равной мере угасла.

У немцев есть поговорка:

«Бьют по мешку, а дают знать ослу».

В. И. Ленин в «Заключении» к книге «Что делать?» дал такой эквивалент этой немецкой поговорки:

«Кошку бьют, невестке наветки дают»¹.

Поговорку «Беден как церковная мышь» следует перевести: «Гол как сокол», хотя мышь совсем не похожа на сокола.

Можно ли возражать против того, что поговорка: «Наше счастье есть чужое несчастье» переводится: «Усопшему мир, а лекарю пир».

Все это пословицы нейтральные, без ярко выраженной национальной окраски.

Но, конечно, ни в коем случае не следует пользоваться теми из русских пословиц, которые так или иначе связаны с определенными фактами русской истории или с реалиями русского быта.

Нельзя допускать, чтобы, например, в переводе с английского какие-нибудь сквайры говорили:

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., изд. 5-е, 1959, т. 6, с. 182.

— Всё мечи, что ни есть в печи, — так как эта пословица вызывает представление о русской печи в крестьянской избе.

Или:

— Ехать в Тулу со своим самоваром, — так как ни самоваров, ни Тулы в Англии нет и никогда не бывало.

Точно так же недопустимо, чтобы испанец Санчо Панса говорил:

— Вот тебе, бабушка, и юрьев день!

Или:

— Пропал, как швед под Полтавой!

Или:

— Незванный гость хуже татарина.

Потому что и юрьев день, и незванный татарин, и Полтавская битва — достояние русской истории. Санчо Панса лишь тогда мог бы употреблять эти образы, если бы родился на Оке или на Волге.

Словом, общих канонов здесь нет. Все зависит от конкретных обстоятельств. Одно можно сказать достоверно: для подобной подмены иностранных пословиц русскими нужно брать только такие из них, которые ни в иностранном, ни в русском фольклоре не окрашены ни историческим, ни национально-бытовым колоритом.

Поэтому никому не возбраняется применять при переводе такие речения, как, например: «Худой мир лучше доброй ссоры», или «Праздность есть мать всех пороков», или «Привычка — вторая натура», или «Смеется тот, кто смеется последний», так как это пословицы универсальные, вошедшие в фольклор почти всех народов мира.

Если, например, у Гейне сказано: «Ошпаренная кошка боится кипящего котла», вы смело можете написать в качестве адекватной пословицы: «Пуганая ворона и куста боится» — в твердой уверенности, что немец, сказавший об ошпаренной кошке, точно так же не заметил ее, как русский человек не заметил в своей поговорке вороны.

Переводя подобные речения, вы переводите не образы, но мысли.

Совсем иначе надлежит относиться к пословицам, образы которых слишком уж резки, необычайны и ярки. У Диккенса один персонаж говорит:

«Если тебе суждено быть повешенным за кражу ягненка, почему бы тебе не украсть и овцу?»

Переводчик, мне кажется, сделал большую ошибку, предло-

жив читателям в качестве русского эквивалента пословицу: «Двум смертям не бывать, а одной не миновать!», так как в этом переводе не чувствуется ни остроумия, ни картинности, ни свежести подлинника.

Он должен был сохранить не только овцу и ягненка, но и ту улыбку, которая присутствует в этой пословице, и ее юмористический тон, свойственный английскому фольклору.

Пословицу, образы которой вполне ощутимы, нельзя переводить такой пословицей, образы которой уже стерлись и давно не ощущаются нами.

Точно так же не следует переводить готовыми русскими формулами те пословицы, которые слишком уж тесно связаны с реалиями чужестранного быта.

Американскую пословицу «К чему негру мыло, а глупцу совет» кто-то перевел: «Черного кобеля не вымоешь добела», — и, по-моему, перевел неверно, так как упоминание о неграх характерно для фольклора, созданного жителями США.

И еще пример из той же области.

Про недалекого, туповатого малого англичане шутя говорят: «Нет, Темзу ему не удастся поджечь!»

И, конечно, переводчик не имеет ни малейшего права заменять чужую Темзу нашей Волгой.

Зато у него есть полное право перевести этот отзыв о глупце другой поговоркой:

«Он пороху не выдумает».

Раз уж зашла речь о переводе пословиц, мне хочется сослаться на одну ценнейшую статью, где говорится об особом методе их перевода — при помощи отрицательных слов *не* или *нет*.

Н а п р и м е р:

A word spoken is past
 recalling.

Слово не воробей —
 вылетит, не поймаешь.

Let the sleeping dog lie.

Не буди лиха, пока лихо
 спит.

Every cloud has a silver lining.

Нет худа без добра.

A bird in the hand is worth
 two in the bush.

Не сули журавля в небе, дай
 синицу в руки¹.

¹ *И. Чариков*. Принципы антонимического перевода. — «Тетради переводчика», М., 1961, №2 (5), с. 35, 37.

Этот метод перевода называется антонимическим и заключается «в передаче позитивного значения негативным или негативного значения — позитивным»¹.

Как бы то ни было — здесь, как и всюду, — дело решается тактом и вкусом, то есть в конечном счете живым ощущением стиля.

IV

В эпоху Возрождения всякому казалось совершенно естественным, что на полотнах нидерландских художников и Христос, и его апостолы, и прочие палестинские жители изображались в нидерландских одеждах, с типично нидерландскими лицами, среди нидерландской утвари, на фоне нидерландских пейзажей.

Теперь такая национализация чужеземных сюжетов и лиц воспринимается как прием, недопустимый в искусстве, особенно в искусстве перевода.

Если бы какой-нибудь переводчик изобразил Сэма Уэллера (из «Пиквикского клуба») в виде рязанского парня с гармоникой, это показалось бы злостным искажением Диккенса.

Вообще современная теория и практика художественного перевода отвергают вольное обращение с национальным колоритом переводимых стихов, повестей и романов.

Вопреки этой теории и практике известный английский литератор сэр Бернард Пэрс (Pares) в своих переводах басен Ивана Крылова превратил крыловских Демьянов и Тришек в коренных англичан и сделал их причастными британскому быту².

В переводе басни «Крестьянин в беде» российский безымянный крестьянин преобразуется по воле переводчика в английского «фермера Уайта», и к этому «фермеру Уайту» является в гости «старый Томпсон» в компании с «соседом Ноггсом» и «двоюродным братом Биллем».

В переводе знаменитого «Ларчика», где у Крылова действуют опять-таки лишь безыменные русские люди, выступают один за другим и Джон Браун, и Вилл, и Джеймс, и Нэд.

Где у Крылова рубли, там у переводчика шиллинги, фунты стерлингов, пенсы.

Где у Крылова «домовой», у переводчика — «эльф».

¹ А. В. Кунин. Перевод устойчивых образных словосочетаний и пословиц с русского языка на английский. — «Иностранные языки в школе», 1960, № 5, с. 93.

² The Russian Fables of Ivan Krylow. Verse translations by Bernard Pares. London, Penguin Press, 1944.

Где у Крылова «сват», «голубчик», «кума», «куманек», у переводчика всегда и неизменно пуританское слово «друг» (friend).

Русский барин в этой книге именуется «сквайр» и «сэр», русская кошка — Пусси, а русская гречневая каша здесь оказывается похлебкой из риса. Словом, переводчик вытравляет из басен Крылова их исторический и национальный характер. К сожалению, это вполне удастся ему. Так что, когда в басне «Ворона и Курица» появляется «Смоленский князь» Кутузов, он кажется здесь иностранцем, который забрел на чужбину.

У Крылова даже медведи и зайцы — коренные русаки из Костромы и Калуги, с русскими чертами характера, и когда Бернард Пэйрс превращает даже их, даже этих русских зверей, в типических англосаксов, он в сильной степени мешает себе самому выполнять ту задачу, к выполнению которой как переводчик, историк, публицист и профессор, казалось бы, должен стремиться, — задачу ознакомления своих соотечественников с духовным обликом русских людей.

Вспомним проникновенное утверждение Тургенева, что «иностранец, основательно изучивший басни Крылова, будет иметь более ясное представление о русском национальном характере, чем если прочтает множество сочинений, трактующих об этом предмете»¹.

Но как же иностранцу узнать русский национальный характер, если приходится знакомиться с ним по такой версии басен Крылова, которая вся насыщена английскими нравами, английскими именами, милями, тавернами, эльфами?

Этот грех сэра Бернарда Пэйрса не искупается даже отдельными удачами его перевода.

С большой находчивостью, остроумно и звонко переведены им такие речения, как

А филосóf
Без огурцов!

But wise man Perkins
Has got no gherkins.

«Ай, моська, знать она сильна, что лает на слона», «Худые песни соловью в когтях у кошки», «Коль выгонят в окно, так я влечу в

¹ И. С. Тургенев. Крылов и его басни. — В кн.: И. С. Тургенев. Статьи о писателях. М., 1957, с. 50.

другое» — каждая из этих фраз в переводе Бернарда Пэйрса почти так же динамична, как в подлиннике.

И такие удачи нередки. Они попадают на каждой странице. Недаром Бернард Пэйрс отдал работе над переводами Крылова больше четверти века. Свежие, небанальные рифмы, разнообразная ритмика, множество чеканных стихов — все это результат долголетних усилий, исполненных деятельной и пылкой любви.

Но британизация русских людей, систематически производимая переводчиком на протяжении всей книги, сильно обесценивает его большую работу.

Скажут: Крылов делал то же самое, перелицовывая на русский лад некоторые басни Лафонтена. Но ведь он нигде не называл себя его переводчиком, а сэр Бернард Пэйрс озаглавил свою книгу: «Басни Крылова».

Когда художники Ренессанса рядили своих мадонн, Иисусов Христов, Иосифов Прекрасных и других иудеев в итальянские средневековые одежды, этот наивный антиисторизм был исторически вполне объясним, но никак невозможно понять, что заставило мистера Пэйрса нарядить наших крестьян англичанами.

В былое время подобные вещи объяснялись простодушным невежеством. Например, русские переводчики, жившие в эпоху крепостничества, не могли и представить себе, что какой-нибудь Николас Никльби говорит лакею или кучеру *вы*. Поэтому в своих переводах они упорно заставляли англичан «тыкать» подчиненным и слугам.

Переводчик «Давида Копперфильда» счел возможным написать такие строки:

«Я кликнул извозчика:

— Пошел!

— Куда прикажете?»

В подлиннике, конечно, нет ни «извозчика», ни «пошел», ни «куда прикажете», так как дело происходило не на Ордынке, а в Лондоне. Весь этот разговор измышлен переводчиком при Николае I, и тогда это измышление было понятно (хотя и тогда оно было нелепо). Но совершенно напрасно в тридцатых годах XX века его сохранили в советском издании Диккенса. И едва ли следовало бы в «Домби и сыне» называть главного управляющего банкирской конторой *старшим приказчиком*, как будто он заведует в Москве на Варварке лабазами «братьев Хреновых». Кепи в пере-

водах Иринарха Введенского называлось *шапкой*, пальто — *бекешей*, писцы — *писарями*.

Все эти «русизмы» были в то время естественны.

Старый переводчик не мог отрешиться от выражений и слов, которые вносили в английскую жизнь реалии, свойственные тогдашнему русскому быту. Он и сам не замечал своей оплошности.

Но порой такие «трансплантации» своих собственных национальных реалий в иноземные произведения поэзии совершаются переводчиками нарочито, сознательно, с определенной целью — сделать переводимые тексты доступнее и ближе той читательской массе, для которой предназначен перевод.

Таковы, например, переводы стихотворений Некрасова, принадлежащие украинскому поэту М. П. Старицкому. Старицкий был сильный переводчик и отлично передавал самую тональность поэзии Некрасова, но считал нужным принаравливать эту поэзию к украинским нравам и к украинской природе.

У Некрасова, например, сказано о русском солдате Иване:

Богатырского сложения
Здоровенный был детинушка.

Старицкий перевел это двестише так:

Був Михайло не козак — орел,
Як дубочек ріс прямісенько.

У Некрасова герой поэмы — русокудрый:

И вилися у Иванушки
Русы кудри как шелковые.

Старицкий, согласно украинской народной эстетике, делает его чернобровым:

Красували в чернобривого
Пишні кучері шовковії.

Чтобы приблизить поэзию Некрасова к родному фольклору, Старицкий счел себя вправе превратить березу Некрасова — в липу.

Там, где у Некрасова сказано:

Береза в лесу без вершины, —

в украинском переводе читаем:

Як липа без верху у лузі ¹.

Переводя «Родину» Лермонтова, он заполнил весь свой перевод специфическими украинскими образами и заставил поэта смотреть не до полночи, а *цїлу ніч* не на

...пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков, —

а на то,

Як *пóплавом* танок ведуть *дівчата*,
Як *гопака* сажають *парубки*².

Украинские переводчики советской эпохи при всем своем уважении к литературному наследию Старицкого раз навсегда отказались от его стиливых установок. В настоящее время в украинской литературе работают такие замечательные мастера, как Леонид Первомайский, Наталия Забила, Борис Тен (напечатавший в 1963 году свой великолепный перевод «Одиссеи»), и я не помню ни единого случая, когда бы в своих переводах они последовали методу М. П. Старицкого.

Вообще советские переводчики отличаются повышенной чуткостью к национальному стилю переводимых поэтов. Они прекрасно сознают свою задачу: средствами своего языка, своей поэтической речи воссоздать своеобразную стилистику подлинника, свято сохранив присущий ему национально-бытовой колорит.

В равной мере им чуждо стремление переводить национальных поэтов на тот гладенький, бесстильный, общеромансовый, альбомно-салонный язык, при помощи которого переводчики старого времени лишали переводимые тексты всяких национальных примет.

К числу таких реакционных переводчиков принадлежал, например, стихотворец Василий Величко, ура-патриот, шовинист. Было похоже, что он специально заботился, чтобы в его переводах с грузинского не было ни единой грузинской черты. Вот какие банальные вирши напечатаны им под видом перевода «Из Гр. Умципаридзе»:

¹ В. В. Коптилов. Мова перекладів М. П. Старицького з М. Ю. Лермонтова і М. О. Некрасова. — «Збірник наукових праць аспірантів», 1961, № 16, с. 65–66.

² Ф. М. Неборячок. Михайло Старицький — перекладач Пушкіна. — В кн.: Питання художньої майстерності. Львів, 1958, с. 64.

Когда навек замолкну я,
Когда последнее стенанье
Порвет все струны бытия,
Весь трепет сердца, все желанья;
Когда лишусь я созерцанья
Твоей волшебной красоты —
И к небу, светлому, как ты,
Мой взор угасший не воспрянет
Из мира вечной темноты;
Когда всему конец настанет
И рок нещадный, как палач,
Свершит решенное заранее, —
О друг! По мне тогда не плачь!
Не надо скорбных одеяний...¹

Хотя эти стихи озаглавлены «Грузинская лира», их автором мог быть и француз, и португалец, и швед.

Такова же стилевая установка переводов Василия Величко из Бараташвили и Ильи Чавчавадзе. Основа такой установки — презрительное отношение к народу, создавшему этих поэтов.

Повторяю: советскими переводчиками подобные методы отвергнуты начисто. Они хорошо сознают, что если бы в своих переводах они не отразили какой-нибудь национальной черты, свойственной тому или иному из братских народов, это означало бы неуважение к его национальной культуре.

И хотя для верной интерпретации стиля того или иного произведения братской поэзии им зачастую приходится преодолевать колоссальные трудности, они считают своим нравственным долгом не давать себе ни малейшей поправки и донести каждое произведение до русских читателей во всем национальном своеобразии его поэтической формы. Порой эта форма бывает так многосложна, экзотична, причудлива, что кажется, не найдется искусника, который мог бы воспроизвести ее средствами русской речи и русской просодии.

Но других переводов советский читатель не примет: он требует, чтобы перевод дагестанских народных стихов и в ритмике, и в строфике, и в системе созвучий соответствовал дагестанским песенно-литературным канонам, а перевод казахских народных стихов также вполне соответствовал казахским песенно-литературным канонам.

Много трудностей представляет для переводчика воспроизведение национальной формы киргизского фольклорного эпоса

¹ «Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива», 1896, № 1, с. 45—48.

«Манас», потому что, помимо предредифных рифм, почти каждая строка начинается одним и тем же звуком:

Семеро ханов за ним
Сегодня, как *братья*, идут,
Смело на поганых за ним,
Сыпля *проклятья*, идут;
Сыновья свекрови твоей,
Славные Абоке и Кебеш,
Связанные *печатью*, идут.

Или:

Теперь на Большой Беджин *посмотри ты*, Манас!
Темницы там в землю *врыты*, Манас!
Те стены железом *обиты*, Манас!
Тюмени войск стоят у ворот,
Туда пришедший погибель найдет.
Там народ, как дракон, живуч:
Тысяча ляжет, на смену — пять¹.

Никак невозможно сказать, чтобы это был перевод обрусительный. Напротив, главная его тенденция — верное воспроизведение стилевых особенностей иноязычного подлинника.

Даже это щегольство многократностью начального звука, свойственное ориентальной поэтике, воспроизведено здесь пунктуальнейшим образом. И хотя русский синтаксис перевода вполне безупречен, самое движение стиха придает этому синтаксису своеобразный характер: даже в том, как расположены в каждой фразе слова, даже в игре аллитераций и внутренних рифм сказывается стремление донести до советских читателей — как некую великую ценность — национальный стиль киргизской эпопеи.

Бессмертная казахская эпопея «Козы-Корпеш и Баян-Слу» передана Верой Потаповой на русский язык во всем блеске своей узорчатой звукописи.

Справедливо сказано в первых строках:

Преданий древних золотой узор
Плетет акын, как мастер тклет ковер².

Простейший образец этого «золотого узора» — четверостишие, оснащенное тремя концевыми рифмами: *ааба*:

¹ «Манас», киргизский народный эпос в переводе Семена Липкина, Льва Пеньковского, Марка Тарловского. М., 1946, с. 160.

² «Козы-Корпеш и Баян-Слу». Перевела Вера Потапова. — В кн.: Казахский эпос. Алма-Ата, 1958, с. 441. В дальнейшем страницы этой книги указаны после каждой цитаты в скобках.

– Послушай, Карабай, – кричит *гонец*, –
Благая весть – отрада для *сердеч*.
В степи найти мне надо Сарыбая.
Он – первенца желанного *отец*!
(449)

Более сложный звуковой узор: три редифные рифмы и одна концевая:

Он говорит: – Глупцы, *невежды* вы!
Еще питаете *надежды* вы?
Пред вами – Сарыбай, смеживший *вежды*!
Взгляните на его *одежды* вы.
(453)

Еще более сложный узор: та же конструкция, но с дополнением средних созвучий (в первой половине строфы):

С руки *украдкой* сокол *улетел*.
За *куропаткой* сокол *улетел*.
Пришел, плешивый, с хитрою *повадкой*,
Загадкой испытать меня *хотел*.
(455)

В подлиннике на четыре строки – шесть внешних и внутренних рифм. Вера Потапова считает себя обязанной строить каждое четверостишие так, чтобы в нем было такое же количество рифм. Казалось бы, эта задача сверх человеческих сил, особенно если принять во внимание, что таких четверостиший не два и не три, а сотни. Всюду то же упоение музыкой слов, те же переключки концевых и внутренних созвучий:

Теперь тебе *поверил* я, мой *свет*!
Иди к своей *невесте*, – молвил *дед*, –
Ни горестей, ни *бед* не знай, не *ведай*,
Живи с любимой *вместе* до ста *лет*.
(497)

Всюду – преодоление громаднейших трудностей, вызванное страстным желанием воссоздать замечательный памятник народной казахской поэзии во всем великолепии его форм. Даже тогда, когда в подлиннике встречается текст, требующий от переводчика девяти рифм – не меньше! – Вера Потапова не отступает и перед этой задачей и оснащает свой перевод девятью рифмами.

Когда уехал Сареке,
Зари блистал *багрец*.
Едва ли ханом Балталы
Другой бы стал *пришлец*!
Являл он разума пример
И чести *образец*.

Владел он золотой казной,
Отарами *овец*.
Но долголетия не судил
Правителю *творец!*
Пускай растет Козы-Корпеш
Отважным, как *отец*.
Сама народом управляй,
Покуда мал *птенец*,
Со многими держи совет,
Как Сарыбай, *мудрец*.
Тогда опору ты найдешь
Среди людских *сердец*.
(456)

Другая поэма, входящая в эту книгу, «Алпамыс-батыр», дана в переводе Ю. Новиковой и А. Тарковского, которые так же верны национальным канонам казахского подлинника. Ритмика «Алпамыса» изменчива: строка из шести слогов сменяется в иных случаях трехсложной строкой. Переводчики воспроизвели в переводе и эту особенность оригинального текста:

Алпамыс покинул ее,
Ускакал...
И острый кинжал
У нее в руке
Задрожал,
Ищет смерти она в тоске¹.

Но вот разностопность сменяется правильным чередованием одинакового количества стоп. Переводчики считают долгом честно воспроизвести в переводе и этот ритмический рисунок:

Он страну
Пустил ко дну.
Он давно
Проел казну.

Как налог,
Берет он скот.
Изнемог
Простой народ².

При переводе кабардинского эпоса переводчики встретились с такими же трудностями и проявили такую же сильную волю к творческому преодолению их. Знатоки народных кабардинских

¹ «Алпамыс-батыр». Перевели Ю. Новикова, А. Тарковский. — В кн.: Казахский эпос. Алма-Ата, 1958, с. 301.

² Там же, с. 307.

сказаний и песен, объединенных под общим названием «Нарты», определяют эти трудности так:

«Музыкальное богатство кабардинского стиха составляют внутренние созвучия. Последние слоги предыдущей строки повторяются начальными слогами последующей, затем в середине третьей строки и снова возникают в пятой или шестой строках. Звучность стиха усиливают анафоры — то есть повторения сходных слов, звуков, синтаксических построений в начале строк»¹.

Переводчики старались передать возможно точнее эти особенности кабардинского стиха. Вот типичный отрывок из «Сказания о Нарте Сосруко» в переводе замечательного мастера Семена Липкина:

Шли на Хасе Нартов *речи*
О геройской *сече* грозной,
О *путях* непроходимых,
О *конях* неугомимых,
О *набегах* знаменитых,
О *джигитах* непоборных,
Об *убитых* великанах,
О *туманах* в высях горных,
О свирепых *ураганах*
В *океанах* беспредельных,
О *смертельных* метких *стрелах*,
О могучих, *смелых* людях,
Что за подвиг *величавый*
Песню *славы* заслужили.

«В этом отрывке, — говорят исследователи, — сочетаются почти все особенности кабардинского стиха: и своеобразный рисунок рифмы-зигзага — «знаменитых — джигитах — убитых»; или «великанах — туманах — океанах», и концевая рифма (в сочетании с внутренней) — «о путях непроходимых, о конях неугомимых», и анафора в синтаксическом построении строчек. Читатель, конечно, заметит, что в этом отрывке слово «речи», стоящее в конце строки, рифмуется со словом «сече», стоящим в середине строки. То же самое следует сказать о рифмах «стрелах — смелых», «величавый — славы»².

Эти формы стиха свойственны не одним кабардинцам. Они присущи большинству произведений ориентальной поэзии. Для

¹ «Эпос кабардинского народа», статья Кабардинского научно-исследовательского института. — В кн.: Нарты. М., 1951, с. 17.

² Нарты, с. 17–18.

Семена Липкина они стали родными, словно он казах или киргиз. Органически усвоив эти трудные формы, он за четверть века своей неустанной работы воссоздал для русских читателей гениальные эпопеи Востока: «Лейли и Меджнун», «Манас», «Джангар». Где ни откроешь его перевод этих старинных восточных поэм, всюду граненый, ювелирный, узорчатый стих.

Впрочем, в тех случаях, когда этого требует подлинник, Липкин воздерживается от такого чрезмерного богатства созвучий, но всегда сохраняет живую, естественную, непринужденную, безошибочно верную дикцию:

В те дни, когда Джемшида славил мир,
Жил в Руме знаменитый ювелир...

Он зодчим был, а также мудрецом,
Гранильщиком и златокузнецом...

Однажды шаху молвил ювелир:
«О царь царей! Ты покоришь весь мир,

Ты всех владык величьем превзошел, —
Достойным должен быть и твой престол.

О шах! Твой лик — счастливый лик зари.
Пусть прочие владыки и цари

Довольствуются деревом простым,
Но твой престол — да будет золотым!..»

Всем сердцем принял шах такой совет.
«О светоч знаний! — молвил он в ответ, —

Ты хорошо придумал, чародей,
Начни же труд желанный поскорей!»¹

Таким классически четким стихом звучит в переводе С. Липкина поэма великого узбекского поэта-мыслителя Алишера Навои «Семь планет». Прославляя в ней искусство ювелира, Навои сравнивает с ювелиром — поэта:

Когда слова нанижет ювелир,
Их стройной красоте дивится мир.

Липкин представляется мне именно таким ювелиром, «златокузнецом и гранильщиком», создающим драгоценные ожерелья

¹ *Алишер Навои. Семь планет. Перевел Семен Липкин. Ташкент, 1948, с. 110–112.*

стихов. Первооткрыватель восточного фольклорного эпоса, зачарованный его красотой, Липкин приобщает к своему восхищению и нас. Хотел бы я видеть того равнодушного к поэзии человека, который, начав читать «Семь планет» в липкинском переводе, мог бы оторваться от книги, не дочитать до конца.

Вообще только в наше время поэзия среднеазиатских и кавказских народов открылась русским читательским массам во всей своей красоте и высокой человечности. Для того чтобы воссоздать ее для русских людей, среди советских мастеров перевода возникла (начиная с тридцатых годов) большая группа поэтов-ориенталистов, «восточников», в которую, кроме названных выше, входят такие мастера, как Илья Сельвинский, Мария Петровых, Вера Звягинцева, Татьяна Спендиарова, Владимир Державин, Лев Пеньковский, Андрей Глоба, Марк Тарловский, Петр Семьнин, Н. Гребнев, Я. Козловский, Валентина Дынник и многие другие. Некоторые из них посвятили работе над одним-единственным поэтическим памятником годы упорных усилий. Так, Валентине Дынник принадлежит перевод целого тома «Нартских сказаний» (М., 1949), Льву Пеньковскому — перевод узбекской поэмы «Алпамыш» (М., 1958).

Арсений Тарковский с большим искусством переложил монументальную каракалпакскую поэму «Сорок девушек» со слов сказителя Курбанбая Тажибаева¹. Музыка стиха, многообразие ритмов, динамический, темпераментный стиль, являющийся, так сказать, концентратом всех наиболее ярких особенностей восточного стиля, — никак невозможно понять, почему критики встретили эту чудесную работу Тарковского таким единодушным молчанием (как, впрочем, и «Семь планет» в переводе С. Липкина).

V

У каждого большого писателя не один, а несколько стилей: эти стили то чередуются, то сливаются вместе в причудливых и смелых сочетаниях — и всю эту динамику стилей, без которой произведение искусства мертво, обязан воспроизвести переводчик. В эпоху Буало смешение стилей считалось непрощаемым грехом, но в наше время оно ощущается как одно из редкостных достоинств истинно художественной прозы.

Возьмем для примера сочинения Киплинга. Это писатель очень сложного стиля, в котором библейская ритмика парадоксаль-

¹ Сорок девушек. М., 1951.

но сочетается с газетным жаргоном, солдатские вульгаризмы с мелодикой старинных баллад. Почти в каждом из его произведений есть несколько стилистических линий, которые переплетаются между собой самым неожиданным образом. Между тем русские переводчики Киплинга даже не заметили этой многостильности и переводили его бесстильной прозой.

Даже лучшие переводчики в старое время, имея дело с многостильным автором, передавали какой-нибудь один его стиль, а к остальным были слепы и глухи. Какое множество стихотворений Гейне были переданы на русский язык как чисто лирические, без малейшего оттенка той пародийной иронии, которая присуща им в подлиннике! Сочетание нескольких стилей в одном стихотворении Гейне оказалось не под силу переводчикам, — и они долгое время представляли его русским читателям как самого тривиального одностильного лирика. Впрочем, в этом были виноваты не только переводчики, но и читатели, предпочитавшие именно такие переводы.

Теперь это время уже позади. Переводчики Гейне (вслед за Александром Блоком и Юрием Тыняновым) неплохо справляются и с этой задачей.

Но среди проблем переводческого искусства есть одна наиболее трудная. До сих пор она не получила разрешения ни в теории, ни на практике. Да и вряд ли ее разрешение возможно, хотя оно и необходимо до крайности.

Это проблема такая: как переводить просторечие? Как переводить диалекты?

Легко сказать: диалекты нужно переводить диалектами, просторечие — просторечием. Но как выполнить эту, казалось бы, нехитрую задачу?

По этому поводу среди переводчиков ведутся горячие споры.

Для того чтобы читатель мог живее представить себе, в чем заключается существо этих споров, я счел необходимым в интересах наглядности устроить на дальнейших страницах показательный суд над теми мастерами перевода, которые пренебрегли просторечием, — самый настоящий суд с прокурором, адвокатом, судьей, — дабы благодаря столкновению мнений читатели могли приблизиться к истине.

Считаю необходимым предупредить читателей, что ни прокурор, ни адвокат не высказывают моих подлинных авторских мнений. Свое скромное мнение я выскажу лишь в заключительном слове, после того, как мы прослушаем прения сторон.

Итак, говорит прокурор.

VI

СУД. – РЕЧЬ ПРОКУРОРА

Публика взволнованно слушает его запальчивую обвинительную речь.

На скамье подсудимых не спекулянт, не грабитель, но заслуженный, почтенный переводчик.

Прокурор мечет в него громы и молнии.

– Преступнику, – говорит он, – нет и не может быть никаких оправданий. Он обеднил, опреснил, обесцветил наш богатый простонародный язык, смыл с него все его чудесные краски, лишил его тонких оттенков, живых интонаций и тем самым наклеветал на него. Превратив художественную, колоритную прозу в бездушный канцелярский протокол, он – и это отягощает его преступление – даже не уведомил о своем самоуправстве читателей, так что многие из них вообразили, будто перед ними точная копия подлинника, будто убогий, мертвенный стиль перевода в точности соответствует стилю оригинального текста. Это я и называю клеветой.

Тут прокурор торопливо хватается у себя со стола книжки – одну русскую, другую английскую, – желчно перелистывает их.

– Вот они, улики вашей тяжкой вины! Написано у русского автора:

«Ой, лютъ там сегодня будет: двадцать семь с ветерком, ни укрыва, ни грева!»

А в вашем переводе читаем:

«О, сегодня там жестоко: двадцать семь градусов мороза и ветрено. Ни убежища. Ни огня».

Перевод этот вопиюще неверен. Ведь стиль русского подлинника простонародный, крестьянский: тут и *лютъ*, и *укрыв*, и *грев* – слова, находящиеся в самом близком родстве со словами *молвь* и *хлоп*, к которым в свое время относился с таким сочувствием Пушкин.

«Слова сии, – говорил он, – коренные русские. *Хлоп* употребляется в просторечии вместо хлопанья, как *шип* вместо шипения».

И ссылался на стих из старорусской былины:

Он *шип* пустил по змеиному.

Слова старинные, своеобразные, редкостные, никогда не входившие в так называемую литературную лексику.

Тот перевод, в котором *шип* воспроизведен как *шипение*, *лють* воспроизведена как *жестокость*, *укрыв* – как *убежище*, *грев* – как *огонь*, не дает читателям ни малейшего представления о подлиннике. Ибо художественно точным может называться лишь тот перевод, в котором воспроизводится *стиль* оригинального текста. (Текст, о котором говорит прокурор, – повесть Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Повесть вышла в английском переводе Ральфа Паркера у лондонского издателя Виктора Голленца и у американского издателя Дэттона¹.)

Если переводчик принимал специальные меры, чтобы смазать, стереть, уничтожить все стилистическое своеобразие подлинника, необходимо признать, что он блистательно достиг своей цели.

В подлиннике, например, сказано:

«И сразу *шу-шу-шу* по бригаде». (29)²

А в переводе:

«И сразу по бригаде пошел шепот». (36)

В подлиннике:

«Повар взял здоровый *черпачище*». (120)

В переводе:

«Повар взял ложку больших размеров». (159)

В подлиннике:

«Небо белое, *аж с сузеленью*». (135)

В переводе:

«Небо было зеленовато-бело». (179)

В подлиннике:

«Фетюков... *подсосался*». (30)

В переводе:

«Фетюков подошел ближе». (37)

В подлиннике:

«*Горетый* валенок». (58)

В переводе:

«*Заплатанный* башмак». (77)

Всюду свежие, сверкающие народные краски подменяются банальными и тусклыми. Художественное своеобразие подлинни-

¹ *Alexander Solzhenitsyn, One day in the life of Ivan Denisovich. Translated from the Russian by Ralph Parker. (E. P. Dutton.) Серия «Сигнет-Букс», № 4, 1963.*

² Цифры, поставленные в скобках после цитат из оригинального текста, означают страницы книги А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», М., 1963; цифры, поставленные после ссылок на английский текст, означают страницы книги: *Solzhenitsyn, his novel «One day in the life of Ivan Denisovich», translated by Ralph Parker (Victor Gollancz, London, 1963).*

ка не передано ни в единой строке. Словно не с русского языка переводили на английский, а с богатого на нищенски бедный.

Когда в подлиннике я, например, встречаю слова: «*конвоиров понатыкано*» (35), я могу заранее сказать, что у переводчика мы непременно прочтем: «Здесь *повсюду кругом* конвоиры» (45), а когда в подлиннике мне попадает такая простонародная форма: «свое брюхо *утолакивать*» (29), я могу держать пари на что угодно, что в переводе будет написано: «удовлетворять свое брюхо» (35). Такие колоритные речения, как *зафыркал* (56), *укрываете* (56), *табачинка* (30), *бушлат деревянный* (59), *терпельник* (60), — переводчик превращает в слова самого ординарного интеллигентского стиля без сучка и задоринки: *зафыркал* (73), *защита* (73), *щепоть табаку* (37), *(человек), который так много терпел* (79) и т. д.

Особенно мне жаль «*деревянного бушлата*». В народе с незапамятных времен так называется гроб. «Деревянная шуба», «деревянный тулуп» — обычная метафора в речи крестьян. Казалось бы, трудно ли перевести:

«Не подпишешь — бушлат деревянный». (59)

Но переводчик и здесь оказался верен своей установке: долой образную народную речь! — и заменил ее пресной банальщиной:

«Если бы он не подписал (признания в своей мнимой вине), его расстреляли бы». (78)

Текст русской повести весь построен на внутреннем монологе деревенского человека, бывшего колхозника, солдата. И не нужно отличать слишком изысканным слухом, чтобы заметить, что этот текст подчинен ненавязчивому сказовому народному ритму:

Ой, лють там сегодня будет:

двадцать семь с ветерком,

ни укрыва, ни грева!

U — U | U — U | — U

UU — | UU —

UU — | UU — | U

Даже это дважды повторенное *ва* (в последней строке) верная примета напевности повествования. Но у переводчика нет даже намёка на ритм.

Если бы английский перевод перевести обратно на русский язык, автор не узнал бы своей повести: переводчик-опреснитель планомерно и систематически вытравил из нее все особенности ее терпкого стиля и перевел ее на химический чистый — без всякого цвета и запаха — язык учебников и классных упражнений.

Словом, только те читатели, у которых нет ни художественного чутья, ни любви к своему языку, скажут, что перевод этот точен. Но всякий, кто не совсем равнодушен к искусству, увидит здесь беспощадное искажение подлинника...

Прокурор делает короткую паузу и с новым ожесточением, еще более бурным, обрушивает на подсудимого свой праведный гнев.

— Чтобы суд, — говорит он, — мог яснее представить себе, какой убыток приносит читателям отказ переводчиков от воспроизведения простонародного стиля, приведу один из наиболее наглядных примеров — перевод «Ревизора», исполненный в США мистером Бернардом Гилбертом Герни.

(Этого подсудимого усаживают на ту же скамью — рядом с его английским коллегой.)

— Стиль Гоголя, — продолжает свою речь прокурор, — характеризуется буйными словесными красками, доведенными до такой ослепительной яркости, что радуешься каждой строке, как подарку. И хотя знаешь весь текст наизусть, невозможно привыкнуть к этому неустанному бунту против серой банальности привычной штампованной речи, против ее застывших, безжизненных форм.

Отвергая «правильную» бесцветную речь, Гоголь расцвел всю комедию простонародными формами лексики.

Не «бей в колокола», говорят в «Ревизоре», но «*валяй* в колокола».

Не «заботы меньше», но «заботности меньше».

Не «получить большой чин», но «большой чин *зашибить*».

Не «пьяница», но «пьянюшка».

Этой простонародностью и должен был окрасить свой перевод мистер Герни.

Если он стремился к тому, чтобы его перевод был художественным, он должен был так или иначе сигнализировать англо-американским читателям, что в подлинном тексте написано:

Не «обида», но «обижательство».

Не «сойти с ума», но «свихнуть с ума».

Не «истратил денежки», но «профинтил денежки».

Не «привязался к сыну купчихи», но «присыкнулся к сыну купчихи».

Он должен был ввести в свой перевод экспрессию простонародного стиля.

Не мог же он не заметить, что унтер-офицерша, повествуя о том, как ее высекли, говорит не *высекли*, но *отрапортовали*:

— Бабы-то наши *задрались* на рынке, а полиция не подоспела, да и *схвати* меня, да так *оттрапортовали*: два дня сидеть не могла.

Не *подрались*, но *задрались*, не *схватили*, но *схвати* и так далее.

Весь этот бунт против мертвенной гладкописи непременно должен был отразить мистер Герни в языке своего перевода, потому что здесь-то и заключается самая суть гоголевской стилистики. Не воспроизвести этой сути — значит не дать иностранным читателям ни малейшего представления о Гоголе.

Кто из русских людей, говоря о «Ревизоре», не вспомнит с восхищением таких «гоголизмов», без которых «Ревизор» — не «Ревизор»: «не по чину берешь», «бутылка толстобрюшка», «эй вы, залетные!», «вам все — финтирлюшки», «жизнь моя... течет... в эмпириях», «эк куда метнул!», «в лице этакое рассуждение», «ах, какой пассаж!», «в комнате такое... амбре», «а подать сюда Ляпкина-Тяпкина!», «Цицерон с языка» и так далее и так далее, — недаром все эти слова и словечки тотчас же после появления «Ревизора» в печати демократическая молодежь того времени ввела в свой языковой обиход.

А мистер Герни лишает их всякого подобия крылатости.

Когда, например, у Гоголя один персонаж говорит: «Вот не было заботы, так подай!» — мистер Герни обволакивает эту лаконичную фразу-поговорку такой тягучей и тяжеловесной канителью:

— Ну, в последнее время у нас было не так уж много забот, зато теперь их очень много и с избытком.

Там, где у Гоголя сказано: «Эк, куда хватили!» — у мистера Герни читаем:

— Конечно, вы захватили значительную часть территории.

Мудрено ли, что, читая такой перевод, иностранцы при всем желании не могут понять, почему же русские люди считают этого унылого автора одним из величайших юмористов, какие только существовали в России, почему, хотя николаевская кнутобойная Русь отодвинулась в далекое прошлое, «Ревизор» воспринимается нами не как исторический памятник, а как живое произведение искусства.

Как бы для того, чтобы окончательно уничтожить в своем переводе колорит эпохи и страны, переводчик заставляет Хлестакова сказать об одном из тогдашних российских романов:

«Бестселлер»!!!

Мистер Герни далеко не всегда понимает идиомы переводимого текста, но, повторяю, если бы даже он не сделал ни единой ошибки, если бы он даже не прибегал к отсебятинам, все равно

это был бы ошибочный перевод «Ревизора», так как в нем не передан *стиль* гениальной комедии.

Я нарочно взял для примера работу одного из наиболее квалифицированных мастеров перевода.

Кроме «Ревизора», мистер Герни перевел «Отцов и детей», «Трех сестер», «Слово о полку Игореве», «Шинель», «Гранатовый браслет», «На дне», стихотворения Пушкина, Маяковского, Блока, а в последнее время в Нью-Йорке вышла составленная им «Антология советских писателей»¹.

Повторяю: это деятельный и дельный литературный работник, и показательно, что даже он спасовал, когда дело дошло до воссоздания просторечного стиля.

Возьмем хотя бы сделанный им перевод «Мертвых душ», который у него озаглавлен «Путешествия Чичикова, или Домашняя жизнь старой России». Перевод этот вышел в 1924 году в издательстве нью-йоркского «Клуба читателей» («Chichikov's Journeys, or Home Life in Old Russia»).

Нельзя не отнестись с уважением к этому большому труду. «Мертвые души» переведены Бернардом Герни гораздо лучше, чем «Ревизор». Найдено много эквивалентных речений, недоступных другим переводчикам.

И все же те причудливые, яркие, выхваченные из самой гущи народной слова-самоцветы, которыми славится гениальная лексика Гоголя, стали у переводчика тусклыми и утратили свою самобытность.

Гоголь, например, говорит:

«*Омедведила* тебя захолустная жизнь». У переводчика банальная гладкопись: «Вы превратились в медведя из-за своей жизни в глуши» (179).

Гоголь:

«*Поезжай бабиться с женой*».

Мистер Герни:

«Ступай и проведи приятное время со своей женой» (65).

Гоголь:

«*Ах, какие ты забранки пригинаешь*».

Мистер Герни:

«Какую ты произносишь ужасную брань» (44).

¹ См. его монументальную (1049 страниц) книгу: A Treasury of Russian Literature (Сокровищница русской литературы), by Bernard Gilbert Guerney. New York, The Vanguard Press, 1943, где он с энтузиазмом пропагандирует русских писателей.

У Гоголя Чичиков, забрызганный грязью, раздевается и отдает Фетинье «всю снятую с себя *сбрую*».

У мистера Генри сбруя превратилась в «одежду» (*garments*, 37).

Такое обесцвечивание, опреснение Гоголя происходит на всем протяжении поэмы. Убытки иноязычных читателей «Мертвых душ» неисчислимы. Особенно горько, что такой же убогой банальщиной заменены в переводе не только слова, но и целые фразы Гоголя. Мы с детства привыкли восхищаться таким, например, гоголевским дифирамбом искусству сапожника:

«Что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги, то и спасибо!»

И можно представить себе, как возмутился бы Гоголь, если бы мог предвидеть, что эта крылатая фраза, ставшая у нас поговоркой, будет представлена зарубежным читателям так:

«Проткнет своим шилом кусок кожи, и готова для вас пара сапог, и нет такой пары, за которую вам не хотелось бы поблагодарить» (83).

И не обидно ли, что другая лаконичная русская фраза:

«Ведь предмет просто: фу-фу» — превратилась у переводчика в такое уныло-канительное сочетание слов:

«Ведь обсуждаемое нами дело имеет не более содержания (*substance*), чем дуновение воздуха!» (89).

Если лучшие переводчики считают себя вправе так коверкать гоголевский стиль, что же сказать о худших? Худшие в своем презрении к этому стилю доходят до такого цинизма, что, например, встретив у Гоголя незабвенное словечко Плюшкина о каком-то чиновнике:

«Мы были с ним однокорытниками», переводят без зазрения совести:

«Мы были с ним мальчуганами» («*We were boys together*»)¹.

Вообще иностранные переводчики русских писателей не выработали до настоящего времени сколько-нибудь устойчивых принципов для воспроизведения на своем языке тех разнообразных систем просторечия, с которыми им приходится сталкиваться при переводе Гоголя, Лескова, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Леонова, Шолохова.

Что, например, могут подумать французы о «чародее русского языка» Николае Лескове, если им случится прочитать его шедевр «Тупейный художник» в переводе на французский язык, испол-

¹ *Dead Souls* by Nikolai Gogol, translated by Mrs. Edward Garnett (Random House), p. 182.

ненном в 1961 году Алисой Оран и Гарольдом Люстерником? (Тут на скамью подсудимых усаживают и этих мастеров перевода.)

В подлиннике верно передана языковая манера бывшей актрисы крепостного театра, фразеология которой то и дело отходит от общепринятых грамматических норм. В этих прихотливых нарушениях норм, в этих трогательно комических беззакониях речи — вся художественная ценность лесковской новеллы, вся ее прелесть и жизненность, а переводчики, заставив старуху крестьянку изъясняться на бесцветном наречии плоховатых французских учебников, тем самым начисто ограбили Николая Лескова, отняли у него то великое его мастерство, которое Горький называл «чародейством». Кому нужен ограбленный, безъязыкий, фальшивый Лесков, не имеющий ничего общего с подлинным?

Героиня рассказа говорит, например:

«Граф... был так страшно нехорош через свое всегдашнее зленье».

Здесь, в этом кратком отрывке, два отклонения от нормы: во-первых, вместо «некрасив» говорится «нехорош», во-вторых, вместо: «из-за своей раздражительности» сказано «через свое зленье», а переводчики, не обращая внимания на эти причуды лесковского стиля, считают вполне адекватной русскому тексту такую банальную гладкопись:

«Граф... был так ужасно некрасив (!), потому что, будучи постоянно разгневан (!)...»

Рассказав про эту жестокую расправу французских переводчиков с русским писателем, критик справедливо замечает:

«Н. Лесков в переводе отсутствует... Снято (то есть уничтожено. — К. Ч.) все своеобразное, неожиданное, стилистически острое»¹.

Главная причина этой жестокой расправы с Лесковым — скудный язык переводчиков, лишенный всяких простонародных примет.

— Пусть подсудимые, — говорит прокурор, — не вздумают сослаться на то, что их языки не имеют ресурсов для перевода русской поэзии и прозы. Этот довод очень легко опровергнуть, отметив те несомненные сдвиги, которые в последнее время происходят в практике английских и французских мастеров перевода, пытающихся воссоздать на своем языке произведения русской словесности. Стихотворения Пушкина, Лермонтова, Алексея Тол-

¹ Е. Г. Эткинд. Теория художественного перевода и сопоставительной стилистики. — В кн.: Теория и критика перевода. Л., 1962, с. 27–28.

стого в переводе покойного Мориса Бэринга, строфы «Евгения Онегина», переведенные Реджинальдом Хьюиттом (Hewitt), весь «Евгений Онегин», переведенный Уолтером Арндтом, Юджином Кейденом, Бэбетт Дейч и др., Александр Блок, Валерий Брюсов, Шолохов, Бабель и Зощенко в переводе даровитой плеяды молодых переводчиков, переводы стихов Андрея Вознесенского, сделанные известным поэтом-эссеистом У. Г. Оденем (Auden), — все это является бесспорным свидетельством, что в Англии и в США уже приходит к концу период ремесленных переводов российской словесности, от которых в свое время пришлось пострадать Льву Толстому, Достоевскому, Чехову. Все эти новые переводы показывают, что английский язык вовсе не так неподатлив для перевода русской поэзии и прозы, как можно подумать, читая торопливые изделия иных переводчиков...

Не забудем, что сейчас у переводчиков, английских и русских, есть могучее подспорье — двухтомный «Англо-русский фразеологический словарь» Александра Кунина, где собраны бесчисленные фразеологические единицы, устойчивые словосочетания современной английской речи, часто очень картинные, неожиданно яркие.

Например «мертвый кролик» означает у американцев гангстера, головореза, а «ступай и снеси яйцо» означает у них «провалявай», а «идолы пещерные» означают у англичан — предрассудки, а «украсть живот, чтобы прикрыть себе спину» — взять в долг у одного, чтобы заплатить другому. Все эти причуды живой человеческой речи, часто остроумные, отклоняющиеся от общепринятых языковых норм, чрезвычайно облегчают переводчику труд отыскания красочных эквивалентов русского просторечия.

Горячая речь прокурора произвела впечатление. Уж очень неопровержимы те факты, которые она изобличает.

Многим из публики даже почудилось, будто дело подсудимых проиграно. Что может сказать адвокат в их защиту?

VII

СУД. — РЕЧЬ АДВОКАТА

Но адвокат нисколько не смущен. Вид у него уверенный. Да и подсудимые не падают духом.

Адвокат начинает свою речь издалека.

— Да, — говорит он, — в принципе никоим образом нельзя оправдать отказ того или иного переводчика от воспроизведения

всевозможных жаргонов, диалектов, аргю, а также разных индивидуальностей человеческой речи, заключающихся в отступлениях от норм литературного стиля. Прокурор совершенно прав: вводя нормативные формы туда, где их нет, переводчики словно водой смывают с изображаемых автором лиц самые яркие краски. Ведь речевая характеристика — одно из наиболее сильных изобразительных средств, и отказаться от нее — это действительно значит превращать живых, живокровных людей в бездушные восковые фигуры.

Да, в принципе с этим нельзя не согласиться.

Но что же делать переводчикам на практике? Ведь недаром лучшие наши мастера перевода грешат тем же самым грехом, в каком прокурор обвиняет их зарубежных собратьев.

Вспомните милого Джима из романа Марка Твена «Гекльберри Финн». В подлиннике вся его речь — богата отклонениями от нормы. На каждую сотню произнесенных им слов приходится (я подсчитал) четыре десятка таких, которые резко нарушают все нормы грамматики. Вместо *going* говорит он *a-gwyne*, вместо *dogs* — *dogst*, вместо *I am* — *I is* и т. д., и т. д.

— Как воспроизвести эти искажения по-русски? — язвительно обращается адвокат к прокурору. — Каким образом дать русскому читателю представление о том, что речь простодушного Джима вся разукрашена яркими красками живого и живописного простонародного говора?

Неужели ввести в перевод такие словечки, как *очинно*, *ась*, *завсегда*, *жисть*, *куфарка*, *калитор*, *обнаковенно*, *идётъ*?

Это было бы нестерпимой безвкусицей.

Переводчица романа Н. Дарузес уклонилась от такого варварского коверканья слов — и хорошо поступила, так как все эти *ась* и *куфарка* придали бы Джимовым речам рязанский или костромской колорит, несколько не соответствующий лексике и фразеологии негров, проживавших в XIX веке на берегах Миссисипи.

Джим в переводе Дарузес вполне владеет интеллигентской, безукоризненно правильной речью, и советские читатели ничего не потеряли от этого.

(Голоса в публике: «Нет, нет, потеряли!..», «Нет, не потеряли!» Звонок председателя).

Но адвокат по-прежнему невозмутимо спокоен:

— Прокурору очень легко говорить: «переводите просторечие просторечием», но пусть попробует применить этот демагогический лозунг на практике. У него решительно ничего не полу-

чится или получится вздор. Как, в самом деле, должны были поступить те мастера перевода, на которых он обрушился с таким неистовым пафосом? Передать крестьянско-солдатско-тюремный жаргон жаргоном уэссекских фермеров Томаса Харди? Или наречием валлийских крестьян?

И как поступить переводчикам рассказов Лескова? Передать причуды лесковского стиля жаргоном провансальских виноделов?

И можно ли надеяться, что найдется искусник, способный правильно воссоздать в переводе стилистику «Трех солдат» Редьярда Киплинга, из которых один говорит на англо-шотландском наречии, другой — на англо-ирландском, а третий — на уличном жаргоне восточного Лондона?

Нет, вопрос о воспроизведении на родном языке чужих жаргонов, диалектов, аргю — вопрос очень трудный и сложный, и его не решить с кондачка, как хотелось бы моему оппоненту. И я приглашаю его всмотреться в это дело поглубже.

Защитник берет со стола какую-то нарядную книгу:

— Вот, не угодно ли ему поразмыслить над тем предисловием, которое Марк Твен предпослал своему «Гекльберри». Оно написано, так сказать, на страх переводчикам. Из него они могут с глубокой печалью узнать, что в этом романе американский писатель использовал целых семь разнообразных жаргонов:

- 1) жаргон миссурийских негров;
- 2) самую резкую форму жаргонов юго-западных окраин;
- 3) ординарный жаргон южного района Миссисипи;
- 4 — 7) и, кроме того, четыре вариации этого жаргона.

Будьте вы хоть талантом, хоть гением, вам никогда не удастся воспроизвести в переводе ни единого из этих семи колоритных жаргонов, так как русский язык не имеет ни малейших лексических средств для выполнения подобных задач. Переройте весь «Словарь русского языка» С. И. Ожегова — от слова *абажур* до слова *ящур*, — вы не сыщете ни одного эквивалента ни для говора негров, живущих в южном районе Миссисипи, ни для любой из его четырех вариаций. В нашем языке, как и во всяком другом, не найти никаких соответствий тем изломам и вывихам речи, которыми изобилует подлинник.

Здесь каждого переводчика, даже самого сильного, ждет неизбежный провал. Здесь не помогут ни *засупонить*, ни *дескать*, ни *ась*, ни *ззноба*.

Героиня мопассановской «Одиссеи проститутки» говорит в подлиннике *v'la* вместо *voilà*, *ben* вместо *bien*, *parlions* вместо *parlais*,

то есть то и дело отклоняется от правильной речи. Передать эти отклонения переводчик совершенно бессилён¹.

Чтобы предотвратить неудачу, у переводчиков есть единственный путь: смиренно пойти по стопам мастеров, начисто отказавшихся воспроизводить в переводе простонародную речь. Так и перевела «Гекльберри Финна» Н. Дарузес — чистейшим, правильным, нейтральным языком, не гонясь ни за какими жаргонами.

И хорошо сделала! Очень хорошо! Превосходно!

(Голоса в публике: «Нет, плохо!», «Нет, отлично!». Звонок председателя.)

Сейчас передо мной «Гекльберри», выпущенный Детгизом в ее переводе с прелестными рисунками Горяева, и, в сущности, какое мне дело, что в подлиннике вся эта книга от первой до последней страницы написана от лица полуграмотного, темного, диковатого малого, не имеющего никакого понятия о правильной речи. В переводе этот «дикарь» говорит книжным, грамматически правильным языком культурных, интеллигентных людей. Правда, это выходит иногда как-то странно: читаешь, например, сделанное им описание природы, и кажется, что читаешь Тургенева: «Нигде ни звука, полная тишина, весь мир точно уснул...» — и т. д.².

Но разве дело в таких мелочах? Разве эти мелочи помешали советским читателям, особенно детям, полюбить твеновский роман всей душой? Они читают именно этот перевод с восхищением и не требуют никакого другого. И их любовь к этой книге несколько не меньше, чем любовь заокеанских детей, которые читают ее в подлиннике.

Тут адвокат надолго умолкает. Нисколько не торопясь, он деловито раскладывает у себя на столе небольшие зеленые томики — романы Диккенса в издании Гослитиздата — и сообщает о них одно прелюбопытное свое наблюдение. Оказывается, у Диккенса в каждом романе действует какой-нибудь «человек из низов» с плебейской, неотесанной, но очень выразительной речью. И (знаменательно!) все наши лучшие переводчики Диккенса передают их цветистую простонародную речь почти правильной бескрасочной гладкописью!

— Одним из наиболее талантливых, авторитетных и опытных мастеров перевода, — говорит адвокат, — справедливо считается

¹ См.: А. Федоров. О художественном переводе. М., 1941, с. 136.

² *Мартин Твен*. Приключения Гекльберри Финна. Перевод с английского Н. Дарузес. М., 1962, с. 144.

Мария Лорие. Ей принадлежит перевод романа Диккенса «Большие надежды». Очень художественный перевод, образцовый. Но вот в романе появляется каторжник Мэгвич, вульгарный дикарь, речь которого вполне выражает его грубую психику. А в переводе Марии Лорие он говорит почти литературно.

«— Милый мальчик, — говорит он, — и вы, товарищ Пипа, я не стану рассказывать вам мою жизнь, как в книжках пишут или в песнях поют, а объясню все коротко и ясно, чтобы вы сразу меня поняли», — и т. д. (XXIII, 366)¹.

Опять интеллигентская речь, без всякой плебейской окраски. Так мог бы говорить человек с университетским образованием: юрист или врач, хотя в подлиннике с первых же слов слышится речь темного каторжника, никогда не бывавшего в культурной среде. Вместо *for* он говорит *fur*, вместо *after* — *arter*, вместо *someone* — *sumtmin* и т. д., и т. д.

Эти искривления речи, к счастью, никак не отразились в переводе. «Плебейство» Мэгвича отлично передано — не лексикой, но интонацией.

То же нужно сказать о речи другого простолюдина, Роджера Райдергуда, в романе «Наш общий друг», блистательно переведенном Н. Волжиной и Н. Дарузес. Хотя в подлиннике Райдергуд говорит не *knew*, но *knowed*, не *partner*, но *pardner*, не *anything*, но *anythink*, в переводе это искажение стилевого стандарта не нашло никаких отражений (XXIV, 185 — 189).

Так что напрасно прокурор с такой неуместной горячностью нападает на переводчика Бернарда Гилберта Герни и видит в его гладкописи чуть ли не вредительство.

Нельзя же привлекать людей к суду за то, что они не волшебники и не умеют творить чудеса! Недаром мастера перевода — и французы, и англичане, и русские — именно потому, что они мастера, дистиллируют в своих переводах чужую простонародную речь. За эту «дистилляцию» не судить мы должны переводчиков, но благодарить и приветствовать! Здесь, в сущности, их большая заслуга, достойная всяких похвал!

Да, не вина, а заслуга!

Что чаще всего заставляет их заменять чужое просторечие гладкописью? Их ненависть к безвкусице и фальши. С содроганием эти мастера вспоминают пресловутого Иринарха Введенско-

¹ Римская цифра в скобках указывает том Собрания сочинений Диккенса в тридцати томах, вышедшего в Гослитиздате (М., 1957–1963); арабская — страницу названного тома.

го, который, стремясь к просторечию, беспардонно русифицировал подлинник и принуждал англосаксов *поддеюлировать* и *фришпандоривать* друг друга, а кое-кого и *наяривать*.

Они помнят, как коробило их, когда Сэм Уэллер, чистокровнейший лондонец, обращался в переводе к отцу, словно к Ивану Сусанину:

— Ну, *исполать* тебе, старый *богатырь*¹.

И, конечно, дистилляторы правы: читаешь Бернса в русопятском переводе Федотова, и кажется, будто Бернс был лихим балалаечником в рязанском самодеятельном хоре. Дай середняку переводчику волю вводить в свои переводы простонародную речь, он до того загрузит их всевозможной *ай люли да доля-долюшка*, что получится сплошное уродство. Здесь словно шлюзы откроются для самой аляповатой и сусальной безвкусицы. И тогда дружно протестуют читатели. «Пусть лучше, — скажут они, — переводчики передадут нам хотя бы сюжетную схему, даже не покушаясь на воссоздание иноязычной стилистики! Пусть ограничатся той скромной задачей, которую, как мы только что видели, поставил перед собой Герни: осведомить своих соотечественников о содержании (только о содержании!) того или иного произведения русской словесности».

Боязнь аляповатой вульгарщины удерживает русских переводчиков от внедрения простонародных речений в тексты своих переводов. Их пугает множество моветонных безвкусиц, допущенных переводчиками старого времени. Эти безвкусицы и побуждают их начисто отказаться от всяких попыток воссоздать чужое просторечие.

А если таково принципиальное отношение к этому делу наиболее квалифицированных мастеров перевода, почему же, спрашивается, мы запрещаем поступать точно так же их коллегам, переводящим Крылова, Грибоедова, Гоголя, Лескова, Солженицына, Шолохова?

Возможно, что и их останавливает та же ненависть к сусальной вульгарщине, которая неизбежно прокрадется в их перевод, если они станут при помощи собственных сленгов воспроизводить просторечие наших классических авторов.

Строго взыскивать с них мы не можем, хотя бы уже потому, что они — в большинстве. Их переводы — бытовое явление. Никто из критиков не высказывает им порицания за то, что, сти-

¹ Иван Кашкин. Мистер Пиквик и другие. — «Литературный критик», 1936, № 5, с. 214.

рая с переводимого текста все его живописные краски, они лишают этот текст той могучей динамики, которая так неотразимо воздействует на чувства и мысли читателей. К этому привыкли. Это считается в порядке вещей, и тот переводчик «Ивана Денисовича», на которого с таким патетическим гневом обрушился наш прокурор, может в свое оправдание сказать, что и другие переводчики «Ивана Денисовича» так же исказили весь текст этой повести, даже не попытавшись воссоздать ее стиль. До нас дошло пять американских изданий «Ивана Денисовича». И какое из них ни возьмешь, всюду та же бесцветная протокольная речь.

В подлиннике, например, говорится:

«Закон, он *выворотной*». (59)

А Бела фон Блок переводит:

«Они поступали с законом, как *заблагорассудится*». (66)¹.

А Макс Хейуорд и Рональд Хингли:

«Они вертели закон, как хотели». (75)².

А Томас Уитни:

«Закон это такая вещь, которую (...) *выворачивали наизнанку, как им вздумается*». (69)³.

В подлиннике:

«Сенька Клёвшин *услышал через глушь* свою». (60)

Бела фон Блок переводит:

«Хотя он был глух». (68)

Хейуорд и Хингли:

«При всей своей глухоте Сенька Клёвшин мог *услышать*». (77)

В подлиннике:

«Всем *под гребенку* десять давали». (58)

Бела фон Блок:

«Для каждого всегда десять лет». (66)

Как видите, это — система. Оказывается, не только Ральф Паркер, но все, решительно все переводчики наотрез отказались переводить просторечие. К ним примкнули их коллеги итальянцы.

Здесь адвокат демонстрирует две итальянские книги.

Обе называются одинаково: «Una giornata di Ivan Denisovic».

¹ «One day in the life of Ivan Denisovich», by Alexander Solzhenitsyn translated by Bela von Block (Lancer Books, New-York, 1963).

² «One day in the life of Ivan Denisovich», by Alexander Solzhenitsyn translated by Max Hayward and Ronald Hingley (Frederick A. Praeger. Inc., N.-Y., 1963).

³ «One day in the life of Ivan Denisovich», by Alexander Solzhenitsyn. An uncensored translation by Thomas P. Whitney (Fawcett Publication. Inc.), N.-Y., 1963.

Одна вышла в Милане в переводе Джорджио Крайского¹, другая — в Турине в переводе Раффаэлло Убольди². Оба переводчика придерживаются того же «протокольного» метода. У одного «шу-шу-шу» — *tormento* «глухой говор», у другого — *sussurro* (38) *болтовня*, у одного «здоровый черпачище» — *вместительный черпак* (144), у другого — *большой черпак* (169) и т. д.

Значит, это вовсе не блажь какого-нибудь одного переводчика, это общепринятый, общепризнанный метод. Никаким другим методом перевести «Один день» невозможно, да и нужен ли другой перевод? Главное в этой повести, говорит адвокат, не стиль, а сюжет. Да и в «Ревизоре» нам дороже всего его фабула, а не всякие «отрапортовать» и «присыкнуться».

Здесь адвокат, самоуверенно выпятив грудь, начинает распространяться о том, что красоты стиля и экспрессия образов привлекают будто бы лишь отдельных гурманов, а широкой публике подавай содержание.

— Форма «Ревизора», — говорит он, — примечательна лишь для очень немногих, а огромному большинству зарубежных и русских читателей важна идейная направленность бессмертной комедии.

(Крики в публике: «Ложь!», «Демагогия!», «Вздор!», «Нельзя же отделять содержание от формы!»)

Но адвокат не смущен.

— Разрешите, — говорит он, — прочитайте вам один документ, который наглядно показывает, что художественность перевода отнюдь не такое драгоценное качество, как пытается внушить нам прокурор. Это письмо знаменитого немецкого писателя Томаса Манна. В письме Томас Манн напрямик говорит:

«Если в книге есть настоящая сущность, то даже при плохом переводе многое сохраняется, и это уже хорошо».

Многое, и притом самое лучшее, сохраняется даже в таком переводе, который не воспроизводит стилистики подлинника.

«Я не знаю ни слова по-русски, — говорит в том же письме Томас Манн, — а те немецкие переводы произведений великих русских писателей XIX века, которые я читал в юности, были очень слабыми. Но тем не менее это чтение принадлежит к величайшим событиям в истории моего воспитания»³.

¹ *Aleksandr Solgenitsyn. Una giornata di Ivan Denisovic. Traduzione di Giorgio Kraiski (Officina Grafiche Garzanti, Milano, 1963).*

² *Aleksandr Solzenitsyn. Una giornata di Ivan Denisovič. Traduzione di Raffaello Uboldi (Giulio Einaudi editore, Torino, 1963).*

³ Томас Манн о переводе. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1963, с. 532.

Словом, потери читателей при слабых и бесцветных переводах, — так заканчивает свою речь адвокат, — вовсе не так велики, как хочет убедить нас прокурор. И я надеюсь, что ввиду этих неопровержимо убедительных доводов суд найдет возможным оправдать подсудимых и не станет препятствовать им применять те же методы впредь.

VIII

СУД. — РЕЗЮМЕ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ

Но ни с защитником, ни с обвинителем не согласился престарелый судья.

— Нет, — заявил он, — защитник не прав, утверждая, что чужое просторечие не может быть передано на нашем родном языке.

Кто скажет, что шотландский колорит поэмы Роберта Бернса «Тэм О'Шентер» хоть сколько-нибудь пострадал от того, что Маршак с тем безошибочным вкусом, который делает его лучшие переводы классическими, ввел в свой перевод этой поэмы такие русские слова, как *нафезаться*, *наклюкаться*, *плюхнуться*. Все зависит от такта и мастерства переводчика.

И разве не существует примеров удачного применения русских простонародных оборотов и слов, вполне удовлетворяющих самый изысканный вкус? Прочтите, например, «Японские сказки» в умном и талантливом переводе Б. Бейко и В. Марковой, — ведь не покоробили же самого строгого критика такие формы русского фольклора, которые встречаются в них:

«Долго ли, коротко шел Момотаро, а пришел он на высокую гору...», *«Старик, а старик...»*, *«ниф горой...»*, *«один-одинешенек...»*, *«Стал было отказываться Урасимо, да куда там...»* и т. д., и т. д.

«Разве можно подумать, — говорит об этих переводах взыскательный критик, — что это перевод, да еще с восточного языка? Нет, это подлинно виртуозная ассимиляция японской сказки на русском языке. Тут весь строй языка — от русской сказки... И при всем том как тонко сохранен национальный колорит!.. Вот что значит уметь пользоваться просторечием! Бейко и Маркова доказали на практике, что русификация не только не вредит делу, а, наоборот, делает сказку народной»¹.

В этом все дело — в чувстве меры, во вкусе и в такте.

¹ С. Петров. О пользе просторечия. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1963, с. 93—95.

Оттого-то обоим переводчикам так хорошо удалось совершить это литературное чудо: окрасить свои переводы национальным колоритом Японии, пользуясь просторечием родного фольклора. Когда читаешь переведенные ими «Японские сказки» о драконах, медузах, тайфунах и крабах, кажутся совершенно естественными такие русизмы, вплетенные в их словесную ткань:

- Устал, *мочи нет*.
- Взглянул и *диву дался*...
- *Глядь*, а это заяц пришел.

Чудо заключается в том, что, невзирая на эти русизмы, японцы в переводе остаются японцами, и японский фольклор не становится русским фольклором.

С замечательным вкусом и тактом выполнен Верой Марковой перевод других японских сказок, собранных ею в книге «Десять вечеров»¹.

Невзирая ни на какие русизмы, вроде «какой ни на есть», «знай себе коней понукает», «тебе не в догадку» и проч., здесь сохраняется национальный колорит и японцы не кажутся суздальцами.

Или вспомните «Кола Брюньона» в переводе Михаила Лозинского. Колорит французского простонародного стиля несколько не ослабляется здесь тем обстоятельством, что Лозинский выбирает для его воссоздания такие русские простонародные слова и обороты, как *нехристь*, *кабы*, *полвека*, *стукнуло*, *плутяга*, *батюшки мои*, *старый воробей*, *ведро*, *после дождичка в четверг*, *брюхатить* и даже *спинушка*.

Из-за этих русских выражений и слов Кола Брюньон отнюдь не становится тульским или рязанским крестьянином, он все время остается коренным французским уроженцем, ни на миг не теряя своих типических национальных особенностей. Русское просторечие совсем не мешает ему сохранить свою бургундскую душу.

Чем же объяснить это чудо? Почему, спрашивается, другим переводчикам такое сочетание почти никогда не дается? Почему *батюшки мои*, *спинушка*, *если бы да кабы* и т. д. под пером у других переводчиков непременно стубили бы весь перевод и не оставили бы ни единой черты от национального лица Кола Брюньона?

Почему, когда Виктор Федотов, переводя Роберта Бернса, пускает в ход такие же русизмы, он превращает шотландцев в рязан-

¹ Десять вечеров. Японские народные сказки. Перевод Веры Марковой. М., 1965.

цев, а Кола Брюньон у Михаила Лозинского может даже позволить себе такое, казалось бы, незаконное сочетание разностильных и разнокалиберных слов, как библейское имя *Далила* и просторечное русское восклицание *ай люли...*

— Далила! Далила! Ай люли, могила!

Здесь это не звучит стилевым разнобоем — и слово *ай люли* не кажется здесь чужеродным: его воспринимаешь как совершенно естественное в устах природного, коренного француза.

Почему это происходит, сказать нелегко. Повторяю — здесь все зависит от чувства меры, от таланта, от такта. Лозинский нигде не шаржирует, не нажимает педалей, нигде не перегружает свой текст нарочито русскими словечками, причем огромное их большинство имеет самый легкий, еле заметный налет просторечия, и ни одно не связано со специфическими реалиями нашего народного быта. А главное, стилевая атмосфера всего текста так насыщена французскими простонародными красками, что очутившиеся в ней очень немногие (и отобранные с большой осторожностью) русские простонародные речения органически сливаются с ней, не выделяясь из общего тона и не производя впечатление беззаконного сплава двух стилей.

Тому же Михаилу Лозинскому принадлежит и другая, столь же плодотворная попытка передать в переводе внелитературную речь. Я говорю о переведенной им «Жизни Бенвенуто Челлини». На этот раз он оставил в стороне лексику переводимого текста и обратился исключительно к синтаксису, хорошо понимая, что у каждого из тех персонажей, которые так или иначе отступают от правильной лексики, почти всегда самый расхлябанный и хаотический синтаксис. И никто не может помешать переводчикам, не прибегая к искажению слов, воспроизвести в переводе те вывихи синтаксиса, которыми характеризуется внелитературная речь.

Об этом и говорит М. Лозинский в предисловии к своему переводу:

«Язык его (Бенвенуто Челлини. — К. Ч.) — живая речь простолюдина. Самый тщательный перевод бессилён воспроизвести диалектологические особенности, придающие оригиналу немалую долю прелести. Стараться заменить челлиниевские солецизмы системой русских «простонародных форм» («хочим», «иттить», «ушодши», «своёй») было бы глубоко ложным приемом... Но если этимология Челлини не воспроизводима по-русски, то его синтаксис, строй его речи может быть передан более или менее точно. И основную свою задачу мы видели в том, чтобы по возможности ближе следовать всем изгибам, скачкам и изломам

челлиниевского слога... Мы упорно стремились к тому, чтобы каждая фраза нашего текста была так же *неправильна и таким же образом неправильна*, как и фраза подлинника» (подчеркнуто мною. — К. Ч.).

Тогда это было сенсационной новинкой: еще ни один переводчик не стремился в то время к сознательному искажению синтаксиса на пространстве сотен и сотен страниц перевода. Это искажение производилось опять-таки с огромным чувством меры и не бросалось в глаза. Не было ничего нарочитого в такой корявой неуклюжести слога:

«Еще говорил сказанный мессер Франческо и клялся определенно, *что* если бы он мог, *что* он бы у меня украл эти чеканы от этой медали» (294).

«Полагаясь на свои сапоги, которые были очень высокие, подавши ногу вперед, подо мной расступилась почва» (296).

«Мой Бенвенуто, все то зло, какое с вами было, я очень о нем сожалел» (537).

Этих еле приметных, микроскопических сдвигов было достаточно, чтобы сигнализировать нам, что, как сказано в предисловии М. Лозинского, «Челлини не был грамотеем», что «писал он живописно, горячо, но нескладно» и что проза его — «непрерывная цепь несогласованных предложений... или сбившихся с пути периодов!»¹.

Из всего этого следует, что у переводчиков все же есть возможность воспроизвести в переводе некоторые — правда, не все — особенности просторечия, внелитературного стиля, присущие оригинальному тексту, и что, значит, дело вовсе не так безнадежно, как это представляется защитнику. Возьмем, например, роман «Мартин Чезлвит» в переводе Н. Дарузес.

Роман этот дорог читателям главным образом из-за превосходно написанной Диккенсом гротескной фигуры, которая является собой вершину его гениального юмора и могучей изобразительной силы: это фигура низкопробной ханжи и пройдохи миссис Гэмп — живое воплощение подхалимства, лукавства и лжи.

Многое в литературном наследии великого романиста успело обесцветиться, поблекнуть, многие страницы его книг, страстно волновавшие его современников, до того устарели, что воспринимаются нынешним поколением читателей как ненужный балласт (особенно те, что окрашены сентиментальной риторикой),

¹ Жизнь Бенвенуто Челлини. Перевод, примечания и послесловие М. Лозинского. М.—Л., 1931, с. 42.

но образ миссис Гэмп, лондонской больничной сиделки, до сих пор живет и восхищает.

Каждое новое ее появление в романе читатели встречают новым смехом — главным образом из-за ее сумбурного жаргона, очень типичного для лондонских кокни. Жаргон этот носит густую окраску социальных «низов», но, так как в качестве акушерки и сиделки миссис Гэмп смолоду привыкла вращаться в так называемых «высших кругах», ее просторечие насыщено словами более культурной среды, которые она очень забавно коверкает. Слово *surprise* она произносит *sirprige*, слово *excuse* — *excuge*, слово *suppose* — *suppoge*, слово *individual* — *indiwidgle*, слово *situation* — *sitiwation*. Она не умеет назвать даже свое собственное имя — Сара. У нее получается *Sairey*. Дикость ее языкового сознания доходит до того, что она смешивает слова *guardian* (опекун) и *garde* (сад). Как воспроизвести эту дикость по-русски? Переводчица даже не пытается найти для нее русский эквивалент, так как хорошо сознает, что такого эквивалента не существует. Миссис Гэмп говорит у нее вполне правильно.

«— Ах, боже мой, миссис Чезлвит! Кто бы мог подумать, что я увижу в этом самом благословенном доме мисс Пексниф, милая моя барышня, ведь я отлично знаю, что таких домов немного, то-то и беда, а хотелось бы, чтоб было побольше, тогда у нас, мистер Чаффи, была бы не юдоль, а райский сад...» (XI, 332–333).

Ни одного резкого отклонения от правильной речи. Между тем в оригинале таких отклонений — пять: *ouse* вместо *house*, *ware* вместо *were*, *guardian* вместо *garden* и т. д., и все эти отклонения являются собой единую речевую систему, которой не воспроизвести на другом языке.

И все же, несмотря ни на что, русские читатели сквозь приглаженный перевод Н. Дарузес чувствуют — правда, недостаточно ясно, — каков на самом деле стиль словесных излияний миссис Гэмп. Переводчица все же нашла верный и надежный прием, чтобы сигнализировать русским читателям, что речь миссис Гэмп отклоняется от нормального языкового стандарта. Правда, этот удачный прием применяется переводчицей слишком несмело, но все же специфический характер всех словесных излияний миссис Гэмп выявлен с достаточной ясностью.

В этом и заключается один из приемов, при помощи которых переводчик всегда может дать читателю хотя бы смутное представление о своеобразной стилистике подлинника, не прибегая к неуместным русизмам, вроде *отжеда*, *сумлеваюсь* и *штоп*.

Наравне с изломами синтаксиса переводчица — к сожалению,

опять-таки редко — вводит кое-какие трансформации и в лексику миссис Гэмп, заставляя ее говорить, например, о *сюрпризе*:

«— Вот уж *сервиз* действительно!» (XI, 333).

Вместо *девиз* миссис Гэмп опять-таки говорит в переводе — *сервиз*:

«— Сохранить ребенка и спасти мать — вот мой *сервиз*, сударь!» (XI, 249).

...А если бы при случае переводчики и прибегали к русизмам, в этом, право же, не было бы большого греха.

Ибо давно уже наступила пора снять слишком суровый запрет с жаргонных и диалектных словечек. Из того, что плохие переводчики пользуются ими так неумело, вовсе не следует, что все переводчики должны раз навсегда объявить им бойкот. Да, у плохих переводчиков всевозможные *вчера* и *покуда*, употребленные некстати, не к месту, производят впечатление фальши, но зачем же равняться на плохих переводчиков?

Обо всем этом весьма красноречиво говорится в той же статье С. Петрова. Ее автор темпераментно ратует за то, чтобы переводчики, конечно, с достаточным тактом, не буквалистски, а творчески воспроизводили чужое просторечие своим просторечием, не боясь никаких обвинений в сусальности. «Надо, — говорит он, — бережно и добросовестно пересаживать иноязычное произведение на русскую почву, а не калечить его, препарируя и дистиллируя в угоду чьему-то вкусу... В идеале перевод должен вызывать у читателей то же *стилистическое впечатление*, какое испытывают читатели подлинника»¹.

Золотые слова, и их не опровергнуть никакими софизмами.

Производят ли переводы мистера Герни и мистера Паркера то же *стилистическое впечатление*, какое производят на русского читателя подлинники, переведенные ими?

Нисколько. К его переводам вполне применим термин: дистиллированные, так как эти переводы действительно очищены от всех элементов художественности. «Стилистическое впечатление», которое они производят, то же самое, какое мы все получаем, читая протокол или репортерский отчет. «Сперва Иван Денисович сделал то-то, потом пошел туда-то» и т. д.

Переводя могучую комедию Гоголя, мистер Герни все же имел кое-какие — правда, небольшие — возможности воспроизвести на своем языке ее стиль. Ведь вовсе не требовалось, чтобы он придал определенную стилевую окраску тем самым словам, кото-

¹ С. Петров. О пользе просторечия. — В кн.: Мастерство перевода. М.—Л., 1963, с. 95—96.

рым она придана в подлиннике. Он мог избрать для подобной окраски другие слова «Ревизора», но совсем уклониться от воспроизведения его сверкающей живописи — значит отказаться от всех притязаний на художественность перевода.

Если он не может перевести на английский язык *пьянюшку* и *обижательство*, пусть они станут в переводе *пьяницей* и *обидой*, но в таком случае следует подвергнуть подобной деформации какое-нибудь соседнее слово, входящее в тот же текст, чтобы англо-американские читатели хоть отчасти почувствовали, какова его стилевая окраска.

Ведь если взглядеться внимательно в тексты пяти переводчиков «Ивана Денисовича», можно встретить то у одного, то у другого проскользнувший к ним как бы нечаянно, как бы вопреки их намерениям такой оборот, который вполне соответствует стилю подлинника.

Бела фон Блок перевела «Ой лють там сегодня будет» таким же просторечием: «it'd be *murder* out there» (31), и она же нашла для «подсосаться» очень близкий эквивалент в американском сленге «to horn in» (33) — *навязаться*.

Томас Уитни, например, счел возможным перевести «деревянный бушлат» — *деревянной шинелью* (*wooden overcoat*, 70) и этим спас от банальности несколько строк своего перевода. Он же сделал попытку перевести «вилами по воде» — столь же живописным оборотом: «это все равно, что грести в челноке вилами» (*to raddle a canoe with the pitchfork*, 69) и т. д., и т. д., а это убеждает нас, что в английской речи таится немало возможностей для перевода, более точно передающего просторечие подлинника.

Очень верно сказал Николай Заболоцкий:

«Гладкопись — наш особенный враг. Гладкопись говорит о равнодушии сердца и пренебрежении к читателю»¹.

И неужели мы предпочли бы, чтобы Борис Пастернак в переводе простонародных стихов Ганса Сакса не прибегал бы к таким выражениям, как:

И вздернули бы, не смигнули...
Гляди-кось, праведник какой!
За честность, знать, у нас *ославлен*...
Покочевряжусь для отвода...
И *бесперечь* полощешь глотку...
Вот я дружкам своим *пожалюсь*...
(«Корзина разносчика»)².

¹ Н. Заболоцкий. Заметки переводчика. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1959, с. 252.

² Мастерство перевода. М., 1963, с. 83.

И кто осудит такого сильного мастера, как Н. М. Любимов, за то, что в его «Дон Кихоте» и «Пантагрюэле» раздается порой наша простонародная речь, из-за которой, однако, ни французы, ни испанцы не только не становятся переодетыми русскими, но еще сильнее утверждают в представлении читателей свои национальные качества?

Рядом с этими переводами еще бледнее, еще малокровнее кажутся нам переводы того или иного простонародного текста, исполненные при помощи нормализованной гладкописи. Как хотите называйте каждый из таких переводов: «перевод-информация», «перевод-дистилляция», «перевод-протокол», но не зовите их произведениями искусства.

А так как художественный перевод есть всегда и во всех случаях творческий акт, мы осуждаем протокольные переводы высоких произведений искусства и считаем подсудимых *виновными*, хотя и заслуживающими снисхождения в силу того, что их зловерные действия производились ими при явном попустительстве критики.

Приговор отнюдь не окончательный и, конечно, может подлежать апелляции.

Кто пристально вникнет в эти судебные прения, тот, я надеюсь, очень легко убедится, что общие, огульные правила здесь применять невозможно. Именно потому, что дело идет об искусстве, таких правил вообще не существует. Никаких универсальных рецептов здесь нет. Все зависит от каждого индивидуального случая.

В конечном счете судьбу перевода всегда решают *талант* переводчика, его *духовная культура*, его *вкус*, его *такт*.

Придумал же я это судилище затем, чтобы дать читателям ясное представление о том, как трудны и многосложны проблемы, связанные в переводческой практике с вопросами стиля.

Глава шестая

СЛУХ ПЕРЕВОДЧИКА. – РИТМИКА, – ЗВУКОПИСЬ

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

Он должен возможно чаще читать этого автора вслух, чтобы уловить темп и каданс его речи, столь существенные не только в стихах, но и в художественной прозе. Нельзя, например, переводить «Оссиана», не воспроизведя его внутренней музыки. Нельзя передавать Джона Рескина, или Уолтера Патера, или других мастеров ритмической орнаментальной прозы, не воспроизводя той многообразной пульсации ритмов, в которой главное очарование этих авторов. Характерно, что из четырех старых переводчиков Диккенсовой «Повести о двух городах» ни один не заметил, что первая глава этой повести есть, в сущности, стихотворение в прозе.

Многие прозаики в качестве средств художественного воздействия прибегают к тем же методам, что и поэты.

Художественная проза гораздо чаще, чем принято думать, стремится к кадансу, к ритмической последовательности голосовых подъемов и падений, к аллитерации и внутренним рифмам. Проза Андрея Белого, даже в книгах его мемуаров, всегда подчинена ритмическому строю. Чаще всего анапесту. То же можно сказать и о двух романах Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах».

Даже у таких «прозаических прозаиков», как Чарльз Рид и Энтони Троллоп, не редкость — симметрическое строение фразы, аллитерации, рефрены и прочие аксессуары стихотворного лада; все это улавливается только изоощренным, внимательным слухом, и такой слух переводчики всячески должны в себе развивать.

М. А. Шишмарева в переводе романа Диккенса «Наш общий друг» 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 прислуга была новая, их серебро было новое, их карета была новая, их сбруя была новая, их лошади были новые, их картины были новые, они сами были новые».

Автору было угодно повторить девять раз один и тот же глагол и одно и то же прилагательное при каждом из девяти существительных. Переводчица же, лишенная слуха, пренебрегла этим настойчивым девятикратным повтором, обеднила, обкорнала всю фразу и отняла у нее ритм.

Диккенс вообще любил такой словесный звуковой узор, 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*...»¹

А в переводе той же М. Шипшаревой, конечно, читаем:

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

Еще более яркий пример такого нежелательного пренебрежения к ритму наблюдается, как уже было сказано, в переводе на русский язык другого романа Диккенса — «Повести о двух городах».

«Повесть» 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. Переводчики, глухие к очарованиям ритма, предпочли перевести это так:

«То было самое лучшее и самое худшее из времен, то был век разума и глупости, эпоха веры и безверия, пора просвещения и невежества, весна надежд и зима отчаяния», — то есть не уловили интонации автора и отняли у его слов их динамику, которая обусловлена ритмом.

В данном случае я говорю лишь о тех повторениях слов, которые организуют ритмическую структуру прозы. Повторения выполняют эту функцию далеко не всегда. Никакого отношения к ритмике не имеет такая, например, фраза Толстого:

«У крыльца уже стояла *туго* обтянутая железом и кожей тележка с *туго* запряженною широкими гужами сытою лошадью, в тележке сидел *туго* налитой кровью и *туго* подпоясанный приказчик»².

Конечно, в переводе нужно воспроизвести и эти повторения. Но в настоящей главе речь идет не о них, а о тех симметрически расположенных словесных комплексах, которые именно благодаря симметрии придают всей фразе ритмический строй.

Конечно, симметрическое построение параллельных смысловых единиц в том или ином отрезке художественной прозы важно не само по себе, не только потому, что нам эстетически дорог определенный словесный орнамент, но и потому главным образом, что этот словесный орнамент повышает эмоциональную силу данного сочетания слов.

¹ Charles Dickens. David Copperfield. Chapman and Hall Ltd. London, p. 26.

² Л. Тимофеев. Теория стиха. М., 1939, с. 40.

Ритмический строй прозы сильно отличается от ритма стихов. «Основным признаком ритма, — по словам проф. Л. Тимофеева, — является прежде всего закономерная повторяемость однородных явлений; отсюда — определение ритма прозы мыслится как установление такой повторяемости. Однако в прозе мы имеем дело лишь с первоначальной ритмичностью, не переходящей в ритм сколько-нибудь отчетливого строения»¹.

«Ритм прозы — лишь набросок ритма», — говорит французский ученый П. Верье².

Тем труднее уловить этот ритм и тем изощреннее должен быть слух переводчика.

«[Ритм прозы], — говорит Андрей Федоров, — создается не столько правильным чередованием звуковых единиц (например, слогов ударных и неударных, целых групп слогов, мужских и женских окончаний), сколько упорядоченным расположением более крупных смысловых и синтаксических элементов речи, их следованием в определенном порядке — повторениями слов, параллелизмами, контрастами, симметрией, характером связи фраз и предложений. Кроме того, ритм прозы обуславливается также эмоциональным нагнетанием, распределением эмоциональной силы, патетической окраски, связанной с тем или иным отрезком речи»³.

В качестве примера автор приводит отрывок прозы Гейне, которая и в русском переводе сохранила свой ритмический строй:

Друзья мои будут лежать в полусгнивших гробах,
и останусь я один, как одинокий колос, забытый жнецом,
среди *нового* поколения, которое выросло вокруг меня,
с *новыми* желаниями и *новыми* мыслями,
с глубоким изумлением буду слышать я *новые имена*
и новые песни,
забудутся имена старые,
и *забудусь* я сам,
чтимый, может быть, *немногими,*
ненавидимый *многими,*
не любимый никем⁴.

«В этом переводе, — говорит Андрей Федоров, — передано главное: характер и соотношения фраз, те симметрические соот-

¹ Л. Тимофеев. Теория стиха, с. 58.

² Там же.

³ А. Федоров. О художественном переводе. Л., 1941, с. 121.

⁴ Там же, с. 121–122.

ветствия и контрасты, какие устанавливаются между ними, их сцепление и возникающая благодаря словесным повторам... смысловая переключка отдельных частей».

Эти словесные повторы, эти смысловые переключки могут быть уловлены лишь внимательным слухом.

Известный роман Ромена Роллана «Кола Брюньон» выдержан в том ритме, который ближе всего к русскому раешнику. Герой романа, бургундский винодел, весельчак, уснащает свою бойкую народную речь прибаутками, звонкими рифмами, которые и попытался воспроизвести замечательный мастер перевода Михаил Лозинский. Если любой отрывок этого перевода напечатать в виде стихов, рифмы станут гораздо заметнее:

Я, Кола Брюньон, старый воробей,
бургундских кровей,
обширный духом
и брюхом...
Пять десятков — отличная штука!..
Не всякий, кто желает,
до них доживает...
И насовали же мы в этот старый
дубленный мешок...

проказ и улыбок,
опыта и ошибок,
чего надо
и чего не надо,
и фиг, и винограда,
и спелых плодов,
и кислых дичков,
и роз, и сучков,
и всего, что видано,
и читано,
и испытано,
что в жизни сбылось
и пережилось¹.

Лет за двадцать до Михаила Лозинского тот же роман перевела Е. Елагина (Рыжкина-Памбэ). В ее переводе тоже сделана попытка передать «раешную» форму подлинника. Здесь Кола Брюньон говорит о себе, что он

с прямой натурой,
с круглой фигурой, —

но в дальнейшем переводчица почти отказалась от воспроизведения стиховой структуры этой прозы и тот же самый отрывок перевела так:

¹ *Ромен Роллан. Кола Брюньон. Л., 1935, с. 10.*

«Сколько мы набили в этот старый дубленный мешок радостей и горя, хитростей, шуток, испытаний и безумств, сена и соломы, фигов и винограду, плодов зрелых и незрелых, роз и репейника»¹.

В переводе Лозинского Кола Брюньон говорит:

Хочешь знать, какова здесь мораль, изволь:
подсоби себе сам, подсобит король.

В переводе Елагиной эта же мысль изложена в прозе:

«Нравоучение из всего этого: помогай себе сам, король тебе поможет».

Нет даже поползновения на рифму. Там, где у Лозинского сказано:

Оба мы наперебой
сыпали слова гурьбой,
с обеих сторон трещала речь
без передышки, как картечь, —

у Елагиной сказано:

«Оба взапуски говорили пустяки. Это был фейерверк. У нас от него дух захватывало»².

Порой, подчеркивая стиховую природу этой затейливой прозы, Лозинский изыскивает диковинные, редкостные рифмы, в то время как Елагина не дает никаких.

Лозинский

Он принялся за винопийство,
утомясь от долгого витийства.

У нас в Бургундии не знают
мерлехлюндии.

Елагина

Он выпил, утомленный большим
расходом воздуха и красноречья...

Бургундец находит все хорошим.

Перевод Елагиной — добросовестный и талантливый — потерял очень много от ее пренебрежения к звуковым особенностям подлинника.

Между тем чувство ритма, музыкальное чувство необходимо переводчику не только в тех случаях, когда он имеет дело с ритмизованной прозой, но и тогда, когда ему предстоит передать прозу бытовую, обыденную, не имеющую никакого притязания на стиховую ритмику.

Марк Твен в своих «Приключениях Гекльберри Финна» изображает чопорную нудную женщину, которая мучит мальчика

¹ Р. Роллан. Кола Брюньон. Л., 1925, с. 9.

² Там же, с. 114.

своей педагогикой. Для характеристики однообразия ее приставаний к ребенку автор заставляет ее трижды повторять его имя:

- «— Не болтай ногами, Гекльберри!
- Не скрючивайся так, Гекльберри!
- Не вытягивайся так, Гекльберри!»

Между тем переводчик с невнимательным слухом не заметил этих троекратных повторов, не понял той роли, которую придал им автор, и перевел весь отрывок при помощи такого стяжения:

- «— Не болтай ногами, Финн!
- Не потягивайся, не ломайся, Гекльберри!»¹

Вся психологическая ценность отрывка пропала.

Если слуховое восприятие текста так необходимо переводчику прозы, то насколько же важнее оно для переводчика произведений поэзии.

Каким богато изощренным слухом должен, например, обладать переводчик Вергилия! Ведь главная сила «Энеиды» в ее великолепной акустике, в звукописи. «Никто, — говорит Валерий Брюсов, — никто среди поэтов всех стран и времен не умел совершеннее Вергилия *живописать звуками*. Для каждой картины, для каждого образа, для каждого понятия Вергилий находит слова, которые своими звуками их передают, их разъясняют, их выдвигают перед читателем. Звукопись Вергилия обращает стихи то в живопись, то в скульптуру, то в музыку. Мы *видим*, мы *слышим* то, о чем говорит поэт. Где нужно, эта звукопись переходит у Вергилия в звукоподражания. Ко всему этому надо прибавить высшую власть над ритмом стиха, также живописующим содержание, необыкновенное умение играть цезурами и, наконец, особое искусство в расположении слов, которым одни понятия и образы выдвигаются на первое место, другие ставятся в тени, третьи выявляются неожиданно и т. д. Все это обращает чтение «Энеиды» в подлиннике, помимо художественного наслаждения, в сплошной ряд изумлений перед исключительным мастерством художника»².

Значит, за перевод «Энеиды» и браться не должен такой переводчик, который нечувствителен к сладости и значимости словесных звучаний.

Есть умы, для которых слова означают лишь то, что сказано об этих словах в словаре. Такие умы могут создать превосходную научную книгу, но перевести хоть строку «Энеиды», или «Мета-

¹ *Марк Твен*. Сочинения, т. 2. М.—Л., 1927, с. 6 и 7.

² *Валерий Брюсов*. О переводе «Энеиды» русскими стихами. — «Гермес», 1914, № 9, с. 261.

морфоз», или баллады Колриджа, или «Легенды веков» Виктора Гюго — для них непосильное бремя.

В «Энеиде» только заметнее и, так сказать, обнаженнее та словесная музыка, которая присутствует в каждом подлинном произведении поэзии.

«Звукопись, звуки слов в стихах, — говорит М. Лозинский, — всего ярче воздействуют на нашу эмоциональность. Это не просто музыкальный звук, так или иначе нас настраивающий. Звучат слова, а слова — носители мыслей, образов, понятий, чувств. И вот эти-то мысли, образы, понятия, чувства проникнуты звуком, светятся изнутри разно окрашенным звуковым светом. Они вступают между собой в сложную переключку, звуки таинственно роднят их между собой, создают для нас сложные сети мысленных и чувственных ассоциаций. Вот перед вами два стиха. Они живут этой светящейся переключкой звуков. Измените звук в одном из слов первой строки, и сразу во второй строке погаснет не тронутое вами слово, которое было полно волнующего смысла. Оно станет слепо и невыразительно только потому, что в первой строке в каком-то слове погас перекликающийся с ним звук»¹.

Известно, какую великую роль играет звукопись даже в творчестве такого поэта, как Некрасов, о котором долго среди эстетов держалась легенда, будто стихи его прозаичны, неуклюжи и малохудожественны. В знаменитом двустишии:

Волга, Волга, весной многоводной
Ты не так заливаешь поля... —

первая строка вся с начала до конца зиждется на многократном *в-о*, а вторая на звуке *а*.

Между тем во французском переводе эти строки переданы с полным презрением к звукописи:

Volga! Volga! même grossie des pluies (?) du printemps,
Tu couvres moins nos champs...²

Право, не так отвратительно искажение смысла этих гениальных стихов (а смысл здесь тоже искажен, потому что реки в России становятся многоводными не от дождей, а от растаявшего

¹ М. Л. Лозинский. Искусство стихотворного перевода. — «Дружба народов», 1955, № 7, с. 164.

² N. Necrassov. Poésies populaires, trad. par E. Halperine-Kaminsky et Ch. Morice. Paris, p. 188.

снега), как искажение их звукописи. Ведь звукопись «позволяет поэту сказать больше, нежели вообще могут говорить слова», и отнять у него эту власть — значит лишить его самого могучего средства воздействия на психику читателя.

Такую же глухоту обнаружил, например, переводчик Вороний, попытавшийся дать украинскую версию знаменитого двустишия Фета:

...не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет.

В структуре фетовского двустишия самое главное — этот необычный разрыв между словами *буду* и *петь*, этот перенос слова *петь* в начало другой строки, отчего создается ритмический перебой, соответствующий тому неведению о своей будущей песне, которое сказалось в стихотворении Фета. А у переводчика никаких перебоев — самая «благополучная» ординарная ритмика:

Що співатиму, не знаю,
Але співів — повні груди (!).

Такую же глухоту обнаружил переводчик Шекспира Соколовский, когда однообразные жалобы королевы Маргариты из «Ричарда III» перевел таким разнообразным стихом:

Убиты

Супруг и сын мой Ричардом. Ты также
И Ричарда и Эдварда *лишилась*,
Сраженных тем же Ричардом.

Эта глухота стала особенно ощутительна после того, как появился перевод Анны Радловой. Перевод, очень слабый во многих других отношениях, изобилует рядом неточностей, но суровый ритм жалоб королевы Маргариты передан в нем с полным приближением к тексту:

Эдвард, мой сын, был *Ричардом убит*,
И Генрих, муж мой, *Ричардом убит*,
И твой Эдвард был *Ричардом убит*,
И Ричард твой был *Ричардом убит*.

Четырехкратное повторение одного и того же сочетания двух слов («Ричардом убит») вполне соответствует подлиннику. Другие переводчики — именно вследствие своей глухоты — пытались дать побольше вариаций неизменно повторяющегося слова «убит»: «погиб», «погублен», «сражен», «лишился жизни» и прочее и прочее.

Таким разнообразием глаголов было обусловлено разнообразие ритмов, между тем как в соответствии с подлинником здесь требовались монотонные повторы одинаково построенных фраз.

Эти монотонные повторы переводчик мог бы уловить если не слухом, то зрением, ибо одинаковость синтаксической структуры всех четырех стихов, следующих один за другим, *видна* в этом случае при самом невнимательном чтении.

Можно быть плохим музыкантом, но отлично читать ноты с листа. Даже те переводчики, которые лишены изошренного стихового слуха, могут заметить глазами ритмо-синтаксические формы стиха и попытаться воспроизвести их в своем переводе. Предположим, что Шишмарева действительно глуха к интонациям Чарльза Диккенса, но ведь эти интонации не только слышны, они раньше всего воспринимаются зрением, и никто не мешал переводчице увидеть то, что не удалось ей услышать.

Именно оттого, что во всяком произведении словесного искусства такую огромную роль играют звуковые повторы, которые невозможно воссоздать на другом языке, многие писатели с древних времен выражали уверенность, что точный перевод этих произведений вообще невозможен.

В самом деле, вслушайтесь в музыку пушкинских строк, окрашенную многократным повтором звука *у* и *ю* (йу):

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижусь меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Без этого звукового узора стихотворение вообще не существует. Самое расположение этих *у* здесь далеко не случайно. Для эмоционального воздействия на психику русских читателей поэту потребовалось, чтобы в обеих нечетных строках это *у* (*ю*) звучало по три раза, а в четных — либо два, либо один (3+2+3+1).

Представьте себе, что какой-нибудь испанский поэт захочет воспроизвести это стихотворение Пушкина на своем языке. Так как форма стихотворения неотделима от его содержания, переводчик сочтет себя обязанным передать в переводе эти звуковые повторы. Но в испанском языке нет глаголов, которые, подобно русским, кончались бы звуком *у* (брожу, вхожу, сижу), в испанском языке ни *безумный*, ни *многолюдный*, ни *шумный* тоже не оснащены этим звуком. Поэтому, как бы ни бился поэт-переводчик, у него ничего не получится. А если бы ему и удалось каким-нибудь

чудом воспроизвести эту музыку, и тогда его перевод не обладал бы достаточной степенью точности, так как для испанского уха звук у звучит совсем иначе, чем для русского.

Эта невозможность передать на другом языке музыкальную форму стиха приводила многих поэтов в отчаяние, и они повторяли не раз, что точный перевод какого бы то ни было произведения поэзии есть безнадежное дело, заранее обреченное на неудачу.

«Ведь язык поэтов, — говорил Перси Биши Шелли, — всегда подчинен единообразному и гармоническому повторению звуков, без которых он не был бы поэзией. Для воздействия (на душу читателя. — К. Ч.) повторение звуков едва ли не существеннее слов, взятых вне этого своеобразного строя. Отсюда тщетность, бесплодность (*vanity*) всякого перевода»¹.

Шелли подкрепляет свою мысль знаменитым сравнением.

«Пытаться воспроизвести какой-нибудь поэтический текст на другом языке, — говорит он, — это все равно что взять фиалку, бросить ее в тот сосуд, где на сильнейшем огне плавится какой-нибудь металл, и притом питать безумную надежду, что таким образом удастся постичь первооснову ее цвета и запаха»².

То же самое за полтысячи лет до британского лирика высказывал и Данте в своем «Пире»:

«Пусть каждый знает, что ничто, заключенное в целях гармонии в музыкальные основы стиха, не может быть переведено с одного языка на другой без нарушения всей его гармонии и прелести»³.

Эту же мысль высказал современный советский поэт Ал. Межиров, написавший на полях одного перевода:

И вновь
Из голубого дыма
Встает поэзия.
Она —
Вовеки непереводима,
Родному языку верна⁴.

¹ *Percy Bysshe Shelley. A Defence of Poetry* («Защита поэзии») во втором томе его «*Prose Works*», р. 7 (Chatt and Windus).

² Там же.

³ Цит. по кн.: М. П. Алексеев. Проблема художественного перевода. Иркутск, 1931, с. 12.

⁴ Ал. Межиров. На полях перевода. — «Литературная газета», 21 декабря 1963. Нужно ли говорить, что сам Ал. Межиров — один из сильнейших мастеров перевода.

Эту же мысль я встретил недавно в новейшей книге об искусстве перевода, изданной в США, в Техасе. Один из профессоров Техасского университета Уэрнер Уинтер так и озаглавил свою статью: «Невозможность перевода». Статья начинается такими словами:

«По-моему, работу переводчика мы вправе сравнить с работой скульптора, которому предложили создать точную копию мраморной статуи, — а мрамора у него нет ни куска. Других материалов множество: к его услугам и камень и дерево. Он может воссоздать ту же статую в глине и в бронзе, может нарисовать ее карандашом на бумаге или кистью воспроизвести на холсте. Если он талантливый художник, у него может получиться отличное, даже великое произведение искусства, но того, к чему он стремился, ему не достичь никогда — никогда не создать точнейшую репродукцию мраморной статуи»¹.

О том же говорит и Борис Пастернак.

«...Переводы неосуществимы, потому что главная прелесть художественного произведения в его неповторимости. Как же может повторить ее перевод?»²

Известный английский поэт и критик Роберт Грейвс (Graves), автор многих исторических романов, переведенных на другие языки, и сам неутомимый переводчик, подытожил свой большой переводческий опыт такими словами:

«В конце концов нужно признать, что всякий перевод есть ложь, очень учтивая, но все-таки ложь».

Писатель приводит простейший пример. «Кусочек хлеба, — говорит он, — для англичанина *morsel of bread*, для немца *ein Stückchen Brot*, для француза *morceau du pain*, для испанца *un trocito de pan* — звуки этих слов так несхожи, что каждое из них вызывает в уме говорящих и слушающих совершенно различное представление о кусочке хлеба, о его форме, цвете, весе, величине и вкусе»³.

Американский поэт Роберт Фрост, как-то заговорив о поэзии, сказал:

— Поэзия — это то, что непереводаемо на другой язык.

Слова, отнимающие у переводчиков всякую надежду и даже право на существование.

¹ *Werner Winter. Impossibilities of Translation. — In: The Craft and Context of Translation. The University of Texas Press, 1963, p. 68.*

² *Б. Пастернак. Заметки переводчика. — «Знамя», 1944, № 1–2, стр. 165.*

³ *Moral Principles of Translation, by Robert Graves (Роберт Грейвс. Моральные принципы перевода). — «Encounter», 1965, № 4, p. 55.*

Английский поэт XVII века Джеймс Хауэлл (Howell) высказал в одном стихотворении такую же безотрадную мысль. Он сравнил поэтический подлинник с роскошным турецким ковром. Глядя на серую изнанку ковра, никак не догадаешься о тех причудливых и ярких узорах, которые украшают его на лицевой стороне. Перевод это именно изнанка ковра, не дающая никакого представления о самом ковре, то есть о подлиннике.

Порой кажется, что для такого пессимизма есть все основания.

Но вспомнишь «Кубок» и «Иванову ночь» в переводах Жуковского, вспомнишь «Будрыса», переведенного Пушкиным, «Горные вершины» в переводе Лермонтова, «Коринфскую невесту» в переводе Алексея Толстого, а также десятки шедевров современных мастеров перевода — и все эти горькие мысли рушатся сами собой.

К такому же оптимизму — правда, на других основаниях — пришел в конце концов и Борис Пастернак.

«Переводы мыслимы, — пишет он, — потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью. Переводы мыслимы потому, что до нас веками переводили друг друга целые литературы, и переводы — не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов»¹.

Глава седьмая

СИНТАКСИС. — ИНТОНАЦИЯ. — К МЕТОДИКЕ ПЕРЕВОДОВ ШЕКСПИРА

I

Воспроизводить иностранный синтаксис во всех его специфических особенностях, конечно, нельзя.

Точные копии иноязычной фразеологии немислимы, так как у каждого языка есть свой собственный синтаксис. Но в тех случаях, когда синтаксис переводимого текста культивирует всякого рода повторы, параллелизмы, единоначатия, симметрические словесные ходы, при помощи которых организуется определенная ритмика поэтической и прозаической речи и которые легко

¹ Б. Пастернак. Заметки переводчика. — «Знамя». 1944, № 1–2, с. 165.

передать средствами русского синтаксиса, — воспроизведение этих синтаксических фигур в переводах на русский язык обязательно.

Отсюда, однако, не следует, что синтаксис нашего перевода должен звучать не по-русски.

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.

Переводчик должен стремиться к тому, чтобы каждая фраза, переведенная им, звучала по-русски, подчиняясь логике и эстетике русского языка.

В свое время по этому поводу велись ожесточенные споры, сущность которых знаменитый английский критик, поэт и философ Метью Арнольд кратко сформулировал так:

«Одни говорят: перевод может почитаться хорошим, если, читая его, мы забываем подлинник и нам кажется, что подлинник написан на нашем родном языке.

Другие говорят: цель перевода прямо противоположная. Нужно сохранять в переводе каждый непривычный, несвойственный нашему языку оборот, чтобы возможно сильнее ощущалось, что перед нами создание чуждого нам ума, что мы только имитируем нечто, сделанное из другого материала»¹.

Современные мастера перевода придерживаются первого из этих двух переводческих методов, взаимно исключаящих друг друга.

Синтаксис оригинала, утверждают они, не должен владеть переводчиком; переводчик должен свободно владеть синтаксисом своего родного языка.

В самом деле, нельзя же писать:

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

«Он был похож на испанца *со своей смуглой кожей...*»

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

Все это обороты не русские. К сожалению, они издавна превратились в бытовое явление. Даже в сочинениях Анатоля Франса, вышедших в «ЗИФе» под редакцией А. Луначарского, мы встречаем такие, например, обороты:

¹ «On Translating Homer». — *Essays Literary and Critical*, by Mathew Arnold. London, 1911, pp. 210–211.

«Он нашел ее очень миловидной, с ее тонким носом...»¹

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

Вот примеры излюбленной переводческой лексики:

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

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

«Ее глаза зеленые...», «Я еду на свою родину...», «Вы почти оторвали мою руку...»

Тогда как по-русски надлежало сказать:

«У нее зеленые глаза...», «Я еду к себе на родину...», «Вы чуть не оторвали мне руку...»

У многих переводчиков встречаются и такие обороты:

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

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

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

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

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

Особенно усердно калькировал иноязычный синтаксис известный сторонник вербальной точности (то есть дословности) Евгений Ланн.

В его переводах то и дело встречаешь такие кальки:

«Он в ужасном состоянии любви» (in the horrible state of love).

«Он улыбнулся сквозь свои слезы».

«Он стал убирать подножку экипажа с физиономией, выражающей живейшее удовлетворение». И т. д.²

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

¹ Анатолий Франс. Полн. собр. соч., т. III. М.—Л., 1928, с. 211.

² Иван Кашкин. Мистер Пиквик и другие. — «Литературный критик», 1936, № 5, с. 222.

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

«Лежа в канаве, спасение казалось мне невозможным».

«Она, со своей стройной талией молодой девушки, слушала его стихи»¹.

По той же самой причине, забывая, что в русском языке винительный падеж дополнения только тогда переходит в родительный, если отрицательная частица «не» относится к глаголу, управляющему этим дополнением, переводчики вводят родительный падеж даже в тех случаях, когда отрицательная частица стоит при глаголах, не имеющих никакого отношения к данному дополнению.

Они пишут: «Не хочу описывать разнообразных чувств, нахлынувших на меня».

В то время как необходимо писать:

«Не хочу описывать разнообразные чувства, нахлынувшие на меня», ибо в данном случае *не* относится к слову *хочу*, а не к слову *описывать*.

Это правило нарушается чаще других. Даже хорошие переводчики пишут:

«Спичка не может вызвать молнии» (нужно — молнию). «Этого не могло бы случиться» (вместо: это не могло бы случиться) и т. д.².

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

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

Подчиняясь иноязычному синтаксису, переводчики то и дело нагромождают множество лишних слов, отчего фраза становится

¹ «Литературная газета», 1933, № 53.

² Вопрос о родительном падеже, поставленном после ряда глаголов, из которых лишь первому предшествует частица *не*, занимал еще Пушкина. В юношеских заметках (1820) Пушкин спрашивал, как лучше: «Не могу ему простить справедливые насмешки» или: «Не могу ему простить справедливых насмешек».

«Кажется, — писал А. С. Пушкин, — что слова сии зависят не от глагола *могу*, управляемого частицею *не*, но от неопределенного наклонения *простить*, требующего винительного падежа. Впрочем, Н. М. Карамзин пишет иначе» (то есть 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» (Полн. собр. соч., т. XI. М.—Л., Изд-во АН СССР, с. 18, 147).

неуклюжей и грузной. Они считают возможным составлять такие предложения:

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

Между тем не проще ли сказать:

«Хуже всего, что, окончив молитву...»

Вообще переводчикам нужно всемерно заботиться, чтобы в русском переводе фразеология иностранного автора не утратила своей динамики и легкости, чтобы вместо лаконических фраз не получилось водянистых и пухлых.

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 силу и сжатость; 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* — «малюсенький», где фразы часто обходятся без соединительных частиц.

Привожу таблицу соотносительности длины слов в языках английском, немецком и русском (на тысячу слов текста):

	1 слог	2 слога	3 слога	4 слога	5 слогов	6 слогов	Средняя длина слова
Английский	824	139	30	6	1	—	1,22
Немецкий	428	342	121	41	8	—	1,74
Русский	328	288	237	121	19	6	2,24 ¹

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

«— Ведь вы полная хозяйка над этими деньгами.

— Была. Больше не могу быть ею»².

¹ G. Herdan. Language as choice and chance, 1956, таблица 61. Цит. по статье: В. Н. Клюева. Заметки о переводе с украинского языка. — «Тетради переводчика», № 1 (4). М., 1960, с. 3.

² Чарльз Диккенс. Барнеби Редж. — В кн.: Чарльз Диккенс. Собр. соч., т. IX. СПб., изд. Ф. Ф. Павленкова. 1896, с. 89.

Отбросьте два последних слова, и вся фраза станет значительно легче:

— Была. Больше не могу.

В том же переводе говорится, что почки на деревьях распустились в листья (стр. 350). Зачеркните слова «в листья», вы спасете фразу от неуклюжего скопления согласных *сьвл*, от банальности, 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».

Впрочем, дело не в механическом усечении фраз. Возможно, что здесь было бы всего целесообразнее выразить ту же мысль так:

«Именно ее он и 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, разговорной, непедантической речи. Выбрасывать же, как ненужный балласт, такие важные элементы переводимого текста, какие выбрасывали, например, переводчики трагедий Шекспира, не рекомендуется никому ни при каких обстоятельствах, потому что, как мы ниже увидим, это приводит к прямому искажению подлинника.

Ведь с законами синтаксиса связана интонация речи — ее эмоциональный выразительный строй, ее душа.

II

Особенно это заметно при переводе стихов.

Интонация — первооснова стиха.

Стих без интонации — не стих.

Среди русских переводчиков Шекспира когда-то была целая группа таких, которые ради «точного» воспроизведения ритма коверкали (вернее, совсем уничтожали) интонацию шекспировских строк.

У Шекспира, например, Дездемона говорит перед смертью:

«Я не знаю, почему бы мне испытывать страх, так как никакой вины я за собою не чувствую» (V, 2, 87)¹.

¹ *Вильям Шекспир*. Избранные произведения. Л., 1939. Римские цифры указывают акт данной шекспировской пьесы, арабские цифры курсивом — сцену.

Вместо этой слитной и связной, логически четкой фразы переводчица Анна Радлова заставила ее выкрикнуть три коротышки:

Боюсь...
Чего же, – без вины?

Словно у Дездемоны астма, грудная жаба, и она задыхается после каждого слова:

Боюсь... (пауза) Чего же... (пауза) без вины?

При астме – какая уж тут интонация!

Судя по этому переводу, чуть не все персонажи «Отелло» страдают той же тяжелой болезнью.

Кассио, например, должен бы, по Шекспиру, сказать связную и слитную фразу:

«Теперь вы ревнуете (и вам кажется), что это подарок от какой-нибудь любовницы» (III, 4, 186, 187).

Но астма заставляет его выкрикнуть три коротышки – одну за другой:

Уж стали ревновать!
Уж будто от любовницы! Уж память!

Уж! Уж! Уж! Это тоекратное *уж* еще сильнее подчеркивает обрывчатость астматической речи. В подлиннике нет ни *ужей*, ни восклицательных знаков, ни пауз после каждого возгласа.

Даже у венецианского мавра, оказывается, такая же одышка. В подлиннике он, например, говорит в высшей степени плавно и связно:

«Раньше, чем усомниться, я должен увидеть, а когда меня охватят сомнения, я должен доказать» (III, 3, 194).

У Анны Радловой он вместо всей этой фразы отрывисто произносит три слова:

Увидеть, усомниться, доказать!

Та же болезнь у дожа. По Шекспиру, ему, например, следовало бы спросить у сенаторов:

«Что вы скажете об этой перемене?» (I, 3, 17).

В переводе у него еле хватает дыхания выговорить:

Вот перемена!

Страдающим астмой не до красноречия: скорее бы выкрикнуть нужную мысль, сократив ее до последней возможности.

Преображая таким образом в обрубки огромное количество шекспировских фраз, переводчица зачастую отсекает такие слова, без которых фраза становится непонятна, а порой и бессмысленна.

Что значат, например, такие ребусы:

Иначе я скажу, что гневом (?) стали, —
Вы не мужчина больше.
(IV, 1, 77)

Или:

Я прошу вас в донесенье...
Сказать, кто я, ничто (?) не ослабляя,
Не множа (?) злобно.
(V, 2, 92)

Или:

Но умереть должна — других обманет.
(V, 2, 87)

Или:

В Венецьи не поверят, генерал,
Хоть поклянусь, что видел сам. Чрезмерно (?!).
(IV, 1, 79)

Все эти культяпки человеческой речи, лишенной живых интонаций, не имеют, конечно, ничего общего с поэзией Шекспира. Они произошли оттого, что переводчица выбросила из переводимых стихов многие важнейшие слова, а те разрозненные клочки и обрывки, что остались после такой операции, напечатала под видом шекспировских фраз.

Иные слова отсекаются довольно легко — те, которые не разрушают синтаксического строения фразы. Отсечение этих слов не наносит переводимому тексту особенной травмы.

Если у Шекспира сказано «генеральский хирург», а переводчица напишет «хирург» (V, 1, 86), читатель теряет от этого сравнительно мало, ибо самая конструкция речи остается незабытой.

Все это в порядке вещей, и я говорю не о таких мелочах. Я говорю о тех калекх человеческой речи, у которых так обрублены руки и ноги, что они утратили всякое сходство с подлинными стихами Шекспира.

Вот эти калекы — один за другим. Здесь у меня их шесть, но я мог бы продемонстрировать и шестьдесят, и сто двадцать.

1

Черт! Вы ограблены! Стыд! Одевайтесь!
Разбито сердце, полдуши пропало! (У кого?)

2

Указывают мне — сто семь галер...

3

Умеет мыслить и умеет скрыть. (Что?)

4

Коль глупость с красотой (?), здесь дело тонко.

5

Начальствовать бы мог; но вот (?) — порок?

6

Казалось, вашего трепещет взгляда,
А между тем любила. (Кого?)

И так дальше и так дальше. Сравните любую из этих полубесмысленных фраз с подлинником, и вы увидите, как сокрушительно расправляется с фразеологией Шекспира глухая к интонациям Радлова.

Напрасны будут попытки читателя угадать, что значит это замысловатое заявление сенатора:

Указывают (?) мне — сто семь галер.

Как можно «указать» из Венеции галеры, причалившие к острову Кипру? И кто, кроме дожа, может что бы то ни было указывать сенатору Венецианской республики? Никакого сходст-

ва с подлинником этот «указ» не имеет, ибо подлинник читается так:

«В письмах, полученных мною, сказано, что галер — сто семь» (I, 3, 3).

Из-за неточности и обрывчатости фраз перевода читатель чуть не каждую строчку поневоле атакует вопросами: где? кто? как? почему? когда?

Читает он, например:

Она ему дала... —

и, конечно, спрашивает: что и кому?

Читает:

Утешенье —
Одна лишь ненависть.

И спрашивает: чье утешенье? и к кому ненависть?

Так что чтение таких переводов должно ежеминутно прерываться вопросами:

«Не верю я» (во что?), «Я знаю» (что?), «И благодарю» (за что?), «Отца боится» (какого отца? чьего?) и т. д., и т. д.

Уничтожая одну за другой живые и естественные интонации Шекспира, система перевода стихов речевыми обрубками затемняет ясный смысл Шекспировой речи. И дело доходит до парадоксов: для меня, русского читателя, английский текст оказывается доступнее, понятнее русского.

Читаю, например, в переводе такое двустипшие:

С презреньем (?) кто смеется вору вслед,
Тот убавляет груз (?) возникших (?) бед.

Что за «груз»? Что за «возникшие беды»? И почему уменьшится груз этих загадочных бед, если кто-нибудь, хотя бы посторонний прохожий, презрительно засмеется вслед убежавшему вору?

Разгадка этого ребуса — в подлиннике. Там ясно сказано, что речь идет не о каком-нибудь постороннем прохожем, а о том человеке, которого сейчас обокрали. The robb'd — обокраденный, ограбленный. Старый переводчик Петр Вейнберг передал мысль этой сентенции гораздо точнее:

Ограбленный, смеясь своей потере,
У вора отнимает кое-что:

Но, горести предавшись бесполезной,
Ворует он у самого себя¹.

У Шекспира сказано нечто подобное. Шекспир говорит об *ограбленном*, то есть о сенаторе Брабанцио, у которого мавр похитил любимую дочь. Выбросить слово *ограбленный* – значит лишить эту сентенцию смысла. И замечательно, что всякий раз, когда я наткнулся в переводе на такие непонятные фразы, я отыскивал эти же фразы у старого переводчика Петра Вейнберга и неизменно убеждался, что в его переводе они гораздо понятнее. Я отнюдь не говорю, что вейнберговский перевод превосходен. Напротив, он очень водянист и болтлив. Но все же при всех своих недостатках перевод Петра Вейнберга и точнее и понятнее радловского.

Возьмем хотя бы такое двустигшие:

Сказать, кто я, ничто (?) не ослабляя,
Не множа (?) злобно.

Прежде всего это совсем не по-русски. «Пожалуйста, не множьте злобно» – так по-русски никогда не говорят. «Ничто не ослаблять» – тоже не слишком-то грамотно, ибо дополнение, выраженное местоимением, всегда после негативных глаголов ставится в родительном падеже.

У Петра Вейнберга этой фразе соответствует следующее:

Таким меня представить,
Каков я есть, ни уменьшать вину,
Ни прибавлять к ней ничего нарочно.

Это перевод не безупречный, но все же он и вернее, и грамотнее, и понятнее радловского.

При помощи Петра Вейнберга очень легко расшифровывается и другая, столь же туманная строка перевода, которую мы только что тщетно пытались понять:

Хоть поклянусь, что видел сам. Чрезмерно (?!).

Это непонятное *чрезмерно* восклицает в пьесе дворянин Лодовико, когда Отелло ударяет Дездемону.

У Вейнберга он говорит, что этому никто не поверил бы,

...хотя бы я клялся,
Что видел сам. *Синьор, уж это слишком!*

¹ Шекспир. Сочинения, т. III. СПб. 1902, с. 300 (Библиотека великих писателей).

«Синьор, уж это слишком!» — естественная русская фраза. Ее интонация совершенно ясна. А «чрезмерно!» — так никто и никогда не говорит. Можно ли представить себе, чтобы, видя, как один человек бьет другого, вы закричали ему с упреком:

— Чрезмерно!

И другая строка перевода, которая была для нас таким же неразгаданным ребусом:

Надежда (чья?) образ приняла — правитель!

у Вейнберга, в полном соответствии с подлинником, звучит и более понятно, и более естественно:

Предчувствие мне говорит, что это —
Правитель наш.

Некоторые строки Петра Вейнберга давно уже стали крылатыми. Кому, например, не известно великолепное двустишие из первого акта, сделавшееся в России такой же широко распространенной цитатой, как в Англии:

Она меня за муки полюбила,
А я ее — за состраданье к ним.

Перевод этого двустишия вообще одна из самых блистательных удач Петра Вейнберга.

Радлова перевела это двустишие так:

Она за бранный труд мой полюбила (кого?),
А я за жалость (к кому? к чему?) полюбил ее.

В первой строчке этого двустишия наиболее заметное слово *меня*. Она полюбила меня. *She loved me*. И это-то слово переводчица выбросила! У Шекспира слова обеих строк параллельны:

Она полюбила меня...
А я полюбил ее...

Выбросив слово *меня* и загнав слово *ее* в самый дальний участок строки, переводчица тем самым совершенно разрушила структуру двустишия. К тому же во второй строке ею допущено новое искажение смысла: Отелло полюбил Дездемону не за то, что Дездемона *вообще была жалостлива*, а за то, что она пожалела *его*. Отелло так и говорит: перенесенные мною испытания (*dangers*) вызвали в ней нежное сочувствие.

«А я полюбил *ее* за то, что она чувствовала сострадание к ним».

Выбросив слова «к ним», Радлова навязала Дездемоне несвойственную ей беспредметную жалостливость.

Здесь дело не только в затемнении смысла, но и в уничтожении живых интонаций.

Ведь если каждый актер принужден говорить, как астматик, какая может быть свободная дикция в его задыхающихся, конвульсивных, прерывистых выкриках?

Одно дело, если Дездемона, прося Отелло о прощении Кассио, скажет:

Но скоро ли это случится? —

и другое дело, если она буркнет отрывисто:

Но срок?
(III, 3, 57)

В этой коротышке «Но срок?» нет и не может быть никаких интонаций. В погоне за бессмысленной краткостью фраз переводчица вконец уничтожила то широкое, вольное, раздольное течение речи, которое свойственно шекспировской дикции.

Принуждая героев Шекспира то и дело выкрикивать такие отрывочные, бессвязные фразы, как: «Но срок...», «Но вот — порок...», «Пристойны (?) вы?», «Кровав (?) я буду», «Полдуши пропало...», «Здесь — генерал...», «Узнал ее? Как страшно обманула...», «Зовите...», Анна Радлова тем самым огрубляет их богатую душевными тональностями, живую, многокрасочную речь, придает ей барабанный характер.

Когда Эмилия говорит невинно пострадавшему Кассио, что Отелло любит его по-прежнему «и других ему ходатаев не надо, кроме душевного расположения (к вам)» — в этом чувствуется большая участливость, а когда Анна Радлова заставляет Эмилию вместо всех этих слов выпалить без всяких околичностей:

Ходатаев не надо! —
(III, 1, 48)

здесь чувствуется та же черствая грубость, какая лежит в основе всего перевода.

Грубость не столько в отдельных словах, сколько в синтаксисе, в интонациях, в звучаниях слов.

Нечувствительность ко всему, что есть в Шекспире изыскан-

ного, лиричного, мечтательного, тонкого, нежного, привела к такому искажению Шекспира, какого десятки лет не бывало во всей нашей переводческой практике.

Рецензенты почему-то заметили только грубость словаря переводчицы. Но, право же, эта грубость — ничто по сравнению с грубостью ее интонаций.

Старые переводы «Отелло» были порой наивны и бледны, но шекспировская дикция в них соблюдалась с большим пиететом, и это давало возможность декламировать шекспировские стихи как стихи. Но есть ли какое-нибудь стиховое звучание в таких куцых обрубках разрозненных фраз, как:

«Не нелюбовь — вина». «Ты говоришь — грабеж?..» «Указывают мне — сто семь галер...»

Все эти словесные обрубки произносить как стихи невозможно. Их можно только отрапортовать, как «здравия желаю!», «рад стараться!».

III

Вдумываясь в то, каким образом достигается переводчицей этот печальный эффект, я прихожу к убеждению, что в большинстве случаев все это происходит из-за истребления таких, казалось бы, третьестепенных словечек, как «этот», «мой», «она», «ее», «оно», «если», «хотя», «почему», «неужели», «когда» и т. д.

До сих пор мне и в голову не приходило, какую большую нагрузку несут эти слова и словечки в живой человеческой речи.

Только теперь, когда горе-переводчица выбросила в своем переводе не меньше семидесяти процентов всей этой словесной мелюзги, я увидел, каким голым, отрывистым, бескрасочным, тощим, бездушным сделался из-за этого шекспировский текст! Обнаружилось, что именно эти слова играют огромную роль в создании той или иной интонации. Казалось бы, не все ли равно, скажет ли Кассио, обращаясь к Бианке:

Узор снимите! —

или:

Этот узор снимите для меня.

Но «узор снимите» — бездушно, мертво, а «*этот узор снимите для меня*» — живая человеческая фраза, содержащая в себе множество интонационных возможностей.

В том, что именно эта словесная мелюзга, именно эти якобы пустые слова и словечки, без которых, казалось бы, так легко обойтись, являются главными носителями живых интонаций, очень легко убедиться при помощи простейшего опыта: возьмите любое русское стихотворение, хотя бы Некрасова, и попробуйте деформировать его радловским методом: выбросьте из него все «ненужные» слова и словечки, подобные тем, которые выброшены из этих переводов Шекспира, и посмотрите, что станет с его интонацией. Возьмите, например, вот такое двустишие:

Ну уж и буря была!
Как еще мы уцелели!

По методу переводчицы это двустишие следует перевести, конечно, так:

Буря была...
Уцелели!..

Выброшены только незаметные и мелкие слова: «ну», «уж», «и», «мы», «еще», «как», — смысл остался незыблем, а между тем вся эмоциональная выразительность этих стихов пропала.

Когда человек говорит: «Ну уж и буря была», он выражает этим свое взволнованное отношение к буре, которая оказалась яростнее, чем он ожидал, а когда он говорит: «Буря была» — это протокольно-равнодушная констатация факта.

Когда человек говорит: «Как еще мы уцелели!» — здесь сказывается недавно пережитая тревога: говорящий удивляется, что такая страшная буря не погубила ни его, ни его близких. А если он скажет одно «уцелели», никакой эмоциональной окраски нет и не может быть в этой культияпке: ни удивления, ни тревоги, ни радости.

Таким образом, в переводах, сделанных по этому порочному методу, не может быть передана вдохновенность, темпераментность, эмоциональность Шекспира. Герои Шекспира всегда страстно переживают те факты, о которых они говорят, но этой страстности не выразить кургузыми обрубками фраз, как «Боюсь...», «Смеюсь?», «Но срок?», «Но вот — порок», «Что? Шум? Мертва?», «Чрезмерно...», — при этой обрывчатой конструкции фраз пропадает не только экспрессивность шекспировской речи, но и вся ее логическая связность.

Персонажи Шекспира нередко говорят широко разветвленными фразами, длинными периодами, развивающими ряд силло-

гизмов. Радловский метод и в этом отношении беспомощен. Сравните хотя бы длинную речь первого сенатора на государственном совете в Венеции с той версией, какая дана в переводе.

Именно при воссоздании логических периодов переводчики этого типа слабее всего, так как их перевод весь основан на разрушении синтаксиса, а какая же возможна периодизация речи без соблюдения синтаксических конструкций?

До какого равнодушия к интонациям Шекспира доходит Анна Радлова, видно уже из того, что многие его утверждения она превращает в вопросы.

Этот загадочный прием повторяется в ее переводе не раз и не два. Здесь Дездемона ни с того ни с сего спрашивает у Яго о своей наперснице Эмилии:

Она – болтушка?

Вопрос по меньшей мере неуместный. В подлиннике Дездемона не спрашивает у Яго, но возражает ему, полемизирует с ним. Яго, желая обидеть Эмилию, жалуется Дездемоне, будто та утомила его своей болтовней. Дездемона вступает за любимую подругу-прислужницу:

К сожалению, она не говорлива.
(II, I, 102)

Вот из этой-то утвердительной фразы Анна Радлова делает недоуменный вопрос:

Она – болтушка?

Я не говорю о том, что здесь пропадает оттенок любезности: в подлиннике Дездемона сожалеет, что Эмилия так неразговорчива, и тем подчеркивает, что ей было бы приятно возможно чаще разговаривать с Эмилией. Но оттенками Анна Радлова вообще не стесняется. Вместо любезной реплики у нее получился полупрезрительный вопрос: «Она – болтушка?»

Сделать из одной фразы три, из текучей повествовательной речи судорогу коротких восклицаний и всхлипываний, из ответов – вопросы, из реплик – куцые речевые обрубки, заставить даже Дездемону изъясняться скалозубовским слогом – все это возможно лишь при полной глухоте к интонациям Шекспира.

Если бы во всех остальных отношениях перевод Анны Радловой представлял собой безукоризненно точную копию подлинника, то и тогда мы должны были бы признать его абсолютно невер-

ным, так как интонации во всяком поэтическом произведении играют первенствующую роль. Истинно точным может быть назван только тот из поэтических переводов, в котором помимо смысла, стиля, фонетики, ритмики передано также интонационное своеобразие подлинника. Если этого нет, перевод безнадежен: прочие ошибки перевода можно порою исправить, но эта не поддается никаким исправлениям.

IV

Полемика вокруг этих черствых, косноязычных, антихудожественных переводов разгорелась в 1935 году.

С каким-то подозрительным единодушием прозвучал в печати многоголосый хор восторженных рецензентов и критиков.

Эти переводы шекспировских пьес были объявлены высшим достижением искусства.

Против этой ложной оценки восстал талантливый критик Ю. Юзовский, выступивший в конце 1935 года в «Литературной газете» (№ 69) с отрицательным отзывом о радловском переводе «Отелло». К его мнению присоединился критик Л. Боровой. На них обрушились «влиятельные» журналисты эпохи. Юзовский был назван в печати «бараном», «свистуном» и «невежей». Боровой подвергся таким же нападкам. Нападки перемежались угрозами: «Этих свистунов и любителей легкой победы надо призвать к порядку!»

Тогда же появилась статья молодого шекспироведа Власа Кожевникова, безбоязненно присоединившегося к Юзовскому и Боровому.

В ту пору я был далек от этой полемики. Но через несколько лет, изучая методику переводов Шекспира по работам Дружинина, Вейнберга, Лозинского, Щепкиной-Куперник и др., я впервые пристально исследовал строка за строкой переводы Анны Радловой и вскоре убедился, что они убийственно плохи, хуже, чем о них говорят.

Зимой 1939 года я попытался обосновать мое мнение в обширном докладе на Шекспировской конференции во Всесоюзном театральном обществе. Думаю, кое-кто из московских старожил не забыл тех неистовых прений, которые вызвал мой обстоятельный и беспристрастный доклад.

Содокладчиком был Влас Кожевников, выступление которого получило тогда же большой резонанс¹.

Так как Радлова каким-то загадочным образом добилась того, чтобы во всех театрах Советского Союза драмы Шекспира ставились только в ее переводах, ею были мобилизованы всевозможные внелитературные средства, дабы во что бы то ни стало заглушить нашу критику. Моя статья о ее переводах была по распоряжению свыше вырезана из «Красной нови» (к огорчению ее редактора Александра Фадеева).

На конференции я счел необходимым задать между прочим такие вопросы:

«Почему другие литераторы, трудившиеся над переводами Шекспира, — Николай Полевой, Андрей Кронеберг, Аполлон Григорьев, Александр Дружинин и прочие — в течение столетия не удостоились таких необыкновенных триумфов, какие выпали на долю Анны Радловой?»

Почему в «Литературной энциклопедии» в специальной статье, посвященной характеристике творчества Анны Радловой, напечатано черным по белому, что ее переводы — шедевры?²

Почему после низкой оценки ее переводов, данной авторитетными критиками, ее переводы по-прежнему именуется «классически точными», «лучшими из переводов Шекспира»?

Почему только по ее переводам издательства знакомят с этими величайшими произведениями новую интеллигенцию нашей страны — интеллигенцию фабрик, заводов, колхозов, Красной Армии, университетов, институтов и школ?»

Один известный в ту пору артист (кстати сказать, не знавший ни слова по-английски) выступил по наущению Радловой в печати и заявил, что, так как Шекспир сочинял все свои пьесы для сцены, их невозможно судить как произведения поэзии. Какие бы то ни было литературные критерии к ним неприменимы совсем.

«Шекспир мыслит театрально, — утверждал в своем выступлении артист. — Текст Шекспира необходимо рассматривать всегда как «элемент спектакля», подчиненный законам театра, законам живого сценического действия».

Это заявление возмутило меня, и я на том же диспуте возразил оппоненту.

¹ См. газету «Советское искусство» от 9 февраля 1940 г., «Литературную газету» от 10 февраля 1940 г., журнал «Театр», 1940, № 3, с. 142–147.

² Литературная энциклопедия, т. IX. М., 1935, с. 501–502.

— Горе театру, — сказал я, — который хоть на короткое время уверует, будто сцена — одно, а литература — другое. Только сочетание сценичности с высокими литературными качествами, с поэзией, с чисто словесным искусством есть подлинная основа театра. Шекспир потому и величайший из всех драматургов, что он — поэт. Почти все его драмы — стихи, и только оттого, что эти стихи превосходны, они уже четвертое столетие звучат во всем мире со сцены. Делать Шекспира только «элементом спектакля» — это значит принижать и Шекспира, и советский театр. Как и всякий гениальный поэт, Шекспир обладал чудотворною властью над звукописью, над инструментовкой стиха, над всеми средствами стиховой выразительности — недаром в его сонетах, в его «Венере и Адонисе» видна даже слишком утонченная, слишком изысканная культура стиха. Сонеты — труднейшая литературная форма, и, разрабатывая ее, Шекспир показал еще в юности, что он умеет быть виртуозом поэтической речи.

Вообще-то была эпоха недостижимо высокой словесной культуры, и неужели всю эту словесную культуру мы должны стереть, уничтожить, забыть только оттого, что тому или иному актеру удобнее обойтись без нее? Эта словесная культура была такова, что, например, современник Шекспира, сэр Уолтер Роли (Raleigh), великий путешественник, завоеватель, «пастух океана», один из праотцев английской колониальной политики, даже сидя в тюрьме, даже зная, что завтра утром палач отрубит ему голову, пишет перед смертью стихи, которые отшлифованы так артистически, будто он профессиональный словесных дел мастер. Даже пираты владели тогда отличную стихотворную форму.

Эдмунд Спенсер, «поэт поэтов», «поэт для поэтов», характерный поэт той эпохи, законодатель ее литературного вкуса, потому-то и был встречен восторгами своих современников, что благодаря изощренной стихотворческой технике довел музыку стиха до таких небывало прекрасных звучаний, каких и не предполагали тогда в английской речи. Недаром его знаменитую «стансу», то есть изобретенную им структуру стиха, позаимствовали у него — два столетия спустя — такие могучие лирики, как Байрон, Шелли и Китс. Другие гиганты эпохи — Френсис Бомонт, Джон Флетчер, Кристофер Марло, Бен Джонсон — входят, подобно Шекспиру, не только в историю театра, но и в историю поэзии. Конечно, была в их стихах и грубость, и они часто проявляли ее — когда она была им нужна, — но сколько утонченности в самой структуре их речи, какой звучит она изысканной музыкой.

Шекспир — один из них, он порожден именно этой культурой.

Впоследствии он отказался от чрезмерного литературного лоска, но все же и в его позднейших стихах ощущается, что он эту школу прошел, что в его простоте есть утонченность.

О просодии его стихов, об их мелодике, ритмике, о тайне их великолепного звучания существуют десятки книг (самая популярная принадлежит профессору Джорджу Сэйнтсбери), ибо, повторяю, только потому, что стих Шекспира обладает такими высокими литературными качествами, так колоссальна сила его сценических образов. Переводя Шекспира на русский язык, мы не должны забывать, что переводим такого же мастера поэтической речи, как Овидий, Вергилий, Данте, с такой же гениально экспрессивной фонетикой. Поэтому, когда у Анны Радловой в одном из самых волнующих монологов Макбета я читаю стихи:

Когда конец концом бы дела был,
Я скоро *б* сделал, —

это страшное «бсделал» режет меня, как ножом. И я уверен: не только меня.

И развились *б* расчесанные кудри,
И каждый волос твой подняло *б* дыбом.
(«Гамлет»)

Людей таких ты открывало *б*, небо,
И в руки каждые влагало *б* плеть.
(«Отелло»)

Брасчесанные, бдыбом, бнебо, бплеть – можно ли навязывать Шекспиру такую фонетику?

В радловском «Макбете» непроизносима строка:

Смерть дня и омовенье *язв* труда.

Это языколомное *язвтруда* нисколько не лучше, чем *бсделал*. Как нарочно, в подлиннике здесь одна из музыкальнейших строк:

The death of each day's life, sore labour's bath.

В новом издании «Макбета» переводчица отказалась от «язвтруда», но свято сохранила свое «бсделал» и в 1935, и в 1937, и в 1939 годах!

Столь же неприкосновенной осталась во всех изданиях ее перевода строка:

Подпрыгивающее честолубье.

У Шекспира здесь — образ всадника, который от излишнего азарта перемахивает через седло. У Анны Радловой — несуществующий в подлиннике образ коня, который бежит и подпрыгивает. Этот образ совершенно противоречит тому, что хочет сказать Макбет. Так что «подпрыгивающее честолюбье» искажает и просодию Шекспира и смысл.

Но сейчас меня занимает не столько искажение языка, не столько искажение смысла, сколько та упрямая *борьба с поэтичностью поэзии* Шекспира, которая является движущей силой всех переводов Радловой. Переводчица как будто задалась специальной целью добиться того, чтобы его стихи прозвучали корявее, грубее и жестче. Можно ли представить себе, что гениальный поэт в своих лучших творениях культивирует такую фонетику:

И Кларенс *мертв твой*, что убил Эдварда.
(268)

Клянусь я светом... *Полн твоих злодейств он...*
(274)

Я по закону тетка — мать в любви к ним.
(268)

Я отнюдь не утверждаю, что именно так переводит Радлова каждую строчку Шекспира; у нее есть немало более добротных стихов, но все же для нее показательно именно такое пренебрежение к звучанию стиха.

Как бы для того, чтобы продемонстрировать свое полное равнодушие к звучанию шекспировских строк, Анна Радлова то и дело допускает в своих переводах такие противоестественные скопления одинаковых звуков, как «совестливы вы», «Шлет небо боль», «не нелюбовь вина», «ворота ада, да», «мертв твой», «Как Кассио?», то есть такие уродства (вы-вы, бо-бо, не-не, тв-тв), которые недопустимы даже при переводе прозы третьестепенного автора.

Был Цезарем подавлен. *Ведьм спросил он.*
(«Макбет», III, 1)

Или:

Так возвращайтесь к вечеру. *Флинс с вами.*
(«Макбет», III, 1)

Или:

Меня ты учишь. — Душка, мертв ваш милый.
(«Отелло», V, 1, 33)

Говорить про эти плохие стихи, будто они хороши для театра, — значит, выказывать неуважение не только к поэзии, но и к театру. Советской сцене, советскому зрителю нужен подлинный Шекспир, Шекспир-поэт, а не косноязычный астматик, кропатель какофонических виршей!

V

Критики, за исключением двух или трех одиночек, упорно не желали заметить вышперечисленные недостатки переводов Радловой, а всегда указывали всего лишь на один недостаток, второстепенный и совершенно невинный: на грубость некоторых ее оборотов и слов.

Считали, что эта грубость есть одно из надежных ручательств правдивости и точности переводов. Уж если человек так старательно воспроизводит даже эти крутые слова, значит, с какой же точностью воспроизводит он все остальное! Никому и в голову не приходило, что Анна Радлова была так аккуратна исключительно в этой области. Покуда люди любезны, благожелательны, ласковы, она с неохотой воспроизводила их речи, выбрасывая оттуда целые пригоршни приветливых слов, а чуть только те же люди под влиянием вина или аффекта начинали изрыгать друг на друга хулу, Анна Радлова становилась точна, как хронометр.

Порой она гораздо грубее Шекспира.

Например, Яго говорит у Шекспира в первой сцене четвертого акта:

Усердно допросите Дездемону.
(IV, 1, 106)

А у Анны Радловой он выражается так:

На Дездемону вы *налягте!*

«Налягте на Дездемону» — это кажется ей более шекспировским. Тот же Яго у Шекспира говорит:

Если только такое создание когда-либо
бывало на свете.
(II, 1, 157)

Переводчица же заставляет его говорить:

Такая *баба*, коль такую *брать* (?).

«Брать бабу»... В этих отсебятинах меня удивляет не столько их наигранный цинизм, сколько их ухарский стиль. Вместо «достань денег» Анна Радлова трижды повторяет «гони деньги» (I, 1, 3). И когда шекспировский персонаж говорит у нее, что кто-то перерезал ему нос, ни одному русскому читателю этой ухарской фразы и в голову никогда не придет, что у Шекспира нет ни слова о носе (I, 1, 30).

Повторяю: напрасно критики фиксировали наше внимание исключительно на этой особенности ее переводов. Выдвигая эту особенность на первое место, они тем самым заслоняли важнейший принципиальный вопрос — о наиболее правильных методах перевода на русский язык поэтического наследия классиков. Ведь дело вовсе не в том, каковы погрешности радловского перевода «Отелло», а в том, каковы теоретические установки и общие принципы, приведшие переводчицу к этим погрешностям. Как могло случиться, что Анна Радлова, автор неплохих переводов мопассановской прозы, оказалась столь беспомощной при переводе Шекспира?

Конечно, есть и в этом переводе отдельные строки, где сказывается словесная ловкость, находчивость, но, к сожалению, отдельные удачи еще не делают всего перевода художественным. Неплохо передана Радловой такая сентенция:

Когда несчастьем праздным плачем вторим,
Мы умножаем горе новым горем.

Монолог Яго в конце первого акта кончается у нее таким прекрасно переведенным двустишием:

Придумал! Зачато! И ночь и ад
На свет приплод чудовищный родят.

Очень близки к подлиннику и по смыслу, и по интонации эти две строки второго акта:

Пойдемте, Дездемона. Долг солдата
От сладких снов вставать под рев набата.

Но все это — исключения из общего правила, случайные удачи, еще сильнее подчеркивающие порочность тех теоретических принципов, которыми руководилась переводчица.

Теоретические принципы, на основе которых Анна Радлова переводила Шекспира, определились полностью еще в двадцатых годах. Именно тогда стало ясно, что прежние переводы трагедий Шекспира, даже самые лучшие, уже не удовлетворяют читателя нашей эпохи и что нужно переводить их заново, по-другому, на других основаниях. Стало ясно, что прежние переводы, даже самые лучшие, были выполнены по-дилетантски, кустарно, без научного учета специфических качеств художественной формы переводимого текста.

В самом деле, тот же Петр Вейнберг в своем переводе «Отелло» из одной шекспировской строки делал при желании две, а порою и три, нисколько не смущаясь тем, что знаменитый диалог Яго и Отелло в третьем акте занимает у Шекспира всего лишь сто шестьдесят семь стихов, а в переводе — целых двести строк! Почти так же пренебрегал он рифмами, считая вполне допустимым даже в тех редких случаях, когда у Шекспира появляются рифмы, не всюду воспроизводить их в своем переводе. Таков был переводческий канон того времени. Тогдашние переводчики хлопотали не столько о том, чтобы воссоздать в переводе форму переводимого текста, сколько о том, чтобы воссоздать его мысли и образы.

Но в двадцатых — тридцатых годах, восставая против этой «кустарщины», новое поколение переводчиков провозгласило своим лозунгом научность. Научность, по их убеждению, заключалась в объективном учете всех формальных элементов переводимого текста, которые переводчик обязан воспроизвести с педантической точностью.

Эта победа мнимонаучного формалистического метода над самоуправством старозаветных кустарей-переводчиков была тогда же декларирована во многих статьях, имевших характер манифестов. Считалось, что в переводческом деле начинается новая эра, так как отныне стиховым переводам обеспечена будто бы максимальная точность, достигаемая строгим анализом формальной структуры данного произведения поэзии. Отныне переводчики должны были крепко запомнить: от них требуется, чтобы в своих переводах они воспроизводили и ритмику подлинника, и число его строк, и характер чередования рифм, и его инструментовку, и прочее, и прочее, и прочее.

В этот-то псевдонаучный период и выступила со своими переводами Анна Радлова. Вот одна из причин, но, конечно, не главная, почему их встретили таким радостным шумом: всем казалось, будто они знаменуют собой наступление новой эпохи науч-

но точного воспроизведения классиков. Казалось, что наконец-то на смену любительским перепевам Шекспира, в которых столько пустозвонных отсебятин, будут даны переводы, вполне адекватные подлиннику и в отношении смысла, и в отношении метрики, и в отношении количества строк.

«Шекспир возрождается на русском языке, — ликовал по поводу радловских переводов ученый шекспировед А. А. Смирнов. — Это тот подлинный Шекспир, какого мы до сих пор не знали и не имели»¹.

Прославляя «новый метод», впервые примененный Анной Радловой при переводах «Отелло» и «Макбета», Смирнов в той же статье утверждал, что только таким переводческим методом можно верно передать и приблизить к нам Шекспира. «Только через такие переводы читатель, не владеющий английским языком, может понять и критически освоить шекспировское наследие»².

Как же было нашим журналистам и критикам не приветствовать в лице Анны Радловой боевого новатора, идущего прямо к Шекспиру по непроторенным, но единственно верным путям?

Увы, как мы видим теперь, все эти звонкие декларации оказались на практике пуфом. Никакого творческого приближения к Шекспиру радловские переводы читателю не дали и дать не могли. Утечка множества смысловых единиц, полное разрушение живых интонаций чуть не в каждом монологе, в каждой реплике — все это не приближение к Шекспиру, а, напротив, отдаление от него на многие тысячи миль.

Но неужели в этом виноваты «научные» приемы и методы? Нисколько. Научные приемы и методы в качестве руководящих тенденций — *если они сочетаются с талантом, вдохновением, чутьем* — могут творить чудеса. Без этого неперемennого условия научность превращается в обузу: механическое, неодухотворенное применение в искусстве каких бы то ни было готовых рецептов — будь они архинаучны — неизменно приводит к банкротству. Нельзя делать себе фетиши из каких бы то ни было служебных теорий и принципов, нельзя приносить в жертву этим фетишам и свой вкус, и свое дарование.

В одной из статей Анна Радлова не без похвальбы заявляла, что она — в интересах точности — переводит Шекспира *стих в*

¹ «Литературный Ленинград», 30 ноября 1933.

² Там же.

стих, не прибавляя ни единой строки, так что в ее переводе «Отелло» ровно столько же строк, сколько в подлиннике.

Равнострочный перевод, конечно, чрезвычайно желателен, но нельзя же сказать: «Да здравствует равнострочие, и да погибнет Шекспир!»

Между тем в основе ее переводов лежит именно этот девиз. Чтобы соблюсти равнострочие, она выбрасывает из Шекспира десятки эпитетов, беспощадно ломает шекспировский синтаксис, делает чуть не из каждой шекспировской фразы беспорядочную грудку словесных обрубков, — и когда ей предоставляется выбор: либо равнострочие, либо шекспировские мысли и образы, она всегда предпочитает равнострочие. Мы видим примеры такого формалистического фетишизма на каждой странице ее перевода.

Переводя отчетливую фразу: «Та женщина, которая красива, никогда не бывает глупа», Анна Радлова предпочитает совершенно исказить смысл подлинника, лишь бы сохранить равнострочие, и получается невнятная фраза, не имеющая никакого отношения к подлиннику:

Коль глупость (какая? чья?) с красотой (что делают?),
Здесь дело тонко.

Мысль Шекспира приносится в жертву фетишу равнострочия. Так что главная беда Анны Радловой не в том, что она соблюдает «научные» принципы художественного перевода стихов, а в том, что только их она и соблюдает, заменяя ими и вкус, и художественно-поэтическое чутье, и темперамент, и восхищение поэтической формой, и тяготение к красоте, к поэтичности.

Формальные установки стали для нее самоцелью, а в искусстве это — непрощаемый грех. Фет был силач, но и он в своих переводах Шекспира потерпел величайший крах именно оттого, что автоматически следовал узкому кодексу формальных задач, жертвуя ради этого кодекса и красотой и вдохновенностью подлинника. В переводе «Юлия Цезаря» он является предтечей Анны Радловой, так как он первый — еще в 1859 году — применил (поскольку дело касается трагедий Шекспира) тот принцип равнострочия, который многие почему-то считают вроде как бы изобретением Радловой. И что же осталось от его перевода, являющегося высшим торжеством формализма? Только две строки тургеневской пародии:

Брыкни, коль мог, большого пожелав,

Стать им; коль нет — и в меньшем без препон.

Пародия Тургенева била по основному греху всех этих псевдоточных переводов, который состоял в уничтожении живых интонаций и в культивировании словесных обрубков.

Анна Радлова как переводчик Шекспира принадлежит к этой школе, механически воспроизводящей три или четыре особенности переводимого текста в ущерб его поэтической прелести.

Поучительно сравнить эти радловские культяпки с соответствующими стихами других переводчиков.

Недавно я познакомился с рукописью перевода «Отелло», сделанного Б. Н. Лейтиным. Этот непритязательный перевод входит в литературу без фанфар и барабанного боя. И все же у него есть одно довольно ценное свойство. Это просто хороший перевод. Приведу для примера несколько отрывков «Отелло», тех самых, что так безжалостно искажены Анной Радловой.

1-й сенатор

Не поймешь —

Мне пишут, что всего галер — сто семь.

(I, 3)

Кассио

Иль ты, ревнуя,

Подумала, что это знак любви?

Ошиблась ты, клянусь!

(III, 4)

Лодовико

Уж это слишком! Даже и под клятвой

Мне дома не поверят.

(IV, 1)

Интонация такая непринужденная, дикция такая естественная, что даже не замечаешь усилий, которых несомненно стоили переводчику эти ясные и простые слова. Перевод Б. Н. Лейтина хорош уже тем, что не похож на формалистические упражнения Анны Радловой.

VI

Изучая переводы Шекспира, исполненные в двадцатых и тридцатых годах, мы имеем возможность наблюдать, как формалистические методы мало-помалу преодолевались методами живыми и творческими.

Но дань формализму все еще платили в ту пору лучшие из наших переводчиков.

Именно тогда утвердилось фетишистское отношение к так называемой эквилинеарности и эквиритмии стиховых переводов: было выдвинуто строгое требование, чтобы каждое переведенное стихотворение — будет ли это трагедия или любовный романс — включало в себя столько же строк, что и подлинник, и чтобы ритм каждой строки перевода соответствовал ритму той же строки, находящейся в подлиннике.

Требование само по себе чрезвычайно полезное: оно знаменовало собой конец того разгульного своеволия, которое бесконтрольно царило в переводах минувшей эпохи. Это значило, что отошли в невозвратное прошлое времена дилетантского отношения к Шекспиру, когда какой-нибудь барин, вроде ленивого Николая Михайловича Сатина, мог в своем переводе комедии «Сон в летнюю ночь» распоряжаться стихами Шекспира как вздумается и растягивать и кроить их по своему произволу так, чтобы из одного стиха выходило полтора или два, а порою и три и четыре. В результате таких причуд в переводе у Сатина оказалось двести тридцать добавочных строк! И никто даже не возражал против этого, так как в ту пору это было в порядке вещей! И до самого недавнего времени его перевод считался лучшим, потому что другие переводы «Сна в летнюю ночь» отстояли еще дальше от подлинника.

А когда талантливый украинский переводчик М. Старицкий перевел всего «Гамлета» вместо ямбов хорейми, — этот вандализм не только сошел ему с рук, но даже встретил горячих защитников¹.

Тридцатые годы положили этому самоуправству конец. Нам предлагалось радоваться, что в новом переводе «Лиры» по сравнению с подлинным текстом нет ни единого лишнего стиха: в подлинном тексте две тысячи сто семьдесят стихов и в переводе две тысячи сто семьдесят². Критики, конечно, восхищались: впервые русскому поэту удалось перевести эту мировую трагедию

¹ «Гамлет» в переводе М. Старицкого. Издание «Книгоспілки», 1929. Защитником недопустимых причуд переводчика выступил А. Ніковський. См. кн.: *Фінкель Олександр*. Теорія й практика перекладу. Харків, 1929, с. 146.

² В переводе «Короля Лира», сделанном в 1856 году критиком А. В. Дружининым, две тысячи триста четырнадцать стихотворных строк, то есть на сто сорок четыре строки больше, чем в подлиннике, невзирая на то, что этот перевод изобилует купюрами.

стих в стих, строка в строку, воссоздавая с максимальной научной точностью все метрические особенности английского текста.

Таков же «Гамлет» в переводе Михаила Лозинского. Этот перевод можно читать рядом с подлинником, как идеальный подстрочник.

В подлиннике две тысячи семьсот восемнадцать стихов и в переводе две тысячи семьсот восемнадцать, причем эквиритмия соблюдена изумительно: если в подлиннике одна строка впятеро короче других, в переводе ей соответствует столь же короткая. Если в подлинник вкраплены четыре строки, написанные размером старинных баллад, с внутренними рифмами в каждом нечетном стихе, будьте уверены, что в переводе воссозданы точно такие же ритмы и точно такие же рифмы.

VII

Казалось бы, мы, читатели, должны были от всего сердца приветствовать этот метод переводческой практики, обеспечивающий всем стиховым переводам наибольшее приближение к подлиннику.

Но вскоре обнаружилось, что многие переводчики стали применять его слишком прямолинейно и слепо, даже тогда, когда это вело к искажению подлинника. Как это постоянно бывает, формалистическое отношение к делу оказалось пагубным и здесь. Формалисты, как всегда, не учли тех неблагоприятных последствий, которые так часто происходят от слишком прямолинейного и безоглядного применения того или иного полезного принципа.

Между тем нам известны десятки и сотни примеров, когда такая забота о точности приводила, как это ни странно, к неточности; когда хлопоты о строгом соответствии количества строк сильно снижали их качество, — словом, когда переводчики — даже самые лучшие — приносили этому принципу такие огромные жертвы, что причиняли советским читателям неисчислимые убытки.

И не нужно думать, что эти убытки терпят лишь читатели Шекспира и Гёте. А десятки других переводов с грузинского, с армянского, с еврейского, с украинского, обладающих той же иллюзорной псевдонаучной «точностью», которая, как мы ниже увидим, прикрывает собой максимальное отдаление от подлинника.

Возьмем хотя бы «Гамлета» в переводе Михаила Лозинского¹. Лозинский — переводчик-классик. Его переводы Данте, Сервантеса, Флетчера, Лопе де Вега, Боккаччо выдвинули его в первые ряды мастеров. Научное проникновение в текст сочетается в его переводах с подлинной вдохновенностью большого поэта. Диапазон его творчества необъятно широк, и порой его переводы по художественному своему совершенству стоят на той же высоте, что и подлинник. Поучительно следить, как остроумно, находчиво разрешает он те стилистические и смысловые задачи, которые встают перед ним в каждой строке, как упрямо подчиняет он своей переводческой воле сопротивляющийся ему материал. Самое звучание его стиха, холодновато-стальное, имеет в себе очарование старинности:

Корабль готов, благоприятен ветер.
Ждут спутники, и Англия вас ждет.

Но все же в его переводе «Гамлета» есть ряд недостатков, вызванных почти исключительно тем, что переводчик с чрезмерной, я бы сказал, с фанатической ревностью служит фетишу эквивалентности.

Есть, например, в переводе Лозинского такие звучные стихи:

За Гамлета король подымет кубок
И растворит жемчужину в вине,
Ценнее той, которою венчались
Четыре короля...

(V, 2, 131)

Строки эти, даже на поверхностный взгляд, кажутся несколько странными. Что это за такая жемчужина, которою можно венчаться? Неужели она одна заменяла собой ту усыпанную драгоценными камнями корону, которой обычно венчали себя короли? И почему этой одной жемчужиной венчалось сразу столько королев? Или она сама была так велика, что могла, как широкая шляпа, покрыть четыре головы одновременно?

В подлиннике сказано иначе:

«Король будет пить за то, чтобы Гамлету *лучше дышалось* (во время поединка с Лаэртом. — К. Ч.), и в кубок он бросит жемчужину, ценнее той, которую носили в короне Дании *четыре царствовавшие друг за другом короля*».

¹ В. Шекспир. Трагическая история о Гамлете, принце Датском. М.—Л., 1933.

Оказывается, переводчиком выброшено из английского текста несколько важнейших смысловых единиц. Выброшена *корона*, выброшена *Дания*, выброшено *лучшее дыхание* Гамлета, выброшено сведение о четырех королях, которые, оказывается, не сразу владели жемчужиной, а в порядке престолонаследия, один за другим. И, кроме того, вопреки переводчику, король не растворял жемчужину в вине, а всего только опустил ее в чашу, может быть, совсем не для того, чтобы она растворилась.

Вот какие большие убытки терпит читатель на протяжении всего только трех с половиной строк перевода! Из трех с половиной строк выброшено пять чрезвычайно существенных слов, отсутствие которых не только обесцвечивает шекспировский текст, но и наносит ущерб его смыслу. И все из-за того, что переводчик поставил себе непременною целью сохранить количество шекспировских строк неизменным.

В подлиннике, например, королева прерывает филиппику Гамлета следующим знаменательным возгласом:

«Ты направляешь мои глаза в мою душу, и там я вижу такие черные и красные пятна».

Какая, спрашивается, этому возгласу будет цена, если из него выбросить *красные* пятна? Ведь ими королева свидетельствует о своем кровавом преступлении. Между тем их-то и нет в переводе.

Ты обратил глаза мне прямо в душу,
И в ней я вижу столько черных пятен...

Первая строка тоже весьма пострадала от такой чрезмерной экономии слов: выбросив местоимение *мои*, стоявшее перед словом *глаза*, переводчик оставляет нас в том заблуждении, будто дело идет о глазах самого Гамлета.

И хотя в переводе очень бойко звучит незабвенная сентенция Офелии, издавна ставшая у англичан поговоркой:

Подарок нам не мил,
Когда разлюбит тот, кто подарил, —
(61)

но для читателя и эта сентенция сопряжена с немаловажными убытками, так как переводчик в погоне за краткостью речи выбросил указание на то, что такое отношение к подаркам свойственно лишь возвышенной, благородной душе (to the noble mind).

В четвертом акте тоскующий Гамлет, изнуренный своей не-

способностью отомстить за отца, говорит с обычным презрением к себе:

Моя унылая [медлительная] месть.
My dull revenge.

А переводчик выбрасывает именно этот эпитет, характеризующий собой всю трагедию Гамлета (95).

Умирая, Гамлет обращается к своей только что отравленной матери с таким многозначительным эпитетом, который означает одновременно и «жалкая» и «презренная», – *wretched*. Этот эпитет определяет собой подлинное отношение Гамлета к виновнице всех его нравственных мук:

Презренная, несчастная королева, прощай!

А у переводчика вместо этого сказано:

Мать, прощай! –

что опять-таки является убытком для читателей «Гамлета».

Узнав о помешательстве Гамлета, Офелия особенно горюет о том, что безумие навсегда сокрушило такой *великолепный* разум и омрачило *несравненный* облик; подчеркнутые мною эпитеты имеют немалую ценность; они отсутствуют в переводе Михаила Лозинского (III, 63)¹.

Иногда эпитеты у Шекспира выполняют не смысловую, но орнаментальную функцию. Такова, например, роль слова «милый» в двух последовательных репликах короля и королевы:

Спасибо, Розенкранц и *милый* Гильденстерн!
Спасибо, Гильденстерн и *милый* Розенкранц!
Thanks Rosencranz and gentle Guldenstern!
Thanks Guldenstern and gentle Rosencranz!

¹ Привожу для примера несколько выброшенных в переводе эпитетов: торная стезя, сладостные колокола, лживые посулы, мудрейшие друзья, бессмысленная пышность, сладостная вера, военная музыка и проч. Эпитеты как будто не слишком-то ценные, но без них шекспировский стих обескровливается. Взять хотя бы военную музыку. О ней говорит Фортинбрас, увидев труп злодейски убитого Гамлета. В качестве военачальника он отдает приказание, чтобы Гамлета похоронили как воина:

Пусть гремит нам военная музыка.
(V, 2)

Слово «военная» характеризует и Фортинбраса и Гамлета и при всей кажущейся своей ординарности имеет большой художественный вес.

Между тем в переводе это-то слово и выброшено.

Если уж такой искусный мастер, как Михаил Лозинский, вынужден был так дорого расплачиваться за свое слишком ревностное служение принципу равнострочия, что же сказать о других переводчиках! Некоторые из них предпочитали, чтобы целые страницы их переводов Шекспира представляли из себя сплошную невнятицу, лишь бы из двух тысяч ста семидесяти строк оригинального текста не стало, боже сохрани, две тысячи сто семьдесят пять.

Словом, принцип эквилинеарности сам по себе превращается в обузу и помеху, если применять его, не считаясь ни с чем, всегда и при всех обстоятельствах — даже в ущерб смыслу и стилю великих произведений поэзии.

Глава восьмая

СОВРЕМЕННОЕ

Этюды о переводчиках новой эпохи

I

МАРШАК

Когда в начале двадцатых годов молодой Самуил Маршак приходил ко мне и стучал в мою дверь, я всегда узнавал его по этому стуку, отрывистому, нетерпеливому, четкому, беспощадно-воинственному, словно он выстукивал два слога: «Мар-шак». И в самом звуке этой фамилии, коротком и резком, как выстрел, я чувствовал что-то завоевательное, боевое:

— Маршак!

Был он тогда худощавый и нельзя сказать, чтобы слишком здоровый, но когда мы проходили по улицам, у меня было странное чувство, что, если бы сию минуту на него наскочил грузовик, грузовик разлетелся бы вдребезги, а Маршак как ни в чем не бывало продолжал бы свой стремительный путь — прямо, грудью вперед, напролом.

Куда вел его этот путь, мы в ту пору не сразу узнали, но чувствовали, что, какие бы трудности ни встретились на этом пути, Маршак преодолеет их все до одной, потому что уже тогда, в те далекие годы, в нем ощущался силач. Его темпераменту была со-

вершенно чужда добродетель долготерпения и кротости. Во всем его облике ощущалась готовность дать отпор любому супостату. Он только что вернулся тогда с юга, и, я помню, рассказывали, что там, на Кавказе, он наградил какого-то негодяя пощечиной за то, что тот обидел детей.

Повелительное, требовательное, волевое начало ценилось им превыше всего — даже в детских народных стишках.

— Замечательно, — говорил он тогда, — что в русском фольклоре маленький ребенок ощущает себя властелином природы и гордо повелевает стихиями:

Радуга-дуга,
Не давай дождя!

Солнышко-ведрышко,
Выглянь в окошечко.

Дождик, дождик, перестань!

Гори, гори ясно,
Чтобы не погасло!

Все эти «не давай», «перестань», «выглянь», «гори» Маршак произносил таким повелительным голосом, что ребенок, обращающийся с этими стихами к природе, показался мне и вправду властителем радуг, ураганов, дождей.

И еще одно драгоценное качество поразило меня в Маршаке, едва только я познакомился с ним: меня сразу словно магнитом притянула к нему его увлеченность, я бы даже сказал, одержимость великой народной поэзией — русской, немецкой, ирландской, шотландской, еврейской, английской. Поэзию — особенно народную, песенную — он любил самозабвенно и жадно. А так как его хваткая память хранила великое множество песен, лирических стихотворений, баллад, он часто читал их, а порою и пел, властно приобщая к своему энтузиазму и нас, и было заметно, что его больше всего привлекают к себе героические, боевые сюжеты, славящие в человеке его гениальную волю к победе над природой, над болью, над страстью, над стихией, над смертью.

Мудрено ли, что я после первых же встреч всей душой прилепился к Маршаку, и в ленинградские белые ночи — это было в самом начале двадцатых годов — мы стали часто бродить по пустынному городу, не замечая пути, и зачитывали друг друга стихами Шевченко, Некрасова, Роберта Браунинга, Киплинга, Китса и

жалели остальное человечество, что оно спит и не знает, какая в мире существует красота.

Мне и сейчас вспоминается тот угол Манежного переулка и бывшей Надеждинской, где на каменных ступенях, спускавшихся в полуподвальную заколоченную мелочную лавчонку, Самуил Яковлевич впервые прочитал мне своим взволнованным и настойчивым голосом, сжимая кулаки при каждой строчке, экстатическое стихотворение Блейка «Tiger! Tiger! burning bright!» вместе с юношеским своим переводом, и мне стало ясно, что его перевод есть, в сущности, схватка с Блейком, единоборство, боевой поединок и что, как бы Блейк ни ускользал от него, он, Маршак, рано или поздно приарканит его к русской поэзии и заставит его петь свои песни по-русски.

И маршаковские переводы из Бернса, в сущности, такой же завоевательный акт. Бернс, огражденный от переводчиков очень крепкой броней, больше ста лет не давался им в руки, словно дразня их своей мнимой доступностью — «вот он я! берите меня!», — и тут же отшвыривал их всех от себя. Но у Маршака мертвая хватка, и он победил-таки этого непобедимого гения и заставил его петь свои песни на языке Державина и Блока.

Вообще как-то странно называть Маршака переводчиком. Он скорее конквистадор, покоритель чужеземных поэтов, властью своего дарования обращающий их в русское подданство. Он так и говорит о своих переводах Шекспира:

Пускай поэт, покинув старый дом,
Заговорит на языке другом,
В другие дни, в другом краю планеты.

Превыше всего в Шекспире, как и в Блейке и в Бернсе, он ценит то, что они все трое — воители, что они пришли в этот мир угнетения и зла для того, чтобы сопротивляться ему:

Недаром имя славное Шекспира
По-русски значит: потрясай копьём.

Потому-то и удалось Маршаку перевести творения этих «потрясателей копьями», что он всей душой сочувствовал их негодованиям и ненавистям и, полюбив их с юношеских лет, не мог не захотеть, чтобы их полюбили мы все — в наши советские дни в нашем *краю планеты*.

Отсюда, как мне кажется, непреложная заповедь для мастеров перевода: перелагай не всякого иноземного автора, какой случайно попадет тебе на глаза или будет навязан тебе торопли-

вым редактором, а только того, в которого ты жарко влюблен, который близок тебе по биению сердца, в которого ты хотел бы влюбить соотечественников. Об этом часто твердит сам Маршак. «...Если, — говорит он, — вы внимательно отберете лучшие из наших стихотворных переводов, вы обнаружите, что все они — дети любви, а не брака по расчету»¹.

Только потому, что Фицджеральд влюбился в гениального Омара Хайяма, он своими переводами завоевал ему место среди великих английских поэтов. И разве мог бы Жуковский сделать шиллеровский «Кубок» таким же достоянием нашей русской поэзии, как, скажем, любое стихотворение Лермонтова, если бы не испытывал восторга пред подлинником? И мог ли бы Курочкин без такого же чувства к стихам Беранже сделать его нашим русским и притом любимым писателем?

Но для совершения всех этих чудес одного энтузиазма очень мало.

Здесь нужна железная дисциплина стиха, которая не допустит небрежных, неряшливых, путаных, туманных, неуклюжих, пустых или натянутых строк.

Всмотритесь хотя бы в такой очень типичный перевод Маршака:

Вскормил кукушку воробей —
Бездомного птенца, —
А та возьми да и убей
Приёмного отца.

Здесь нет ни единой строки, которая была бы расхлябанной, мягкотелой и вялой: всюду крепкие сухожилия и мускулы. Всюду четкий рисунок стиха, геометрически точный и строгий. И как будто ни малейшей натуги. И внутренние рифмы (бездомного — приёмного) и крайние (воробей — убей, птенца — отца) так непринужденны и просты, что кажется, пришли сюда сами собой, всецело подчиненные смыслу. Иначе как будто и сказать невозможно, чем сказано в этих простых — с таким естественным дыханием — стихах.

«Мастерство такое, что не видать мастерства». Оттого-то в маршаковских переводах такая добротность фактуры, такая богатая звукопись, такая легкая свободная дикция, какая свойственна лишь подлинным оригинальным стихам. У читателя возникает иллюзия, будто Бернс писал эти стихотворения по-русски:

¹ С. Маршак. Воспитание словом. М., 1961, с. 219.

Я воспитан был в строю, / а испытан я в бою;
Украшает грудь мою / много ран.
Этот шрам получен в драке, / а другой в лихой атаке
В ночь, когда гремел во мраке / барабан.
Я учиться начал рано /— у Абрамова Кургана.
В этой битве пал мой капитан.
И учился я не в школе, / а в широком ратном поле,
Где кололи / мы врагов под *барабан*.

По всему своему ладу и складу стихотворение кажется подлинником — к этому-то и стремится в своих переводах Маршак. Оттого-то я и мог сказать — и это совсем не юбилейная фраза, — что вся его забота о том, чтобы принудить иноязычных писателей петь свои песни по-русски. Для этого, например, в переводе многих творений Бернса нужно было помимо всего передать их песенность, их живую лиричность, заливатость их искусно-безыскусственной речи:

Что делать девчонке? Как быть мне, девчонке?
Как жить мне, девчонке, с моим муженьком?
За шиллинги, пенни загублена Дженни,
Обвенчана Дженни с глухим стариком.

Когда я говорю, что в лучших своих переводах он достигает того, чтобы в них не было ничего переводческого, чтобы они звучали для русского уха так, словно Бернс, или Петёфи, или Ованес Туманян писали свои стихотворения по-русски, у меня в памяти звучат, например, такие стихи:

Ты свистни, — тебя не заставлю я ждать,
Ты свистни, — тебя не заставлю я ждать.
Пусть будут браниться отец мой и мать,
Ты свистни, — тебя не заставлю я ждать!..

А если мы встретимся в церкви, смотри:
С подругой моей, не со мной говори,
Украдкой мне ласковый взгляд подари,
А больше — смотри! — на меня не смотри,
А больше — смотри! — на меня не смотри!

И такие замечательные по своей классически строгой конструкции и по всей своей юношеской, проказливой и победной тоналности:

— Кто там стучится в поздний час?
«Конечно, я — Финдлей!»
— Ступай домой. Все спят у нас!
«Не все!» — сказал Финдлей.

— Как ты прийти ко мне посмел?
«Посмел», — сказал Финдлей.
— Небось наделаешь ты дел.
«Могу!» — сказал Финдлей.

— Тебе калитку отвори...
«А ну!» — сказал Финдлей.
— Ты спать не дашь мне до зари!
«Не дам!» — сказал Финдлей.

Нужно ли говорить, что такое точное воспроизведение не только смысла, но и формы иноязычного подлинника — его ритмов, его звукописи, его эмоциональной окраски — и есть советский стиль переводческой техники, до которого наша литература дострадалась не сразу. Маршак один из создателей этого труднейшего стиля.

Кроме лирических песен у Бернса есть множество экспромтов, эпиграмм, эпитафий, при переводе которых Маршаку понадобился не песенный стих, а противоположный ему — лапидарный, лаконический, хлесткий:

Лепить свинью задумал черт.
Но вдруг в последнее мгновенье
Он изменил свое решенье
И вас он вылепил, милорд!

Достичь того, чтобы стихи величайших поэтов, сохраняя свой национальный характер, прозвучали в переводе как русские, с такой же непринужденной, живой интонацией, — задача, конечно, нелегкая, и я помню, что уже в те далекие годы часто восхищало меня в Маршаке его неистовое, выпивавшее всю его кровь трудолюбие.

Исписать своим круглым, нетерпеливым, энергическим почерком целую кипу страниц для того, чтобы на какой-нибудь тридцать пятой странице выкристаллизовались четыре строки, отличающиеся абсолютной законченностью, по-маршаковски мускулистые, тугие, упругие, — таков уже в те времена был обычный, повседневный режим его властной работы над словом.

Помню, когда он впервые прочитал мне ранний вариант своего «Мистера Твистера» — в ту пору тот был еще «Мистером Блистером», — я считал стихотворение совершенно законченным, но оказалось: для автора это был всего лишь набросок, первый черновик черновика, и понадобилось не меньше десяти вариантов, пока Маршак наконец достиг того звукового узора, который ныне определяет собой весь стиль этих звонких и нарядных стихов:

Мистер
Твистер,
Бывший министр,
Мистер
Твистер,
Миллионер...

И даже после того как стихи напечатаны, он снова и снова возвращался к ним, добиваясь наиболее метких эпитетов, наиболее действенных созвучий и ритмов.

Одной из ранних литературных побед Маршака было завоевание замечательной книги, которая упрямо не давалась ни одному переводчику. Эту книгу создал британский народ в пору высшего цветения своей духовной культуры: книга песен и стихов для детей, которая в Англии называется «Nursery Rhymes», в Америке «Мать-Гусыня» и в основной своей части существует уже много столетий. Многостильная, несокрушимо здоровая, бессмертно веселая книга с тысячами причуд и затей, она в русских переводах оказывалась такой хилой, косноязычной и тусклой, что было конфузно читать. Поэтому можно себе представить ту радость, которую я испытал, когда Маршак впервые прочел мне свои переводы этих, казалось бы, непереводаемых шедевров. Переводы чудесно сохранили всю их динамичность и мощь:

Эй, кузнец,
Молодец,
Захромал мой жеребец.

«Три смелых зверолова», «Шалтай-Болтай», «Потеряли котятки на дороге перчатки» — все это благодаря Маршаку стало достоянием русской поэзии, ибо и здесь, как и в прочих его переводах, нет ничего переводческого. Стих сохраняет свою упругость и звонкость, словно это первозданная русская народная песня.

И я понял, что Маршак потому-то и одержал такую блистательную победу над английским фольклором, что верным оружием в этой, казалось бы, неравной борьбе послужил ему, как это ни странно звучит, наш русский — тульский, рязанский, московский — фольклор. Сохраняя в неприкосновенности английские краски, Маршак, так сказать, проецировал в своих переводах наши русские считалки, загадки, перевертыши, потешки, дразнилки. Оттого-то переведенные им «Nursery Rhymes» так легко и свободно вошли в обиход наших советских детей и стали бытовать в их среде наряду с их родными «ладушками». Советские Наташи и

Вовы полюбили их той же любовью, какой спокон веку их любят заморские Дженни и Джоны. Много нужно было такта и вкуса и тончайшей словесной культуры, чтобы с таким артистизмом, сочетая эти оба фольклора, соблюсти самую строгую грань между ними.

Вообще русский фольклор уже в те времена служил ему и опорой, и компасом, и регулятором всего его творчества и всех его переводов. Если бы Маршак не был с самого раннего детства приверженцем, знатоком, почитателем русского народного устного творчества, он, при всей своей природной талантливости, не мог бы создать те замечательные детские стихи, которые стяжали ему прочную славу среди десятков миллионов советских детей, а также их будущих внуков и правнуков.

Такие его театральные пьесы, как «Терем-теремок», «Кошкин дом», дороги мне именно тем, что это не мертвая стилизация под детский фольклор, не механическое использование готовых моделей, — это самобытное свободное творчество в том подлинно народном стиле, в котором Маршак чувствует себя как рыба в воде и который остается фольклорным даже тогда, когда поэт вводит в него такие слова, как «километры», «пианино», «бригада». Можно было бы легко доказать, что и другие маршаковские стихи для детей, такие, как «Сказка о глупом мышонке», «Дама сдавала в багаж», «Вот какой рассеянный», «Мастер-ломастер», словарь которых совершенно лишен так называемой простонародной окраски, тоже имеют в своем основании фольклор: об этом говорит и симметрия их отдельных частей, и многие другие особенности их аккумулятивной структуры.

Я и сейчас помню все эти детские стихи Маршака наизусть, потому что Маршак создавал их буквально у меня на глазах, и каждую новую вещь, написанную им для детей, я воспринимал как событие. Ведь за двумя или тремя исключениями отвратительно пошлой и жалкой была детская литература предыдущей эпохи. Делали ее главным образом либо бездарности, либо оголтелые циники, и было похоже, что она специально стремится развратить и опоганить детей. В дореволюционное время я уже лет десять кричал об этом в газетных статьях, и все мои крики, как я понимаю теперь, означали: нам нужен Маршак.

Как же было мне не радоваться молодому поэту, осуществлявшему мою давнишнюю мечту. Я до сих пор помню то праздничное, триумфально-веселое чувство, с которым я встречал его первые рукописи — и «Почту», и «Цирк», и «Деток в клетке», и «Вчера и сегодня». Стихи были разные — разных сюжетов и стилей, —

но вскоре в них выявилась главнейшая тема всего его творчества — о дьявольски трудной, но такой увлекательной борьбе человека с природой:

Человек сказал Днепру:
— Я стеной тебя запру,
Ты
С вершины
Будешь прыгать,
Ты
Машины
Будешь
Двигать!

То неукротимое, боевое и властное, что всегда составляло самую суть его психики, нашло свое выражение в этих гордых стихах. Вообще всякий процесс созидания вещей: «Как рубанок сделал рубанок», «Как печатали вашу книгу», как работает столяр, часовщик, типограф, как сажают леса, как создают Днепрострой, как пустыни превращают в сады — все это родственно близко неумолимо творческой, динамической душе Маршака. Самое слово «строить» — наиболее заметное слово в его лексиконе.

Но обо всем этом гораздо лучше меня напишут другие, я же, вспоминая те далекие годы, когда мы оба плечом к плечу, каждый в меру своих сил и способностей боролись за честь и достоинство нарождающейся литературы для советских детей, не мог не сказать Маршаку на его юбилее словами его любимого Бернса:

For auld lang syne, my dear.
For auld lang syne,
We'll tak a cup o'kindness yet,
For auld lang syne.

И вот с тобой сошлись мы вновь.
Твоя рука — в моей.
Я пью за старую любовь,
За дружбу прежних дней —
За дружбу старую —
До дна!
За счастье юных дней!
С тобой мы выпьем, старина,
За счастье юных дней.

В конце 1963 года я получил от С. Я. Маршака из Крыма большое письмо, посвященное искусству перевода. Привожу отсюда два отрывка.

«Я то и дело, — писал Самуил Яковлевич, — получаю письма с

просьбой разъяснить всякого рода невеждам, что [перевод] — это искусство, и очень трудное и сложное искусство. Сколько стихотворцев, праздных и ленивых, едва владеющих стихом и словом, носят звание поэта, а мастеров и подвижников перевода считают недостойными даже состоять в Союзе писателей. А я на своем личном опыте вижу, что из всех жанров, в которых я работаю, перевод стихов, пожалуй, самый трудный...

...К сожалению, до сих пор еще Гейне, Мицкевич, Байрон и другие большие поэты продолжают у нас выходить в ремесленных переводах. Надо накапливать хорошие — истинно поэтические — переводы и не включать в план иностранного или иноплеменного поэта, пока не накопятся такие переводы...

Главная беда переводчиков пьес Шекспира в том, что они не чувствуют музыкального строя подлинника. Как в сонетах чуть ли не над каждым стихом можно поставить музыкальные обозначения — *allegro*, *andante* и т. д., — так и в пьесах то и дело меняется стиль, характер и внутренний ритм в зависимости от содержания. Вспомните слова Отелло после убийства Дездемоны — «Скажите сенату...» — и т. д. Ведь это обращение не к сенату, а к векам. И как трагически величаво это обращение. Переводчик должен чувствовать ритм подлинника, как пульс. А в комедиях Шекспира, как в опере, у каждого персонажа свой тембр голоса: бас, баритон, тенор (любовник) и т. д.

Слова Верлена «музыка прежде всего» должны относиться и к переводам. Мне лично всегда было важно — прежде всего — почувствовать музыкальный строй Бернса, Шекспира, Вордсворта, Китса, Киплинга, Блейка, детских английских песенок...»

II

В ЗАЩИТУ БЕРНСА

Как бы для того, чтобы читателю стали ясны высокие качества переводов Маршака, в издательстве «Советская Россия» вышла в 1963 году хорошенькая, нарядная книжка: Роберт Бернс «Песни и стихи в переводе Виктора Федотова».

Раскрываю книжку, где пришлось. Поэма «Святочная ночь»... Но позвольте, неужели она написана Бернсом? Читаю и не верю глазам: шотландские крестьяне, которых Бернс всегда воспевал с такой нежностью, представлены здесь чуть не олухами: в самую суровую зимнюю пору, когда трещат морозы и свирепствуют вью-

ги, эти чудаки всей оравой отправляются в засыпанные снегом поля и как ни в чем не бывало собирают там свой урожай. С изумлением читаю о них в этой «Святочной ночи»:

*Под святки сноп последний ржи
Связали и гуляли
Потом всю ночь¹.*

Но ведь святки — конец декабря, а зимы в Шотландии не такие уж мягкие. Нужно быть лунатиком, чтобы в декабрьскую жестокую стужу — за неделю до Нового года — выйти с серпами в обледенелое поле и жать колосистую рожь.

Но этого мало. В ту же зимнюю ночь безумцы отправляются в огород за капустой:

*...Собирается в полях
Народ селений ближних
Калить орехи на углях
И дергать кочерыжки
Под святки в ночь.
(172)*

К счастью, я помню это стихотворение в подлиннике. Нужно ли говорить, что оно не имеет никакого отношения к святкам? Озаглавлено оно «Хэллоуин» («Halloween») — так называется в Шотландии один из народных праздников, который празднуют отнюдь не зимой, но *осенью* — в конце октября. Осенью.

От этого и произошел весь конфуз. Оказывается, переводчик напрасно обидел шотландских крестьян: они совсем не такие глупцы, какими он изобразил их в своем переводе.

Впрочем, можно ли назвать их шотландцами? Судя по этому переводу — едва ли. Раньше всего потому, что они верноподданные русского царя-самодержца и распевают в своей родной Каледонии русский ура-патриотический гимн: «Боже, царя храни!»

Переводчик так и пишет в своей книжке:

*Кто не поет: храни царя! —
Того карают строго.
(129)*

И на следующей странице — опять дважды фигурирует царь. Мало того: когда в стихотворении Бернса появляется кальвинистский священник, переводчик зовет его «батюшка»:

¹ Роберт Бернс. Песни и стихи. М., 1963, с. 179. Дальнейшие ссылки на эту книгу — в тексте.

Из ближней церкви батюшка.
(124)

И перед нами мигом возникает образ деревенского попа, «долгогривого».

Но и этого мало. Свергнув с престола британского короля Георга III и утвердив в протестантской Шотландии православную церковь, переводчик в соответствии с этим заставляет шотландцев выражаться на таком диалекте:

«доля-долюшка» (159), «судьбинушка» (159), «ноченька» (159), «парнишка» (142), «тятенька» (103), «девчата» (172) и даже вводит в Шотландию российские наши дензнаки: здесь у него есть и «пятак» (157), и «копейка» (116), и «копеечка» (116), и даже «целковый» (62), так что с удивлением встречаешь (тут же в его переводе) мельника, который берет за помол не русский двугривенный, но английский шиллинг (45).

Шотландские дороги измеряет он русскими «верстами» (132).

И добро бы он преобразил всю Шотландию в Рязанскую или Псковскую губернию. Здесь был бы общий принцип, была бы система. Но в том-то и дело, что, подобно тому как он смешивает шиллинги с пятаками и гривенниками, он на пространстве всей книги смешивает реалии русского народного быта с реалиями быта шотландского. Наряду с «парнишками» и «тятеньками» у него есть и «волынки», и «пледы», и «феи», и «Стюарты».

Вообще самый аляповатый стилистический разноречивостью нисколько не коробит его, и от него всегда можно ждать вот такого сочетания высокого стиля с вульгарным:

И в комнату вошла *девчонка*,
Сверкнув *очами*.
(189)

Поэма «Хэллоуин» в оригинале оснащена точными, четкими рифмами: *дэнс – прэнс, бимз – стримз* и т. д. У этих рифм такой же строгий чекан, как, скажем, в «Медном всаднике» или «Евгении Онегине».

А переводчик считает возможным в первых же строках «Хэллоуина» рифмовать слово *Касилз* со словом *прекрасным*:

Когда со всей округи *фей*
Ночь манит в горы *Касилз*,
И каждый склон там озарен
Свеченьем их прекрасным...
(171)

В первую минуту вам кажется, что это опечатка, но нет, во второй строфе он рифмует *кочерыжки* и *ближних*! Дальше: *растолковать нам и некстати* (208), *устремленья* и *деньги* (73), *колосья* и *крадется* (174) и т. д., и т. д. Если глянуть на соседние страницы, там найдете вы рифмы и почище: *зачатья* и — *зардьясь вся* (189), *бард мой* и — *благодарный* (195), *вот он* и — *голоден* (188), *смела б* и — *серой* (190).

Смелость его в этом отношении не имеет границ. Отважно рифмует он слово *Нэнни* со словом *сердцебиение* (151) и слово *ручья* со словом *любимая* (149).

Конечно, такие приемы сильно облегчают ему переводческий труд. Но Бернсу от этого не легче, так как из-за них он предстает перед русским читателем как разнузданный словесный неряха, кропающий свои кривобокие вирши спустя рукава, кое-как, на ура, на фуфу¹.

Для дальнейшего облегчения своей работы над Бернсом Виктор Федотов прибегает и к другому столь же хитроумному способу: если какое-нибудь слово выходит за пределы правильной ритмической схемы, он коверкает его нелепым ударением. Отсюда у него: *взапуски́* (205), *голо́ден* (188), *а́хти* (175), *сломлeнý* (126), *прили́ла* (192) и (честное слово!) *постнý*:

Черты их лиц *постнý* (?), *острý*...
(203)

Из-за этой бесшабашной разнузданности многие кристаллически ясные мысли и образы Бернса оказываются в переводе до того замутненными, что до смысла их никак невозможно добраться. Сколько ни думай, никак не смекнешь, что же может значить такое двустипшие:

По мере силы избегай
Критических разъятий (?)
(156)

Или:

Разменивая (?) с глупой
Достоинство мужское...
(148)

¹ Конечно, переводчик в оправдание своих неряшливых и вялых рифмоидов может сказать, что это самоновейшие рифмы, но ведь Бернс жил в XVIII веке, и те стихи, о которых я сейчас говорю, построены на пушкински точных созвучиях.

Иногда такое замутнение смысла принимает очень большие размеры.

В подлинном тексте знаменитого стихотворения «Добровольцы Дамфриза» (которое на самом деле называется «Does haughty Gaul...») Роберт Бернс призывает своих соотечественников к братскому единению *с Англией* перед лицом грозной национальной опасности, а в переводе он призывает шотландцев объединиться *с шотландцами*, хотя Бернс четырежды повторяет слова «британский», «Британия». Это то самое стихотворение, где к довершению нелепости фигурирует русский царь.

И «при всем при том» — какая-то гигантская безвкусица, которая на каждой странице буквально кричит о себе. Например, в стихотворении «Парни из Гэла Вотэ» (которое на самом деле называется «У нее такие белокурые волосы», «Sae fair her hair») он заставляет Бернса писать:

Среди раки́т, среди раки́т,
Среди раки́т в тени *крушины*
Шнурок девчонкой позабыт.
Ах, как она о том *крушилась*.
(38 – 39)

«Крушилась» и «крушина» — игра слов, которой устыдился бы даже Лебядкин. То же самое в поэме «Видение»:

А платье из шотландки серой
Приоткрывало ножку смело.
Но что за ножка! Джин лишь *смела б...*
(190)

«Смело» и «смела б» — такой же плохой каламбур. И кроме того: попробуйте произнести или спеть это корявое сочетание слов: «*Джин лишь смела б*» — косноязычное скопление согласных, не дающее стиху той текучести, которая свойственна поэзии Бернса. Сюда же относятся: «зардясь вся», «нерв натянут» и «бард мой» и т. д.

Я пишу эти строки с большой грустью, потому что мне искренне жаль переводчика. Нельзя сказать, чтобы он был оголтелой бездарностью: в его переводах нет-нет проскользнет какое-то подобие живой интонации, какой-то не совсем раздребезженный эпитет. Я уверен, что сил и способностей у него гораздо больше, чем можно подумать, читая его бедную книжку. Еще не все потеряно, он еще может спастись.

После стоеросовых, шершавых стихов вдруг послышится чистый мелодический голос — правда, немного банальный:

Постой, о нежный соловей,
Побудь со мной в тени ветвей.
Овей печаль души моей
Волною нежных жалоб.

(137)

Вообще нельзя сказать, чтобы в переведенных Федотовым песнях начисто отсутствовала песенность. Есть проблески подлинной лирики в переводе эротических, фривольных стихов — таких, как «Не там ты, девушка, легла», «Что мамочка наделала», «У мамы я росла одна» и т. д., хотя то, что у Бернса выходит улыбочиво, грациозно, игриво, у переводчика звучит почему-то скабрёзно и грубо. Как бы то ни было, здесь (а не в переводе поэм) он мог бы добиться удачи. Порой среди расхлябанных и вялых стихов вдруг встретятся крепко сколоченные, ладные, прочные строки:

Голод с матушкой нуждою
Днюют в хижине моей,
Как ни бьюсь, все нет отбою
От непрошенных гостей.

(19)

И в «Дереве свободы» есть несколько мест, которые звучат хоть и не поэтически, но вполне вразумительно.

Однако все эти немногие блески захламлены горами словесного шлака, которые не отгребешь никакими лопатами.

Неужели возле переводчика не нашлось человека, который удержал бы его от такого разгула неряшливости? Неужели переводчик до того изолирован от образованных, знающих, подлинно культурных людей? Можно ли так необдуманно губить и свой труд, и свое доброе имя? Если бы он обратился к кому-нибудь из просвещенных друзей за советом и помощью, эти люди, я твердо уверен, убедили бы его без труда, что такие переводы не принесут ему лавров, и дружески посоветовали бы воздержаться от их напечатания.

— Нельзя же переводить наобум, даже не понимая тех слов, которые вы переводите, — сказал бы ему доброжелательный друг. — Ведь это значит сделаться общим посмешищем — особенно в нашей стране, где искусство художественного перевода достигло высокого совершенства.

Здесь этот авторитетный и доброжелательный друг взял бы листы его рукописи, воспроизведенные в его книжке на страницах 170 и 171, и стал бы перечислять те ошибки, которые густо

теснятся в его переводе на пространстве двадцати с чем-то строчек.

— Вот, — сказал бы он, — судите сами о своих литературных ресурсах... Бернс в прозаическом предисловии к поэме употребляет этнографический термин *charms and spells*, который здесь означает «ворожба и гаданья», а вы поняли этот термин как эмоциональное выражение восторга и перевели его такими словами:

прелесть (!) и очарованье (!) этой ночи, —
(170)

то есть увидели метафору там, где ее нет и в помине, и тем исказили идейную позицию Бернса. Не «прелесть и очарованье» видел Бернс в этих суеверных обрядах, но свидетельство темноты и отсталости шотландских крестьян. Он так и сказал в предисловии: они находятся на низкой ступени развития (*in a rude state*). Вы же, не поняв этой горестной мысли, заменили «отсталость» каким-то расплывчатым, дымчатым, абстрактным словом *первозданность*, которое, в сущности, не значит ничего. Этак кто-нибудь из англичан или французов переведет толстовскую «Власть тьмы» как «Власть первозданности».

И тут же рядом новая ошибка. У Бернса сказано, что осенней ночью под праздник волшебницы феи во всем своем великолепии гарцуют по горам и долам на *резвых боевых скакунах* (*sprightly coursers*). В переводе от этих лошадей ничего не осталось, зато о феях почему-то написано:

И каждый склон там озарен
Свеченьем их прекрасным.
(171)

В подлиннике: *лошади*, а в переводе: *свеченье*, которое словно автомобильными фарами озаряет всю местность. Очевидно, вас сбила с толку строка, где поэт говорит, что наездницы скакали «во всем своем блеске». Но ведь блеск здесь метафора и принимать ее буквально не следует.

Есть и еще с полдесятка ошибок на крохотном пространстве двадцати с чем-то строк. Но мне кажется, и этих достаточно, чтобы вы убедились, что печатать ваши переводы рановато.

Так сказал бы Федотову всякий доброжелательный друг.

Возможно, что в другие времена расправа Федотова с Бернсом не показалась бы нам такой возмутительной, но теперь, когда искусство перевода достигло у нас небывалых высот, когда даже сильнейшие наши поэты — Анна Ахматова, Твардовский, Пастернак, Маршак, Заболоцкий, Антокольский и их достойные продолжатели Мартынов, Самойлов, Межиров отдали и отдают столько творческих сил переводу, халтурная работа дилетанта кажется особенно постыдной. Как будто среди великолепных певцов вдруг выступил безголосый заика. Его заикание не было бы так неприязненно воспринято нами, если бы в новом поколении мастеров перевода, продолжающих высокие традиции предков, не было таких сильных талантов, как Константин Богатырев (переводы Р. - М. Рильке), Борис Заходер (переводы А. Милна, Чапека и — в последнее время — Гёте) и другие. Или вспомним переводы германских народных баллад, исполненные поэтом Львом Гинзбургом. Благодаря его классически четким, прозрачным и певучим стихам многие из этих шедевров фольклора несомненно войдут (я говорю это с полной ответственностью) в золотой фонд советской поэзии (см., например, «Пилигрим и набожная дама», «Про страну Шлараффию», «Власть денег», «Путаница», «Баллада о Генрихе Лье»¹).

Лев Гинзбург окончательно завоевал себе одно из первых мест среди советских мастеров своими переводами германской поэзии XVII века², которые служат суровым укором слишком самонадеянным литературным заикам.

III

ВЫСОКИЕ ЗВЕЗДЫ

Сегодня ко мне привязались стихи. Что бы я ни делал, куда бы ни шел, я повторяю их опять и опять:

Дорогая моя, мне в дорогу пора,
Я с собою добра не беру.
Оставляю весенние эти ветра,
Щебетание птиц поутру...

Конечно, самая тема стихов по очень понятной причине не может не найти отголоска в каждой стариковской душе. Но, ду-

¹ Немецкие народные баллады в переводах Льва Гинзбурга. М., 1959.

² Слово скорби и утешения. Перевод, вступительная статья и примечания Льва Гинзбурга. М., 1963.

маю, они никогда не преследовали бы меня так неотступно, если бы в них не было музыки. Прочтите их вслух, и вы живо почувствуете, как приманчивы эти певучие строки, которые, наперекор своей горестной теме, звучат так победно и мужественно. Прочтите их вслух, и вам станет понятно, почему и в комнате, и в саду, и на улице я сегодня повторяю их опять и опять:

*Дорогая моя, мне в дорогу пора,
Я с собою добра не беру.*

Этот щедрый, широкий анапест, органически слитый с торжественной темой стихов, эти трубные *ра-ро-ра-ру*, которыми так искусно озвучен весь стих, сами собой побуждают к напеву. И мудрено ли, что этот напев не покидает меня сегодня весь день:

Дорогая моя, мне в дорогу пора...

Чьи это стихи? Никак не вспомню. Старого поэта или нового? Не может быть, чтобы это был перевод: такое в них свободное дыхание, так они естественны в каждой своей интонации, так крепко связаны с русской традиционной мелодикой.

Поэтому я был так удивлен, когда кто-то из домашних, услышав, какие слова я бормочу целый день, сообщил мне, что это стихи знаменитого дагестанца Расула Гамзатова, переведенные поэтом Н. Гребневым с аварского на русский язык. И мне вспомнилось, что я действительно вычитал эти стихи в книге Расула Гамзатова «Высокие звезды», но по плохому обычаю многих читателей так и не потрудились взглянуть, кто же перевел эти чудесные строки.

О Гребневе заговорили у нас лишь в самое последнее время, лишь после того как «Высокие звезды», переведенные им (и Я. Козловским), по праву удостоились Ленинской премии.

Между тем Гребнев при всей своей молодости далеко не новичок в литературе, и мне кажется, пора нашей критике приглядеться к нему более пристально.

Перед советским читателем у него есть большая заслуга: долгим и упорным трудом он создал одну за другой две немаловажные книги — две антологии народных стихов. В одну из них вошли переведенные им сотни (не десятки, а сотни) песен различных кавказских народностей, а в другой столь же богато представлен, тоже в его переводах, среднеазиатский фольклор — уз-

бекские, таджикские, киргизские, туркменские, уйгурские, каракалпакские песни¹.

Составить столь обширные своды памятников устного народного творчества и воспроизвести их на другом языке обычно бывает под силу лишь многочисленному коллективу поэтов. Сборники, составленные Гребневым, — плод его единоличного труда. Он не только переводчик, но и собиратель всех песен, не только поэт, но и ученый-исследователь.

Таким образом, к переводам гамзатовской лирики он подошел во всеоружии обширного опыта, как зрелый и надежный талант, крепко усвоивший традиционные формы устной народной поэзии.

Не будь Расул Гамзатов народным поэтом, Гребнев, я думаю, даже пытаться не стал бы переводить его песни. Он любит и умеет воссоздавать в переводах главным образом народную — фольклорную — поэзию. Или ту, которая родственна ей. Другие стихи, насколько я знаю, никогда не привлекали его.

Одно из заметнейших мест в творчестве Расула Гамзатова занимает, конечно, песня. И это вполне естественно: все подлинно народные поэты любили изливать свои чувства в тех канонических песенных формах, которые были даны им народом, — Бернс, Шевченко, Пётефи, Кольцов, Некрасов.

Этими формами Гребнев владеет давно. В песенных его переводах мы то и дело встречаем все приметы песенного строя: параллельное расположение стихов, симметрическое распределение смысловых единиц:

Кто нас, убитых, омоет водой?
Кто нас, забытых, покроет землей?²

Вспомним переведенные им песни Гамзатова «Как живете-можете, удалцы мужчины?», «Вон у того окна», «Мне в дорогу пора»³ и т. д.

Но песнями не исчерпывается творчество дагестанского барда. Есть у него другие стихи — философские. Это тоже народный жанр: во всяком, особенно восточном, фольклоре бытует несметное множество стихов-афоризмов, стихов-изречений, воплощаю-

¹ Песни безымянных певцов... Народная лирика Северного Кавказа. Переводы Н. Гребнева. Махачкала, 1960; Песни былых времен. Лирика народов Средней Азии. Перевод Наума Гребнева. Ташкент, 1961. См. также его «Караван мудрости» (пословицы Средней Азии). М., 1966.

² Песни безымянных певцов. Махачкала, 1960, с. 363.

³ *Расул Гамзатов*. Высокие звезды. М., 1962, с. 66, 73, 142.

щих в себе народную мудрость. В последние годы именно к этим стихам все чаще тяготеет Гамзатов. Здесь второй из его любимых жанров. Здесь он является нам не как поэт-песнопевец, а как пылливый мудрец, доискивающийся до подлинного смысла вещей.

Эти стихи-афоризмы, стихи-изречения, стихи-назидания стали, так сказать, исключительной специальностью Гребнева. Здесь-то и добился он наибольших удач. Песенные стихотворения Расула Гамзатова успешно переводят и другие поэты: Я. Козловский, Вера Звягинцева, И. Снегова, Е. Николаевская. Но только Гребнев отдает свои силы переводу стихов-афоризмов.

Их у Гамзатова множество. Это раньше всего его знаменитые «Надписи»: «Надписи на дверях и воротах», «Надписи на кинжалах», «Надписи на могильных камнях», «Надписи на очагах и каминах», «Надписи на винных рогах». Немало глубоких сентенций заключено точно так же в «Восьмистишиях» Гамзатова, вошедших вместе с «Надписями» в сборник «Высокие звезды».

Переводить их не так-то легко. Порожденные философским раздумьем, они чрезвычайно далеки от канонической песни, от ее склада и лада. Так как вся их ставка на лаконизм, на меткость, они требуют самой строгой чеканки. Все их содержание должно уместиться в минимальном количестве строк. Здесь не может быть ни единого лишнего слова, ни одной сколько-нибудь дряблой строки. У многих переводчиков всегда наготове слова-паразиты для заполнения ритмических пустот. Это вполне допустимо при песенной форме. Но стиль стихов-изречений гнушается такими словами и всегда отмечает их прочь. Здесь каждая буква на весу, на счету. Для этого жанра типична следующая, например, надгробная надпись Расула Гамзатова:

С неправдою при жизни в спор
Вступал джигит.
Неправда ходит до сих пор,
А он лежит¹.

Такая огромная мысль, а Гамзатов вместил ее в четыре строки. Лаконичнее выразить ее никак невозможно. Мобилизованы только такие слова, без которых нельзя обойтись.

Гребнев прошел долгую школу этого строгого стиля. Уже в переводах кавказской поэзии он показал себя умелым чеканщиком афористических строк. Вот, например, каким образом отчеканил

¹ *Расул Гамзатов. Высокие звезды. М., 1962, с. 235.*

он в первой своей антологии меткое изречение балкаро-карачаевцев:

«Мой беленький», — как женщина ребенку,
Ворона напевает вороненку¹.

И горько-ироническое изречение лаков:

Пусть думает кто-то,
Что тысячу лет проживет.
Но все равно ведь наступит
Тысяча первый год!²

И созданное теми же лаками глубокомысленное поучение:

Не гордись ты ни шубой овчинной,
Ни красотой своего скакуна.
Может сделать мужчину женщиной
Только женщина, только жена³.

У каждого из этих стиховых афоризмов «бездна пространства» (как сказал бы Гоголь). Каждое нетрудно развернуть в многословную длинную притчу.

Такой же сильный и четкий чекан в гребневских переводах «Восьмистиший» Расула Гамзатова:

В селенье нашем не одно столетье
Петляет змейка маленькой реки.
Когда-то в ней плескавшиеся дети
Теперь уже седые старики.

А речка эта по лугам и склонам,
О времени забыв, на зависть нам
Летит, журчит, смеется, как ребенок,
Звенит, лопочет, скачет по камням⁴.

Иногда стихи-афоризмы Расула Гамзатова так далеко отходят от песенного склада и лада, что их дикция приближается к прозе:

Пить можно всем,
Необходимо только
Знать, где и с кем,
За что, когда и сколько⁵.

¹ Песни безымянных певцов... Махачкала, 1960, с. 113.

² Там же, с. 242.

³ Там же, с. 248.

⁴ Расул Гамзатов. Высокие звезды. М., 1962, с. 189.

⁵ Там же, с. 246.

Из всего сказанного вовсе не следует, что Гребнев — безукоризненный мастер. Бывают у него и провалы и срывы, печальное следствие слишком торопливой работы. Девушка, например, в одном из его переводов поет:

В зеркало гляжусь, *как на беду*.
Что со мной? Отец, *имей в виду*:
Если я за милого не выйду,
Изойду слезами, пропаду¹.

Это разговорное «имей в виду» явно выпадает из стиля. Да и первая строка не очень крепкая: ведь *на беду* нерасторжимое сочетание слов, и отрывать от него предлог *на* невозможно, тем более что *на* никак не соответствует предлогу *в*, которым начинается строка.

Перевод был сделан в конце пятидесятых годов. Теперь таких срывов у Гребнева нет: в последние годы он усовершенствовал свое мастерство и дисциплина стиха у него сильно повысилась...

О стихах-афоризмах нередко приходится слышать, будто все они явились плодом

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Но если применять эти строки к стиховым афоризмам Расула Гамзатова, их следует перефразировать так:

Ума *горячих* наблюдений
И сердца *радостных* замет.

Потому что, хотя его «Восьмистишия» и «Надписи» нередко бывают окрашены мыслью о бренности всего существующего, эта мысль постоянно приводит его к оптимизму:

Мы все умрем, людей бессмертных нет,
И это всем известно и не ново.
Но мы живем, чтобы оставить след:
Дом иль тропинку, дерево иль слово.

Не все пересыхают ручейки,
Не все напевы время уничтожит.
И ручейки умножат мощь реки,
И нашу славу песня приумножит².

¹ Песни былых времен. Ташкент, 1961, с. 357.

² Расул Гамзатов. Высокие звезды. М., 1962, с. 170.

Вообще никакому унынию нет места в этой жизнелюбивой душе, умеющей даже сквозь слезы радоваться, благословлять, восхвалять, восхищаться. Недаром в книгах Расула Гамзатова такое множество славословий, дифирамбов и гимнов. У него есть ода, прославляющая город Баку («Баку, Баку, поклон мой низкий»); и ода, прославляющая его родной Дагестан («Как мне дорог всегда ты, подоблачный край мой»); и ода городу Махачкале («Милый город на каспийском берегу, как сияешь ты красой ночью»). И ода горе Арарат («Смотрю я на далекий Арарат, любовью и волнением объят»). И городу Софии («София, я тебя люблю» — «Высокие звезды»). И русскому товарищу: «В труде ты учитель, защитник в борьбе». Расул Гамзатов не был бы истым кавказцем, если бы самые торжественные, величавые оды не завершались у него неожиданной шуткой, как у заправского мудреца-тамады, произносящего застольные тосты.

Многие самые вдохновенные его славословия по своему стилю, и правда, приближаются к тостам.

Здесь он неподражаемый мастер, мастер идущих от сердца приветствий и здравиц, оснащенных неожиданными шутками. Для него чрезвычайно характерно, что свою здравицу, восхваляющую девушек Грузии, он закончил таким эксцентрическим возгласом:

Мне ваши косы видятся тугие,
Мне ваши речи нежные слышны.
Но все, что я сказал вам, дорогие,
Держите в тайне от моей жены¹.

Это парадоксальное смешение пафоса с юмором, торжественного гимна с улыбкой — одна из глубоко национальных особенностей Расула Гамзатова.

В своем гимне красавицам всего мира он, например, выражает свой восторг при помощи такой неожиданной шутки:

Я в девушек пожизненно влюблен.
Не потому ль с ума схожу от ревности
К соперникам, которых миллион².

Всякий раз, когда в порывисто-нежные признания в любви, которые звучат у него так задушевно и пламенно, он вносит свер-

¹ *Расул Гамзатов. В горах мое сердце. М., 1959, с. 219.*

² *Расул Гамзатов. Высокие звезды. М., 1962, с. 42.*

кающее свое остроумие, я с великой благодарностью думаю о другом его переводчике, о Я. Козловском, умеющем художественно воссоздавать в переводе эту своеобразную черту его творчества. Очевидно, переводчик и сам обладает тем богатством душевных тональностей, которые так типичны для поэзии Расула Гамзатова.

Вообще в таланте Козловского есть немало такого, что сближает его с этой поэзией. Он прирожденный поэт-вокалист: звонкая, плавная, напевная речь неотделима от его переводов. Кажется, если бы даже он захотел, он не мог бы написать ни одной непевучей, шершавой, косноязычной строки¹. Слова в его переводах будто сами собой создают музыкальный напев:

Давайте, давайте, чтоб песню начать,
Вино молодое пригубим.
И в левую руку возьму я опять
Мой бубен, мой бубен, мой бубен².

Словом, поздравляя дорогого Расула со всенародным признанием его великих заслуг, мы поздравляем его также и с тем, что среди друзей его поэзии нашлись мастера, которые так любовно, с таким тонким и сильным искусством сделали его стихи достоянием русской поэзии.

IV

ЕЩЕ ПРО НЕТОЧНУЮ ТОЧНОСТЬ

У Фета есть одно стихотворение, почему-то не замеченное критиками. Оно всегда восхищало меня смелой причудливостью своей композиции, классической четкостью каждого образа, каждой строки.

Если не знать, кто его автор, никак не догадаешься, что Фет. Так не похоже оно на прочие его стихотворения, главная прелесть которых в расплывчатых полутонах и оттенках. Все оно такое монолитное, что дробить его на части невозможно: шестнадцать строк — одна-единственная фраза. Привожу его полностью и приглашаю читателей пристально вчитаться в него:

¹ Кроме Расула Гамзатова Я. Козловский перевел двух других дагестанских поэтов — Рашида Рашидова («Умный балхарец». М., 1961) и Нурадина Юсупова («Солнце и тучи». М., 1962).

² *Расул Гамзатов*. Высокие звезды. М., 1962, с. 34.

Как ястребу, который просидел
На жердочке суконной зиму в клетке,
Питаюсь настрелянную птицей,
Весной охотник голубя несет
С надломленным крылом — и, оглядев
Живую пищу, старый ловчий щурит
Зрачок прилежный, поджимает перья
И вдруг нежданно, быстро, как стрела,
Вонзается в трепещущую жертву,
Кривым и острым клювом ей взрезает
Мгновенно грудь и, весело раскинув
На воздух перья, с алчностью забытой
Рвет и глотает трепетное мясо, —
Так бросил мне кавказские ты песни,
В которых бьется и кипит та кровь,
Что мы зовем поэзией. — Спасибо,
Полакомил ты старого ловца!¹

«Бросил» Фету эти «лакомые» песни старинный его друг Лев Толстой. Своим стихотворением Фет благодарит Льва Толстого за этот драгоценный подарок.

Песни — чечено-ингушские. Толстой нашел их в одном русском этнографическом сборнике, изданном в Грузии в 1868 году². «Сокровища поэтические необычайные», — отозвался он об этих песнях в письме к Фету³.

Они были напечатаны прозой. В сущности, то был не перевод, а подстрочник. Фет попробовал перевести их стихами, но искусство перевода никогда не давалось ему. Перевел он их довольно неумело, и они остались в литературе без отклика. Один из его переводов читается так:

Станет насыпь могилы моей просыхать, —
И забудешь меня ты, родимая мать.
Как заглушит трава все кладбище вконец,
То заглушит и скорбь твою, старый отец⁴.

Много лет спустя Лев Толстой вспомнил эту чечено-ингушскую песню о могиле джигита и воспроизвел ее в двадцатой главе своей повести «Хаджи Мурат». Воспроизвел не в фетовском переводе, а в прозе:

«Высохнет земля на могиле моей, и забудешь ты меня, моя

¹ А. А. Фет. Графу Л. Н. Толстому. — Полное собрание стихотворений. Л., 1937, с. 271.

² Сборник сведений о кавказских горцах, вып. I. Тифлис, 1868.

³ Письмо от 26 октября 1875 года. — Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 62. М., 1953, с. 209.

⁴ А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. Л., 1937, с. 629.

родная мать! Порастет кладбище могильной травой, заглушит трава твою горе, мой старый отец».

Эти строки почти целиком совпадают с опубликованными в «Сборнике сведений о кавказских горцах».

Через девяносто пять лет после того, как появился в печати первый перевод этой песни, ее перевел Н. Гребнев. В его переводе она читается так:

Под горою укроет могила меня,
И забудет жена, что любила меня.
Насыпь черную травы покроют весной,
И меня позабудет отец мой родной¹.

По смыслу она почти полностью совпадает и с переводом «Сборника сведений» и с переводом Фета. Впрочем, есть в ней одно слово, одно-единственное, но очень важное слово, которое меняет все содержание песни. И в «Сборнике», и в «Хаджи Мурате», и у Фета говорится, что героя забудет *мать*, а в переводе Гребнева — *жена*.

Спрашивается, имел ли он право, не считаясь ни с Фетом, ни с Толстым, ни с подлинным текстом, перекраивать песню на свой собственный лад и вносить в нее такое содержание, какого в подлиннике она не имеет? Можно ли разрешать переводчикам такие необузданные вольности?

— Где гарантия, — скажут читатели, — что тот переводчик, который позволил себе заменить *женой* родную *мать*, не введет таких же отсебятин и в другие свои переводы?

Случай этот, вообще любопытный, не лишен принципиального значения, и мне хотелось бы вникнуть в него несколько глубже.

Гребнев перевел не одну эту песню, а без малого триста других: песни аварцев, черкесов, кумыков, кабардинцев, адыгейцев, осетин. Досконально зная кавказский фольклор, он, очевидно, пришел к убеждению, что песня о могиле джигита нарушает один из важнейших фольклорных канонів — тот, который требует, чтобы мать никогда, ни при каких обстоятельствах не забывала погибшего сына. Недаром кумыки в своей песне поют:

Жена овдовеет — к другому уйдет.
А матери, грудью кормившие нас,
Растившие нас и любившие нас,
Услышат, что пали мы в горестный час,
И сами слезами себя изведут,
И сами в сырую могилу сойдут.

¹ Песни безымянных певцов... Махачкала, 1960, с. 388.

Знание *всей массы* памятников кавказского народного творчества, очевидно, и привело переводчика к мысли, что образ матери, вкравшийся в подлинник, противоречит мировоззрению народа, создавшего песню. Отдельная песня была воспринята им как некая частность великого целого.

Очень возможно, что именно этим и объясняется его отступление от оригинального текста.

Правильно ли он поступил?

Для меня этот вопрос остается открытым. Вообще говоря, у переводчика нет ни малейшего права вступать в полемику с переводимыми текстами и вносить в них свои коррективы. Но в данном конкретном случае эта полемика, пожалуй, вполне допустима, так как в основе произведенной Гребневым трансформации образа лежит не каприз переводчика, а вполне законное стремление к наиболее верному воссозданию подлинника. Тем более что подлинник в чеченском фольклоре допускает большое число вариантов.

Вообще, имеет ли право переводчик полемизировать в своем переводе с автором переводимого текста?

Это случается гораздо чаще, чем думают.

Украинский переводчик М. П. Старицкий, с которым мы уже познакомились на предыдущих страницах, прибегал к методу трансформации переводимого текста буквально на каждом шагу.

Переводя, например, «Сербские народные думы и песни» и встретив там рассказ о красавице, которая в подлиннике

Запищала, как свирепая *гадюка*...–

он заменил это сравнение такими словами:

Як заб'ється мов *зозуля сива*...

Зозуля по-украински кукушка. Превращая змею в кукушку, Старицкий пояснял эту трансформацию так: хотя сравнение жалобного вопля со змеиным шипением вполне соответствует сербским фольклорным традициям, буквальное воспроизведение этого образа вызовет в уме украинского (равно как и русского) читателя другие ассоциации, совершенно не схожие с теми, какие тот же образ вызывает у серба.

Чтобы впечатлению, какое производит данная метафора в подлиннике, могло хоть отчасти уподобиться то, какое она произведет в переводе, Старицкий и счел себя вправе заменить «сви-

репую гадюку» — «кукушкой», наиболее привычной для украинской фольклорной традиции.

Пример этот заимствован мною из поучительной статьи В. В. Коптилова «Трансформация художественного образа в поэтическом переводе», где, кстати сказать, отмечается, что позднейший переводчик «Сербских песен» Леонид Первомайский воспроизвел эту же сербскую метафору в точности, не прибегая ни к каким трансформациям:

Засичала, наче змія люта¹.

Леонида Первомайского, как мы видим, ничуть не смутило то обстоятельство, что метафора «противопоказана» украинской фольклорной поэзии.

Здесь, как и во всех других областях литературного творчества, нет и не может быть универсальных рецептов.

V

«ДОН ЖУАН»

Если бы мне предложили назвать перевод, окончательно, раз навсегда посрамивший зловредную теорию буквализма, я, конечно, назвал бы перевод «Дон Жуана» Байрона, исполненный Татьяной Гнедич (М.—Л., 1964).

Бессмертную эту поэму переводили не раз. Мне с детства запомнился перевод П. А. Козлова (не смешивать с Иваном Козловым). Это был вполне корректный перевод, но до того худосочный, что русские люди, читая его, невольно представляли себе Байрона бесталанным сочинителем скучнейших стишков.

Позднее, уже в советское время, «Дон Жуан» появился в переводе Георгия Шенгели. Шенгели был поэт и труженик, но его многолетняя добросовестная работа над гениальным произведением Байрона именно из-за ошибочных принципов, которые легли в ее основу, оказалась проделанной зря. Если в литературе и вспоминают порой этот перевод «Дон Жуана», то лишь в качестве печального примера для других переводчиков: как никогда, ни при каких обстоятельствах не следует переводить поэтический текст.

В погоне за механической, мнимой точностью Шенгели попытался воспроизвести каждую строфу слово в слово, строка за

¹ В. В. Коптилов. Трансформация художественного образа в поэтическом переводе. — В кн.: Теория и критика перевода. Л., 1962, с. 40.

строкой, не заботясь о передаче ее искрометного стиля. Вместо обаятельной легкости — тяжеловесность неудобочитаемых фраз, вместо светлого искусства — ремесленничество.

Поэтому такой радостью — воистину нечаянной радостью! — явился для нас «Дон Жуан» в переводе Татьяны Гнедич.

Читаешь этот перевод после былых переводов, и кажется, будто из темного погреба, в котором ты изнывал от тоски, тебя вдруг выпустили на зеленый простор. К удивлению русских читателей, вдруг оказалось, что «Дон Жуан» — это вовсе не скопление бесчисленных рифмованных ребусов, которые никому не интересно отгадывать, но кристаллически ясное произведение искусства, вполне достойное того восхищения, с каким его встретили и Пушкин, и Гёте, и Шелли, и Вальтер Скотт, и Мицкевич.

Татьяна Гнедич словно сказала себе: пусть пропадают отдельные образы, отдельные краски оригинального текста, лишь бы довести до читателя эту кристаллическую ясность поэмы, живую естественность ее интонаций, непринужденную легкость ее простой и отчетливой дикции. Только об этом она и заботилась. Иная строфа после ее перевода утратила чуть не половину тех смысловых единиц, какие имеются в подлиннике: переводчица охотно выбрасывала десятки деталей ради того, чтобы обеспечить своему переводу ту четкую речевую экспрессию, которая свойственна подлиннику. Долой словесную муть и невнятицу!

Вслушайтесь, например, как звучат в переводе Гнедич те лицемерные вопли, которыми с видом оскорбленной невинности осыпает ревнивого мужа только что изменившая ему донна Юлия, в то самое время, когда у нее под постелью спрятан молодой Дон Жуан (песнь первая).

Этот стремительно бурный поток притворных самовосхвалений, лживых упреков и жалоб переводчица воссоздает с таким искусством, что слышишь — действительно слышишь — все модуляции голоса искренне разгневанной женщины:

145

«Ищите всюду! — Юлия кричала. —
Отныне ваша низость мне ясна!
Как долго я терпела и молчала,
Такому зверю в жертву отдана!
Смириться попыталась я сначала!
Альфонсо! Я вам больше не жена!
Я не стерплю! Я говорю заранее!
И суд и право я найду в Испании!

146

Вы мне не муж, Альфонсо! Спору нет, —
Вам и название это не пристало!
Подумайте! Вам трижды двадцать лет!
За пятьдесят — и то уже немало!
Вы грубостью попрали этикет!
Вы чести осквернили покрывало!
Вы негодяй, вы варвар, вы злодей, —
Но вы жены не знаете своей!..

149

Не мне ли итальянец, граф Каццани,
Шесть месяцев романсы распевал?
И не меня ли друг его, Корньяни,
Испанской добродетелью назвал?
У ног моих бывали англичане,
Граф Строганов к любви моей взывал,
Лорд Кофихаус, не вымолив пощады,
Убил себя вином в пылу досады!

150

А как в меня епископ был влюблен?
А герцог Айкр? А дон Фернандо Нуньес?
Так вот каков удел покорных жен:
Нас оскорбляет бешеный безумец —
К себе домой нахально, как в притон,
Приводит он ораву с грязных улиц!
Ну, что же вы стоите? Может быть,
Жену вы пожелаете избить?

151

Так вот зачем вчера вы толковали,
Что будто уезжаете куда-то!
Я вижу, вы законника призвали:
Подлец молчит и смотрит виновато!
Такую массу глупостей едва ли
Придумали бы вы без адвоката!
Ему же не нужны ни вы, ни я, —
Лишь низменная выгода своя!

152

Вы комнату отлично перерыли, —
Быть может, он напишет протокол?
Не зря ж ему вы деньги заплатили!
Прошу вас, сударь, вот сюда, за стол!

А вы бы, дон Альфонсо, попросили,
Чтоб этот сброд из комнаты ушел:
Антонии, я вижу, стыдно тоже!»
(Та всхлипнула: «Я наплюю им в рожи!»)

153

«Ну, что же вы стоите? Вот комод!
В камине можно спрятаться! В диване!
Для карлика и кресло подойдет!
Я больше говорить не в состоянье!
Я спать хочу! Уже четыре бьет!
В прихожей поискали бы! В чулане!
Найдете — не забудьте показать:
Я жажду это диво увидеть!

154

Ну что ж, идальго? Ваши подозренья
Пока вы не успели подтвердить?
Скажите нам хотя бы в утешенье:
Кого вы здесь надеялись открыть?
Его происхожденье? Положенье?
Он молод и прекрасен, может быть?
Поскольку мне уж больше нет спасенья,
Я оправдаю ваши опасенья!

155

Надеюсь, что ему не пятьдесят?
Тогда бы вы не стали торопиться,
Свою жену ревнуя невпопад!..
Антония!! Подайте мне напиток!!
Я на отца похожа, говорят:
Испанке гордой плакать не годится!
Но чувствовала ль матушка моя,
Что извергу достанусь в жертву я!

156

Быть может, вас Антония смутила:
Вы видели — она спала со мной,
Когда я вашей банде дверь открыла!
Хотя бы из пристойности одной
На будущее я бы вас просила,
Когда обход свершаете ночной,
Немного подождать у этой двери
И дать одеться нам по крайней мере!..»¹

¹ *Джордж Байрон. Дон Жуан. Перевод Т. Гнедич. М.—Л., 1964, с. 76—79. Далее в скобках указывается страница этого издания.*

Читатель, я уверен, не станет сердиться, что я предлагаю ему такую большую цитату. Нужно же показать на конкретном примере, с каким неизменным искусством Татьяна Гнедич передает в переводе живые разговорные интонации подлинника.

Русские стихи, полнокровные, звучные! И нигде на всем протяжении огромной поэмы никаких признаков усталости, каждая строфа так же богата энергией творчества, как и все последующие и все предыдущие.

И, конечно, нам нисколько не жаль тех многочисленных жертв, которые она принесла ради этого.

Жертвы ничтожны по сравнению с той выгодой, которая приобретается ими.

Там, где у Байрона сказано: «Она приоткрывает свои нежные губы, и биение ее сердца звучит громче ее воздыханий», у Татьяны Гнедич читаем:

Она была как ангел хороша.
(79)

У Байрона: «Чтобы вы не испытывали глубокой скорби».
У Гнедич:

Как был он глуп, и жалок, и жесток.
(79)

Вообще буквалистам здесь большая пожива. Никто не мешает им со злорадством придраться к таким якобы недопустимым «неточностям», которые легко обнаружить в этом переводе Т. Гнедич.

— В переводе, — скажут они, — говорится, что Юлия была «царственно бледна» (79), что у нее были «атласные плечи» и что она будто бы восклицала с иронией:

Для карлика и кресло подойдет! —
(78)

а у Байрона в подлинном тексте нет ни атласных плеч, ни царственной бледности, ни карлика.

И еще:

— В переводе сто сорок девятой октавы Каццани назван графом, а в подлиннике он — простой музыкант. Графом был его соотечественник (а не друг, как говорит переводчица) Корньяни. Этот граф назвал донну Юлию не «испанской добродетелью», как

сказано в переводе, но «единственно верной женой из всех женщин Испании» (the only virtuous wife in Spain).

— Там же в переводе все той же сто сорок девятой октавы:

— У ног моих бывали англичане, —

а в подлиннике:

Их было много: *русские*, англичане.

Заключительное трехстишие этой октавы может показаться еще более далеким от подлинника. Там оно читается так:

«(Своей холодностью) я причинила страдания графу Стронг-строганову и лорду Маунту Кофихаусу, ирландскому пэру, который из-за любви ко мне убил себя (вином) в прошлом году».

— А «пощада» и «досада» присочинены переводчицей, — зло-радно укажет иной буквалист.

Буквалисты, требующие от стиховых переводов дословности — хотя бы при исполнении этого требования текст перевода превратился в какофонический вздор, — будут рады точно так же придрататься к тому, что число епископов, якобы влюбленных в донну Юлию, указано в переводе неверно: в подлиннике два, а в переводе один. И т. д., и т. д.

Но, в сущности, какое нам дело, два ли было епископа или один? Был ли графом Корньяни или Каццани? И текла ли в жилах у Кофихауса ирландская кровь? Все это третьестепенные мелочи, которыми нисколько не жалко пожертвовать ради того, чтобы воссоздать с наибольшей точностью живую, эмоциональную дикцию подлинника.

Этого Татьяна Гнедич никогда не могла бы достичь, если бы она не обладала такими большими языковыми ресурсами. В ее лексиконе имеется изрядное количество метких, богатых оттенками слов, которые способствуют живости речи.

Старик *чудаковатый* и *вертлявый*, —

пишет она о Суворове (300) (в подлиннике: a little-odd-old man).

Да, это факт: фельдмаршал *самолично*
Благоволил полки тренировать...

Над ним острили в штабе иногда,
А он в ответ *брал с ходу города*.

(301)

На каждой странице такая живая, одушевленная, отнюдь не переводческая речь.

Правда, есть одно качество подлинника, оставшееся почти невоспроизведенным в переводе Татьяны Гнедич: это прихотливая система рифмовки.

В «Дон Жуане» несметное множество каламбурных, неожиданных, сногшибательных рифм, которые придают всему тексту особый характер виртуозно-гротескной игры. На меня они производят впечатление праздничных фейерверков, а у Татьяны Гнедич они гораздо беднее, обыкновеннее, будничнее. Но вместо того чтобы требовать от переводчицы воссоздания этих гениальных причуд, будем признательны ей за то, что дала она русским читателям, — за ее умный, любовный перевод одного из величайших произведений всемирной поэзии. Когда подумаешь, что для каждой октавы требуются троекратные рифмы, не говоря уже о звонких созвучиях каждой концовки, и что всех октав в «Дон Жуане» тысяча семьсот шестьдесят три, — единственное слово, которое мы вправе сказать о самоотверженном труде Татьяны Гнедич, это слово — подвиг.

Едва я написал эти строки, как в газетах появилось сообщение о тех необычайных условиях, в которых Т. Гнедич совершила свой творческий подвиг. Оказывается, в 1944 году она была арестована — и, как пишут в газетах, «разделила трагическую судьбу, постигшую многих в период культа личности». У нее в одиночной камере не было ни книг, ни бумаги, ни пера, ни чернил. Но, к счастью, она знала наизусть пятую, девятую и часть первой песни Байроновой поэмы. «Всю огромную работу по переводу «Дон Жуана» Татьяне Григорьевне приходилось проделывать в уме, на память»¹. Изумительная память, великолепная сила ума, героически преодолевшая столько почти непреодолимых препятствий.

VI

СЕРДЦЕБИЕНИЕ ЛЮБВИ

В последнее время мне стала бросаться в глаза одна прелюбопытная особенность советских поэтов-переводчиков. Они с таким увлечением воссоздают песни, предания, эпос и лирику того или иного народа, что мало-помалу проникаются к этому народу живой симпатией, отдают ему не только талант, но и сердце.

¹ Т. Сатыр. Один листок перевода. — «Вечерний Ленинград», 1964, № 12.

Переводя, например, грузинских поэтов, Борис Пастернак и Николай Заболоцкий всей душой возлюбили Грузию. И Самуил Маршак, пленившись поэзией Роберта Бернса, стал питать самые нежные чувства к родине своего любимого барда.

Теперь, оказывается, произошло то же самое с Верой Звягинцевой, переводчицей армянских поэтов.

«Трудно назвать армянского поэта, стихи которого хоть раз не зазвучали бы на русском языке в переводе В. Звягинцевой», — говорит критик Мкртчян в предисловии к ее недавней книге¹. Длительное общение с армянской поэзией в конце концов заставило русскую поэтессу пристраститься к Армении.

Вначале она сама удивлялась пылкости этого нового, ей непривычного чувства:

Я отказываюсь разгадать,
Что в меня эту страсть заронило, —
Очень русской была моя мать,
Небо севера было ей мило,

И сама я любила не зной,
А морозец веселый и прочный,
Что же это случилось со мной,
Что мне в пышности этой восточной?..

Не зови же смешным, не зови
Беспокойное это пристрастье.
В этой поздней нелегкой любви
Мне самой непонятное счастье.

В 1964 году вышла книга ее избранных переводов с армянского. Книга так и озаглавлена «Моя Армения». Переводам предшествует цикл собственных стихотворений Веры Звягинцевой, которые можно назвать гимнами этой стране, ее песням, ее пляскам, ее Арарату, Исаакяну, Сарьяну.

Как влюбляются в человека,
В голос, жест, висков седину,
Так под ветром большого века
Я влюбилась в одну страну.

И в другом стихотворении снова:

Торжественней я не видала стран,
Воды не знала слаще ереванской.

¹ Л. Мкртчян. Над книгой поэта и переводчика. Предисловие к книге Веры Звягинцевой. «Моя Армения». Ереван, 1964, с. 3.

Своими стихами, посвященными Армении, Звягинцева продемонстрировала, до какого накала может прийти это чувство, зачатки которого — в восхищении армянской поэзией.

Явление знаменательное. Не было бы ничего странного, если бы Семен Липкин, печатая свои переводы с киргизского, предварил их таким же циклом стихов под заглавием «Моя Киргизия», а Гребнев, переводя кабардино-балкарцев, воспел бы их страну в поэме «Моя Кабардино-Балкария».

Не может поэт-переводчик оставаться равнодушен к народу, духовная жизнь которого так широко и полно раскрылась перед ним за долгие годы его постоянного общения с нею. И никогда не удалось бы ему осуществить свою великую миссию — сближение, сплочение и взаимопонимание народов, если бы та страна, поэзию которой он воссоздает на родном языке, осталась для него чужбиной.

Я уже не говорю о том, что, находясь в течение долгого времени наедине с тем автором, произведения которого переводчик воссоздает на своем языке, он проникается таким сочувствием к его личности, поступкам, мыслям, чувствам, что уже не терпит никаких отрицательных суждений о нем. Помню, как во времена «Всемирной литературы» была удручена и обижена Анна Васильевна Ганзен, талантливая переводчица Ибсена, когда Гумилев заявил ей, что с юности питает антипатию к творениям знаменитого норвежца. А Григорий Лозинский, переводивший для той же «Всемирки» португальского романиста Эса ди Кейроша, чувствовал себя глубоко польщенным, когда Горький сказал, что романы Кейроша ему по душе.

То же нередко бывает у нас и теперь. Самый процесс перевода так тесно сближает переводчика с переводимым поэтом, что он становится другом поэта, его апологетом, заступником.

Вспомним, как И. А. Кашкин научил нас любить Хемингуэя. И вот что случилось с В. Левицом, переводившим в последнее время Бодлера. До какой степени ему свойственно увлекаться поэтами, которых он переводит, видно из его недавней статьи о Бодлере, где он по внушению любви выдвигает на первое место светлые черты его личности и скороговоркой — да и то мимоходом — упоминает о темных¹.

Попробуй кто-нибудь отозваться о Шарле Бодлере без долж-

¹ См. статью В. Левица «Шарль Бодлер» в книге «Писатели Франции». М., 1964, с. 467–482.

ной почтительности, Левик почувствует себя кровно обиженным.

Только одушевляемый этой пристрастной любовью, он мог с такой пристальной тщательностью воссоздать его поэзию по-русски. Упругим и металлическим стихом зазвучал в переводе Левика знаменитый бодлеровский «Альбатрос»:

Временами хандра заедает матросов,
И они ради праздной забавы тогда
Ловят птиц океана, больших альбатросов,
Провожающих в бурной дороге суда.

Грубо кинут на палубу, жертва насилья,
Опозоренный царь высоты голубой,
Опустив исполинские белые крылья,
Он, как весла, их тяжело влачит за собой.

Лишь недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам,
Стал таким он бессильным, нелепым, смешным!
Тот дымит ему в клюв табачищем вонючим,
Тот, глумясь, ковыляет вприпрыжку за ним.

Так, поэт, ты паришь под грозой в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполинские крылья мешают тебе.

Сколько было переводов «Альбатроса» на русский язык! Но рядом с левиковским все они представляются нам безнадежно неверными именно потому, что в них не чувствуется того сердцебиения любви, которое слышится здесь в каждой строке и без которого искусство не искусство.

Не сомневаюсь, что среди тех чужеземных мастеров перевода, которые воспроизводят на своих языках наши повести, романы, стихи, тоже бывают такие, что не могут не проникаться горячей симпатией к писателям, которых они переводят, — к Горькому, к Маяковскому, к Бабелю, к Ильфу и Петрову, к Булгакову, к Багрицкому, к Пастернаку.

Таких переводчиков мне приходилось встречать и в итальянской литературе, и во французской, и в английской. Недавно в США вышло два перевода «Мастера и Маргариты» Булгакова на английский язык. Из них самый поэтичный, самый точный перевод Мирры Гинзбург, потому что на каждой странице здесь чувствуешь горячую влюбленность в эту книгу.

VII

ЗАПИСКИ ПОСТРАДАВШЕГО

О ты, кого поэзия изгнала,
Кто в нашей прозе места не нашел, —
Ты слышишь крик поэта Марциала:
«Разбой! Грабеж! Меня он перевел!»

Р. Бернс. Перевод С. Маршака.

I

Когда-то я написал «Тараканище» — детскую сказку. В сказке между прочим говорилось:

Бедный крокодил
Жабу проглотил.

Теперь эту сказку перевели на английский язык. В переводе — о жабе ни слова. Там это двестише читается так:

Бедный крокодил
Позабыл, как улыбаться.

Таким образом, жабу, как видите, пришлось проглотить не крокодилу, а мне.

И не одну жабу, а пять или шесть.

Начать с того, что переводчики нагнали в мою сказку животных, которых там не было и быть не могло: каких-то скунсов, каких-то енотов, черепах, единорогов, улиток...

Эти незваные гости, не обращая на меня никакого внимания, стали вести себя в моей сказке, как им вздумается.

Гиппопотам, например, закричал, обращаясь к слонам:

Осторожнее! не задавите мурашек! —

хотя у меня он кричит:

Эй, быки и носороги,
Выходите из берлоги
И врага
На рога
Подымите-ка!

В переводе с подобным призывом обращается к зверям лев, который тут же за спиной у меня прибавляет:

Я не виню маленьких улиток,
Ведь всякий знает, что у них нет когтей. (?)

Конечно, я хорошо понимаю — ни в одном переводе стихов обойтись без отсебятины нельзя. Но, во-первых, здесь необходима строжайшая доза, а во-вторых, в перевод можно вводить только те отсебятины, которые в духе подлинника, а не противоречат ему.

В подлиннике сказка кончается так:

Вот была потом забота —
За луной нырять в болото
И гвоздями к небесам приколачивать.

В переводе же концовка такая:

И опять льет луна свой серебряный свет,
И весь мир опять сделался спокойным, безмятежным и ясным¹.

Как видите, авторский стиль искажен беспощадно.

Впрочем, что говорить о стиле, если в переводе не соблюдена даже ритмика.

Одним из приемов сильнейшего воздействия на малолетних читателей я всегда считал многообразную ритмику, меняющуюся в зависимости от всякой перемены сюжета, потому что дети особенно чутки к музыкальной основе стиха. Мне всегда казалось, что каждому эпизоду, а порой и каждому образу должен соответствовать особый ритм, особый фонетический узор.

Переводчицы и на это — никакого внимания. И там, где у меня анапест:

И сидят и дрожат под кусточками,
За болотными прячутся кочками,
Крокодилы в крапиву забились,
И в канаве слоны схоронились, —

у них все тот же невыразительный ямб, что и в предыдущих стихах, причем нет ни канавы, ни крапивы, ни кусточков, ни кочек, ни крокодилов, ни слонов — ничего, ни единого образа, одни голые — воистину абстрактные — фразы:

Но у каждого язык скован от страха,
Что за меланхолическое зрелище!

¹ *Kornei Chukovsky*. From two to five. Translated and edited by Miriam Morton. Calif. University Press, 3-rd ed., 1968, pp. 157–163.

И такие же затасканные заплесневелые рифмы: light – bright, donkeys – monkeys, kittens – mittens, crocodile – smile, перед которыми наши *морозы* и *розы* кажутся новаторски свежими.

Словом, приписанный мне текст «Тараканища» не имеет ничего общего с подлинным текстом, о чем я и спешу заявить не столько в своих интересах, сколько в интересах нашего общего дела: взаимного обмена доброкачественной литературной продукцией.

Чувствую, что поступаю не очень-то вежливо, так как одна из переводчиц, миссис Мириам Мортон, отнеслась ко мне и к моей литературной работе в высшей степени любезно и дружественно.

Перевод «Тараканища» сделан ею вдвоем с миссис Наиной Уирен (Wiren) и включен в ее статью, где мои детские и недетские книги представлены американским читателям в самом привлекательном свете. И, конечно, я от души благодарен миссис Мортон за ее доброту, но не могу умолчать о глубокой тоске, которую я испытал, читая ее перевод.

Английский язык отлично приспособлен для художественного перевода нашей поэзии и прозы. Но чуть только дело дойдет до детской поэзии, здесь под пером у неумелых дилетантов он сразу становится слаб и убог.

II

Стихотворения для детей гораздо труднее переводить, чем стихотворения для взрослых. Раньше всего это объясняется тем, что, учитывая чуткость малолетнего уха к фонетике каждого слова, детские писатели оснащают свои стихи максимальным количеством свежих, звонких, динамических рифм. Причем слова, которые служат рифмами в детских стихах, — это главные носители смысла. На них лежит наибольшая тяжесть семантики. Так, концовка моего «Телефона» утратила бы и ту долю своей экспрессивности, *какая* имеется в ней, если бы не опиралась на такие спаянные между собой три созвучия:

Ох, нелегкая это *работа* –
Из *болота* тащить *бегемота*.

Без этих трех созвучий (и без этого ритма, выражающего изнеможение от тяжких усилий) стихи не существуют совсем. Но английский переводчик «Телефона» нимало не смущается этим: он отнимает у моих стихов и рифму и ритм (то есть решительно

все, что давало им дыхание жизни) и предлагает читателям такие колченогие строки:

By golly it's really a job
To pull Hippo out of the bog!¹

Нужно быть глухонемым, чтобы думать, будто в таком переводе есть хоть какое-нибудь подобие подлинника!

Конечно, для зарубежных детей эти глухонемые стихи не имеют никакой притягательности.

Вместо того чтобы пропагандировать произведение советского автора, подобные переводы могут лишь отвлечь от него.

«Мойдодыр» переведен на английский язык гораздо пристойнее, но и здесь есть такие же глухонемые стихи. Четверостишие, в котором пять созвучий, изложено белым стихом:

Every morning, bright and early
All the little mice go washing
And the kittens and the ducklings
And the ants and spiders, too ².

Неужели английский язык, язык Эдварда Лира, Льюиса Кэрролла, Т. С. Элиота и Алена Милна, так нищенски беден, что в нем не найдется созвучий даже для таких незатейливых, простецких стишков:

Рано утром на рассвете
Умываются котята,
И утята, и мышата,
И жучки, и паучки...

III

И еще одна тяжелая болезнь, от которой неизлечимо страдают многие переводчики детских стихов: болтливость, недержание речи. Там, где в подлиннике — одинокое, скромное слово, они нагромождают десятки развязных и разнузданных слов, совершенно заслоняющих подлинник. От этого жестокого метода больше всего пострадала сказка моя «Крокодил». Сказка эта в подлиннике начинается так:

¹ *Kornei Chukovsky*. The Telephone. Translated by D. Rottenberg. Foreign languages Publishing House. Moscow.

² *Kornei Chukovsky*. Wash'em Clean (The same publishers).

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил,
Папиросы курил,
По-турецки говорил.

А в английском переводе эти немногие строки загромождены целым ворохом слов-паразитов:

Однажды важный (надменный) крокодил покинул свое жилище на Ниле,
Чтобы с шиком (in style) пройтись по буль-ва-ру.
Он мог курить, он умел с отличным акцентом (!) говорить по-турецки,
(Что он проделывал раз в неделю) —
Это очень важный, зеленый, усеянный бородавками, удалой Крокодил.

Маленьких детей, как известно, нисколько не интересуют эпитеты, им нужны не качества, но действия. Речь, обращенная к ним, должна быть динамична и стремительна. Я изменил бы себе самому, если бы вздумал отягощать свой рассказ никчемной око-лесицей о том, что крокодил был

во-первых, зеленый,
во-вторых, бородавчатый,
в-третьих — спесивый и важный,
в-четвертых — лихой, удалой.

К такому же отягощению текста паразитарными словами и фразами приводит указание переводчика на то обстоятельство, что не каждый час и не каждый день крокодил говорил по-турецки, но всего только раз в неделю (?!), и что у него был превосходный *прононс* (the perfect streak), и что он не просто гулял, но фланировал с *шиком* (in style), и что на Ниле у него, осталась жилплощадь.

Там, где у меня тринадцать слов, у переводчика — сорок три!

Больше чем втрое! Двести пятьдесят процентов отсебятины! Словно вся цель переводчика наговорить побольше пустяков, лишь бы вдоволь натешиться дешевыми рифмами:

Once a haughty Crocodile left his home upon the Nile.
To go strolling off in style on the Av-e-nue.
He could smoke and he could speak Turkish in a perfect streak.
(And he did it once a week), —
The most haughty, green and warty, very sporty Crocodile.

Существует еще один английский перевод «Крокодила», сделанный мистером Ричардом Коэ¹. В этом переводе «Крокодил» начинается так:

¹ «Crocodile», by Kornei Chukovsky, translated by Richard Coe. London, Faber and Faber, 1964.

Жил был один крокодил
 (Крок!
 Крок!
 Крокодил!),
 Крокодил изящный и шикарный,
 В элегантном костюме.
 Он прохаживался по Пиккадилли,
 Распевал веселые песенки на языке суахили¹,

 Обутый в гетры, которые он купил в Чили.
 Он покуривал трубку, сделанную из корня эрики.
 Крокодил!
 Крокодил!
 Крок!
 Крок!
 Крокодил!
 Александр Крокодил, эсквайр.

По-английски это звучит так:

Once there was a Crocodile
 Croc!
 Croc!
 Crocodile!
 A Crocodile of taste and style.
 And elegant attire;
 He strolled down Piccadilly,
 Singing carols in Swahili,
 Wearing spats he'd bought in Chile,
 And a-puffing at a briar
 Crocodile!
 Crocodile!
 Croc!
 Croc!
 Crocodile!
 Alexander Crocodile, Esquire.

Вместо дешевых истрепанных рифм прежнего перевода здесь подобраны экзотические редкие рифмы: Чили, суахили, Пиккадилли, но основа остается все та же: незаконное стремление нагромоздить возможно больше пустопорожних словечек, дабы автор предстал перед читателем как неутомный болтун, щеголяющий притворной игривостью и наигранной резвостью.

Чтобы читателям стало понятно, какой тяжелый ущерб наносится детским стихам при такой системе перевода, приведу один фантастический случай.

¹ Язык жителей Занзибара.

Представьте себе, что какой-нибудь советский переводчик воспроизведет для русских читателей стихи Доктора Сьюса (Seuss), любимца американских детей. У него есть веселая сказка «Кот в колпаке» («The Cat in the Hat»), в которой маленькие дети во время дождя говорят:

И нам оставалось одно:
Сидеть!
Сидеть!
Сидеть!
Сидеть!
Сидеть!

И нам это не нравилось
Ни капельки¹.

И вот представьте себе, что случилось бы с этими простыми и лаконичными строчками, если бы они появились в московском издательстве в таком переводе:

Мы сидели на диване,
Толковали о Мдивани,
О фонтане
В Индостане,
О красавице Зейна́б,
А покуда, словно в бане,
Словно в бане из лохани
Капал дождик
Кап!
Кап!
Кап!
И закапал наш пикап.

Если бы кто-нибудь у нас попытался выступить с таким переводом английского текста, против него ополчилась бы вся наша критика, и литературная честь Доктора Сьюса была бы спасена. Между тем я что-то не слыхал, чтобы кто-нибудь в США или в Англии вступился за честь наших русских стихов для детей, воспроизведенных с таким же пренебрежением к подлиннику.

Ведь когда мы переводим на русский язык детские стихотворения Киплинга, или Алена Милна, или Эдварда Лира, или Родари, или Огдена Нэша, или Важа Пшавелы, мы добросовестно

¹ «The Cat in the Hat» by Dr. Seuss. Random House, Boston, p. 3.

So all we could do was to
Sit!
Sit!
Sit!
And we did not like it.
Not one little bit.

бьемся над тем, чтобы возможно вернее передать и стиль, и ритм, и образы оригинального текста, и в этом сказывается наше уважение к нему.

Но о каком уважении может быть речь, если наши тексты коверкаются как кому вздумается и самоуправство переводчиков граничит с кулачной расправой.

Здесь мы совершенно незащищены. Не пора ли договориться с зарубежными друзьями нашей детской словесности о тех принципах, которыми им надлежит руководствоваться, чтобы, вопреки их субъективным намерениям, их переводы не оказывались в таком вопиющем разногласии с подлинниками.

Во-первых, необходимо воссоздать в переводе музыкальную звукопись переводимого текста. Во-вторых, необходимо свести до возможного минимума процент отсебятины. Когда вы переводите стихотворения для взрослых (лирику или героический эпос), к вашим услугам большой ассортимент тех малозаметных нейтральных словечек и слов, которые во всяком переводе играют как бы роль катализаторов.

Работая над переводами детских стихов, вы лишены права прибегать к этой вольности, так как быстрые темпы стихов препятствуют отягощению текста таким тяжеловесным балластом.

Вообще было бы очень полезно для нашего общего дела, если бы иностранные переводчики стихов для детей возможно внимательнее изучили приемы и методы С. Я. Маршака в его переводах: английские народные песенки (например, «Потеряли котятки на дороге перчатки»), «Баллада о королевском бутерброде» А. Милна, «Горб верблюжий», «Если в окнах каюты», «На далекой Амазонке» Р. Киплинга — и великое множество других чужеземных шедевров, созданных для счастья детворы.

IV

Перевод «Крокодила» вышел некогда в издании Липпинкотта в Нью-Йорке. Перевела его известная поэтесса мисс Бэбетт Дейч (Deutsch). Мне очень больно высказывать порицание ее переводу, так как я знаю, что перевод этот сделан от чистого сердца. Бэбетт Дейч — писательница широкого диапазона, большой и разносторонней культуры. Сейчас у меня на столе книга ее критических очерков «Поэзия нашего времени» («Poetry of our Time», 1963), где даны литературные портреты всех наиболее примечательных англо-американских поэтов XX века. Интересная и увле-

кательная книга. Недавно та же писательница обнародовала там же, в Нью-Йорке, «Антологию русской поэзии» («The Anthology of Russian Verse»), где представлены в ее переводах и Пушкин, и Блок, и Маяковский, и Маргарита Алигер, и Роберт Рождественский, и другие. В этой «Антологии» много для меня неприемлемого (например, систематическое обеднение рифм), но все же это очень почтенный и старательный труд.

«Крокодил» в ее переводе издан отлично. Красивый переплет, изящный шрифт. Издание так очаровало меня, что на первых порах я наивно обрадовался его появлению. Я и теперь молчал бы о его недостатках, если бы предо мной не встал принципиальный вопрос: как же переводить русские стихи для детей, написанные в современном динамическом стиле?

Глава девятая

ПЕРЕВОДЫ ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ

Каждая эпоха достойна того перевода, который она терпит или которым восхищается.

Иван Кашкин

I

«Слово о полку Игореве» было переведено на русский язык сорок четыре или сорок пять раз — и всякий раз по-другому. В каждом из этих сорока четырех или сорока пяти переводов отразилась и личность переводчика со всеми ее индивидуальными качествами, и та эпоха, когда был создан перевод, так как каждый переводчик вносил в свою версию именно те элементы, которые составляли основу актуальной в то время эстетики.

Всякий новый перевод, таким образом, представлял собой новое искажение подлинника, обусловленное вкусами того социального слоя, к которому адресовался переводчик. То есть, иными словами, каждая эпоха давала переводчикам свой собственный рецепт отклонений от подлинника, и этого рецепта они строго придерживались, причем их современникам именно в данных отклонениях и чудилось главное достоинство перевода.

Эпоха ложноклассицизма диктовала поэтам такие переводы «Плача Ярославны»:

Я горлицей сама к Дунаю полечу,
Бобровый свой рукав в Каяле омочу,
И раны оботру на Игореvom теле,
На бледном, может быть, и хладном уж доселе¹.

Получались пышные александрийские вирши, явно предназначенные для декламации на театральных подмостках.

Таким стихом писались «громогласные» трагедии Озерова, Княжнина, Сумарокова. Ярославна становилась похожа — как родная сестра — на княжну Оснельду, которая такими же стихами декламировала в сумароковской трагедии «Хорев»:

Я плачу, что тебе бессильна отслужить!
Но верь мне, верь, мой князь, где я ни буду жить,
Я милостей твоих вовеки не забуду
И с ними вспоминать тебя по гроб мой буду!

Эпоха романтизма потребовала, чтобы переводчик превратил «Плач Ярославны» в романс:

Не в роще горлица воркует,
Своим покинута дружкойм.
Княгиня юная горюет
О князе Игоре своем.

О, где ты, где ты, друг мой милый?
Где Ярославнин ясный свет?
Кто даст мне, грустной, быстры крылы
И легкой ласточки полет?

Ах, я вспорхну — и вдоль Дуная
Стрелой пернатой полечу...

И т. д.²

Получился чувствительный романс для клавесина. Перевод так и называется: «Ярославна. Романс».

В ту же пору романтического культа старинной славянщины и восторженной реставрации фольклора переводу «Плача Ярославны» был придан такой архаический стиль:

Как в глухом бору зегзицын Ярославнин глас
Рано слышится в Путивле на градской стене:
Полечу — рече — зегзицей к Дону синему,
Омочу рукав бобрянный во Каяле я,
Оботру кровавы раны князю на теле³.

¹ Перевод А. Палицына (1807).

² Перевод В. Загорского (1825).

³ Перевод Н. Грамматина (1823).

В эпоху увлечения Гомером (вскоре после появления Гнедичевой «Илиады») Ярославна принуждена была плакать гекзаметром:

Слышен глас Ярославны: пустынной кукушкой с утра
Кличет она: «Полечу, говорит, по Дунаю кукушкой,
Мой бобровый рукав омочу в Каяльские воды»¹.

В эпоху распада той высокой поэтической культуры, которой была отмечена первая треть XIX века в России, «Плач Ярославны» снова зазвучал по-другому: ловким и звонким, но пустопорожным стихом, лишенным какой бы то ни было лирики:

Звучный голос раздаётся
Ярославны молодой.
Стоном горлицы несётся
Он пред утренней зарей.

«Я быстрее лесной голубки
По Дунаю полечу —
И рукав бобровой шубки
Я в Каяле обмочу!»²

Как всегда бывает в таких эпигонских стихах, их механический ритм несколько не связан с их темой: вместо «Плача» получилась пляска.

В ту же эпигонскую эпоху, лет на восемь раньше, в самый разгар дилетантщины, появился еще один «Плач», такой же пустопорожный и ловкий, но вдобавок подслащенный отсебятинами сентиментального стиля. Про Ярославну там было сказано, будто она «головкой» (!) склонилась на «грудь белоснежную» (?). И пела эта Ярославна такое:

Я косаткой по Дунаю
В свою отчину летаю (?),
А назад как полечу,
Так рукав бобровой шубы
Я в Каяле омочу!
Раны Игоря святыя,
За отчизну добытые,
Я водою залечу³.

¹ Перевод М. Деларю (1839).

² Перевод Н. Гербея (1854). См. «Слово о полку Игореве» в серии «Библиотека поэта». Л., 1952, с. 201.

³ Перевод Д. Минаева (отца). — Слово о полку Игореве. М., Советский писатель, 1938, с. 133.

«Полечу — омоchu — залечу» — эти три плясовые, залихватские «чу» меньше всего выражали тоску и рыдание.

А так как в то время в модных журнальных стихах (например, в «Библиотеке для чтения») процветала мертвая экзотика орнаментального стиля, это тоже не могло не отразиться на тогдашнем «Плаче Ярославны»:

Ветер, ветер, что ты воешь,
Что ты путь широкий роешь
Распашным своим крылом?
Ты как *раб аварской рати* (?)
Носишь *к знамю благодати* (?)
Стрелы ханских дикарей!

Эта цветистая отсебятина «раб аварской рати» кажется здесь особенно недопустимым уродством, так как в подлиннике это одно из самых простых, задушевных и потому не нуждающихся ни в какой орнаментации мест.

В эпоху модернизма «Плач Ярославны» зазвучал дешевым балалаечным модерном.

Утренней зарею
Горлицей лесною
Стонет Ярославна на градской стене,
Стонет и рыдает,
Друга поминает,
Мечется и стонет в *тяжком полусне* (!)
Белою зегзицей,
Вольнолюбой птицей
К светлому Дунаю быстро полечу
И рукав бобровый
Шубоньки шелковой
Я в реке Каяле тихо омоchu!¹

Полусон, в который погрузил плачущую Ярославну ее переводчик, чрезвычайно характерен для декадентской поэтики.

Таким искажениям был положен конец только в нашу эпоху, когда искусство перевода стало все сильнее сочетаться с наукой. «Изучая переводы и переложения советской эпохи, — говорит современный исследователь, — мы наблюдаем общий более высо-

¹ Перевод Г. Вольского (1908). Многие тексты переводов «Плача Ярославны» я заимствую из обстоятельной статьи С. Шамбинаго «Художественные переложения «Слова» (в кн.: Слово о полку Игореве. М.-Л., Academia, 1934, с. 199–227), хотя с некоторыми его оценками этих текстов не могу согласиться. Последнее стихотворение, например, С Шамбинаго считает без всяких оговорок «надсоновским»; жаль также, что, говоря о влиянии «Слова» на современных писателей, он не вспомнил «Думы про Опанаса» Э. Багрицкого.

кий уровень их художественной культуры по сравнению с дореволюционными переводами. Почти каждый из них представляет собой серьезную работу в художественном, а часто и в научном отношении, на них нет той печати провинциализма, кустарщины, которая отличает многие дореволюционные переводы, особенно предреволюционных лет (1908—1916). Значительно вырос интерес широких масс нашего народа к «Слову о полку Игореве». В нашей стране достигла высокого уровня теория и культура художественного перевода. К этим благоприятным условиям необходимо добавить значительно более глубокое изучение «Слова о полку Игореве» современной наукой. Все это помогает советским переводчикам совершенствовать свои переводы»¹.

В тридцатых годах «Плач Ярославны» переводился так:

Ярославны голос слышен.
Кукушкой, неслышима, рано кычет.
«Полечу, — молвит, — кукушкой по Дунаю,
Омочу бобровый рукав в Каяле-реке,
Утру князю кровавые его раны
На суровом его теле»².

Перевод — Георгия Шторма. Это не перепев, не пересказ, не вариация на данную тему, а максимально близкий к оригиналу подстрочник. Личность самого переводчика не выпячивалась здесь на первое место, как это было во всех переводах, которые цитировались выше. Георгий Шторм отнесся к тексту с объективизмом ученого: его перевод есть вклад и в «изысканную словесность», и в науку. Таков установленный стиль переводческого искусства тридцатых — сороковых годов.

Одновременно с Георгием Штормом «Слово» перевел Сергей Шервинский, который руководствовался таким же стремлением к объективной научной точности и все же дал совершенно иной перевод, резко отличающийся от перевода Георгия Шторма: более женственный, более лиричный и, я сказал бы, более музыкальный.

В то время как у Шторма дана сухо рационалистическая стертая фраза:

Стяги трепещут, —

Шервинский сохраняет драгоценную метафору подлинника:

Стяги глаголют.

¹ Слово о полку Игореве. Поэтические переводы и переложения. Под общей редакцией В. Ржиги, В. Кузьминой и В. Стеллецкого. М., 1961, с. 301.

² См. переводы «Слова о полку Игореве», сделанные Георгием Штормом и Сергеем Шервинским (М.—Л., 1934).

Перевод Шторма принципиальнее, основательнее, увереннее, но прозаичнее, жестче. И, однако, оба переводчика равно стремились отрешиться от внесения в свой перевод каких бы то ни было субъективных моментов. Ни у того, ни у другого нет, конечно, ни одной отсебятины, ни тот, ни другой не пытаются каким бы то ни было образом «улучшить» подлинник, «украсить» его, «подсластить», как это было свойственно переводчикам прежнего времени.

И тем не менее их переводы различны, как различны их индивидуальности.

Такая же научно-художественная установка в переводе «Слова о полку Игореве», принадлежащем Ивану Новикову. Этот перевод тоже чрезвычайно типичен для недавней эпохи: никаких прикрас и отсебятин, сочетание поэзии со строго научным анализом текста! Главная задача переводчика: воссоздание древнего «Слова» путем максимального приближения к подлиннику – к его ритмике, стилю, словарю, поэтическим образам. Рядом с этим новым переводом большинство переводов, сделанных в XIX веке, кажутся дилетантскими перепевами, вольными переложениями великого памятника. Иван Новиков не навязывает «Слову» канонических ритмов, не «украшает» его бойкими, звонкими рифмами, как это делали Гербель, Минаев и Мей. Он пытается реставрировать стилистику подлинника, восстановить присущее подлиннику движение стиха. И хотя написанные им комментарии свидетельствуют, что в основу его перевода легла большая исследовательская работа над текстом, эта работа не только не уничтожила поэтической прелести «Слова», но, напротив, дала ей возможность проявиться во всей полноте.

«Плач Ярославны» в переводе Ивана Новикова таков:

Не копыа поют на Дунае, —
То слышен мне глас Ярославны;
Кукушкой неузнанной рано
Кукует она:

«Полечу я кукушкой,
Говорит, по Дунаю,
Омочу рукав я бобровый
Во Каяле-реке,
Оботру я князю
Раны кровавые
На застывающем
Теле его».

И т. д.

Но, естественно, и здесь объективность перевода — лишь кажущаяся (не является ли поэтическим произволом то, например, обстоятельство, что первые четыре строки звучат амфибрахией, две следующие — анапестом, а следующие — смешанным сказовым ритмом?).

И все же нельзя не признать, что объективно учитываемых отклонений от подлинника здесь гораздо меньше, чем в любом другом переводе «Слова о полку Игореве». Из всех сорока пяти переводов «Слова», сделанных за сто пятьдесят лет со дня первого напечатания текста, перевод Ивана Новикова наиболее соответствует буквальному смыслу подлинника и может служить превосходным подстрочником для всех изучающих «Слово».

Но, конечно, новиковский метод интерпретации этого текста не может считаться единственным. Велик соблазн для советских поэтов — приблизить «Слово» к современной эпохе, сказать о нем «слогом теперешним». Этому соблазну поддавался Марк Тарловский и создал чрезвычайно любопытное произведение поэзии, которое лишь условно можно назвать переводом. Скорее всего, это переложение «Слова» на тот многостильный язык, который выработан современной поэзией. Заголовки отдельных частей перевода нарочито вульгарны — это заголовки авантюрных кинокартин и романов: «Наперекор затмению», «Наперекор судьбе», «В ловушке», «Уроки прошлого», «Сон Святослава», «Сон был в руку», «Один в поле не воин», «Слава Донцу», «Гзаку досада» — и даже: «Единый фронт». Плач Ярославны звучит в этом переводе так:

Среди придунайских плавней
Копья в дали рассветной
Поют в ответ Ярославне,
Кукующей неприметно...

Вот зорный плач Ярославны
В Путивле с башни дозорной:
«О ветер, вихрун державный!
К чему твой порыв задорный?»

К чему ты стрелы поганых
Крылом, натянутым туго,
Несешь, во мглах и туманах,
На знаменщиков супруга?

Иль мало тебе, что струги
Несешь на волну с волны ты,
Что в небе пути для вьюги
Заоблачные открыты?

Взамен веселья былого,
К чему мне печаль бобыльья,
Тобой, государь, сурово
Навеянная с ковыльях?»¹

Но, конечно, перевод Тарловского не характерен для переводческих тенденций современной эпохи. Он стоит особняком, как курьез, которому никто не подражает.

Массовая же практика переводчиков тридцатых – сороковых годов ставила себе совершенно иные задачи: объективность, точность, отсутствие отсебятины и всяческих прикрас, эквиритмию, эквилинеарность и прочее.

Все эти принципы казались совершенно незыблемыми, покуда в 1946 году не появился чудесный, подлинно поэтический перевод Николая Заболоцкого. Хотя этот перевод не удовлетворяет тем требованиям, соблюдение которых, казалось, обеспечивает переводу максимальную точность, он точнее всех наиболее точных подстрочников, так как в нем передано самое главное: поэтическое своеобразие подлинника, его очарование, его прелесть.

Никогда ни в одном переводе разрозненные образы «Слова о полку Игореве» не были сведены воедино таким могучим лирическим чувством. Стих всюду кованный, крепкий:

Уж с утра до вечера и снова —
С вечера до самого утра
Бьется войско князя удалого
И растет кровавых тел гора.
День и ночь над полем незнакомым
Стрелы половецкие свистят,
Сабли ударяют по шеломам,
Копья харалужные трещат.
Мертвыми усеяно костями,
Далеко от крови почернев,
Задымилось поле под ногами,
И взошел великими скорбями
На Руси кровавый тот посев.

«В соответствии с научным пониманием композиции «Слова», — говорит В. Стеллецкий, — переложение разделяется на три части и вступление... Заболоцким угадана мозаичность композиции «Слова», и все переложение, за исключением вступления, подразделяется на сорок пять различных по строению сложных или комбинированных строф... С большим тактом и вкусом вводит За-

¹ Слово о полку Игореве. Под ред. Н. К. Гудзия и Петра Скосырева. М., 1938, с. 304–305.

болоцкий в свое переложение отдельные строфы, написанные трехстопным хореем с дактилическим окончанием и четырехстопным хореем... Таким образом, можно с удовлетворением сказать, что Заболоцким был найден новый и правильный путь поэтического вольного воспроизведения «Слова о полку Игореве»¹.

«Плач Ярославны» звучит у Николая Заболоцкого так:

Далеко в Путивле, на забрале,
Лишь заря займется поутру,
Ярославна, полная печали,
Как кукушка, кличет на юру:
«Что ты, Ветер, злобно повеваешь,
Что клубишь туманы у реки,
Стрелы половецкие вздымаешь,
Мечешь их на русские полки?
Чем тебе не любо на просторе
Высоко под облаком летать,
Корабли лелеять в синем море,
За кормою волны колыхать?
Ты же, стрелы вражеские сея,
Только смертью веешь с высоты.
Ах, зачем, зачем мое веселье
В ковылях навек развеял ты?»

На заре в Путивле причитая,
Как кукушка раннею весной,
Ярославна кличет молодая,
На стене рыдая городской:
«Днепр мой славный! Каменные горы
В землях половецких ты пробил,
Святослава в дальние просторы
До полков Кобяковых носил.
Возлелей же князя, господине,
Сохрани на дальней стороне,
Чтоб забыла слезы я отныне,
Чтобы жив вернулся он ко мне!»

Здесь отчетливо видны все преимущества нового метода — сочетание научного знания с поэтическим чувством. Заболоцкий назвал свой труд переложением, но это переложение вернее воспроизводит подлинник, чем многие другие переводы, так как оно передает лиризм великой поэмы.

¹ В. Стеллецкий. «Слово о полку Игореве» в художественных переводах и переложениях. — В кн.: Слово о полку Игореве. М., 1961, с. 308—309.

II

«Плач Ярославны» я привел лишь в интересах наглядности. Точно так же, в зависимости от изменчивых читательских вкусов, менялись в XIX и XX веках методы переводческого искусства при воспроизведении французских, английских, немецких произведений поэзии: каждая эпоха диктовала переводчикам свой особенный стиль, и этот стиль считался наиболее пригодным для интерпретации данного автора.

Классической эпохой украшательских переводов является XVIII век, когда считались вполне установленными единые всеобщие нормы прекрасного. Индивидуальное своеобразие подлинника не имело в ту пору цены: переводя иностранного автора, писатель XVIII века старался тщательно стереть в переводе все частные черты оригинала, все его национальные особенности, отзывавшиеся «варварским вкусом».

Французы XVIII века, принадлежавшие к аристократическим придворным кругам, мнили себя единственными обладателями совершенного вкуса, прямыми наследниками древних греков и римлян; они притязали на абсолютную правильность всех своих литературных оценок и, перекраивая чужеземные произведения на свой собственный лад, делая их приятными для вкуса «имущих и просвещенных представителей нации», были убеждены, что тем самым приближают эти произведения к идеальному совершенству.

Превосходно сформулировано тогдашнее отношение к искусству художественного перевода в статье Г. А. Гуковского о русском классицизме.

«Одной из существенных точек опоры эстетического мышления середины XVIII века был принцип абсолютности ценности искусства. Принцип этот, может быть, правильнее было бы считать неосознанным, но характерным оттенком эстетического сознания, своего рода *чувством абсолютности*.

В свою очередь принцип абсолютности опирается на внеисторический характер мышления того времени. Тогда отсутствовала привычка локализовать в индивидуальном месте исторической перспективы каждый воспринимаемый культурный факт — привычка, по преимуществу созданная XIX веком; в осмыслении фактов преобладала оценка, обоснованная внеисторическими мерилami, а не характеристика. В частности, художественные факторы не окрашивались местным колоритом.

В прямой зависимости от принципов и точек зрения в оцен-

ке поэтических явлений находится, например, столь характерная для литературного мышления XVIII века специфическая техника переводов. Именно с тем обстоятельством, что большинство переводимых пьес рассматривалось как приближение к абсолютной ценности, следует связать и пресловутое неуважение переводчиков к переводимому тексту. Поскольку автор оригинала не достиг цели, а лишь приблизился к ней, нужно, отпрявляясь от достигнутого им и воспользовавшись достижениями поэтов, пришедших после него, прибавить к его достоинствам новые; нужно сделать еще один шаг вперед по пути, на котором остановился автор подлинника, нужно украсить, улучшить оригинальный текст в той мере, в какой текст в этом нуждается. Перевод, изменяющий и исправляющий текст, лишь служит на пользу достоинству этого последнего. Важно ведь дать читателю хорошее произведение, по возможности близкое к идеальному, а вопросы о том, что хотел дать в своем произведении его первичный автор, или о том, сколько человек участвовало в постепенном создании произведения и в какой мере согласованы их творческие усилия, не могут иметь существенного значения...

Переводчики и в стихах, и в прозе, с полным сознанием ответственности за свое дело и за методы своей работы, подчищали и исправляли переводимый текст согласно своим представлениям об эстетически должном, прекрасном, выпускали то, что им казалось лишним или нехудожественным, неудачным, вставляли свои куски там, где находили неполноту, и т. д. Наоборот, если текст представлялся переводчику абсолютно совершенным, достигшим степени единственно прекрасного разрешения данной эстетической задачи, — переводчик относился к нему с величайшей бережностью, с несколько даже рабской покорностью следуя оригиналу; он усердно старался передать его слово в слово, если это были стихи — стих в стих»¹.

Высшего развития эта догматика достигла в тогдашней Франции, и поэтому всякий иностранный писатель в переводе на французский язык не мог не сделаться таким же светским, элегантным и «приятным», как и любой из французских писателей. Даже Сервантеса и Шекспира французские переводчики превращали в маркизов.

Когда Антуан Прево в 1741 году переводил с английского знаменитый роман Ричардсона, он так и заявил в предисловии, что

¹ Поэтика. Сборник статей. Л., 1928, с. 142—145.

переводчику необходимо прилагать все усилия, дабы доставить «приятное» читающей публике.

В романе Ричардсона была описана смерть. Прево выбросил всю эту сцену, так как, по его словам, она слишком груба и мрачна. «Правда, англичанам она по душе, — объяснял переводчик, — но краски ее столь резки и, к сожалению, столь противны вкусам нашего народа, что никакие переделки не смогут сделать ее сносной для французов».

В другом романе Ричардсона тот же Прево произвольно изменил последние главы и похвалился при этом, что «придал общеевропейский характер тем нравам, которые слишком отзываются Англией и могли бы шокировать французских читателей».

Тогдашний французский переводчик Лоренса Стерна пошел еще дальше: он так и заявил в предисловии, что, находя шутки и остроты английского юмориста неудачными, считает нужным заменить их своими!

Переводчик Сервантеса точно так же искажил «Дон Кихота» на том основании, что «Сервантес был не француз, а испанец и писал для своей нации, которой вкус не сходен с нашим».

Французский переводчик пушкинского «Бахчисарайского фонтана» Жан-Мари Шопен озаглавил свой перевод: «Фонтан слез». Шопен даже не осмелился назвать прославленный Пушкиным фонтан его настоящим именем, опасаясь, «как бы татарское слово не оскорбило привыкшего к благозвучию слуха некоторых французов»¹.

Но всех превзошел Дидро, который, по собственному признанию, даже не глядел в переводимую книгу, а «прочитал ее два раза, проникся ее духом, потом закрыл и стал переводить».

Правда, книга была философская, но французы точно таким же манером поступали и с литературой художественной. От них это самоуправное отношение к переводимому подлиннику перешло и в Россию. Молодой Жуковский, переводя «Дон Кихота», повторяет мнение Флориана, что рабская верность оригиналу есть порок.

«В «Дон Кихоте» встречаются излишки, черты худого вкуса — для чего их не выбросить?.. Когда переводишь роман, то самой приятной перевод есть, конечно, и самой верной»².

¹ Ш. Корбе. Из истории русско-французских литературных связей. — В кн.: Международные связи русской литературы. Изд-во АН СССР, 1963, с. 221.

² И. В. Резанов. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1906, с. 351.

«Есть недостатки в Серванте, — говорит вслед за Флорианом Жуковский в предисловии к своему переводу. — Некоторые шутки часто повторяются, иные слишком растянуты; есть неприятные картины. Сервант не везде имел очищенный вкус... Я осмелился переменить иное, ослабил некоторые слишком сильные выражения; переделал многие стихи; выбросил повторения... Люди не слишком строгие, которые не лишают переводчиков смысла и вкуса, могут поверить моей любви к Серванту, что я выбросил из него только то, что не могло быть его достойно в переводе»¹.

Так относились в ту эпоху ко всем писателям, в том числе и к Шекспиру. Вот что писал, например, о Шекспире граф Антони Шефтсбери в 1710 году:

«Наш старинный Драматург Шекспир, невзирая на свою природную грубость, на свой нешлифованный Стиль, на отсутствие в своих пьесах Изящных Украшений и Прелестей, присущих Произведениям этого рода, все же доставляет удовольствие Зрителям своей честной моралью...»².

Так что если бы Шефтсбери пришлось переводить Шекспира на иностранный язык, он, естественно, отшлифовал бы его стиль и придал бы ему от себя возможно больше «Изящных Украшений и Прелестей».

Ибо метод художественного перевода целиком вытекает из мировоззрения данной эпохи. Новая литературная школа неизменно влечет за собой новый подход к переводческой практике.

III

Стремление к адекватности перевода объясняется также и тем, что в последние годы методика точных наук не могла не отразиться на мыслительных навыках масс. Точность, реализм, научный учет проникли во все сферы нашей умственной жизни. Литературоведение во многих своих областях сделалось научной дисциплиной. В связи с этим среди теоретиков и мастеров перевода все настойчивее звучат голоса о необходимости построить переводческое искусство на строго научном фундаменте.

Вот как убедительно пишет об этом известный современный исследователь Е. Эткинд в книге «Поэзия и перевод».

¹ «Дон Кишот Ла Манхский», сочинение Серванта, переведено с Флорианова французского перевода В. Жуковским. М., 1804.

² Цит. по: New Variorum Edition of Shakespeare, ed. H. Furness, v. IV. Philadelphia, 1877, p. 143.

«Лучшие советские мастера переводческого искусства, — пишет он, — соединяют в себе замечательных художников и выдающихся, самостоятельно работающих ученых-филологов. Мастер стиха Максим Рыльский воссоздал на украинском языке шедевры русской и мировой поэзии, — но его же перу принадлежат крупные исследования по литературоведению и поэтике. Павел Антокольский не только поэт-переводчик, он известный пушкинист, автор интересных исследований «Медного всадника» и пушкинской лирики, автор литературоведческой и критической книги «Поэты и время». С. Маршак издал отличную книгу критических статей и очерков по теории литературы «Воспитание словом». Выдающийся переводчик Шекспира на грузинский язык Гиви Гачечиладзе — доктор филологических наук, автор больших исследований по теории художественного перевода. Литовский поэт А. Венцлова пишет о том, как он, переводя «Евгения Онегина», использовал «множество различных исследований и комментариев», о том, что и они, и академическое полное издание сочинений Пушкина, в котором «приведены все черновые варианты произведений, позволяющие заглянуть в лабораторию автора», были для него «постоянным подспорьем в тяжелом труде над переводом произведений величайшего из русских поэтов».

У истоков этого научно-художественного направления советского поэтического перевода стоят два корифея русского переводческого искусства — В. Брюсов и М. Лозинский»¹.

Валерий Брюсов, прежде чем приняться за переводы поэтов Армении, счел своим долгом всесторонне изучить эту страну. «Жажда познать Армению», — говорит армянский литературовед Левон Мкртчян, — оказалась так велика, что В. Я. Брюсов за небольшой срок, за шесть-семь месяцев, неустанно трудясь, прочел на русском, французском, немецком, английском, латинском и итальянском языках целую гору книг об Армении, изучил ее историю и культуру, стал прекрасным знатоком армянской литературы. Как сообщает сам Валерий Брюсов, он дополнил свои изучения поездкой в Закавказье, в Армению. Здесь он наблюдал жизнь, быт и нравы армян, познакомился с крупнейшими представителями современной ему армянской литературы Ованесом Туманяном и Иоаннесом Иоанисианом»².

¹ *Е. Эткнд.* Поэзия и перевод. М.—Л., 1963, с. 200—201.

² *Левон Мкртчян.* Аветик Исаакян и русская литература. Ереван, 1963, с. 144. См. также: *К. Н. Григорян.* Валерий Брюсов и армянская поэзия. М., 1962, с. 38.

Подробно рассказав об этих научных трудах Валерия Брюсова, посвященных глубокому исследованию армянской культуры, Е. Эткинд справедливо говорит: «Только на этом пути нас ждут успехи и победы. Наивно думать, что какое бы то ни было искусство может обойтись без науки. Нельзя быть скульптором, не изучив анатомии. Нельзя быть живописцем, не зная законов оптики. Немыслим композитор, не овладевший теорией музыки... Поэту, работающему в области стихотворного перевода, то есть в области весьма специфического, очень сложного и ответственного искусства, не обойтись без *филологической науки* – в самом широком смысле этого понятия, включающего в себя лингвистику, эстетику, историю общества и литературы, поэтику.

Отвернуться от филологии для поэта-переводчика – значит обречь себя на безнадежный дилетантизм.

Без хорошего владения обоими языками и их сопоставительной стилистикой, без понимания законов, по которым в обеих литературах развивались жанры, поэтические и речевые стили, без глубокого знания истории обеих литератур и их взаимовлияний подлинный творческий перевод невозможен»¹.

Советский читатель и здесь, как везде, решительно отверг от себя услуги дилетантов и потребовал, чтобы посредником между ним и иноязычным искусством были только такие мастера перевода, которые, воспроизводя тот или иной поэтический текст, могут обеспечить читателю научную точность интерпретации. Чего стоил бы дантовский «Ад» в новом переводе Лозинского, если бы мы не чувствовали в каждой терцине, какую обширную работу произвел переводчик над изучением дантовской эпохи, ее философии, теологии, истории, над освоением целой груды комментариев к «Аду», накопившейся за несколько веков. Казалось бы, что может быть дальше от нынешних советских людей, чем средневековая поэзия Данте. Если Лозинскому удалось передать эту поэзию таким правдивым, богато насыщенным, живописным стихом, это произошло оттого, что с дарованием поэта он сочетает эрудицию ученого.

Научное проникновение в подлинник есть верный залог точной репродукции всех смысловых и стилистических особенностей этого подлинника – при том, конечно, непременно условии, если у переводчика действительно есть тяготение к научности. А у советского переводчика оно есть в величайшей степени.

¹ Е. Эткинд. Поэзия и перевод. М.–Л., 1963, с. 201.

Когда я писал эти строки, я не имел представления о колоссальности той предварительной работы, которая была проделана Михаилом Лозинским, перед тем как он взялся за перевод «Божественной комедии» Данте. Теперь, после смерти этого первоклассного мастера, тот же теоретик переводческого искусства Е. Эткинд, на которого я только что ссылаюсь, изучил его архив и нашел там «десятки папок, содержащих разнообразные изыскания, рефераты, конспекты, наблюдения, списки, чертежи, выписки, фотокопии», относящиеся к творчеству Данте¹.

IV

Русская литература не сразу выработала такой идеал. Начиная с двадцатых годов минувшего века делом перевода завладели журналы, причем редакторы считали себя вправе кромсать переводы как вздумается. Особенно свирепо обращался с иностранными авторами знаменитый Барон Брамбеус, редактор «Библиотеки для чтения». Он вымарывал у них десятки страниц и заменял их своими, приспособляя их к тому слою читателей, для которых и существовал его журнал.

Другие журналы избежали этого вопиющего варварства, но зато они создали плеяду равнодушных ремесленников, которые переводили спустя рукава одинаково суконным языком (лишь бы к сроку!) и Энтони Троллопа, и Жорж Санд, и Бульвера, и Бальзака, и Эжена Сю. Они-то и выработали тот серый переводческий жаргон, который был истинным проклятием нашей словесности семидесятых, восьмидесятых, девяностых годов. Особенность этих журнальных переводчиков та, что переводимые ими писатели все выходили на одно лицо, и Флобер оказывался похож на Шпильгагена, а Мопассан на Брет Гарта.

Они не замечали ни стиля, ни ритма, а передавали одну только фабулу, нисколько не заботясь о своеобразии писательской личности переводимого автора. Огромное большинство этих торопливых ремесленников состояло из нуждающихся женщин, эксплуатируемых издателями самым бессовестным образом. Среди них было немало талантливых, но словесная культура к тому времени пала так низко, требования, предъявляемые читающей публикой к искусству перевода, были так ничтожны и смутны, что вся их работа пропала, из всех переводов не осталось ни одного, который можно было бы сохранить для потомства, ибо верная

¹ Е. Эткинд. Поэзия и перевод. М.—Л., 1963, с. 185—197.

передача фабулы еще не делает переводов художественными. Недаром нам пришлось забраковать без остатка почти всю переводческую продукцию того беспринципного времени: и переводы Шекспира, и переводы Мольера, и переводы Стерна, Дефо, Теккерея, Флобера, Марка Твена, Мопассана, Бальзака. Пришлось переводить этих писателей вновь, ибо прежние переводы были порочны по самому своему существу.

Лишь после революции, когда возникли такие издательства, как «Всемирная литература», «Academia», Гослитиздат, поставившие своей задачей дать лучшие переводы лучших иностранных писателей, максимальная точность перевода стала непреложным законом. Новый читатель уже не желает довольствоваться «Дон Кихотами», «Робинзонами», «Гулливерами» в пересказе разных безответственных лиц, он требует таких переводов, *которые заменили бы подлинник.*

Возьмите, например, сочинения Флобера, изданные в девяностых годах: этот хлам был явно адресован невзыскательным праздным читателям, ищущим в книге лишь пустой развлекательности. Кто такой был Флобер, где и когда он родился, как он написал свои книги, каковы были основные черты его творчества, какова была эпоха, когда ему пришлось творить, обо всем этом в тогдашнем издании вы не найдете ни слова. А перелистайте первое советское Собрание сочинений Гюстава Флобера. В каждом томе такое изобилие статей, посвященных его жизни и творчеству, такое множество всевозможных комментариев, объяснительных примечаний и прочее, что с первого же взгляда становится ясно: эти книги адресованы людям, не терпящим никакого верхоглядства. Для них произведения Флобера есть раньше всего ценнейший культурный памятник, который им необходимо изучить. Наряду с переводами его сочинений в этом издании напечатаны следующие пояснительные статьи редактора М. Д. Эйхенгольца и его ближайших сотрудников:

1. «Госпожа Бовари» как явление стиля».
2. «Творческая и литературная история «Госпожи Бовари»».
3. «Методы портретного мастерства у Гюстава Флобера».
4. «О сатирическом романе «Бувар и Пекюше»».
5. «О «Лексиконе прописных истин» Флобера».
6. «О «Трех повестях» Флобера».
7. «И. С. Тургенев как переводчик Флобера».
8. «Исторический и археологический комментарий к новелле «Иродиада»».
9. «Техника литературной работы Флобера».
10. «Поэтика и стиль Флобера как единство».
11. «Характеристика корреспондентов Флобера».

Чисто художественное восприятие произведений того или

иногo иностранного автора неизменно сочетается у современных читателей с научно-исследовательским интересом к нему. И этот научно-исследовательский интерес, столь характерный для нашего нынешнего отношения к искусству, способствовал коренному изменению самого типа изданий подобного рода.

Каковы были издания в прошлом, читатель может представить себе, познакомившись со старыми переводами Свифта. Свифт был одним из самых монументальных, лаконичных и четких писателей. Те мелкие, юркие, пустопорожние слова и словечки, которыми мы уснащаем нашу дряблую речь, не имели доступа на его страницы. Все эти *между тем, а впрочем, необходимо отметить, нельзя не признать, с одной стороны, с другой стороны* и проч. и проч., были ему органически чужды. А переводчики старого времени превратили его прямо-таки в графомана, страдающего недержанием речи.

Сравним с оригиналом хотя бы несколько фраз из «Путешествия Гулливера по многим странам света» в переводе М. А. Шишмаревой (СПб., 1902).

Свифт: «Он сказал мне в ответ, что я слишком уж мало живу среди них».

Шишмарева: «Милорд ответил несколькими (!) общими (!) местами на ту тему (!), что, дескать, я слишком недавно живу между ними» (стр. 236).

Свифт: «Другой проект заключался в абсолютном упразднении слов — для сохранения здоровья и времени...»

Шишмарева: «Другой проект — проект абсолютного упразднения слов — представлял еще более радикальную меру в смысле упрощения речи. По словам своего изобретателя, он имеет сверх того большие преимущества с точки зрения народного здоровья» (стр. 248).

Иногда Свифт начинает главу «Гулливера» без всяких вступительных фраз. Шишмаревой эта гениальная прямота не по вкусу, и она сочиняет от имени Свифта такое вступление:

«Понимая, как должен интересоваться читатель подробностями организации Лагадской академии прожектеров, я, не откладывая, приступаю к описанию всего, что я там видел» (стр. 241).

Больше всего она боится, что юмор Свифта покажется читателю слабым, и пробует усилить его своим остроумием.

Свифт, например, говорит:

«Каждый студент, проглотив такую пилюлю, обыкновенно сейчас же отходит к сторонке и заставляет ее выскочить назад».

Шишмарева переводит:

«Каждый студент, проглотив такую пилюлю, обыкновенно сейчас же отходит к сторонке и, *заложив в рот два пальца (!)*, заставляет ее выскочить назад» (стр. 251).

И эти вечные добавления к тексту:

Свифт: «...будя неповоротливую тупость, обуздывая нахальство...»

Шиммарева: «...и таким образом приводя все дела к возможно скорому концу» (стр. 255).

Свифт: «...школа политических прожектеров мне, признаюсь, не понравилась».

Шиммарева: «...на мой взгляд, она отличается совершенным отсутствием здравого смысла» (стр. 252).

Все это приводит к тому, что писатель монументального стиля начинает суетиться, жестикулировать, неврастенически дергаться, то есть опять-таки утрачивает основные черты своей личности.

В прежнее время причиной такого многословия зачастую бывали, конечно, рубли. Получив от издателя заказ, переводчик старался удлинить чуть не вдвое каждую строку переводимого текста, чтобы вышло возможно больше страниц и сумма гонорара возросла бы. Типичным образцом такого перевода, который я назвал бы «коммерческим», может служить известный роман «Принц и нищий» Марка Твена, переведенный Львом Уманцем для московского издателя Сытина. Переводчик поставил себе откровенную цель: из каждой строки сделать две, а при возможности — три. И это ему вполне удалось. Стоит кому-нибудь в подлиннике крикнуть:

«Да здравствует король Эдуард!» — в переводе он будет кричать без конца:

«Да здравствует новый король! Да здравствует наш любимый монарх! Да здравствует Эдуард, король Англии! Да здравствует на многие лета!»

Хорошо, что в русском языке так много всевозможных синонимов. Эти барышники собирали с них немалую дань. А когда у них иссякали синонимы, они тотчас находили другие ресурсы, которые были, пожалуй, доходнее всех тавтологий. Я говорю о пояснительных фразах, многословно комментировавших то, что не требовало никаких комментариев.

В подлиннике, например, Марк Твен говорит:

«...держал за руку принца, нет, короля...»

А у Льва Уманца в переводе читаем:

«...держал за руку принца, или, вернее сказать, короля, так как

теперь маленький Эдуард был уже королем по смерти Генриха VIII»¹.

Читателю и без того все понятно, но нужно же переводчику выжать наибольшее количество строк! Этот перевод паразитический. Он разъедал всю ткань переводимого текста, высасывал из него все соки и сам разбухал безобразным наростом.

В «Принце и нищем» есть забавное упоминание о том, что у Тома Кэнти во время обеда в королевском дворце сильно чешется нос, и он, не зная, каков должен быть в данном случае придворный этикет, скребет его рукой.

Но паразитирующему переводчику этого мало, и он присочиняет такую концовку:

«...Схватив салфетку, он [Том Кэнти] преспокойно поднес ее к носу и высморкался» (!!)².

Высморкался в салфетку — такая лакейщина совершенно чужда Марку Твену, но зато она дала переводчику несколько добавочных строк.

В дореволюционное время в наиболее безответственных кругах переводчиков этот метод процветал необычайно.

Например, «Приключения Тома Сойера» (того же Марка Твена) в роскошном издании А. С. Суворина разбухли от переводческих отсебятин на целую треть.

Марк Твен, например, говорит:

«Достали пачки свечей...»

Переводчик:

«Вытащили из корзинки пачку свечей, нарочно припасенных догадливой миссис Гачер».

Марк Твен:

«Утром в пятницу Том услышал...»

Переводчик:

«Хотя и говорят, что пятница *тяжелый день*, но в это утро Тома ожидала приятная новость» (272, 275).

Вот такими лишними словами переводчик, как липкой смолой, обволакивал всякую фразу, совершенно заглушая голос автора.

В советской литературе этих барышников слова уже не имеется, и я упоминаю о них лишь в историческом плане.

¹ *Марк Твен. Принц и нищий. Перевод Льва Уманца. М., 1918, с. 78.*

² *Т а м ж е, с. 51.*

Мне уже случалось говорить на предыдущих страницах о высоком качестве нового тридцатитомного издания Диккенса, осуществленного Гослитиздатом в 1957–1963 годах при ближайшем участии таких блистательных переводчиков, как М. Лорие, Н. Дарузес, С. Бобров, М. Богословская, Т. Литвинова и другие. Издание отличается строгой научностью. Переводчиками досконально изучены детали английского быта тех исторических эпох, которые изображаются Диккенсом, и вообще за каждым словом перевода вы чувствуете основательные научные знания. Это чувство еще более усиливается, когда в конце каждого тома вы читаете авторитетные комментарии А. Аникста, Д. Шестакова, Н. Дезен и других.

Чтобы читателям стало понятно, каков характер того роста, который происходит на наших глазах в этой области, я считаю нелишним напомнить о тех переводах Диккенса, которые на исходе двадцатых годов были обнародованы тем же издательством. В качестве редактора лучших романов Диккенса выступил известный в те времена журналист Иван Жилкин.

Я беру одну из этих книг и читаю:

«Желаю вам как можно чаще (!) возвращаться (!) с того света (!)» (Д., 398)¹.

С того света? Как можно чаще? Я смотрю в английский текст и вижу, что у Диккенса сказано:

«Желаю здравствовать многие лета!»

Переводчик не понял английского приветствия *many happy returns* и придумал от себя небывальщицу, а Жилкин сохранил этот вздор.

Переворачиваю страницу, читаю:

«Выгоняла из трубы беса» (450).

Сравниваю с английским текстом и вижу, что у Диккенса сказано:

«Беседовала с невидимым родственником».

Беру другую книгу и читаю:

«Эта несчастливая женщина... ей нельзя глаз показать ни на улице, ни в церкви».

Снова сравниваю с английским текстом и вижу, что у Диккенса сказано:

¹ Цифры в скобках указывают страницы издания «Давида Копперфильда» (М.–Л., 1929). Если перед цифрой стоит Д., ссылка сделана на издание «Домби и сын» (М.–Л., 1929).

«Могилы на кладбище не содержат червей, которых люди гнушались бы более».

Переводчик смешал женщину с могильным червем, а кладбище с церковью, так как у англичан эти слова имеют отдаленное сходство (wurem и woman, churchyard и church; wurem — worm — «простонародная» форма).

У Диккенса: «дернул за нос»; у Жилкина: «толкнул наотмашь» (304).

У Диккенса: «после обеда»; у Жилкина: «утром» (447).

У Диккенса: «на полях своих книжек»; у Жилкина: «на стенах» (Д., 449).

Переводчик иногда до того распоясывается, что придает фразам Диккенса прямо противоположный им смысл. У Диккенса, например, сказано: «короткие руки»; он переводит: «длинные руки» (Д., 69).

Диккенс пишет: «дни»; он переводит: «ночи» (417).

У Диккенса: «есть надежда»; он переводит: «надежды нет» (Д., 279).

У Диккенса: «без всякого неудовольствия»; он переводит: «с явным неудовольствием» (285).

У Диккенса: «люди, шатаясь, идут под тяжелой ношей»; он переводит: «люди отдыхают группами» (450).

Впрочем, с Жилкина взятки гладки.

Но самого пристального изучения заслуживает тот переводчик, которого он «редактировал» с таким откровенным цинизмом.

У переводчика было знаменитое имя — Иринарх Введенский. В середине XIX века он считался лучшим переводчиком. Русские читатели в течение долгого времени знали Диккенса главным образом «по Иринарху Введенскому». И, конечно, никто не станет отрицать у него наличие большого 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 автору.

Впрочем, автором он склонен считать скорее себя, чем Диккенса. Иначе он не сочинял бы целых страниц отсебятины, которая в течение семидесяти лет считалась у нас сочинением Диккенса.

На стр. 190 девятого тома Собрания сочинений Ч. Диккенса (издательство «Просвещение») 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, потому что ни «Домби и сын», ни «Копперфильд», ни «Пиквик» никаких вариантов не имеют и позднейшим переделкам со стороны автора не подвергались.

В пылу полемики с журналом «Современник» Иринарх Введенский сам заявил о своем переводе «Домби и сына»: «В этом изящном переводе есть *целые страницы*, принадлежащие исключительно *моему перу*»¹.

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 полагал, что было бы лучше, если бы «Копперфильда» и «Домби» написал не Диккенс, а он. Диккенс, например, изображает, как жестокий педагог мистер Крикль сам, по своей воле, снял со спины у школьника 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, Иринарх Введенский сочиняет такое:

«Стирфорс, по мере возможности, ходатайствовал за меня перед особой мистера Крикля, и благодаря этому ходатайству меня освободили наконец от ярлыка, привязанного к моей спине»².

Все это — собственное сочинение Иринарха Введенского; у

¹ «Отечественные записки», 1851, № 9–10. Отд. VIII, с. 75.

² Ч. Диккенс. Давид Копперфильд, ч. 1. Перевод Иринарха Введенского. — Собрание сочинений, т. IX. СПб., книгоиздательство «Просвещение», 1906, с. 163.

Диккенса Стирфорс ни за кого не ходатайствовал и не хотел ходатайствовать, потому что у Диккенса он эгоист, заботящийся лишь о себе. А у Введенского он гораздо добрее.

У Диккенса сказано:

«Я не хочу его видеть!» — он переводит:

«О, я хочу его видеть!»¹ — и тем весьма существенно изменяет психику героя романа.

У Диккенса сказано:

«Жития святых мучеников», — он переводит:

«Похождения героев кувыркательной профессии»².

Ему кажется, что так гораздо лучше. Скажут, что тут отчасти виновата цензура, которая запретила упоминать в романе мучеников, но не цензура же заставила Иринарха Введенского сделать этих мучеников клоунами!

И, кроме того, Введенский чуть не на каждой странице навязывает Диккенсу словесные вензеля и курбеты.

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

У Диккенса сказано:

«Я поцеловал ее!» —

Введенскому этого мало. Он пишет:

«Я запечатлел поцелуй на ее вишневых губках».

Если Диккенс говорит: «она заплакала», Введенский считает своим долгом сказать: «слезы показались на прелестных глазах милой малютки». Галантность его доходит до того, что все части женского тела он обычно превращает в уменьшительные. 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: «приют, где наслаждался я мирным счастьем детских лет».

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

«Фамильный (!) наш, сосредоточенный пункт моих детских впечатлений»³.

К довершению бедствия он не понимал обыкновеннейших английских слов и ежеминутно попадал впросак. В «Копперфильде» на стр. 137 мы читаем:

¹ Ч. Диккенс. Давид Копперфильд, ч. 1. Перевод Иринарха Введенского. — Собрание сочинений, т. IX. СПб., книгоиздательство «Просвещение», 1906, с. 76.

² Там же, с. 264.

³ Там же, с. 251, 260, 270.

«Он стоит у швейцарской ложи».

Что за швейцарская ложа? Разве швейцары — масоны? Или дело происходит в театре?

Нет, в подлиннике сказано: lodge. Это значит: комната привратника, сторожка.

Слово speaker он переводит: «самый громогласный оратор Нижней палаты», а между тем, наоборот, это самый тихий, молчаливый человек во всем парламенте, почти не произносящий ни слова: председатель палаты общин.

Выражений технических Иринарх Введенский не понимал никогда. Военный корабль — man of war — оказывался у него военным человеком! Когда в детстве я читал «Копперфильда», помню, меня очень взволновало, что этого мальчика чуть было не сослали на какой-то Ковентрийский остров. Мне чудилось, что Ковентрийский остров это нечто вроде Сахалина, гиблое место для каторжников. Я искал этот остров на карте и не нашел его до нынешнего дня, потому что Ковентри вовсе не остров, а прелестный городок в центре Англии, разбомбленный фашистами во время последней войны. Выражение «послать в Ковентри» есть выражение фигуральное, и означает оно — бойкотировать, подвергнуть бойкоту. Маленький Давид опасался, что товарищи будут его избегать, не пожелают знаться с ним. Иринарх же Введенский сделал из этого чудовищную фразу:

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

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

Не зная английского, Иринарх Введенский не знает и русского.

Он, например, пишет:

«Это она сделала скороговоркою» (89). «Я выглядываю девочкой» (84). «Я облокотился головою» (143). «Жестокосердые сердца» (230). «Шиповничья изгородь» (41).

О, недаром Диккенс в одном разговоре назвал Введенского — Вреденским!¹ Нет ни одной страницы, которую этот человек перевел бы вполне доброкачественно.

¹ См. четвертую главу шестой книги самой ранней биографии Диккенса, написанной Джоном Форстером. Там цитируется письмо, которое получил Диккенс от Введенского в 1848 году, причем подпись расшифрована так: Тринарх Вреденский (Wredenskii). (The Life of Charles Dickens by John Forster. London, 1899, vol. II, p. 46). См. также статью М. П. Алексеева «Встреча Диккенса с И. И. Введенским» в книге: Чарльз Диккенс. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке, 1838—1960. М., 1962, с. 239—247.

И все же мне милы его переводы. Пусть у него много ошибок, но без него у нас не было бы Диккенса: он единственный из старых переводчиков 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 буквальных выражений, но он дал нам его интонации, его жесты, его богатую словесную мимику. Мы слышали подлинный голос Диккенса — и полюбили его. Введенский в своих переводах словно загримировался под Диккенса, усвоил себе его движения, походку. Он не воспроизвел его букв, но воспроизвел его манеру, стиль, ритмику. Эта буйная стремительность необузданных фраз, которые несутся по страницам, как великолепные кони, передана им превосходно. Положительно, он и сам был Диккенсом — маленьким, косноязычным, но Диккенсом. Конечно, отсебятина — недопустимая вещь, но иные отсебятины Введенского до такой степени гармонируют с текстом, что их жалко вычеркивать. И кто знает, вычеркнул ли бы их сам Диккенс, если бы они попались ему под перо! Все помнят, например, того человека на деревянной ноге, который был сторожем в школе, где обучался Давид Копперфильд. Введенский называет его Дервяшка.

«Дервяшка ударил», «Дервяшка сказал...»

И это так по-диккенсовски, 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. Это, конечно, иллюзия, но мы всегда предпочтем неточный перевод Введенского «точному» переводу иных переводчиков. 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. Ауэрбаха — позднейших переводчиков Диккенса. Сюда же нужно присоединить переводы под редакцией М. А. Орлова.

Писателя, богатого великолепными словесными красками, переводило Кувшинное Рыло, никогда ничего не писавшее, кроме канцелярских бумаг. Бедный Диккенс говорил у Орлова в «Холодном доме» вот таким языком:

«Меня удивляло, что, если мистрисс Джиллиби исполняет свои главные и естественные обязанности не раньше, чем наведет телескоп на отдаленный горизонт и не отыщет там других

предметов для своих попечений, то, вероятно, она принимала много предосторожностей, чтобы не впасть в нелепость...»

«Я... перенесла множество тщеславия с другим множеством...»

«Он... не мог понять, для чего, хотя, быть может, это было уже так предназначено самой судьбой, что один должен коситься, для того, чтоб другой к своему особенному удовольствию выставлял напоказ и любовался своими шелковыми чулками»¹.

Эти дубовые переводы текстуально точны, но кто не предпочтет им переводов Введенского, в которых, несмотря ни на что, есть дыхание подлинного Диккенса.

Характерно, что в сороковых и пятидесятых годах XIX века своевольное обращение Иринарха Введенского с подлинником казалось читательской массе нормальным и почти не вызывало протестов. Вплоть до революции, то есть семьдесят лет подряд, из поколения в поколение, снова и снова они воспроизводились в печати и читались предпочтительно перед всеми другими, и только теперь, когда дело художественного перевода поставлено на новые рельсы, мы вынуждены начисто отказаться от той соблазнительной версии Диккенса, которая дана Иринархом Введенским, и дать свою, без отсебятин и ляпсусов, гораздо более близкую к подлиннику. Если бы Введенский работал сейчас, ни одно издательство не напечатало бы его переводов. И та теория, которой он хотел оправдать свой переводческий метод, воспринимается нами в настоящее время как недопустимая ересь.

Эту теорию он обнародовал в «Отечественных записках» 1851 года, когда в журналах возникла полемика по поводу вольностей, допущенных им в переводе Теккерея. Теория заключалась в том, что переводчик имеет все права уснащать свой перевод отсебятинами, если его перо «настроено» так же, как и перо самого романиста.

Насчет своего «пера» Иринарх Введенский не сомневался ни сколько, ибо видел в своих переводах «художественное воссоздание писателя».

«...При художественном воссоздании писателя, — говорил он в статье, — даровитый переводчик (то есть сам Иринарх Введенский. — К. Ч.) прежде и главнее всего обращает внимание на дух этого писателя, сущность его идей и потом на соответствующий

¹ *Чарльз Диккенс. Холодный дом. Перевод «Современника» под редакцией М. А. Орлова. СПб., 1910, с. 544, 555, 572.*

образ выражения этих идей. Сбираясь переводить, вы должны вчитаться в вашего автора, вдуматься в него, жить его идеями, мыслить его умом, чувствовать его сердцем и отказаться на это время от своего индивидуального образа мыслей»¹.

Так что, если послушать Иринарха Введенского, его отсебятины, в сущности, совсем не отсебятины. «Художественно воссоздавая» роман Теккерея, он, по его утверждению, начисто отказывается от собственной личности, чувствует себя вторым Теккереем, наместником Теккерея в России, и ему естественно при таком самочувствии требовать, чтобы всякая строка, им написанная, ощущалась как строка самого Теккерея. Не уличайте же его в сочинении целых страниц, которые он навязывает английскому автору. Он пишет их отнюдь не в качестве Иринарха Введенского, его пером в это время водит «дух» самого Теккерея.

Вот какой величавой теорией пытался Иринарх Введенский оправдать незаконные вольности своего перевода.

А когда критика указала ему, что при такой системе «художественного воссоздания» иностранных писателей, он, помимо всего прочего, непозволительно русифицирует их, — он объявил эту русификацию одной из своих главнейших задач.

«Перенесите, — говорил он переводчикам, — переводимого вами писателя под то небо, под которым вы дышите, и в то общество, среди которого развиваетесь, перенесите и предложите себе вопрос: какую бы форму он сообщил своим идеям, если б жил и действовал при одинаковых (?!) с вами обстоятельствах?»²

Оттого-то у Иринарха Введенского и Диккенс, и Теккерея, и Шарлотта Бронте сделались российскими гражданами, жителями Песков или Охты. В полном согласии со своими теориями он перенес их под петербургское небо, в общество коллежских и титулярных советников, и мудрено ли, что у него в переводах они стали «тыкать» лакеям, «ездить на извозчиках», «шнырять в подворотни», что клерков он заменил приказчиками, писцов — писарями, пледы — бекешами, кепи — фуражками, таверны — трактирами, то есть в значительной степени перелицевал буржуазное на дворянски-чиновничье.

Этот литературный манифест Иринарха Введенского в настоящее время еще сильнее подчеркивает всю неприемлемость его

¹ *Иринарх Введенский*. О переводах романа Теккерея «Vanity Fair». — «Отечественные записки», 1851, № 9–10, с. 70.

² Там же.

установок. Нынче такое перенесение одной бытовой обстановки в другую допустимо только в опереттах и фарсах.

Все беллетристическое дарование Иринарха Введенского, весь горячий его темперамент, вся пластика его языка не могли придать силу и действенность его ошибочным и пагубным теориям о «художественном воссоздании писателя».

Конечно, советским мастерам перевода близка его страстная ненависть к тупому буквализму, к рабски формалистической точности, к пассивному калькированию слов, но наряду с этим они, как мы видели, требуют от себя той строгой дисциплины ума, того безусловного подчинения переводимому тексту, которых они могут достичь лишь при научно-исследовательском подходе к своему материалу.

«Не надо забывать, — говорит Иван Кашкин, — что вопиющие недостатки и явные достоинства перевода Введенского по большей части — не случайные небрежности или удачи, они — дань времени. Переводы Введенского были немаловажными факторами литературной борьбы 40-х годов, они — боевые этапы русской литературы и русского литературного языка.

Почва для появления и, главное, для успеха переводов Иринарха Введенского была подготовлена»¹.

И критик меткими чертами рисует низменные вкусы той литературной среды, которая породила Иринарха Введенского. В сделанную им характеристику хочется внести корректив: Иринарх Введенский был крайний радикал, друг Чернышевского, ярый приверженец Гоголя, и ни Бенедиктов, ни Вельтман, ни тем более Сенковский, которых имеет в виду Кашкин, не вызывали в нем никакого сочувствия. Говоря про его переводы, нельзя забывать о могучем влиянии Гоголя.

Но общий вывод Кашкина глубоко верен. Точность есть понятие изменчивое, диалектическое. Поэтому — скажу от себя — вы никак не можете предугадать, что будет считаться точным переводом в 1980 или в 2003 году. Каждая эпоха создает свое представление о том, что такое точный перевод².

¹ *Иван Кашкин*. Мистер Пиквик и другие. — «Литературный критик», 1936, № 5, с. 213.

² Первая попытка дать научный обзор последовательных стадий переводческой мысли в России принадлежит А. В. Федорову в его книге «Введение в теорию перевода» (М., 1958, с. 355–371). Дополнением к этому обзору служит статья Ю. Д. Левина «Об исторической эволюции принципов перевода» в сб. «Международные связи русской литературы» (М.–Л., 1963).

Глава десятая РУССКИЕ «КОБЗАРИ»

На путях к современному стилю

Становление современного стиля переводческого искусства во всех стадиях этого процесса можно проследить наиболее наглядно на таких произведениях поэзии, которые переводились на русский язык в течение долгого времени большим числом переводчиков.

Таковы стихотворения Шевченко. Уже больше столетия переводят их на русский язык. Количество переводчиков, трудившихся над ними в течение этого долгого времени, исчисляется многими десятками.

Чуть не каждое новое поколение читателей предъявляло этим переводчикам новые требования в соответствии с изменчивыми вкусами каждой эпохи.

Поучительно следить за возникновением и ростом тех требований, какие массовый советский читатель предъявляет к нынешним переводам великого кобзаря.

I

ИСКАЖЕНИЕ СМЫСЛА

В знаменитой сатире «Сон» Шевченко говорит о царских солдатах, обреченных на двадцатипятилетнюю каторгу, что они «кайданами окуті», то есть закованы в кандалы:

Нагодовані, обуті
І кайданами окуті.

Между тем в переводе Федора Сологуба читаем:

Все накормлены, обуты,
Платья узки, словно путы...¹

Какие платья? При чем здесь платья? Шевченко говорит не о платьях, а о кандалах, о каторжном рабстве солдат, и сделать из

¹ Т. Г. Шевченко. Кобзарь. Избранные стихотворения в переводе Ф. Сологуба. Л., 1934, с. 174. В дальнейшем это издание обозначается сокращенно – Ф. Сологуб.

этих кандалов тесные мундиры и штаны можно лишь при полном равнодушии к пафосу поэзии Шевченко.

Возмущенный беззакониями окружающей жизни, Шевченко восклицает в том же «Сне»:

Бо немає
Господа на небі...

Слова недвусмысленные, и означают они: «В небе нет Бога». Переводчик же передает это безбожническое восклицание так:

Потому что
Бог нам не ограда¹.

Выходит, что Бог все-таки *есть* в небесах, но не желает оградить нас от бедствий.

Другой переводчик, Иван Белоусов, передавая то же самое восклицание «нет бога», еще дальше отклоняется от подлинника:

Вот и вся вам
От бога награда!²

То есть опять-таки: Бог существует, но не желает осчастливить нас своим милосердием.

Оба перевода сделаны уже в советское время, так что и речи не может быть о каких-нибудь стеснениях царской цензуры.

В том же «Сне» Шевченко как подлинный революционер утверждает, что нам нечего убаюкивать себя надеждами на загробное счастье. Нужно биться за рай земной, ибо рая небесного нет:

А ви в ярмі падаєте
Та якогось раю
На тім світі благаєте?
Немає! немає!

Переводчик же заставляет Шевченко высказывать прямо противоположную мысль:

Так на этом свете
Рая, что ли, вы хотите?..
Нету рая! Нету!³

¹ Ф. Сологуб, с. 168.

² Т. Г. Шевченко. Запретный Кобзарь, собрал И. А. Белоусов. М., 1918, с. 4. В дальнейшем это издание обозначается «Запретный Кобзарь».

³ Ф. Сологуб, с. 168.

Иными словами, нечего мечтать о возможном счастье людей на земле («на этом свете»), давайте мечтать о небесном блаженстве.

Такую же реакционную проповедь влагает в уста Шевченко и другой переводчик, Иван Белоусов:

Сами вы в ярмо идете,
Дождаясь рая
На земле здесь. Не дожидаться¹.

Тут дело не в искажении трех строк того или иного стихотворения Шевченко, а в искажении всего его духовного облика. Шевченко был несокрушимо уверен, что люди завоюют себе рай именно *здесь*, на земле, а переводчики заставляют его издеваться над своим основным убеждением.

В той же сатире Шевченко обличает помещичьего сына, развратного пьяницу, пропивающего крестьянские души, то есть своих крепостных.

У Сологуба же эти крестьянские *души* заменены в переводе собственной *душой* барчука, и таким образом читателям внушается мысль, будто Шевченко благочестиво хлопочет о душе этого богатого грешника:

А барчук не знает:
Он с двадцатой, недолюдок,
Душу пропивает².

В «Сне» есть немало стихов, направленных против царей. Шевченко изображает здесь партию каторжников, добывающих золото в недрах Сибири, —

Щоб пельку залити
Неситому, —

то есть, чтобы залить этим золотом ненасытную глотку царя.

У Белоусова же эти строки переданы с отвлеченной безличностью:

Чтоб заткнуть чем было глотку
У несытых и у злых³.

¹ «Запретный Кобзарь», с. 4.

² Ф. Сологуб, с. 171.

³ «Запретный Кобзарь», с. 9.

Царь Николай в этом переводе исчез. Его заменили какие-то безыменные, туманно безличные «несытые и злые». Конкретность шевченковского обличения исчезла.

В том же «Сне» Шевченко протестует против колониальной политики русских царей, которые, по его выражению, алчно глядят на край света, нет ли где плохо защищенной страны. Эти строки, осуждающие хищническую политику Николая I, переданы Белоусовым так:

А кто жадным оком
Всё (!) увидит, всё усмотрит (?!),
Заберет с собою¹.

В этой расплывчатой фразе опять-таки совершенно пропал конкретный смысл обличений Шевченко. Вместо «страны на краю света» (очевидно, Кавказа), к завоеванию которой стремился тиран, введено неопределенное «всё», которое кто-то канцелярски «усматривает» — не грабит, а только усматривает.

Так исказили переводчики стихотворения Шевченко уже в революционное время. Можно себе представить, сколько искажений вносили они в текст «Кобзаря» в прежнюю эпоху, при царской цензуре.

Всем памятно, например, шевченковское стихотворение о булатном ноже: о том, как доведенный до отчаяния украинский батрак точит нож на господ и попов, прячет его в голенище и пытается этим ножом добиться правды от своих угнетателей. В подлиннике этот нож зовется у поэта товарищем:

Ой, виострю товариша
[то есть наточу нож],
Засуну в халяву,
Та піду шукати правди
І тієї слави.

Переводчик же (Ф. Гаврилов) в угоду цензуре или по собственной прихоти выбросил из этого стихотворения важнейшее слово: нож, и таким образом мститель-бунтарь превратился у него в кроткого елейного странника, который ковыляет по тихим полям и, шамкая, вопрошает: где правда?

Я отправлюсь с верным другом

(Должно быть, с таким же богобоязненным странником.)

¹ «Запретный Кобзарь», с. 3.

В путь не для забавы.

(Должно быть, для молитвы и поклонения мощам.)¹

Вообще реакционные переводчики принимали самые разнообразные меры, чтобы представить проклинаящую поэзию Шевченко возможно елейнее, идилличнее, благодушнее, кротче.

Даже в изображение пейзажа вносили они эту несвойственную Шевченко елейность. Есть у него, например, стихотворная зарисовка с натуры «За сонцем хмаронька плыве», в которой он как истый живописец изображает переменчивые краски летнего предвечернего неба над тихим Аральским морем. Там он говорит, что сердце у него как будто отдыхает, когда он видит розовую — нежную и мягкую — мглу, лежащую над синим простором. Чуть только переводчик увидел эти два слова: «сердце отдыхает», он сделал из этих двух слов вот такие четыре строки отсебятины:

О, если б *среди этой природы*
Пожить мне на свете немного —
Душа бы моя отдохнула,
*Я тверже бы веровал (!) в Бога (!)*².

Из двух шевченковских слов — целых девятнадцать отсебятин — невероятный процент! И как бесстыдно эти отсебятины извращают самую личность Шевченко, трагическую его биографию. Ведь он в ту пору жил в ссылке в ненавистной ему пустыне и не только не жаждал «пожить немного среди этой природы», но лишь о том и мечтал, как бы ему очутиться от этой природы подалее!

И главное: он никогда и нигде не высказывал благочестивых желаний «крепче уверовать в Бога». Это благочестие навязано ему переводчиком.

Иные переводчики выворачивали стихи «Кобзаря», так сказать, наизнанку, то есть придавали им смысл *прямо противоположный* тому, какой придавал им Шевченко. Просто не верится, что это сходило им с рук.

У Шевченко, например, есть стихотворение «Ой, крикнули сірії гуси» — о том, как вдова отдает своего единственного сына в

¹ «Кобзарь» Тараса Шевченко, издание четвертое, под ред. Н. В. Гербеля. М., 1905, с. 308. В дальнейшем — четвертое издание Н. Гербеля. Я не думаю, чтобы это издание редактировал Гербель. В ту пору Гербеля давно уже не было в живых. Похоже, что издатель Клюкин, вообще печатавший низкопробные книги, взял третье издание гербелевского «Кобзаря» и прибавил к нему множество плохих переводов, которых Гербель никогда не видал.

² Четвертое издание Н. Гербеля, с. 258.

Запорожскую Сечь. Поэт относится к ее поступку с несомненным сочувствием. Переводчик же подменяет Запорожье николаевской солдатской казармой и как ни в чем не бывало пишет в своем переводе:

И к царю (!) на службу сына
Отдала вдовица¹, —

то есть заставляет украинскую женщину *добровольно* отдавать своего сына на двадцатипятилетнюю царскую каторгу, заставляет поэта-революционера воспевать то, что было наиболее ненавистно ему.

У переводчика Славинского такое нарочитое извращение революционной поэзии Шевченко принимает характер демонстративного издевательства.

Славинский так пересказывает в своем переводе злую сатиру Шевченко на царя Александра II, что сатира звучит, как хвалебная ода! В сатире — полемика с либералами шестидесятых годов. Известно, что тотчас же после воцарения Александра II либералы провозгласили нового царя чуть не ангелом, который не сегодня-завтра осчастливит народ. Для разоблачения этих либеральных иллюзий Шевченко написал злую притчу о Нуме Помпилии, который, по утверждению поэта, хоть и славился своим благодушием, но всю жизнь только и думал о том, как бы заковать свой народ в кандалы.

Даже тогда, когда Нума Помпилий с ласковой улыбкой прогуливается в идилической роще, Шевченко знает, что в уме у него цепи для его возлюбленных римлян.

Вот перевод этой притчи, сделанный советским переводчиком Минихом:

В былые дни, во время оно,
Помпилий Нума, римский царь,
Тишайший, кроткий государь,
Уставши сочинять законы,
Пошел однажды в лес гулять,
Чтоб там, для отдыха поспавши,
Додумать — как бы заковать
Всех римлян в цепи.
И, нарвавши
Лозы зеленой по пути,
Из прутьев петлю стал плести
На чью-то шею.

¹ Четвертое издание Н. Гербея, с. 293.

Вдруг нежданно
Он видит, что в тени платана
Спит девушка среди цветов...
Но на цветы взирает Нума
И на девицу, мудр и тих,
А в голове одна лишь дума:
«Как подданных сковать своих?»

Перевод слабоватый, но мысль подлинника передает верно. А либеральный литератор Славинский не только вычеркивает из текста своего перевода и «цепи», и «петли», и «оковы», и «путы», но, словно в насмешку над автором, подменяет все эти каторжные, острожные термины высокоблагородными словами, свидетельствующими о политической мудрости и добросердечии царя.

У Шевченко сказано «цепи», а он переводит — «книги»!! У Шевченко сказано «кандалы», а он переводит — «права», то есть права раскрепощенного народа, — так что его перевод навязывает шевченковскому стихотворению идею, которая была наиболее ненавистна Шевченко и которая диаметрально противоположна тому, что высказано в подлинном тексте.

В переводе это сатирическое стихотворение кончается так:

Но далеко парит он думой:
Средь прав (!) и книг (!) его мечты¹.

Если бы такую шулерскую проделку позволил себе кто-нибудь в клубе за картами, его били бы нещадно подсвечником. У нас же никто из критиков даже не запротестовал против этого сознательного искажения идеологии Шевченко, может быть, потому, что подобные искажения были в ту пору обычными.

Скажут: переводчик не виноват, он был подвластен цензуре. Но ведь никакая цензура не могла заставить его писать эту притчу наыворот. Он мог совсем не печатать своего перевода, он мог заменить запрещенные строки точками, но превращать сатиру в дифирамб — это предел непристойности.

Чем же объяснить такие злостные искажения шевченковских текстов, ставшие устойчивой традицией среди обширной группы его переводчиков?

В первое время эти искажения как будто не угрожали Шевченко. В начале шестидесятых годов, едва он вернулся из ссылки, его стали переводить главным образом близкие ему по убеждению

¹ Т. Г. Шевченко. Кобзарь, под ред. М. Славинского. СПб., 1911, с. 243. В дальнейшем — М. Славинский.

ям люди, революционеры-демократы Михаил Михайлов, Николай Курочкин, петрашевец Плещеев...

Единомышленники Чернышевского, они могли бы точнее других переводчиков выразить в своих переводах революционную направленность подлинника. Но Михайлов умер, а Плещеева и Курочкина так придавила цензура, усилившая свою строгость после пресловутых петербургских пожаров, что нечего было и думать о переводе стихов. Хотя революционная демократия России встретила вернувшегося из ссылки Шевченко восторженной и благодарной любовью, хотя Чернышевский и Добролюбов приветствовали его как соратника, хотя передовая русская молодежь того времени при его выступлениях устраивала ему такие овации, что однажды, как говорит Штакеншнейдер, он едва не лишился чувств¹, эта его крепкая связь с революционными кругами шестидесятых годов была прервана перешедшей в наступление реакцией.

В первое же пятилетие после его смерти уже почти никого не осталось из тех, кто ценил в нем собрата по революционной борьбе.

Усмирение восставших поляков, расправа властей с Чернышевским и Михаилом Михайловым, диктатура Каткова, каракозовский выстрел, белый террор Муравьева-Вешателя, разгром «Современника» и «Русского слова» — все эти события, происшедшие в первое же пятилетие после смерти Шевченко, отнюдь не способствовали внедрению его революционной поэзии в русскую литературу той эпохи.

Вот и случилось, что, вследствие этой вынужденной немоты единомышленников Шевченко, за переводы его «Кобзаря» взялись враждебные его убеждениям люди, не принимавшие ни его заветных идей, ни его новаторской, сложной и смелой эстетики. И началась фальсификация наследия Шевченко.

Этой фальсификации немало способствовала, конечно, цензура.

Даже в 1874 году она не позволила переводчику Чмыреву воспроизвести строку «Кобзаря», где говорится, что коса смерти не щадит и царей. Царей было предписано числить бессмертными, и вместо этой строки в книге Чмырева цензурой были проставлены точки². Что же говорить о «Завещании», о «Кавказе», о «Сне»,

¹ Е. А. Штакеншнейдер. Дневник и записки (1854—1886). М.—Л., Academia, 1934, с. 269—270.

² «Кобзарь» Т. Г. Шевченко в переводе Н. А. Чмырева. М., 1874, с. 157.

о поэме «Цари», о всех революционных сатирах и поэмах Шевченко? Нужно было, чтобы читатель и не подозревал о существовании этих поэм. Цензура так ловко подтасовывала стихи «Кобзаря», что «Кобзарь» на целые полвека превратился из книги великого гнева в сентиментально-буколический песенник о вишневых садах и чернобровых красавицах.

Впрочем, дело, конечно, не только в цензуре. Не дико ли, что среди переводчиков был, например, Всеволод Крестовский, воинствующий монархист, крайний правый? Был, как мы видели, и националист либерального толка М. А. Славинский, кровно заинтересованный в том, чтобы по возможности утаить от читателя интернационалистические идеи Шевченко.

Были, конечно, и переводчики противоположного лагеря. Из них мы должны помянуть демократа семидесятых годов Пушкирева, упорно переводившего — одно за другим — те из дозволенных цензурой стихотворений Шевченко, которые были наиболее насыщены ненавистью к тогдашнему строю: «Неофиты», «Варнак», «Мені однаково», «У Бога за двёрми». Но, во-первых, он не был мастером поэтической формы, а во-вторых, количество его переводов было весьма незначительно по сравнению с количеством переводов хотя бы Славинского, который — при шумном одобрении критики — перевел и проредактировал сто девяносто пять стихотворений Шевченко, то есть девять десятых всего «Кобзаря»...

II

БОРЬБА СО СТИЛЕМ ШЕВЧЕНКО

Приводимые примеры напоминают нам снова и снова, что перевод зачастую есть беспощадная борьба переводчика с переводимым писателем, поединок не на жизнь, а на смерть. Борьба эта почти всегда бессознательная. Сам того не подозревая, переводчик нередко является в своих переводах ярким врагом переводимого автора и систематически, из страницы в страницу убивает в его творчестве все наиболее ценное, самую основу его творческой личности.

Ибо в том и заключается жестокая власть переводчика над переводимым писателем, что каждый переводчик так или иначе воссоздает в своем переводе себя, то есть стиль своей собственной личности.

Случается, иной из них простирает эту власть до того, что делает каждого переводимого автора как бы своим двойником. Это горе не раз выпадало на долю Шевченко. В одном из русских переводов «Кобзаря» есть, например, такие четыре строки:

Но увы, нельзя жениться
По закону на еврейке,
И сидит краса-жидовка,
Словно в клетке канарейка¹.

Ничего похожего на «канарейку-еврейку» Шевченко, конечно, никогда не писал. Вся эта пошлость всецело принадлежит переводчику, и он охотно наделяет своими щедротами великого лирика.

В одной из шевченковских баллад три запорожца клянутся отдать своей возлюбленной все, что она пожелает, за одну лишь «годину» любви, а в переводе:

За один часочек,
За один разочек. (!!!)

Страшно подумать, что этот оголтелый «разочек» читатели могли принимать за подлинный шевченковский стиль.

Десятки лет продолжалось такое навязывание гениальному мастеру – стиля его переводчиков.

Тут дело отнюдь не в случайных, разрозненных отклонениях от подлинника, какие бывают во всех переводах, а в основной тенденции отклонений от подлинника.

Прочел, например, переводчик Васин в «Назаре Стодоле»:

У меня *печенки* воротит –

и заменил их возвышенным *сердцем*:

У меня *сердце* перевертывается².

Не мог же он допустить, в самом деле, чтобы Шевченко говорил о каких-то печенках!

Другой переводчик, Соболев, прочел у Шевченко, как чумаки, хороня умершего в дороге товарища, «завернули його у тую рогожу», и вместо строки о *рогоже* напечатал такие стихи:

¹ Четвертое издание Н. Гербеля, с. 192.

² Там же, с. 343.

Сырой землей любовь мою
От света Божьего укрыли¹.

«Свет божий», «сырая земля», «укрытая землею любовь» — какие угодно банальности, лишь бы не чумацкая рогожа!

Такими мелкими, почти незаметными подтасовками вели эти люди борьбу со стилем Шевченко, уничтожая по мере возможности его конкретные образы и заменяя их эстетскими штампами.

Характерно, что переводчик Славинский, подчиняясь все той же парфюмерной эстетике, самостоятельно выбросил из своих переводов и «рогожу», и «живот», и «печенки» — и даже... «собачий лай»!

Когда Шевченко, разгневанный молчанием критиков, сердито сказал, что никто из них даже «не залает на него и не тязкнет», Славинский счел эту фразу недопустимой грубостью и вместо нее написал:

Но обо мне молчат упорно².

Этот «роковой поединок» переводчика с автором длится на всем протяжении книги Славинского. Он берет, например, у Шевченко такое двустишие:

Маю сердце широкее
Ні з ким поділити —

и делает из этих немногословных стихов длинный каталог лакированных пошлостей:

Грусть мне душу гложет, (!)
Широко открыл я сердце
Для людей и света, (!)
Но хиреют и тускнеют, (!)
Вянут без ответа (!)
Сердца яркие (!) желанья (!)
И мечты в неволе. (!)³

Восклицательными знаками в скобках отмечены те стихи, которых в подлиннике нет и никогда не бывало. Превратить лаконичные строки в дешевый словоблудный романс — такова тенденция переводчика буквально на каждой странице.

¹ Четвертое издание Н. Гербеля, с. 303.

² Там же, с. 244.

³ М. Славинский, с. 212.

Одной из особенностей сложного, смелого и самобытного стиля Шевченко является свободное внедрение в стих простых, разговорных, народных, бытовых интонаций: «А поки те, да се, да оне», «скажи, враже, як пане каже, на те він багатий», «а він бугай собі здоровий, лежить аж стогне, та лежить», «тоді повісили Христа, й тепер не втік би син Марії», «облизався неборака», «аж загуло», «та верещать... та як ревнуть», «пропало як на собаці».

Такая народная речь ненавистна всем этим ревнителям банального стиля. Им хотелось бы, чтобы Шевченко писал более высокопарно, кудреватого и книжно, и во всем «Кобзаре» они без следа уничтожили живые народные приметы стиха.

Такие, например, выражения Шевченко, как «пороссяча кров», «всі полягли, мов пороссята», «Яременка в пику пише», кажутся Славинскому невыносимо вульгарными, и он уничтожает их одно за другим.

Великолепные по народной своей простоте две строки:

А я глянув, подивився,
Та аж похилився! —

Славинский переводит таким конфетным романсовым слогом:

Я взглянул, и горький ужас (!)
Овладел душою: (!)
Что тебе, красотке юной, (!)
Суждено судьбою? (!)¹

А когда Шевченко говорит по-народному:

То так утну, що аж заплачу, —

переводчик, возмущенный таким «мужичьим» оборотом, переводит:

И песней загоралась грудь².

Эта загоревшаяся песней грудь демонстративно противоречит эстетике Тараса Шевченко, но что же делать, если всякое отклонение от пошлой красоты кажется переводчику вопиющим уродством, если при всем своем внешнем пиетете к поэзии Шевченко он лакирует и подмалевывает ее чуть не в каждой строке.

¹ М. Славинский, с. 241.

² Там же, с. 164.

Шевченко говорит про старуху, что она, идя навестить своего заключенного сына, была

Чорніше чорної землі.

Славинский превращает эту древнюю народную формулу — в две строки салонного романса:

И страшен был в лучах заката (!)
Землистый цвет ее чела¹.

В сущности, он переводит не столько с украинского на русский, сколько с народного — на банально-романсовый. Небесполезно следить, с каким упорством производит он это систематическое опошление Шевченко. Шевченко говорит, например, с разговорно-бытовой интонацией:

Отаке-то. Що хочете,
То те і робіте.

А Славинский даже эту разговорную фразу заменяет многословной пошлятиной:

Равнодушен стал я к жизни,
К жизненной отраве,
Равнодушно внемлю людям,
Их хуле, их славе².

Сочинена целая строфа самой заядлой пошлятины исключительно ради того, чтобы заглушить живую интонацию, свойственную стилю Шевченко.

Казалось бы, чего проще — перевести такую простую разговорную фразу Шевченко: «і заспиває, як уміє» («И запоет, как умеет»). Но именно простота-то больше всего ненавистна переводчикам школы Славинского, и он выкамаривает из этой фразы такое:

И снова песен бьет родник (!)
И вновь его мечта (!) святая (!)
Горит (?) сияньем (!) молодым (?)³.

Можно себе представить, как при таком законченно пошлом вкусе Славинскому отвратительна фольклорность Шевченко.

¹ М. Славинский, с. 138.

² Там же, с. 122.

³ Там же, с. 215.

У Шевченко есть, например, жалобная народная девичья песня — предельно простая в строгой своей лаконичности:

Ой маю, маю я оченята,
Нікого, матінко, та оглядати,
Нікого, серденько, та оглядати!

И вот каким фокстротом звучит эта песня в переводе Славинского:

Оченьки мои
Негою горят, (?)
Но кого огнем
Обожжет мой взгляд?¹

Помимо искажений фольклорной дикции, какое здесь сокрушительное искажение фольклорного *стиля*. В подлиннике стиль гениально простой. Ни одного орнамента, ни одной хотя бы самой бедной метафоры. Даже эпитеты совершенно отсутствуют, и все три строфы по своей структуре геометрически правильны, имеют один и тот же трижды повторяющийся словесный чертеж:

Ой маю, маю і ноженята,
Та ні з ким, матінко, потанцювати,
Та ні з ким, серденько, потанцювати!

А Славинский с полным наплевательством к ритму и стилю Шевченко передает эти строки в духе той же цыганщины:

Ноженьки мои
Пляшут подо (!) мной,
С кем же, с кем умчусь
В пляске огневой?²

«Огневая пляска», «обжигающий взгляд», «очи, горящие негой», «мечта, горящая молодым сияньем», «грудь, которая загорается песней» — все это стандартная пиротехника цыганских романсов, в корне уничтожающая подлинно народный, подлинно реалистический шевченковский стиль.

Именно этот стиль был так ненавистен Славинскому, что он буквально засыпал весь шевченковский «Кобзарь» сверху донизу

¹ М. Славинский, с. 241.

² Т а м ж е.

заранее заготовленным хламом штампованных образов, таких, как «лазурные дали», «горькая чаша», «пустыня жизни», «золотая мечта», чтобы ни вершка этой замечательной книги в ее подлинном виде не дошло до русского читателя.

И при этом – патологическое недержание речи. Где у Шевченко слово, там у него пять или шесть. Стоит поэту сказать про декабриста *царь воли*, и вот уже Славинский захлебывается:

Царь мечты (?) и доли, (?)
Царь поэзии, (?) великий
Провозвестник воли¹.

И когда девушка говорит в «Кобзаре», что она хотела бы жить

Сердцем – не красую, –

Славинский заставляет ее заливаться:

Не хочу я жить красую,
Жажду испытать я
Ласку нежную и сладость
Жаркого объятья!²

Возможно ли представить себе более злое насилие над художественным стилем Шевченко?

Конечно, кроме школы Славинского, были и другие искажители этого стиля.

Были и такие переводчики, которые во что бы то ни стало пытались представить Шевченко ухарем-кудрявичем, придав ему сусальное обличье камаринского доброго молодца.

Особенно усердствовал в этом направлении Мей. Стоило Шевченко сказать «земля», Мей переводил «мать сыра земля», стоило Шевченко сказать «горе», Мей переводил «тоска-злодейка» и всякую строчку, где заключался вопрос, начинал суздальским *аль*:

Аль была уж божья воля,
Аль ее девичья доля?³

¹ М. Славинский, с. 80.

² Там же, с. 76.

³ «Кобзарь» Тараса Шевченко в переводе русских поэтов под ред. Ник. Вас. Гербея. СПб., 1876, с. 61. В дальнейшем это издание обозначается сокращенно – Третье издание Н. Гербея.

Его примеру следовал и Гербель:

И тоскуючи, пытается:
Где-то долюшка гуляет?..
Али где-то в чистом поле
С ветром носится по воле?..

Ой, не там! Она в светлице
У красавицы девицы¹.

Навязывание украинскому лирику народной великорусской фразеологии было в ту пору обычным явлением. Плещеев, например, при полном попустительстве критики превращал Шевченко в Кольцова:

Полюбила я
На печаль свою
Сиротинушку
Бесталанного.
Уж такая мне
Доля выпала
Разлучили нас
Люди сильные;
Увезли его —
Сдали в рекруты...²

Здесь каждая строка — Кольцов. Но всех пересусалил Николай Васильевич Берг своим переводом «Гамалея»:

Слышат соколята
Гамалея-хвата...

Вольны пташки, из тюрьмы
Вылетаем снова мы³.

III

СЛОВАРНЫЕ ЛЯПСУСЫ

Эти два стиля — салонно-романсовый и сусально-камаринский — немилосердно исказили поэзию Шевченко. Всякие другие отклонения от текста, как бы ни были они велики, наряду с этим извращением стиля кажутся уж не столь сокрушительными. Даже словарные ляпсусы, вообще нередкие в переводах с украинского,

¹ Третье издание Н. Гербея, с. 35.

² Там же, с. 34.

³ Там же, с. 56, 57.

не так исказили шевченковский текст, как исказила его фальсификация стиля.

Губительная роль этих ляпсусов очевидна для всякого, поэтому едва ли необходимо распространяться о них. Приведу только пять или шесть, хотя мог бы привести не меньше сотни.

Прочитал, например, Сологуб у Шевченко, как один украинец ругает другого:

Цур тобі, мерзенний
Каламарю... —

и решил, что если уж люди ругаются, значит, «каламар» — это что-то вроде прохвоста. И перевел:

Чур тебя, противный
Проходимец!¹

Между тем «каламар» по-украински не проходимец и не прохвост, а чернильница!

В другом сологубовском переводе фигурирует Емельян Пугачев, потому что Сологубу неизвестно, что *пугач* по-украински — филин².

Даже знаменитое «Завещание» с первых же строк искажено Сологубом вследствие малого знания украинской лексики.

Шевченко в этих строках говорит: «Когда я умру, похороните меня на высоком холме, на *кургане*», — Сологуб переводит:

Как умру я, схороните
Вы меня в могиле³.

Не подозревая о том, что по-украински *могила* — *курган*, он заставляет поэта писать специальное завещание о том, чтобы его похоронили... в могиле! Для таких похорон завещаний не требуется. В могиле каждого из нас похоронят и так.

В том-то и заключается для большинства переводчиков особая трудность переводов Шевченко, что в украинском языке сплошь и рядом встречаются как будто те же самые слова, что и в русском, но значат они другое.

Натыкается, например, переводчик у Шевченко на такую строку:

¹ Ф. Сологуб, с. 195.

² Там же, с. 89.

³ Там же, с. 232.

Пішла луна гаєм —

и переводит с размаху:

Пошла луна лесом —

и даже не удивляется, как это может луна делать променад под деревьями. Ему и в голову не приходит, что *луна* — по-украински *эхо*.

«Старцы» — по-украински *нищие*. Сологуб же переводит *старцы*, хотя эти старцы часто бывали подростками¹.

«Комора» — по-украински *амбар*. Но Мей и Сологуб полагают, что это, конечно, каморка, и как ни в чем не бывало выкатывают из крохотной каморки громадные, чуть ли не сорокаведерные бочки:

Из каморки новой бочки
Выкатили с медом...²

Из каморки новой бочки
Катятся, грохочут³.

И Мей и Сологуб — оба перевели «Наймичку», каждый, конечно, по-своему. Мей переводил в 1865 году, а Сологуб больше полувека спустя. Оба они в своих переводах рассказывают, как какая-то вдовушка гуляла по степи и привела оттуда двух сыновей...

Сыновей двух *привела*, —

говорится у Мея⁴.

Двух сыночков *привела*, —

говорит Сологуб⁵.

К переводу Мея была даже, помню, картинка, не то в «Ниве», не то в «Живописной России»: осанистая матрона шествует среди высоких подсолнухов, гордо ведя за собой двух чубатых и уса-тых подростков. Между тем в подлиннике ее дети едва ли обладают усами, так как они — *новорожденные!* Она только что разрешилась от бремени двойней. Об этом-то и говорится в стихотворении Шевченко, потому что по-украински *привела* — *родила*, а переводчики, не подозревая об этом, заставляют только что рожденных младенцев шагать по курганам!

¹ Ф. Сологуб, с. 171.

² Третье издание Н. Гербея, с. 188.

³ Ф. Сологуб, с. 313.

⁴ Третье издание Н. Гербея, с. 173.

⁵ Ф. Сологуб, с. 306.

Шевченко говорит о влюбленном казаке, что тот, поджидая девушку, ходит и час и другой, а переводчик В. Соболев заставляет влюбленного ходить без передышки целый год!

Ходит месяц, ходит год он¹.

Сверхчеловеческий подвиг любви! Казаку не пришлось бы доводить себя до таких истязаний, если бы переводчику было известно, что *година* – по-украински *час*, а не год.

В белоусовском «Кобзаре», вышедшем в издательстве «Знание», *возы с ножами* превратились у переводчика в «запасы пушечных снарядов»². Шевченко называл эти ножи иносказательно «железной таранью», а переводчик принял рыбу тарань за... тараны!

Я мог бы без конца приводить эти забавные и грустные промахи, но думаю, что и перечисленных достаточно.

Конечно, не такими ляпсусами измеряется мастерство переводчика. Люди, далекие от искусства, ошибочно думают, что точность художественного перевода только и заключается в том, чтобы правильно и аккуратно воспроизводить все слова, какие имеются в подлиннике.

Это, конечно, не так.

Главными носителями точности всякого художественного перевода являются не только отдельные слова, но и стиль, и фонетика, и еще, пожалуй, нечто такое, для чего до настоящего времени мы так и не подыскали технического термина.

Не в том беда, что переводчики Шевченко кое-где вместо «чернильницы» напишут «прохвост», а вместо «амбара» – «каморка», – эти ошибки легко устранимы, критике с ними нетрудно бороться, хотя бы уже потому, что будучи разоблаченными, они очевидны для каждого.

Беда именно в искажении стиля Шевченко, в искажении его мелодики, звукописи. Так как многие не вполне осознали, какое огромное значение имеет в поэзии мелодика, я попытаюсь с наибольшей наглядностью продемонстрировать на ряде примеров, как велики те убытки, которые причинили поэтическому наследию Шевченко чисто звуковые погрешности его переводов.

¹ Четвертое издание Н. Гербея, с. 307.

² «Кобзарь» в переводе русских писателей. Ред. И. А. Белоусова. СПб., изд-ва «Знание», 1906, с. 82. В дальнейшем это издание обозначается сокращенно – И. Белоусов.

IV

ИСКАЖЕНИЕ МЕЛОДИКИ

Вслушаемся, например, в такие веселые, прямо-таки залихватские строки, которые напечатал в девяностых годах в одном из своих переводов уже упомянутый Иван Белоусов.

В воскресение раненько,
Только зорька занялась,
Я, младешенька-младенька,
В путь-дорогу собралась¹.

Между тем это перевод элегической шевченковской думы, которая в подлиннике написана скорбным, медленным, тягучим стихом:

У неділеньку та ранесенько,
Ще сонечко не зіхóдило,
А я, молоденька,
На шлях, на дорогу
Невеселая вихóдила.

У Шевченко эта гениальная по своей ритмике, народная песня звучит такой смертельной тоской, что если бы мы даже не знали ее слов, а вслушались бы только в ее плачущий ритм, мы поняли бы, что в ней слезы и боль.

Так что, когда переводчик заменяет протяжную мелодию этих скорбных стихов бойким танцевальным хореем, он выказывает пренебрежение не только к законам переводческой техники, но тем самым и к живому человеческому горю. Он глух не только ухом, но и сердцем.

У великого лирика ритмы всегда осердечены, и нужна большая черствость сердца, чтобы с такой бравурной веселостью воспроизводить этот горький напев...

Перелеском я бежала,
Укрываясь от людей,
Сердце робкое дрожало
В груди девичьей моей², —

так и отплясывает эту же грустную песню другой переводчик девяностых годов — Соболев. В его лихой скороговорке и узнать невозможно подлинники строки Шевченко:

¹ *И. Белоусов*, с. 298.

² Четвертое издание Н. Гербеля, с. 303.

Я виходила за гай на долину,
Щоб не бачила мати,
Мого молодого
Чумака з дороги
Зострічати...

У Шевченко — разноstopный стих, столь свойственный старинным украинским думам. Этим свободным стихом Шевченко владел превосходно. В той же думе, о которой я сейчас говорю, иная строка имеет двенадцать слогов, иная — семь, а иная — четыре. Это придает им выразительность каких-то бесслезных рыданий. А переводчики метризировали этот свободный шевченковский стих механически правильным четырехstopным хореем:

В воскресенья на заре
Я стояла на горе!..

Такое насилие переводчиков над шевченковской ритмикой было в ту пору системой. Есть у Шевченко в поэме «Слепой» великолепная по своей ритмической пластике дума о запорожцах, погибающих в «агарянской» земле:

І лютому ворогові
Не допусти впасти
В турецькую землю, в тяжкую неволю.
Там кайдани по три пуда,
Отаманам по чотири.
І світа божого не бачать, не знають,
Під землею камень ламають,
Без сповіді святої умирають,
Пропадають.

Эти широкие волны свободных лирико-эпических ритмов не только не соблазнили бывших переводчиков своей красотой и мощностью, но были просто не замечены ими.

Один из них, Чмырев, переводчик семидесятых годов, втиснул всю эту думу в два заливчатских куплета.

Поет песню, как в неволе
С турками он бился,
Как за это его били,
Как очей лишился,
Как в оковах его турки
Мучили, томили,
Как бежал он и казаки
Его проводили¹.

¹ «Кобзарь» Т. Г. Шевченко в переводе Н. А. Чмырева. М., 1874, с. 118–119. Вместо пятидесяти восьми строк оригинала у Чмырева дано одиннадцать.

Словом, то были глухонемые на великолепном концерте. У них даже и органа не было, которым они могли бы услышать музыку шевченковской речи.

Между тем вся поэзия Шевченко зиждется на чисто звуковой выразительности. Его речь всегда инструментована, и ее эмоциональная сила, как у всякого великого мастера, проявляется в богатых ассонансах, аллитерациях, изысканных ритмо-синтаксических ходах:

А у селах у веселих
І люди веселі...

І пуга кутії не куй...

Гармидер, галас, гам у гаї...

И это изящнейшее сочетание звуков для передачи еле слышного шелеста листьев:

Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу? Хто се?..
Хто се, хто се по тім боці
Рве на собі коси?..
Хто се, хто се? — тихесенько
Спитає, повіє.

Я привожу элементарные примеры, доступные даже неизощренному слуху, но люди сколько-нибудь чуткие к поэзии знают, как вкрадчива, сложна и утонченна бывала его словесная музыка.

Конечно, передать эту музыку под силу лишь большому мастеру. Заурядным середнякам-переводчикам нечего и думать о том, чтобы воспроизвести в переводе эти изысканные аллитерации, ассонансы, звуковые повторы.

Возьмем хотя бы только два звука, твердое и мягкое *и* (в украинском написании *и* и *і*), — что делает Шевченко с одним этим звуком:

Отак і ій, одній
Ще молодій моїй княгині...

Или:

Єдиного сина, єдину дитину,
Єдину надію — в військо оддають!

Или:

І широку долину,
І високу могилу,
І вечерню годину,
І що снилось-говорилось,
Не забуду я.

Или эти пять *л*:

Неначе ляля в льолі білій...

В них и нежность, и мягкость, и без них этот стих превращается в жесткую прозу.

Или это четырехкратное *а* в сопровождении *йота*:

За що, не знаю, називають
Хатину в гаї тихим раєм.

Если не передать в переводе этот четырехкратный повтор, получается опять-таки антимузыкальная проза. Обычно вторая строка переводится так:

Хатенку в роще тихим раєм.

Но это не имеет ничего общего с шевченковской звукописью.

Переводчики Шевченко совершенно не замечали его внутренних рифм. А если бы и заметили, то как им перевести, например:

Що без пригоди / мов негода...
Ми б подивились, / помолились...
Все покину / і полину...
Вийдеш подивитися / в жолобок, криницю...
Ніякого! / Однаково!..
Рано-вранці! / новобранці...

Никто из переводчиков даже попытки не сделал передать хотя бы такие простые звуковые подхваты:

Поховайте / та вставляйте!

Между тем вся эмоциональная призывная сила этой стихотворной строки ослабится в тысячу раз, если вы уничтожите эти

два *айте* и скажете в своем переводе; «схороните и восстаньте». При видимой точности это будет искажением подлинника.

И можно ли перевести строчку «Той мурує, той руйнує» такими несозвучными словами:

Тот построит, тот разрушит?

Можно ли такой перевод считать сколько-нибудь похожим на подлинник, если вся сила данного шевченковского стиха в фонетике этих повторов? Никакого намека на подлинную звукопись шевченковской лирики нет в огромном большинстве этих переводов.

У Шевченко это не праздный перезвон стиховых побрякушек, а могучее средство для наиболее действенного выражения чувств и дум, и потому ни йоты формализма нет в наших читательских требованиях к его переводчикам, чтобы они воспроизвели в переводе всю глубоко осердеченную, эмоциональную музыку слова, без которой самое содержание поэзии Шевченко будет обеднено и умалено.

Так низка была в семидесятых, восьмидесятых и девяностых годах культура стихового перевода, что из четырехсот изученных мною тогдашних переводов стихотворений Шевченко две трети оказались с исковерканной ритмикой. Около семидесяти процентов заведомого литературного брака!

Иногда, как это ни странно, такое искажение ритмики приводило к злостному искажению политического смысла стихотворений Шевченко.

Показателен в этом отношении перевод «Гамали», сделанный еще в 1860 году Николаем Васильевичем Бергом, писателем славянофильского толка.

У Шевченко первые строки этой симфонически написанной думы звучат в народном рыдающем ритме:

Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі
Із нашої України!
Чи там раду радять, як на турка стати,
Не чуємо на чужині
Ой повій, повій, вітре, через море
Та з Великого Лугу,
Суши наші сльози, заглуши кайдани,
Розвій нашу тугу.

Это плач миллионов украинских крестьян, томящихся в тюрьме самодержавия. А у переводчика каждая строка буквально танцует:

Что ни ветру, ни волны́ от родимой стороны,
От Украйны милой?
Что-то наши не летят: видно, биться не хотят
С некрещёной силой.
Ветер, ветер, зашуми, в море синем подыми
Дó неба пучину,
Наши слезы осуши, наши вздохи заглуши
И развеи кручину¹.

Эта пляска вместо плача совершенно разрушила внутренний смысл поэмы.

Было бы сумасшествием думать, будто в русском языке не хватает ресурсов передать всю поэзию украинского подлинника. Мало существует таких трудностей, с которыми не мог бы совладать этот многообразный язык, «столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам»².

V

ОСОБЫЕ ТРУДНОСТИ

Все эти искажители стихотворений Шевченко могли бы, пожалуй, в свое оправдание сказать, что переводить Шевченко — труднейшее дело, гораздо более трудное, чем переводить Овидия или Эдгара По. Именно потому, что украинский язык так родственно близок русскому, переводчик на каждой странице наталкивается на подводные рифы и мели, каких не существует при переводе с других языков. Здесь с особенной ясностью видишь, как безнадежны бывают в отношении точности дословные воспроизведения текста и какое ничтожное, чаще всего отрицательное значение имеет в художественном переводе стихов педантически точная передача каждого отдельного слова.

Здесь ощутимо сказывается тот парадоксальный закон переводческой практики, о котором я много толковал на предыдущих страницах: чем точнее порой передашь каждое слово подлинника, тем дальше от подлинника будет твой перевод.

А если ты нарушишь буквальную точность и попытаешься передать главным образом ритмику, смысл и стиль данного произведения поэзии, твой перевод при соблюдении некоторых про-

¹ Третье издание Н. Гербеля, с. 52.

² А. С. Пушкин. О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая». — Полн. собр. соч., т. XII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, с. 144.

чих условий может оказаться верным воспроизведением подлинника.

Ибо даже одинаковые по смыслу и по звуку слова этих двух языков могут оказаться совершенно различны по *стилю*, так что никакого знака равенства между ними поставить нельзя. Возьмем хотя бы украинское слово *сірома*. Конечно, корень в нем тот же, что в русском «сирота», но значит оно: горемыка. И вот у Шевченко есть строки:

Випровожала сестра свого брата,
А сірому – сиротина.

Вторая строка в русском переводе читается так:

А сиротку – сиротина, –

получился абсурд, потому что этот «сиротка» – дюжий, плечистый, усатый компанеец-казак.

Вот и оказывается, что «сірома» и «сиротка» – слова хоть и схожие, но в каких-то оттенках совершенно различные, и одно только отчасти покрывает другое. Так что именно близость этих двух языков – украинского и русского – создает для переводчиков особые трудности, состоящие в стилистической неадекватности похожих, а порой и тождественных слов.

Еще одно слово: *малесенький*. Шевченко говорит, что он хотел бы умереть «хоч на малесенькій горі». Переводчики, конечно, переводят «малесенький» словом «малюсенький» – и получается ложь, потому что слово «малюсенький» – мармеладное, жеманное слово, а «малесенький» – народное, лишенное приторности.

Или возьмем слово *радуга*. В русском языке оно само по себе радостно-праздничное и не требует никаких уменьшительных. Между тем у Шевченко (равно как и в украинском фольклоре) слово *веселка*, означающее радугу, легко и естественно принимает ласкательный суффикс:

Як у Дніпра веселочка
Воду позичає.

Как же передать «веселочку»? «Радужка», «радужечка»? Переводчику поневоле приходится оставлять эту форму без всякого отражения в своем переводе, потому что, если он и дерзнет нарушить традиционную речь, он создаст такой неологизм, который будет ощущаться читателем как некая словесная эксцентрика.

Дальше. Русский язык чрезвычайно богат уменьшительными словами. Кажется, в мире нет другого языка, в котором действовало бы такое количество суффиксов, выражающих ласку и нежность. Но эти суффиксы применимы, конечно, не к каждому слову. Вот, например, слово *туман*. В русском фольклоре нет ни *туманчика*, ни *туманка*, ни *туманышка*. Никаких нежностей к туману русский фольклор не питает. А у Шевченко все вступление к «Наймичке» построено на нежных обращениях к *туману*:

Ні, не дави, *туманочку!*

.....

Єсть у мене... *туманочку*,

Туманочку, брате!..

Попробуйте переведите это слово на русский язык. Елена Благинина сочинила: «туманушка» (по аналогии с Иванушкой). Это вполне законно, но слово получилось надуманное.

Вот одна из тысяч стилистических трудностей, которые стоят перед переводчиками Шевченко.

Как же, в самом деле, передать в переводе стиль стихотворений Шевченко, если в обоих языках схожие по звуку слова часто бывают различны по стилю? Если ты, стремясь к точности, поставишь в переводе *то же самое слово*, которое имеется в подлиннике, твой перевод, как это ни дико звучит, будет гораздо *менее точен*, чем если бы ты поставил другое, непохожее слово, не имеющее созвучия с украинским, но более соответствующее стилю переводимого текста.

При переводе с украинского на русский и с русского на украинский эта трудность наиболее очевидна. Так же наглядно выступает она при переводе, например, с итальянского языка на французский. В своем исследовании о переводах Петрарки, сделанных французским поэтом Клеманом Маро, Е. И. Боброва замечает:

«Перевод делается на язык, родственный итальянскому, и потому есть возможность использовать общие корни и дать переводу местами не только смысловую, но и эвфоническую точность до известной степени. Конечно, могут возникнуть затруднения как со стороны семасиологии (слово, будучи одного корня с итальянским, может иметь другое значение) и синтаксиса, так и со стороны метрики (слово может не подходить по числу слогов или давать женскую рифму там, где требуется мужская)»¹.

¹ Е. И. Боброва. Клеман Маро как переводчик Петрарки (К проблеме стихотворного перевода). — «Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского», т. VII. Саратов, 1929, с. 267.

Все это верно, но Е. И. Боброва не указала, как мне кажется, еще одного затруднения, главного, — со стороны *стиля* тех итальянских и французских слов, которые, имея общие латинские корни, все же разнятся друг от друга по своей стилевой окраске. Как велики подобные затруднения при переводе с родственных языков, можно видеть яснее всего по тем переводам Шевченко, где переводчики, соблазненные близостью двух языков, дают «точное» воспроизведение фразеологии подлинника.

VI

РУССКИЕ «КОБЗАРИ»

*ИВАН БЕЛОУСОВ,
АНДРЕЙ КОЛТОНОВСКИЙ,
ФЕДОР СОЛОГУБ*

Поразительнее всего то, что широкие читательские массы России угадывали гениальность Шевченко даже сквозь плохие переводы, даже несмотря на цензурные бреши. Они так жадно хотели узнать, изучить его творчество, в котором чувствовали столько родного, что требовали и требуют все новых изданий его «Кобзаря» в переводе на русский язык.

Начиная с 1860 года «Кобзарь», изданный Николаем Гербе-лем, выдержал четыре издания. «Кобзарь», переведенный Иваном Белоусовым и частично составленный им из чужих переводов, выдержал начиная с 1887 года не менее восьми изданий.

В промежутках между этими двумя «Кобзарями» вышли три сборника стихотворений Шевченко в русских переводах Чмырева, Дремцова и Лепко.

В 1911 году к пятидесятилетию со дня смерти Шевченко в Петербурге появился «Кобзарь» в переводах Славинского и Колтоновского, сочувственно встреченный русской критикой как самый полный из всех «Кобзарей». Тогда же вышли «Песни Тараса Шевченко» под редакцией В. Вересаева и через несколько лет два «маленьких Кобзаря», изданные — один в Москве, другой в Киеве, и т. д.

Позднее, уже в советское время, вышло еще два «Кобзаря»: «Кобзарь» Колтоновского в 1933 году и «Кобзарь» Сологуба в 1934 и 1935 годах.

Самое количество переводных «Кобзарей» свидетельствует, как дорог был Шевченко русским читательским массам. Вся романтическая любовь русских людей к Украине, к ее величавой истории, к ее певучему, единственному в мире пейзажу — любовь, которая еще со времени Пушкина стала в русской литературе традицией, выразилась в этом столетнем тяготении русских читателей к Тарасу Шевченко, в этом требовании новых и новых переводов его «Кобзаря».

Что сказать об этих переводах? Из них мы раньше всего должны выделить белоусовский «Запретный Кобзарь», вышедший в самый разгар революции: в этом «Запретном Кобзаре» были помещены переводы почти всех дотоле нелегальных стихотворений Шевченко. Переводы не слишком умелые, но самая тематика переведенных стихов так гармонировала с бушевавшей в стране революцией, что эту — наконец-то раскрепощенную — книгу восприняли как большое событие.

К сожалению, Иван Белоусов был представителем устарелых методов переводческого искусства. Он начал свою многолетнюю и кропотливую работу над переводами стихотворений Шевченко еще в восьмидесятых годах, когда Бодлеру навязывали ритмы Некрасова и всем это казалось в порядке вещей. Свойственное той упадочнической литературной эпохе пренебрежение к стилю, к фонетике, к ритмике переводимых поэтов не могло не отразиться на качестве белоусовских переводов Шевченко.

Но нужно тут же сказать, что требования к переводу в ту пору, когда начинал Белоусов, были совершенно иные, чем ныне, и если с точки зрения этих пониженных требований, отодвинутых ныне в невозвратное прошлое, мы подойдем к переводам Белоусова и его предшественников — Гайдебурова, Плещеева, Ив. Сурикова, Гербея, Мея, мы должны будем признать, что в историческом плане, для своего времени, соответственно вкусам и требованиям тогдашних читателей они были несколько не хуже других переводов (например, бытовавших в тогдашней литературе переводов из Гейне) и, конечно, сыграли свою положительную роль в деле ознакомления русских читателей хотя бы с тематикой поэзии Шевченко.

Вообще, если бы нам удалось рассмотреть в хронологическом порядке, в последовательности литературных эпох все переводы стихотворений Шевченко, мы воочию могли бы увидеть, как на протяжении столетия менялось самое понятие о переводческой точности.

Мы увидели бы, как уже сказано выше, что переводческая точность — понятие весьма неустойчивое, что в каждую данную эпоху она измеряется совершенно иными критериями и что те переводы стихотворений Шевченко, которые в настоящее время кажутся нам вопиюще неточными, были воспринимаемы тогдашним читателем как достаточно близкие к подлиннику и не вызывали никаких возражений, потому что вполне соответствовали тем понятиям о переводческой точности, какие существовали в читательских массах шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых годов XIX века.

Нам стало бы ясно, в каком направлении эволюционировало это понятие точности и чем отличаются наши нынешние требования к советскому переводчику стихотворений Шевченко от тех требований, которые читатели предъявляли к Гербелю, Плещееву, Мею.

Иван Белоусов был полезен уж тем, что он, повторяю, знакомил читателей с тематикой стихотворений Шевченко, но, конечно, только с тематикой. Будучи типичным середняком-переводчиком, он навязывал великому поэту свой средняцкий переводческий стиль. Упрощенческое обеднение богатого и сложного стиля Шевченко — таков был его постоянный переводческий метод.

Переводчик Андрей Колтоновский, напечатавший первые свои переводы совместно с переводами Славинского в «Кобзаре» одиннадцатого года, уже в советское время перевел «Сон» и «Кавказ» и другие революционные стихотворения Шевченко. Эти переводы появились в 1933 году в «Дешевой библиотеке».

Колтоновскому были чужды реакционные установки некоторых других переводчиков стихотворений Шевченко. Я хорошо помню, какую популярность у русской молодежи предреволюционных годов приобрел его замечательный перевод польской песни, направленной против царизма:

Как король шел на войну
В чужедальную страну.

Это был переводчик-самородок, обладавший изрядной находчивостью и гибкостью речи, большой версификаторской удачей. Но ему не хватало словесной культуры, и поэтому он переводил вслепую, на ура, наудачу. Удача у него порой бывала немалая, но тут же рядом, особенно в первом издании, обнаружались страшные провалы в безвкусицу. В сущности, он стоял на пере-

путье между двумя системами переводческого искусства, и то, что в его переводах есть зародыши, предчувствия, проблески новой системы, свидетельствует о его незаурядном литературном чутье.

Но невысокая стиховая культура все же сказывается у него на каждом шагу. В Гослитиздате в «Школьной библиотеке» напечатаны лучшие его переводы, и там среди них есть шедевр Шевченко «Мов за подушне, оступили». Шевченко говорит в этом коротком наброске, что воспоминаниями о минувших событиях он спасается от осенней тоски, что для того он и пишет о них —

щоб та печаль
Не перлася, як той москаль,
В самотню душу.

Колтоновский дал такой перевод этих строк:

чтобы яд (!)
Тоски осенней, как солдат,
Не лез в святыню (?) одинокой
Моей души...¹

Выходит, что Шевченко одновременно в двух смежных строках называет свою тоску и «солдатом» и «ядом» и заставляет этот удивительный *яд* лезть в качестве *солдата* в какую-то «святыню души».

Эти безвкусные пристрастия к аляповатым метафорам, к цветистым загогулинам, вроде «святыни одинокой души» и «яда осенней тоски», портят лучшие переводы Андрея Колтоновского. Иные его отсебятины имеют к тому же совершенно недопустимый характер. Переводя, например, стихотворение «На великдень, на солomé», он заставляет одного малыша хвастаться тем, что отец припас ему пасхальный гостинец с *фабрики*:

Мне с фабрики тятька...

Стихотворение написано в 1849 году, когда фабрики в крепостном быту украинской деревни были величайшей редкостью. Навязывать Шевченко такой ответственный образ не значит ли грешить против исторической истины?

Если бы не эти частые провалы в безвкусицу и эти (довольно редкие) нарушения семантики подлинника, труд талантливого

¹ Т. Г. Шевченко. Избранные стихи. Л., 1938, с. 79.

мастера сыграл бы еще большую роль в приближении поэзии Шевченко к русским читателям предреволюционной эпохи. Жаль, что редактором переводов Андрея Колтоновского был такой безнадежно моветонный человек, как Славинский.

Для нас переводы Колтоновского любопытны главным образом в том отношении, что они — на рубеже между старой переводческой системой и новой. Старая система, как мы видели, всецело отдавала переводимого автора во власть переводчика. Власть эта была безгранична. Читатели нисколько не были заинтересованы в том, чтобы перевод являлся наиточнейшей репродукцией подлинника. Гейне переводили тогда всеми стиховыми размерами, кроме того размера, которым писал он сам. Это не были украшательские переводы XVIII века, когда переводчики, мнившие себя обладателями абсолютного вкуса, считали своим долгом улучшать и подслащать переводимые тексты. Это были — я говорю о рядовых переводах семидесятых, восьмидесятых, девяностых годов — изделия торопливых и равнодушных ремесленников, порожденных упадочнической, эстетически беспринципной эпохой. Они не замечали ни стиля, ни ритмов переводимого ими автора, а передавали одну только фабулу, нисколько не заботясь о своеобразии его писательской личности. В этой серой журнальной толпе случались, конечно, таланты, но словесная культура к тому времени пала так низко, требования, предъявляемые к художественным переводам этой эпохи мещанства, были так ничтожны и смутны, что от всего тридцатилетия нам не осталось, кажется, ни одного перевода, который сохранил бы художественное значение для нашего времени.

Новая эпоха громко требует, чтобы всему этому самоуправству был положен предел, чтобы искусство перевода было подчинено научным методам.

Советский читатель ставит выше всего документальность, достоверность и точность. Современный переводчик, по представлению советского читателя, должен всемерно заботиться о научно объективном воспроизведении подлинника.

Так что дело вовсе не в том, что прежние переводчики были будто бы все поголовно плохие. Нет, среди них, особенно в пятидесятых годах, было немало серьезных работников, но работали они на основе неприемлемого для нас устаревшего принципа, и советский читатель, заявивший свои новые требования, сдал почти все эти переводы в более или менее почетный архив.

Первым переводом Шевченко, сделанным на основе этого нового научного отношения к тексту, является, как мне кажется, переведенная В. В. Гиппиусом поэма «Княжна», напечатанная в сборнике Колтоновского в 1933 году.

В 1934 году вышел «Кобзарь» в переводе знаменитого поэта Федора Сологуба.

Как бы ни относиться к этому труду Сологуба, нельзя не признать, что высокая словесная культура символистов дала ему такие возможности, каких не было у других переводчиков. Он первый из них изо всех, если исключить разрозненные отдельные случаи, сделал попытку, не метризируя народных ритмов Шевченко, передать их в точности теми же ритмами, какие свойственны подлинникам. И если по ряду причин его переводческий труд не оправдал тех надежд, какие на него возлагались, все же основные принципы его перевода *в отношении ритмики* имели для того времени немалую ценность.

Но, предъявляя к Сологубу те требования, какие мы вправе предъявить к этому большому поэту, нужно громко сказать, что, за исключением ритмики (да и то понимаемой чисто формально), эта его предсмертная работа значительно ниже всех прочих его литературных трудов.

Среди переводчиков «Кобзаря» нет ни одного, кто обладал бы такой заслуженной репутацией первоклассного мастера. Сологуб — не Иван Белоусов. Наш пиетет к его дарованию требует самого пристального изучения его переводов, которые — именно потому, что они сделаны Сологубом, — являются наиболее заметными среди других переводов Шевченко. Я чувствую себя обязанным разобраться в них возможно подробнее, дабы мое отрицательное отношение к ним не показалось прихотью субъективного вкуса.

Первый и самый большой недостаток этих переводов заключается в их какофонии. Не верится, что автор «Гимнов родине», «Елисаветы», «Лунной колыбельной», «Звезды Маир» мог тем же пером написать такое множество бревенчатых, сучковатых, занозистых, труднопроизносимых стихов!

Читая переводы Сологуба, никоим образом нельзя догадаться, что Шевченко — поэт-музыкант, поэт-песенник. Вместо текущих, по-шевченковски журчащих, плавно струящихся строк читателю почти везде предлагается топорная проза. Шевченко скорее, кажется, руку себе отрубил бы, чем стал бы писать этим шершавым стихом. Попробуйте произнести вслух такие, например, заскорузные строки:

Божьим домом тем, где мрем мы...
Посмотрел на па́п Ива́н Гус...
Хоть и Лог тот! До него уж...
Чуждых. Плачь, плачь, Украина...
И вот так-то все здесь... Сердце!..¹

Если это стихи, то что же такое еловые палки? И какой напряженный, тугой, неестественный синтаксис!

Вместо свободного дыхания на каждой странице стиховая икота, стиховое удушье.

Попробуйте, например, прочтите такие стихи:

Вот разбойник, плетью сечен, —
Зуб о зуб он точит, (!)
Недобитка из своих же
Он зарезать хочет².

Шатко, неряшливо и абсолютно неверно. Точить себе зуб о зуб — безнадежное и вздорное занятие. Зачем разбойнику точить себе зуб, если он собирается пустить в дело нож? Точил бы нож, а не зуб!

И что значит по-русски:

Недобитка (!) из своих же?

А главное — какое презрение к шевченковскому стиховому звучанию и к смыслу. Это презрение и есть доминанта переводов Сологуба. Не то что ему не хватает умелости — ему не хватает минимального уважения к тексту.

Шевченко, например, в одном беглом стихотворном наброске говорит о красавице девушке, которую какие-то пьянчуги (должно быть, помещики) посылают босую за пивом. В конце этого стихотворения поэт вопрошает:

Кому ж воно пиво носить?

Переводчик, не дочитав до конца, перевел начало этого стихотворения так:

Черноброва и красива
С погребя *нам* (!) пиво
Девушка несла...³

¹ Ф. Сологуб, с. 288, 193, 227, 180, 170.

² Там же, с. 173.

³ Ф. Сологуб, с. 281.

Не дочитав до конца, он не знал, что дальше Шевченко задает вопрос, — и сам заранее ответил на этот вопрос.

И ответил неверно: вышло, что девушка носит пиво самому же Шевченко — ему и его собутыльникам — и что за это он обличает самого же себя! Подобной бессмыслицы не было бы, если бы переводчик не переводил этих стихов механически, строка за строкой, а хотя бы прочитал до конца то, что ему предстоит перевести.

Дальше. У Шевченко есть образ могучего дуба, который подтачивается шашелями (то есть червями). По словам поэта, эти черви

Жеруть и тлять старого дуба.

Сологуб переводит:

И жадно жрут и точат деда¹.

Не то чтобы он назвал *дедом* — *дуб*. Нет, из его текста вполне очевидно, что он и сам не знает, о чем идет речь. И нисколько не интересуется этим. Что *дуб*, что *дед* — ему все равно.

В этом же стихотворении появляется какой-то «бескровный (?) казак». Но какое он имеет отношение к *дубу* и почему *бескровный* — переводчику нет до этого ни малейшего дела. Казак, в сущности, не «бескровный», а «безверхий» (лишенный вершины). Но Сологубу что «безверхий», что «бескровный» — все равно. Ведь заставил же он «наймичку» («батрачку») разговаривать вместо *тумана* — *с курганом!* У Шевченко: «з туманом говорила». У Сологуба: «и с курганом говорила»². И опять получилась бессмыслица, потому что в дальнейших строках Сологуба женщина, обращаясь к кургану, говорит ему: «ой, туман».

Казалось бы, как можно переводить, не понимая смысла того, что переводишь! Но Сологуба смысл не интересует нисколько. У Шевченко, например, говорится о приютских девочках, которых гонят на поклонение гробу умершей царицы. Эту царицу Шевченко иронически называет «матерью байстрят» (внебрачных детей и подкидышей). Сологуб же, не имея ни малейшей охоты дознаться, о чем идет речь, сделал из одной-единственной умершей царицы целую толпу *матерей* и написал, не смущаясь:

¹ Ф. Сологуб, с. 302.

² Там же, с. 300.

Гонят («последний долг отдать»),
Не к матерям ли их гонят!¹

К каким матерям — неизвестно.

Я уже не говорю об этом диком ударении «гонят», ни об этой наплевательской рифме «отдать» и «гонят», — здесь сказалось все то же пренебрежение к тексту.

Со всяким переводчиком случается, что он не вполне понимает то или иное место переводимого текста. Но Сологуб и не хочет понять. Он переводит механически, с равнодушием машины, — строка за строкой, как подстрочник, совершенно не вникая в общий смысл того, что переводит.

Стиль этих переводов такой же машинный, обличающий полное равнодушие к живым оттенкам и тональности слов: «у байстренка... — лик барчонка»².

Такое сочетание слов может создать лишь машина. Оно чуждо живой человеческой речи. *Лик* — величавое, благоговейное слово, *байстренок* — презрительно-злое. Объединять их в одной фразе нельзя. Навязывать Шевченко столь чудовищный нигилизм стиля — значит извращать самую основу всего его поэтического творчества.

Такой машинный нигилизм стиля у Сологуба буквально на каждом шагу. В переводе «Катерины» он пишет:

Под тыном чужим токи слез проливать!³

«Токи слез» — это что-то карамзинское, сентиментально-возвышенное, а «тын» — это что-то черноземно-крестьянское, и смешивать эти два стиля — значит не ощущать никакого.

Но ни в чем не сказалось более отчетливо его мертвое равнодушие к стилю Шевченко, чем в этой отвратительной строчке:

Ярёма! герш-ту? Хамов чадо!

В подлиннике эти слова говорит украинский кабатчик-еврей. Откуда у него взялось древнеславянское *чадо*? И можно ли придумать что-либо более безвкусное, чем это сочетание двух несочетаемых слов: еврейского *герш-ту* и славяно-церковного *чадо*.

Такое же мертвое, машинное пренебрежение к стилю Шевченко сказалось и в той противоестественной смеси украинской

¹ Ф. Сологуб, с. 305.

² Там же, с. 97.

³ Там же, с. 290.

лексики с русской, которая в такой nepoзвoлитeльнoй стeпeни присуща пeрeвoдaм Сoлoгубa. С oднoй стopoнoй, oн испeщpяeт их oбильными укpaинизмaми, кaк, нaпpимep:

Нет же, позавчера...
Позавчера¹.

Или:

Дальше... еле мреет...
Словно домик мреет...
Степи, нивы мреют...²

У него есть и *пaляницa*, и *чepевички*, и *гай*, и *кpиницa*, и *внaймaх*, и *вспoмин*, и *дивилcя* (в укpaинскoм смьслe: смoтpeл), и *нeдугуeт*, и *мьзьки* (вo мнoжeствeннoм числe, пo-укpaински), и *чepнилo* (в eдинствeннoм числe, пo-укpaински), и *гoдинa* (в смьслe: чac), и *скpьня* – густая укpaинизaция pечи. Oн дo тoгo зaукpaинизирoвaлcя, чтo сплошь и рядoм пишeт в пeрeвoдe:

Нoву, дoбpу хaтy...
И мeня дaвнули...
Нoчeвaли льяшки-пaнки
*и т. д.*³.

И тyт жe, нaряду с чepевичкaми и кpиницaми, у нeгo eсть и *пoдaти*, и *тья*, и *кaфтaн*, и *кoвpижкa*, и *гopюшкo*, и дaжe кoстpoмcкaя *лупeткa*. Тaк чтo в этoм aнтихудoжeствeннoм стилeвoм рaзнoбoе coвepшeннo утpaтилoсь вcякoe пoдoбие пoдлиннoгo стиля Шeвчeнкo.

И тeм нe мeнee, кoгдa я впepвыe зaикнулcя, чтo вocxищaтьcя пeрeвoдaми Сoлoгубa мoгyт лишь тe, ктo нe лoбит пoэзии Шeвчeнкo, я был пpeдaн eдинoдушнoй aнaфeмe. O пeрeвoдax Сoлoгубa пpинятo былo вьскaзывaтьcя в тaкиx вьрaжeнияx: «Пepвoe впeчaтлeниe, oстaющeeся oт бeглoгo чтeния cолoгубoвcкиx пeрeвoдoв пoлитичeскиx cтиxoтвopений Шeвчeнкo, – этo oгpoмнaя их мoщь, бeз вcякoгo cрaвнeния пpeвышaющaя вce иньe пoпытки... В пeрeвoдe лиpичeскиx миниатюр Сoлoгуб бeзукopизнeн... Вeлик худoжeствeнный ycпeх Сoлoгубa... Oн пeрeдaл пoэтa-рeвoлюциoнepa лyчшe дpyгиx пeрeвoдчикoв...»

Мнe бoльнo рaзpyшaть этy лeгeндy пoтoмy, чтo Фeдop Сoлoгуб

¹ Ф. Сoлoгуб, c. 153.

² Тa м ж e, c. 86, 92, 170.

³ Тa м ж e, c. 185, 176, 126.

дорог мне как один из замечательных русских поэтов, стихи которого нередко бывали событиями в жизни моего поколения. Но не могу же я допустить, чтобы он у меня на глазах калечил одно за другим лучшие произведения Шевченко.

Хвалители Сологуба указывают, что он первый из всех переводчиков передал с пунктуальной точностью ритмику стихотворений Шевченко. Конечно, это большая заслуга. Но если, передавая ритмику, он не передал стиля, ритмика сама по себе вряд ли способна придать какую-нибудь ценность его переводам. Вообразите, что вам показывают копию, ну, хотя бы с Рембрандта, в которой совершенно искажен колорит: вместо золотисто-коричневого — буро-оранжевый. Неужели вы признаете эту копию точной только на том основании, что в ней с большой аккуратностью переданы, скажем, контуры людей и предметов? В переводах Сологуба только контуры и переданы точно, а словесная живопись со всеми тональностями воспроизведена кое-как, невпопад.

Как и все стихотворцы, равнодушные к текучести чужой поэтической речи, Сологуб то и дело вставляет в шевченковский стих те лишние короткие словечки — *вот, тот, ведь, уж, вплоть, сплошь*, которые делают этот стих еще более занозистым.

Со злодеями *вот* с теми...

На Ливане, — *вот*, в оковах...

Из Вифлеемской *той* каплицы
И до всемирной *вплоть* столицы...

До зеленой *сплошь* недели...

Без ножа *ведь!* за рекою...¹

Вот какой ценой покупает он свою эквиритмию! Этим вконец заслоняется от русских читателей красота шевченковской поэтической речи.

Чудовищное равнодушие переводчика к переводимому тексту сказывается даже в сологубовских рифмах. Понадобилась ему, например, рифма к слову «оконце», и он ни с того ни с сего ставит «солнце». Но так как «солнце» не имеет ни малейшего отношения к подлиннику, в котором говорится о несчастной Катрусе, он тут же, не смущаясь, измышляет, что эта Катруся была миловидна... как солнце², хотя подобная экзотика свойственна не Шевченко, не народной украинской песне, а разве что Гафизу и Фирдоуси.

¹ Ф. Сологуб, с. 147, 192, 190, 263, 177.

² Там же, с. 258.

Понадобилась ему рифма к слову «очи», он и поставил наобум какое-то непонятное «точат», не имеющее ни малейшего отношения к тексту, но так как в подлиннике говорится о крови, вот у него и получилось бессмысленное:

Жажду крови точат¹.

Понадобилась ему рифма к слову «безвинно», и он снова сочиняет нелепицу:

Не мне
Господь, живущему пустынно².

Все это мелочи, и я не приводил бы их здесь, если бы они не свидетельствовали с такой печальной наглядностью все о том же поразительном факте: о мертвом равнодушии переводчика к переводимому тексту.

VII

РЕЦИДИВ ФОРМАЛИЗМА

В результате этих отклонений от подлинника шевченковская поэзия утратила главное: свойственную ей красоту.

Эту-то красоту и должен передавать переводчик. А если он с самой безукоризненной точностью воспроизведет одну только ритмику подлинника, но не передаст красоты, точность его перевода будет равняться нулю.

Потому что точность перевода есть сумма большого количества точностей, и в эту сумму одним из слагаемых входит также и то впечатление удачи, находчивости, мускулистости, силы, которое неизменно производит на нас творчество великих поэтов и которое является одним из составных элементов того, что мы в применении к литературе зовем красотой.

Таким образом, в переводах Сологуба — лишь внешняя видимость точности: все как будто переведено слово в слово, не переведено лишь одно — красота, и из-за этой, казалось бы, малости весь перевод Сологуба, от первой строки до последней, есть сплошное искажение поэзии Шевченко.

Лет тридцать назад такие якобы точные переводы появля-

¹ Ф. Сологуб, с. 194.

² Там же, с. 190.

лись у нас десятками — переводы Гёте, Гейне, Шекспира, Бена Джонсона, — и критики встречали их дружной хвалой, не понимая, что точность этих переводов обманчива, так как в них не передано главное, чем для всего человечества дорог подлинный текст этих гениев, — художественная прелесть, поэзия.

Критикам в то время мерещилось, что существует строго определенное количество показателей точности любого стихового перевода, так что, если в данном переводе все эти показатели налицо, можно считать установленным, что данный перевод максимально приближается к подлиннику.

Все это, конечно, был вздор, но в то время считалось установленной истиной, что наконец-то отыскан научный рецепт точнейших переводов любого произведения поэзии. И в соответствии с этим рецептом целая толпа переводчиков наперерыв искажала величайшие памятники мирового искусства.

Сверяешь перевод с оригиналом, восхищаешься каждым отдельным показателем точности: количество строк то же самое, и количество слогов то же самое, и фонетика, и строфика те же, и характер рифм и образов, и порядок их чередования в стихе — все воспроизведено пунктуально; о словарной точности и говорить не приходится — она безупречна. Казалось бы, судя по всему, должен получиться такой перевод, который можно считать точным воспроизведением оригинального текста, а на деле между копией и подлинником нет ни малейшего сходства, потому что подлинник гениален, а копия — косноязычна.

Так же призрачна, иллюзорна та «точность», которую столь громко восхваляют поклонники сологубовских переводов. Эта «точность» страшно неточна, ибо, переводя Шевченко, Сологуб механически передал все (или почти все) внешние приметы его песен и дум, но вследствие своего равнодушия к подлиннику даже попытки не сделал передать вдохновенность и художественную прелесть его поэтической речи.

VIII

СОВЕТСКИЙ СТИЛЬ ПЕРЕВОДОВ ШЕВЧЕНКО

Но вот в связи с юбилеем Шевченко (в 1939 году) все лучшие поэты России, Белоруссии, Армении, Грузии, поэты узбекские, еврейские, казахские, азербайджанские, киргизские, адыгейцы, башкиры, кабардинцы, балкары, татары, чуваша, туркмены, поэ-

ты всех республик и областей, образующих Советский Союз, стали огромным и дружным своим коллективом готовить многоязычный перевод «Кобзаря».

Хотя Шевченко и писал в «Кобзаре»:

Ходімо дальше, дальше слава,
А слава заповідь моя, —

он, конечно, в самых дерзновенных мечтах не мог вообразить ни на миг, что та маленькая «захалавная книжка», которую он прятал в солдатском своем сапоге, станет с благоговением читаться на всех языках многомиллионными народами нашей страны.

По странной аберрации вкуса у нас до самого недавнего времени очень немногие знали, что Шевченко — поэт гениальный. Одни ценили в нем главным образом то, что он, как выражались в ту пору, — представитель гражданской поэзии, другие ценили в нем то, что он вышел из низов, из народа. Но что он по своему мастерству великий художник слова — долго не ощущалось в читательской и литературной среде. Еще при жизни Шевченко даже наиболее расположенные к нему русские люди — и Плещеев, и Аксаков, и Тургенев, и Мей, — никто из них не подозревал, что он непревзойденный художник. О нем говорили так: стихи его, конечно, благородны, гуманны и даже, пожалуй, талантливы, но все же это стихи самоучки-крестьянина, которые именно в этом качестве и имеют известную ценность, а сравнивать их со стихами таких мастеров-поэтов, как, например, Полонский или, скажем, Щербина, нельзя. Мы знаем, что таково же было отношение критиков и читателей к Бернсу.

Когда Шевченко вернулся из ссылки, его переводили на русский язык главным образом потому, что он вернулся из ссылки. Его ценили за его биографию. Поэтому переводили его спустя рукава, как переводят второстепенных поэтов, не заботясь ни о стиле, ни о ритме. То, что Шевченко — классик, что переводить его надо как классика, вполне осознано лишь в последнее время, и это не могло не сказаться на качестве новых переводов его «Кобзаря».

Замечательно, что из русских поэтов в переводческую работу над «Кобзарем» включились почти все, за очень небольшим исключением. Поэты различных направлений, различных поэтических школ — все объединились в благоговейной любви к великому украинскому гению. Все большие издательства Москвы, Ленин-

града — Гослитиздат, «Советский писатель», Детиздат, Учпедгиз, «Молодая гвардия», «Искусство» — стали издавать свой «Кобзарь», так что некоторые стихотворения Шевченко переводились по два, по три, по четыре раза. Это привело к соревнованиям. В Гослитиздате вышли «Гайдамаки» в переводе Александра Твардовского, а в «Советском писателе» — в переводе Бориса Турганова. С Исаковским, переводившим «Катерину» для Детгиза, соревновался Сергей Городецкий, переводивший «Катерину» для Гослитиздата. «Заповіт» появился, по крайней мере, в пяти переводах на русский язык.

Первая особенность этих новых переводов «Кобзаря» заключается в том, что революционное содержание поэзии Шевченко вскрыто в них со всей полнотой.

В них уже нет и в помине тех вольных и невольных смягчений, подтасовок и вымыслов, которые фальсифицировали облик Шевченко.

В свое время переводчик Славинский — мы видели — переиначил шевченковскую притчу об Александре II. В подлиннике говорится, что царь, даже прогуливаясь в идиллической роще, думает только о том, как бы получше обуздать своих подданных цепями и виселицами. А в переводе Славинского сказано:

Но далеко парит он думой,
Средь прав (!) и книг (!) его мечты.

Благодаря этой ловкой фальшивке сатира была превращена в дифирамб. Нынче такие фальшивки немислимы. Советский переводчик Миних точно передал мысль поэта:

А в голове одна лишь дума:
Как подданных сковать своих.

Перевод «Кавказа», сделанный Антокольским, а также Еленой Благининой, поэма «Сон» в двух переводах: Державина и Цвелева, «Світе ясний, світе тихий» в переводе Безыменского, «Юродивый» в переводе Суркова — этими переводами определяется достаточно ясно политический смысл современной интерпретации Шевченко.

Те строки, которые в переводе Сологуба читались:

Все накормлены, обуты,
Платья узки (?), словно путы, —

нынешний переводчик Владимир Державин перевел с безукоризненной точностью:

Хорошо обуты, сыты,
В цепи накрепко забиты¹.

И те строки, которые в переводе Сологуба читались:

Так и надо, потому что
Бог нам не ограда, —

в переводе Владимира Державина читаются в полном соответствии с подлинником:

Так и надо: потому что
Нет на небе бога!²

И те строки, что в переводе Сологуба оплакивали несбыточность наших надежд на земное блаженство, в переводе того же Державина впервые вполне выражают подлинную мысль Шевченко:

Под ярмом вы падаете,
Ждете, умирая,
Райских радостей за гробом...
Нет за гробом рая!

Выше я цитировал три перевода печальной шевченковской думы «У неділеньку та ранесенько». Все три перевода были сделаны танцевальным размером:

Побежала я, младенька,
Чтоб про то не знала мать,
Молодого чумаченька
Издалека повстречать.

Только теперь, через девяносто лет после написания этой думы, она переведена с точным соблюдением ее свободного ритма. Эту думу перевели порознь два переводчика, принадлежащие к различным литературным формациям, и у обоих — большое приближение к ритму подлинника.

¹ Т. Г. Шевченко. Избранные произведения под ред. Корнея Чуковского. М.—Л., 1939, с. 110. В дальнейшем для краткости: «Сборник Детгиздата».

² Там же, с. 101.

Поэт Петников для Гослита перевел эту думу так:

В воскресенье да ранешенько,
Еще солнышко не всходило,
Я ж, молодешенька,
На шлях, на дорогу.
Невеселая выходила¹.

Елена Благинина для Детиздата перевела эту думу так:

Как на зореньке да ранешенько,
Еще солнышко не всходило,
А я, молода-младешенька,
На дороженьку
Невеселая выходила².

Сходство обоих переводов в отношении ритма — разительно. И так относятся к воспроизведению фонетики не только лучшие из переводчиков, но все без изъятия — и мастера и подмастерья — решительно все. В этом *вторая особенность* новых переводов Шевченко: в них возможны какие угодно оплошности, но нет ни единого случая такого нарушения ритмики, какие были заурядным явлением в практике переводчиков дореволюционной эпохи.

Теперь в сознании всех, даже рядовых переводчиков прочно утвердилась эта непререкаемая заповедь высокого искусства перевода — по возможности наиточнейшее воспроизведение мелодики подлинника.

Выше я приводил «Думу» слепого Степана в заливчатском изложении Чмырева:

Поет песню, как в неволе
С турками он бился,
Как за это его били,
Как очей лишился...

Вот эта «Дума» в переводе Николая Асеева:

И лютому врагу
Не дозволю попасться
В турецкую землю, в тяжкую неволю!
Кандалы там по три пуда,
Атаманам — по четыре,
И света денного не видят, не знают,
Под землю камень ломают.
Без напутствия святого умирают,
Пропадают³.

¹ *Тарас Шевченко*. Кобзарь. Перевод с украинского. М., 1939, с. 434.

² Сборник Детиздата, с. 261.

³ Там же, с. 145.

Эта верность шевченковским ритмам, обеспечивающая точную передачу эмоциональных интонаций поэта, навсегда положила конец тому самоуправству переводчиков, которое при полном попустительстве критики продолжалось без малого семьдесят лет.

Третья особенность новых переводов Шевченко — это их реализм.

У прежних переводчиков Шевченко, даже самых хороших, шевченковские «покрытки», чумаки, запорожцы все же смахивали немного на оперных. Это были абстрактные «чумаки» и «покрытки», без каких бы то ни было конкретных бытовых атрибутов. Умершего в пути чумака его товарищи — так сказано в подлиннике — хоронят в степи и копают ему *притыками яму*. *Притыка* — это деревянный кол небольшого размера, которым прикрепляют воловье ярмо к дышлу. В трех известных мне старых переводах этой песни нигде нет даже упоминания о *притыке*.

Шевченко говорит, что у чумака «заболела головушка, заболел живот». А старый переводчик Аполлон Коринфский, испугавшись реализма этих строк, заменил конкретную болезнь желудка оперно-отвлеченной немочью — «злая немочь бьет», хотя мог вполне свободно воспользоваться рифмой «живот».

Но нельзя же, в самом деле, именоваться Аполлоном Коринфским и говорить в стихах о животе!

Прежних переводчиков жестоко шокировали такие слова «Кобзаря», как *погань, фи́га, пузо*, и, очищая «Кобзарь» от этих, по их мнению, «грубостей», они вытравили из шевченковской речи многие элементы ее реализма. Если вспомнить, что они к тому же лишили эту речь ее разговорных бытовых интонаций — «А він, бугай собі здоровий, лежить аж стогне, та лежить», «А поки те, да се, да оне», «А то верзе біси зна що», — станет ясной вся ценность этой борьбы советских переводчиков за реалистический стиль Шевченко.

Четвертая особенность новых переводов «Кобзаря» заключается в строгом соблюдении его демократического фольклорного стиля. Прежние переводчики, когда им нужно было переводить какую-нибудь народную песню Шевченко, придавали ей либо салонно-романсовый стиль, либо цыганский, либо, что еще хуже, сездальско-камаринский, залихватски-сусальный:

Просто краля девка, либо
Царь-девица... Ну, спасибо...

.....

Аль была уж Божья воля?
Аль ее девичья доля?
.....
Али где-то в чистом поле
С ветром носится по воле?

Призыв Железняка:

Гуляй, сину! нуте, діти —

в переводе зазвучал по-рязански:

Ребята, гуляй, не стесняйся, и жарь!¹

А теперь советские поэты, которые в своей переводческой практике постоянно приобщаются к фольклору всех национальных областей и республик, научились с уважением относиться к поэтическому творчеству братских народов. Никаких фальсификаторов фольклора они не допустят, каждая шевченковская песня и в переводе звучит у них как песня украинская, сохранившая свой национальный колорит.

Когда читаешь, например, такие переводы Николая Ушакова, как «Ой, не пьются мед и пиво, не пьется вода», или «Ой, пошла я в овраг за водою», или перевод Веры Звягинцевой «Ой, чего ты почернело, зеленое поле?», или «Три дороги» в переводе Михаила Исаковского, или «Титаривна Немиривна» в переводе Веры Инбер, или «Ой, вскричали серы гуси» в переводе Петра Семьнина, чувствуешь, что в этих песнях каждая интонация — народная и что самый голос этих песен — украинский.

Тем и хороши переводы только что упомянутого поэта Семьнина, что их точность не ограничена одним только словарем или ритмом. Семьнин главным образом стремится к тому, чтобы в погоне за соответствием отдельных смысловых единиц не потерялась народная речевая текучесть шевченковских песен.

Вот один из типичных его переводов:

Ой, вскричали серы гуси
За селом, во рву:
Разнеслась по свету слава
Да про ту вдову.
Не так слава, не так слава,
Как тот разговор,
Что заехал запорожец
Ко вдове во двор.

¹ См.: А. В. Багрий. Шевченко в русских переводах. Баку, 1925, с. 53.

Веселились — пировали,
Пили мед-вино,
А потом закрыли шалью
В горнице окно.
Не пустой была та слава,
Не даром прошла;
По весне вдова-молодка
Сына принесла.
Сильным выходила хлопца,
В школу отдала,
А попрос, коня купила,
Не коня — орла.
Оковала чистым златом
Седельце ему,
Шелком вышила по краю
Светлую кайму.
Затянула стан жупаном
Красным, дорогим
На коника посадила:
«Дивитесь, враги!»

И т. д.¹

Конечно, в этом переводе есть две-три строки, к которым могут придраться педанты. Они могут указать переводчику, что украинское «поговір» — не «разговор», что в подлиннике любовники не завешивают шалью окна, что у Шевченко не говорится про коня, будто это был «не конь, а орел».

Со своей стороны, я мог бы прибавить, что мне очень не хватает тех внутренних рифм, которых не воспроизвел переводчик: «У кімнаті на кроваті». «Удовиця у мясниці».

Но все это — ничтожные мелочи по сравнению с теми драгоценными качествами оригинального текста, которые так хорошо удалось воспроизвести переводчику.

Я сейчас говорю не о ритмике, не о стиле, которые воссозданы им с удивительной точностью, а о том крепком единстве всех отдельных частей, которое делает это стихотворение живым организмом. Одна строфа естественно и свободно переходит в другую, чем достигается такая же песенность речи, какая свойственна подлиннику; нигде нет переводческой натуги, переводческого косноязычия, той шершавой и узловатой корявости, которая обычно присуща мнимо точным переводам буквалистов. И самая эта отсебятина:

А попрос, коня купила,
Не коня — орла! —

¹ Сборник Детиздата, с. 278.

она до такой степени в духе подлинника, так гармонирует со всем его смыслом и стилем, что ее даже невозможно назвать отсебятиной. Я не говорю уже о том, с каким безукоризненным вкусом выдерживает Семьинин фольклорный колорит украинского подлинника, почти не пользуясь украинской лексикой.

В «Кобзаре» Детиздата особенно выделяется фольклорным стилем своих переводов Елена Благинина. У нее тонкое чувство песенного народного стиля, большая версификационная находчивость, музыкальный слух:

Стоит явор над обрывом,
Над обрывом, над заливом,
Словно тот казак чубатый,
Что без тына и без хаты,
Без жены, без черноокой,
Поседеет одинокий.

Явор молвит: «Наклонюся,
В Днепр студень окупюся».
Казак молвит: «Погуляю,
Может, любу повстречаю».

А лозина с калиною
Да калина с лозиною
На ветру легонько гнутся,
Словно девушки смеются —

Разубраны, расцвечены,
С долей-счастьем обручены,
Горькой думушки не знают,
Вьются-гнутся, распевают¹.

Так же темпераментны, живокровны и органически целостны сделанные Благиной переводы: «Ой, гоп, не пила», «Заплакала кукушечка», «Я в орешничек ходила», «И богата я, и красива я», «Как на зореньке да ранёшенько».

В подлиннике эта последняя песня является одним из высших достижений шевченковской лирики. Написана она, как мы только что видели, тягучим, рыдающим ритмом украинских дум. Девушка выходит тайком на дорогу встретить молодого чумака, возвращающегося вместе с товарищами из дальнего Крыма, и узнает, что он умер в пути. Вся сила этой песни в ее лаконизме, в предельной простоте ее стиля, не допускающего ни единой метафоры, ни единого словесного орнамента. Песня подчинена строгому фольклорному канону, в ней каждый эпитет, каждый ритмиче-

¹ Сборник Детиздата, с. 331.

ский ход узаконены стародавней традицией, и не воспроизвести этой канонической ритмики, этого традиционного стиля — значит не воспроизвести ничего, ибо здесь вся красота этой песни.

С искусством великого мастера поэт внезапно нарушает фольклорный канон и дает в последней строке не ту песенную концовку, которую ждешь от него, а простой безыскусный вопль страдающей женщины:

А я так його любила!

Это единственная во всей песне строка, где женщина говорит о своих чувствах к умершему: в предыдущих строках эти чувства угадывались благодаря скорбному рыдальному ритму. Тут они прорвались наконец. И вся сила этой строки именно в том, что она — одна. Но, конечно, и Соболев и Белоусов нащелкали вместо одной строки целых четыре:

У Белоусова получилось такое:

И оставили могилу
В степи сиротою. (!)
А я его так любила
Сердцем (!) и душою¹. (!)

Этот пустопорожний куплет взамен одной насыщенной чувством строки — выразительный образец тех дилетантских переводов Шевченко, которые изготовляли в таком изобилии поэты-кустари былых эпох.

Зрелым мастером фольклорного стиля подошел к переводу Александр Твардовский. То народное, некрасовское, что есть в его незабвенной «Муравии», очень пригодились ему при передаче шевченковских ритмов. В его отличном переводе «Совы» строго выдержаны каноны народно-песенной речи:

Змея хату подпалила,
Детям каши наварила,
Лапти новые сплела,
Малым детушкам дала...
Гуси-лебеди летели,
Опустились, посидели,
Полетели через дол.
На кургане — орел.
На кургане середь ночи
Он клюет казачьи очи².

¹ Т. Г. Шевченко. Кобзарь. В переводе И. А. Белоусова. М., 1919, с. 230.

² Сборник Детиздата, с. 99.

Такой перевод и сравнить невозможно ни с одним переводом Шевченко, сделанным в прошлое время.

Обаяние творчества Шевченко так велико, что ему поддаются даже самые, казалось бы, далекие от его стиля поэты. Борис Пастернак дал вдохновенный перевод его «Марии», свидетельствующий о страстном увлечении поэзией подлинника. Металлом зазвучали у него эти патетические ямбы Шевченко:

А после смерти чернецы
Тебя одели в багряницу
И золоченые венцы
Тебе дарили, как царице.
Прибили и твою к кресту
Поруганную простоту
И оплевали, и растлили,
А ты, как золото в горниле,
Такой же чистой, как была,
В душе невольничьей взошла¹.

Если выхватить из этого перевода какую-нибудь отдельную строку и сравнить с соответствующей строкой шевченковского текста, может оказаться, что между ними нет и отдаленного сходства, но в том-то и заключается драгоценная особенность таких переводов, что в них не отдельные строки, а вся совокупность строк являет собой наиточнейшее воспроизведение подлинника.

Если переведенный отрывок вы сопоставите с подлинником, вы увидите, что хотя фразеология в нем совершенно иная, хотя и слова зачастую не те, но все же здесь нет ни одной отсебятины. Каждый образ, каждую мысль поэта Борис Пастернак воспроизвел с самой добросовестной тщательностью, но при этом он воспроизвел и дикцию этих стихов, о чем переводчики предыдущей эпохи считали излишним заботиться. И конечно, такие вдохновенные переводы гораздо точнее тех, потому что наряду со смыслом оригинала они передают и красоту его дикции.

Нетрудно было бы перевести весь этот отрывок буквально слово в слово, строка в строку, но тогда исчезла бы раньше всего та свободная речевая текучесть, без которой поэзия Шевченко превратилась бы в прозу.

Именно этой речевой текучестью хорош темпераментный перевод поэмы «Невольник» («Слепой»), сделанный Николаем Асе-

¹ *Тарас Шевченко*. Кобзарь. М., 1939, с. 584.

евым. Больше всего, как мне кажется, удались переводчику некоторые отрывки «Вступления»:

Никому мой рай неведом,
Ты сама не знала,
Что звездой путеводной
Надо мной сверкала.
Я гляжу, не налюбуюсь, —
Вот сверкнула снова,
Вот склонилась, уронила
Ласковое слово¹.

Тут опять-таки не рабский подстрочник. Тут Асеевым угадан единственно верный метод художественного перевода Шевченко: творческое, а не фотографическое воспроизведение текста. Не отдельными своими словами близок к подлиннику этот перевод, а своей красотой, своим стилем и чисто шевченковским движением стиха.

Но, конечно, мы не вправе скрывать от себя, что у вдохновенных переводов всегда есть опасность при малейшем ослаблении дисциплины перейти в какой-то фейерверк отсебятины и ляпсусов. Переводческое вдохновение только тогда плодотворно, когда оно не отрывается от подлинника. К сожалению, переводчики «пифического», «шаманского», «вдохновенного» склада зачастую считают умственную дисциплину обузой. Есть переводчики Мочаловы и переводчики Щепкины. Мочаловы работают неровно, порывисто: наряду с очень высокими взлетами у них бывают глубочайшие падения. И тогда они, вместо того чтобы петь, несвязно и невнятно бормочут. Если бы этих слепо-вдохновенных Мочаловых не обуздывали на каждом шагу режиссеры-редакторы, их переводы изобиловали бы чудовищными искажениями текста.

К счастью, в нашей литературе преобладает сейчас тип переводчика Щепкина: осторожного и опытного мастера, полного хозяина своих поэтических сил. И не мудрено: за последние годы советские переводчики прошли такую тренировку, какой не знали за всю мировую историю переводчики других поколений.

Ведь уже многие годы советские поэты, за двумя или тремя исключениями, переводили, соревнуясь друг с другом, армянских, грузинских, украинских, белорусских, азербайджанских, еврейских поэтов и перевели уже сотни тысяч стихов: и «Давида

¹ Сборник Детиздата, с. 130.

Сасунского», и Шота Руставели, и Джамбула, и Павла Тычину, и Янку Купалу, служа своей повседневной работой братскому единению народов Союза, которое становится еще более тесным благодаря этому живому обмену национальными литературными ценностями.

Такая школа переводческого мастерства дала всему коллективу советских писателей ту словесную технику, те приемы и навыки, какими не обладали, за исключением двух-трех одиночек, поэты предыдущих эпох. Чувство литературной ответственности в последние годы у них колоссально повысилось, так как все это время их переводческий труд проходил под суровым контролем общественности тех областей и республик, литературу которых переводили они на русский язык.

Не забудем также, что в прежнее время за переводы Шевченко брались маломощные поэты второго и третьего ранга — не Василий, а Николай Курочкин, всевозможные Славинские, Гавриловы, Аполлоны Коринфские, а теперь за это дело взялись лучшие поэты страны.

Было бы постыдной алилуйщиной сплошное захваливание нынешних мастеров перевода. Чрезвычайно далека от меня аляповатая мысль, будто все новые переводы отличны, а все старые плохи. К сожалению, я могу указать десятки промахов, допущенных стихотворцами нашего времени при переводе Шевченко. Но принципы, положенные в основу работы над переводом украинского гения, обеспечивают новым читателям более близкое воспроизведение подлинника. Эти принципы, как мы только что видели, уже и сейчас привели переводчиков к ряду больших удач.

Остановиться на этом, конечно, нельзя. От современных переводчиков мы вправе потребовать большего. Нужно, чтобы они еще точнее воспроизводили в своих переводах не только тематику, фонетику, стилистику подлинника, но и ту поэтическую прелесть, ту обаятельность формы, без которой немислимо никакое произведение искусства. Потому что и нынче случается так, что каждый отдельный элемент данного произведения Шевченко скопирован более или менее правильно, а в сумме своей все эти элементы не производят того впечатления органической цельности, которое присуще шевченковской лирике, и весь перевод кажется клочковатым, обрывчатым, сшитым из разных кусков. Исчезает главное: жизнь. Остается мертвая мозаика.

Переводчики должны добиваться, чтобы в их переводах каждое стихотворение Шевченко оставалось живым организмом.

Для этого есть единственное средство: сопереживание, сотворчество, такое слияние с подлинником, когда переводчику кажется, будто он не переводит, а пишет свое, лирически пережитое им самим, когда он чувствует себя, так сказать, соавтором переводимых стихов. Требуется не только научный анализ мелодики, стилистики, семантики подлинника (без этого никакой художественный перевод невозможен), но и эмоциональное проникновение в духовную биографию автора, поскольку она сказалась в подлежащих переводу стихах.

IX

ШЕВЧЕНКО В ВЕЛИКОЙ СЕМЬЕ

Когда Пантелеймон Кулиш в эпилоге к своей «Черной Раде» (не называя даже имени Шевченко) сказал несколько восторженных слов о его поэтическом творчестве, Шевченко не без смущения записал у себя в дневнике: «Кулиш, говоря о Гоголе, Квитке и обо мне, грешном, указывает на меня, как на великого самобытного народного поэта. Не из дружбы ли это?»

В письме к Кулишу он написал укоризненно: «Очень много, слишком даже много подпустил ты мне пахучего курева. Так много, что я чуть не угорел».

Когда же поэт Желиговский, поляк, писавший под псевдонимом Антоний Сова, перевел в 1854 году несколько его стихотворений и задумал перевести «Катерину», Шевченко написал из ссылки Брониславу Залесскому: «Катерина» моя не так хороша, чтобы ее переводить и, главное, переводить Сове» (письмо от 9 октября 1854 года).

Поэтому можно представить себе, как изумился бы этот скромнейший из великих поэтов, если бы узнал, что его «Катерина» переведена не только на польский язык, но и на башкирский, кабардинский, азербайджанский, каракалпакский, узбекский, еврейский, адыгейский, осетинский, армянский, белорусский, грузинский, чувашский — так что если бы поэты национальных республик и областей вздумали прочитать свои переводы одной только «Катерины», мы слушали бы их целые сутки и все же не могли бы дослушать.

Именно об этих национальностях Шевченко писал:

Од молдованина до фіна
На всіх языках все мовчить.

То же можно сказать и о «Тополе» в переводе А. Безыменского:

1939

Очи карие, дивчата,
Щек румяных зори,
Брови черные густые, —
Все завянет вскоре —
Очи быстро потускнеют,
Брови полиняют...

1955

Ведь недолго ваши брови,
Дивчата, чернеют,
И недолго ваши лица
Нежно розовеют, —
Лишь до полдня, —
и завянут,
Брови полиняют...

Эти улучшения отмечены в интересной книге «Голос Шевченка над світом», изданной Киевским университетом в 1961 году¹.

Тут же авторы книги с горьким чувством приводят примеры странных ухудшений, введенных переводчиками в последующие издания Шевченко.

На эти ухудшения указывает в своих статьях и Владимир Россельс, талантливый переводчик украинской художественной прозы, теоретик «высокого искусства»².

В статье «Шоры на глазах» критик объясняет ухудшения, внесенные переводчиками в позднейшие издания Шевченко, ошибочными требованиями, которые в последнее время стали предъявлять к ним редакторы.

«От издания к изданию, — говорит он, — переводы лирики подвергались операции все большего *приближения к букве* подлинника». Из-за этого «шевченковская мелодичность заменялась какофонией, композиционная стройность — вялой невнятицей». Таковы, к сожалению, переводы многих классических стихотворений, таких, как «Чого мені тяжко, чого мені нудно...» (Е. Благинина), «Якби зустрілися ми знову...» (Н. Браун), «Один у дру́гого питаєм...» (В. Луговской), «І досі сниться: під горою...» (Т. Волгина), «Я не нездужаю, нівроку...» (Н. Ушаков).

Все эти стихотворения, по словам критика, в первых изданиях Гослита переведены лучше, чем в последующих.

Между специалистами нынче возникли серьезные разногласия по вопросу о том, можно ли в русском стихе найти размеры, вполне соответствующие ритмам многих произведений Шевчен-

¹ См.: Голос Шевченка над світом. Студентські наукові праці. Киев, 1961, с. 14, 21 и 38.

² Вл. Россельс. Подспорья и преграды. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1963, с. 161—178; «Шоры на глазах» (рукопись).

ко. Поэт Н. Н. Ушаков утверждает, что можно, так как украинская силлабика будто бы вполне соответствует русской силлабике¹, а критики Вл. Россельс и В. Ковалевский, возражая ему, указывают, что, во-первых, эти шевченковские ритмы совсем не силлабика, а во-вторых, по-русски силлабические строки в окружении силлабо-тонических не звучат стихом. «Точнее — звучат просто плохим стихом»², ибо «в русском языке нет условий для развития силлабики». Силлабика вообще не свойственна тонической структуре русского стиха. «Русское ухо такие стихи не воспринимает, — пишет Вл. Россельс. — Мы, знающие Шевченка в подлиннике, просто не читаем их, а наши дети недоуменно спрашивают у нас, где в этих исковерканных стихах музыка и за что их надо любить? К счастью, несколько наиболее крупных произведений поэта переведено нормальным силлабо-тоническим стихом. И все же русский «Кобзарь» производит удручающее впечатление, — утверждает Вл. Россельс. — По заслугам возвеличив Шевченка, сделав его имя известным буквально каждому русскому, мы умудрились зашифровать значительную часть его наследства», — таков пессимистический итог наблюдений критика над изданиями пятидесятих — шестидесятих годов XX века³.

Думаю, этот пессимизм объясняется не столько низким качеством переводов Шевченко, сколько новым уровнем требований, которые предъявляет современный читатель ко всем вообще стиховым переводам. Требования эти, как мы знаем, чрезвычайно изменчивы, и то, что казалось вполне удовлетворительным в тридцатых годах, кажется плохим в шестидесятих. Таков закономерный процесс.

Но не станем углубляться в эту тему. Пятидесятые и шестидесятые годы выходят за пределы настоящей главы. Ее тема — становление советских методов переводческой практики, а эти методы вполне определились к той эпохе, которой и заканчивается этот краткий обзор. Тогда — в 1938 и 1939 годах — я принимал в новых переводах Шевченко живое участие, редактируя детгизовское собрание его стихотворений. К работе над этим изданием мною были привлечены Александр Твардовский, Михаил Исаковский, Борис Пастернак, Елена Благина, Петр Семьин, и

¹ Н. Ушаков. О переводе шевченковского стиха размером подлинника. — В его книге «Узнаю тебя, жизнь!». Киев, 1958, с. 162.

² В. Ковалевский. Размером подлинника. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1963, с. 189.

³ Вл. Россельс. Подспорья и преграды. — В кн.: Мастерство перевода. М., 1963, с. 166.

мне было радостно видеть, с каким искусством (и с каким вдохновением!) они воссоздавали подлинный облик украинского гения, тем самым в значительной мере отменяя всю столетнюю работу своих безнадежно устарелых предшественников.

БИОГРАФИЯ КНИГИ¹

Первое издание «Принципов художественного перевода» вышло в 1919 году в виде краткой брошюры. Так как брошюра должна была служить пособием только для переводчиков, которые участвовали во «Всемирной литературе», в продажу она не поступала. Рядом с моей статьей, посвященной переводам прозы, была напечатана статья другого члена нашей ученой коллегии, Н. Гумилева, о том, как следует переводить стихи.

Через год брошюра была переиздана. Воспроизвожу первую страницу ее обложки:

«Принципы художественного перевода. Статьи Ф. Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. Второе издание, дополненное. Государственное издательство. Петербург. 1920»².

В 1930 году моя статья, значительно расширенная, вышла в издательстве «Academia» под заглавием «Искусство перевода», причем к ней была присоединена статья молодого ленинградского лингвиста Андрея Федорова «Приемы и задачи художественного перевода».

К 1936 году та часть книжки, которая была написана мною, настолько расширилась, что могла выйти в той же «Academia» отдельным изданием — под тем же заглавием. Ей было предпослано следующее заявление издательства:

«Теоретическая разработка вопросов художественного перевода еще только начинается... Вероятно, ряд положений и оценок К. И. Чуковского вызовет споры, но и могущая возникнуть на этой основе полемика сыграет свою положительную роль, содействуя развитию новой, не разработанной еще области теории литературы. Особенно ценно в издаваемой нами книге то, что она своим острием направлена против формалистических тенденций в нашей переводческой практике».

В 1941 году, перед самым началом Отечественной войны, та же книжка, исправленная и сильно дополненная, была переиздана Гослитом под заглавием «Высокое искусство». Вряд ли она вы-

¹ Послесловие к изданию 1968 года. — *Сост.*

² Статья Чуковского из этого сборника перепечатана в Приложении к настоящему тому (см. с. 591–615).

звала в читателях большой интерес, так как, естественно, все их внимание поглотила война. Книжка прошла незамеченной.

Через четверть века я перечитал эту старую книжку, и мне захотелось написать ее вновь, на новом материале, по-новому, сохранив из прежних страниц главным образом те, которые, как я надеюсь, могут быть небесполезны для современных читателей.

Книга эта появилась в издательстве «Искусство» в 1964 году, а в 1966 году вошла в состав третьего тома собрания моих сочинений.

Скромные задачи, руководившие мной при ее реставрации, изложены в предисловии к ней.

ОНЕГИН НА ЧУЖБИНЕ

I

Что сказать об английских переводах «Евгения Онегина»? Читаешь их и с болью следишь из страницы в страницу, как гениально лаконическую, непревзойденную по своей дивной музыкальности речь одного из величайших мастеров этой русской речи переводчики всевозможными способами превращают в дешевый набор гладких, пустопорожних, затасканных фраз.

Стоило Пушкину сказать о Татьяне:

Сквозь слез не видя ничего, —

как американская переводчица мисс Бэбетт Дейч (Deutsch) поспешила, так сказать, за спиною у Пушкина прибавить от себя описание Татьянинных глаз, о которых в оригинале ни слова:

И ослепленная слезами, которые блестели (!)
Неприметно (!) на ее больших (!) карих (!) глазах... (!)

Стоило Пушкину сказать об Онегине:

Расправил волоса рукой, —

как та же переводчица ни с того ни с сего описывает от имени Пушкина руку Онегина, о которой в оригинале опять-таки нет ни намека:

...узкой (!)
И белой (!) рукой он быстро (!) пригладил (!) волосы (!).

То и дело переводчица дарит Пушкину целые строки, которых он никогда не писал. Во второй главе, например, она застав-

ляет Татьяну слушать по утрам несуществующих птиц, поющих на несуществующих деревьях. У Пушкина сказано кратко:

И, вестник утра, ветер веет,
И всходит постепенно день.

Возможно ли передать в переводе магию этого троекратного «ве» и четырехкратного «т», внушающих русскому читателю живое ощущение ветра? Сказав вслед за Пушкиным, что день находится в пути (*on the march*), переводчица ищет рифму к слову *march* (марч) и не находит никакой другой, кроме *larch* (ларч), а *larch*, как назло, значит *лиственница*. Что делать? У Пушкина нет ни слова о лиственницах, которые, кстати сказать, и не растут в тех местах, где находится имение Лариных. Переводчицу это нисколько не смущает. Она смело насаждает их там. А заодно и другие, столь же неуместные, деревья: буки. А раз появились деревья, нужно же как-то использовать их. Для переводчицы и это не составляет труда: пусть посаженные ею деревья служат приютом для птиц. Таким образом у нее получается:

И день на своем пути в скором времени
Разбудит птиц в буках и лиственницах.

Ларч и *марч* благополучно срифмованы. Но спрашивается: при чем же здесь Пушкин?

И это не случайность, а система. Скажет, например, Пушкин о Татьяне:

Она в горелки не играла, —

переводчица сочинит от себя дополнительно:

Татьяна оставалась дома,
Нисколько не удрученная своим одиночеством.

Если бы собрать со всех страниц те десятки и сотни эпитетов, мыслей, образов, которые изобретены переводчицей и предложены ею англо-американским читателям в качестве пушкинских, получилась бы книга изрядных размеров, которую можно было бы озаглавить «Фальшивки».

Больше всего удивительно то, что, переведя одну строфу «Евгения Онегина» (с помощью таких отсебятин) и заметив, что получается фальшь, переводчица не бросила этой работы, а как ни в чем не бывало принялась за вторую строфу, за десятую, сотую — и

только тогда остановилась, когда прикончила таким манером весь роман. Какой большой, тяжелый и зловредный труд, весь направленный к уничтожению Пушкина.

* * *

И таких трудов было много.

Все эти переводы исполнены по такой же системе, как и упомянутый мною перевод Бэбетт Дейч: берется текст Пушкина и так разбавляется в пресной воде отсебятины, что было бы странно, если бы англо-американский читатель, окунаемый в эту пресную воду, не счел бы Пушкина весьма посредственным и немощным автором, не идущим ни в какое сравнение с общепризнанными европейскими гениями.

Лучшим из всех этих переводов считается перевод Юджина Кейдена. И это мнение, пожалуй, справедливо. Юджин Кейден отнюдь не халтурщик: почтенный труженик, искренне преданный Пушкину.

Как говорит он в своем предисловии, он работал над «Евгением Онегиным» около двадцати лет — чуть ли не втрое больше, чем работал над этой книгой сам Пушкин.

Благородный упорный труд, требующий героического самоотвержения, сосредоточенных, непрерывных усилий.

А результат?

Все тот же: бесконечная отдаленность от Пушкина.

Чтобы облегчить свою задачу, переводчик из четырнадцати стихов онегинской строфы восемь оставил совсем без рифм, из-за чего вместо упругих и прочных конструкций получилась бесформенная словесная масса, жидкий словесный кисель. Уж лучше бы совсем без всяких рифм, сплошной прозаический текст. А теперь, когда кое-где появляются рифмы, бесформенность всего остального еще сильнее бросается в глаза.

Перевод встречен в американской печати сочувственно.

Так, профессор Эрнест Симмонс, авторитетный знаток русской литературы, утверждает в хвалебной рецензии, что мистер Юджин Кейден гораздо менее перегружает свою версию «Евгения Онегина» пустыми словами, истертыми фразами, чем прочие переводчики того же романа. Особенно удачным кажутся профессору Симмонсу рифмованные переводы концовок, замыкающих каждую строфу оригинального текста¹.

¹ «Russian in English Dress» by Ernest J. Simmons. — «The New York Times Book Review» от 24 января 1965 года.

Верно ли это? Не думаю. Иные из этих концовок действительно сработаны переводчиком очень умело. Но знаменитые строки из пятой главы:

Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно, —

переведены мистером Кейденом так:

...Все окоченело (!) от холода,
Бездельник может (!) видеть (!) у окна свою мать,
Которая предостерегающе бранит (!) его.

Нет ни «замороженного пальчика», ни смеха в сочетании с болью — ни одной из тех черт, которые дороги каждому русскому в этой мгновенной зарисовке с натуры.

Дальше. В подлиннике:

Судите ж вы, какие розы
Нам заготовит Гименей
И, может быть, на много дней.

А в переводе ни Гименей, ни роз:

Сказать правду,
Такова наша жизнь была бы на много лет,
И к чему она приведет — вас и меня?

В подлиннике:

Ужели жребий вам такой
Назначен строгою судьбой?

В переводе:

Станет ли такая жизнь (полная) грусти (?) и ненависти (!)
Нашей неизбежной (?) судьбой?

У Пушкина нет ни грусти, ни ненависти, и конечно, нет «неизбежной судьбы» (inevitable fate), потому что он не был бы Пушкиным, если бы вводил в свою речь такие никчемные, лишённые всякого смысла эпитеты: ведь судьба и значит неизбежность.

Конечно, за весь этот ворох пустых отсебятин очень легко порицать переводчиков. Но спрашивается: что же им делать? Будь мистер Кейден и мисс Дейч величайшими гениями, им и то не удалось бы воспроизвести «Евгения Онегина» на своем языке во

всей прелести его стиля и звукописи. Ибо всякий рифмованный стиховой перевод — даже самый лучший, даже самый талантливый — есть по своему существу целая цепь отклонений от подлинника. Иначе и быть не может: в каждом языке свои созвучья, свой синтаксический строй, своя эстетика, своя стилевая иерархия слов. Чего же требовать от мисс Бэббетт Дейч и от мистера Юджина Кейдена? Виноваты ли они, что они отнюдь не гении, а, судя по их переводам, ловкие версификаторы, умело владеющие стиховыми шаблонами?

* * *

Впрочем, представим себе на минуту, что они и вправду гениальны, отсебятин в их переводе оказалось бы меньше, стиль стал бы значительно ближе к пушкинскому, — но создать адекватную копию «Евгения Онегина» было бы и им не под силу. Здесь непреложные законы лингвистики: воссоздать рифмовку оригинального текста и в то же время дать его буквальный перевод—«два действия, математически несовместимые», как выразился недавно один переводчик, о котором у нас речь впереди.

Поэтому перед каждым переводчиком «Евгения Онегина» он ставит такую дилемму: либо удовлетвориться точным воспроизведением сюжета и совершенно позабыть о художественной форме, либо создать имитацию формы и снабдить эту имитацию искаженными обрывками смысла, убеждая и себя и читателей, что такое искажение смысла во имя сладкозвучия рифм дает переводчику возможность наиболее верно передать «дух» подлинника...

II

Крошечный, микроскопически мелкий вопрос: какой был цвет лица у Ольги Лариной, невесты Владимира Ленского?

Пушкин отвечает на этот вопрос недвусмысленно: по контрасту со своей бледнолицей сестрой, Ольга отличалась «румяной свежестью» (гл. 2, XXV) и однажды, когда ей случилось слегка взволноваться, она, по словам поэта, стала —

Авроры северной алей,
(гл. 5, XXI)

то есть, говоря попросту, лицо у нее сделалось красным, ибо кто же не знает, какой пунцовой бывает зимняя заря над снегами.

Да и вообще Ольга была краснощекая. Все помнят насмешливо презрительный отзыв Евгения:

Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.

Американский переводчик романа мистер Юджин М. Кейден (Kayden) так и перевел те стихи, где говорится о наружности Ольги: *rosy* (румяная); ее лицо было «более алым, чем утренний свет» (*rosier than morning light*)¹.

В другом, более раннем американском переводе «Евгения Онегина» — мисс Доротеи Пралл Радин — лицо Ольги, в соответствии с подлинником, названо «круглым и красным» (*round and red*).

Так же передал эти эпитеты другой переводчик, Оливер Элтон, в своей версии «Евгения Онегина»:

Лицо у нее круглое и красное.

Поэтому с таким изумлением я встречаю в новом американском «Евгении Онегине» следующий перевод этих строк:

Она кругла (?!), у нее красивое (?!) лицо,
Подобное этой глупой луне
На этом глупом небе².

Почему красивое? Да потому, — поясняет переводчик (Вл. Набоков. — *Ред.*) в своих комментариях, — что в древней России (в XIV — XVI вв.) *красный* означало красивый. От тех времен осталось название Красная площадь. И в крестьянской речи и в фольклоре недаром говорится «красное солнышко», «красна девица», «красный угол» (II, 332 — 334).

Но ведь Онегин не крестьянин и не современник Ивана IV. В его лексиконе, как и в лексиконе всех современных ему культурных людей его круга, слово *красный* раньше всего означало цвет, а не форму: алый, малиновый, багровый, румяный. Именно так применительно к данному случаю толкует это слово авторитетный четырехтомный «Словарь языка Пушкина», изданный Академией наук СССР (том II, М., 1957, с. 395).

¹ *Pushkin Alexander S. Eugene Onegin. Translated from the Russian by Eugene M. Kayden. The Antioch Press, Ohio, 1964, pp. 69, 138.*

² *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov in four volumes. Bollingen Series XXII, Pantheon Books, 1964, т. I, с. 155.* В дальнейшем ссылки на эту четырехтомную книгу переносятся в текст; римская цифра означает том, арабская — страницу.

Не было и нет, я уверен, ни одного русского человека ни в XIX, ни в XX веке, который понял бы онегинское слово *красна* в том смысле, в каком понял его этот американский переводчик «Евгения Онегина».

Отстаивая свое мнение, он убеждает и себя и других, что Онегин не стал бы говорить такое обидное слово об Ольге влюбленному в Ольгу Ленскому. Между тем именно это слово лучше всего характеризует стремление озлобленного Онегина противопоставить выпреним иллюзиям молодого романтика свой «резкий, охлажденный ум». Здесь дан очень рельефный пример едкой злости его «мрачных эпиграмм», о которых сообщает поэт в первых же строках, посвященных Онегину.

Все 137 лет существования романа русские люди из поколения в поколение понимали слова Онегина именно так. *Красный* в смысле *красивый* для нас архаическое, мертвое слово. Оно сохранилось в живом языке только в качестве неподвижного, застылого эпитета, издавна прикрепленного к ограниченному числу существительных: «красная горка», «красное крыльцо», «красный зверь». Вне этих и еще нескольких устойчивых формул такое словоупотребление, как явствует из романа, совершенно несвойственно Евгению Онегину: речь его лишена каких бы то ни было архаических примесей. Это простая, непринужденная речь образованного русского барича, совершенно чуждая стилизации на славянофильский манер.

Есть еще один довод, которым переводчик пытается защитить свою версию. Если бы, — говорит он, — Пушкин написал про Ольгу: «у нее красное лицо», — тогда, конечно, это значило бы, что она краснощекая. Но Пушкин написал: «красна лицом», а эта форма якобы никогда не применяется русскими по отношению к цвету лица. Между тем стоит только вспомнить такую строку из незабвенного стихотворения Ал. Блока:

Что ты *ликом бела*, словно плат, —

чтобы и этот лингвистический довод Набокова утратил всякую видимость истины. Ведь не сказал же поэт: «у тебя белый лик», он сказал: «ликом бела», и для русского уха это выражение имеет единственный смысл: «лицо у тебя белое, бледное»¹.

¹ Ср. в одном из черновиков к «Медному всаднику»:

Лицом немного рябоватый, —
которое цитирует сам же Набоков в своем «Эпiloге переводчика» (III, 383).

Да и в психологическом плане невозможно представить себе, чтобы желчный Евгений, желая сказать злое слово о пошлой наружности Ольги, стал бы наряду с этим говорить комплименты ее красоте. Это противоречило бы замыслу Пушкина, наметившего здесь первый из тех эпизодов, которые должны были завершиться дуэлью. Стал бы Ленский обижаться на Онегина, если бы тот сказал, что Ольга красавица?

Но почему я так долго толкую о таком пустяке? Мало ли всевозможных — и притом более крупных — ошибок случается совершать переводчикам? В том-то и дело, что это совсем не пустяк. Читатель, я надеюсь, и сам убедится, если дочитает настоящую статью до конца, что это один из очень важных штрихов для характеристики той интересной книги, о которой я сейчас говорю.

* * *

К сожалению, ученый переводчик упорствует в своем заблуждении и каждого, кто не согласен с его пониманием этой выходки Евгения Онегина, именует безо всяких обиняков — идиотом.

Едва только ему стало известно, что «Словарь языка Пушкина» расходится с его толкованием, он заявил, что версия этого справочника «ни с чем не сравнима по своему тупоумию» («...a version that for sheer imbecility can hardly be matched». II, 333).

Достается и либретто оперы Чайковского «Евгений Онегин», где Ольгу тоже именуют румяной, причем комментатор употребляет такие эпитеты, как «сумасшедший» (lunatic), «безмозглый» (silly) (II, 333).

Вообще, если бы я не знал других произведений Набокова, я был бы поражен резкостью его суждений, их запальчивостью. Но так как я в свое время прочитал немало его книг, здесь не было для меня никакого сюрприза.

Казалось бы, писание примечаний к старинным классическим текстам — одно из самых мирных и безмятежных занятий. Вспомним примечания Я. К. Грота к Державину. Или примечания профессора С. М. Бонди к тому же «Евгению Онегину», увлекательные, но вполне благодушные.

А эти комментарии, которые я читаю сейчас, полны боевого азарта, полемичны, непримиримо воинственны.

С особенным гневом относится автор к другим переводчикам «Евгения Онегина». Он называет их «зловредными халтурщиками» (harmfull drudges, II, 325), а их переводы «чудовищными» (preposterous), «забавными» (ridiculous), «идиотскими» (idiotic),

и даже «ужасными» (horrible) (II, 112, 526; III, 187). И вообще он считает большой катастрофой (disaster) совершаемое этими переводчиками — каждым по-своему — искажение великого подлинника. Во всех вышедших до настоящего времени переводах «Евгения Онегина» на французский, английский, немецкий язык он видит циническое глумление над Пушкиным (III, 184—189). Неумолимо повторяет он снова и снова, что гениально лаконичскую, непревзойденную по своей музыкальности речь одного из величайших мастеров языка переводчики всевозможными способами превращают в дешевый набор банальных затасканных фраз.

Так же беспощадно расправляется он почти со всеми комментаторами «Евгения Онегина». В 1953 году в издании Гарвардского университета (США) вышел комментарий к роману, составленный тамошним профессором Чижевским. Ни один ястреб не терзал свою жертву с такой кровожадной жестокостью, с какой Вл. Набоков терзает этого злополучного автора. О его работе он выражается так: «неряшливая компиляция» (II, 80), «компиляция, не имеющая ни малейшей цены» (I, 60). И дальше на многих страницах: «Чижевский в пяти строках делает пять ошибок» (III, 61). «Комическая наивность Чижевского» (II, 221)...

Очевидно, Чижевский плоховатый работник. Он ссылается, например, на несуществующий роман Ричардсона, причем уверяет читателя, будто в этом романе выведен такой-то герой, который на самом-то деле является героем другого романа (II, 288, 348). Автором некоей пьесы он называет такого писателя, который этой пьесы никогда не писал (II, 80). Фамилию одного автора принял за название его книги и объявил, что книга вышла без фамилии автора (III, 110).

Все это едва ли похвально.

Но никто не умел бы выразить свое возмущение с такой убийственно презрительной ненавистью.

Обвинитель не прощает Чижевскому ни малейшей оплошности. Тот, например, написал фамилию Мармонтель через два *л* (II, 517) и вместо Casimir — Kasimir. Даже за такие безделицы его постигает кара.

С такой же беспримерной свирепостью снова и снова клеймит комментатор другого своего предшественника, профессора Н. Л. Бродского. Из страницы в страницу читаем:

«Бродский сообщает неверную дату» (III, 113).

«Бродский забывает, что Татьяна...» (III, 160).

«Забавно, что Бродский...» (III, 320).

И общий приговор: «нелепая чушь» (III, 67).

К иллюстраторам Пушкина грозный ученый относится с тем же неистовым гневом. Не стану повторять, что говорит он о связанных с Пушкиным произведениях Репина (действительно слабых) (III, 42), приведу его отзыв о художнике Нотбеке, напечатавшем в 1829 году шесть неумелых гравюрок, иллюстрирующих «Евгения Онегина»: «жалкий, бездарный художник» (*miserably bad artist*), рисунки которого типичны для «обитателей сумасшедшего дома» (II, 177–179).

Поэтому я нисколько не удивлюсь, если Владимир Набоков, прочтя эти скромные мои возражения против одной-единственной ошибки его перевода, назовет меня кретином и олухом.

* * *

Первый стихотворный перевод «Евгения Онегина» на английский язык был напечатан в Лондоне в 1881 году. Переводчиком был Генри Сполдинг (*Spalding*).

В 1904 году, там же, вышел второй перевод, исполненный Клайвом Филлиппсом Уолли.

Англо-американский читатель не проявлял тогда большого интереса к русской поэзии, к русской культуре. Переводы очутились как бы в безвоздушном пространстве и общественного резонанса почти не имели.

Но прошло полвека — и русское искусство, русская литература очутились в центре внимания англо-американских читательских масс, и стихотворные переводы «Евгения Онегина» стали появляться все чаще и чаще.

В 1936 году в Нью-Йорке вышел перевод (в составе пушкинского трехтомника), исполненный Бэбетт Дейч (*Deutsch*).

В 1937 году в том же Нью-Йорке «Евгений Онегин» вышел в переводе Оливера Элтона (*Elton*).

Тогда же в Калифорнии в городе Беркли роман Пушкина вышел в переводе Доротеи Пралл Радин и Джорджа Патрика (*Dorothea Prall Radin and George Patrick*).

В 1963 году в Нью-Йорке перевод «Евгения Онегина» вышел опять-таки в популярном издании. Переводчик Уолтер Арндт (*Arndt*).

В 1964 году в Америке вышло два «Евгения Онегина». Один в переводе Владимира Набокова (Нью-Йорк). Другой в переводе Юджина М. Кейдена (*Kayden*), штат Огайо.

В 1965 году вышел массовым тиражом (в издательстве «Пинг-

вин») заново переработанный, сильно обновленный перевод Бэббетт Дейч.

Как ни отнестись к качеству этих переводов, нужно сказать, что каждый из них — результат многолетнего, большого труда. В два-три месяца «Евгения Онегина» стихами не переведешь: в нем 5540 рифмованных строк. Юджин Кейден сообщает в своем предисловии, что он работал над «Онегиным» двадцать лет. А Набоков, как явствует из его предисловия, изучал эту книгу с юности, иначе говоря — лет сорок пять или больше, а над комментариями к ней начал работать еще в тридцатых годах. И замечательно: англо-американская критика (не то, что в былые годы!) встречает каждого нового «Онегина» несметным количеством статей и рецензий, обсуждая азартно и шумно его верность великому подлиннику. Особенно посчастливилось переводу Набокова: не было, кажется, ни в Англии, ни в США, ни в Канаде такого литературного органа, который не посвятил бы ему хоть несколько строк. Мне, русскому, весело видеть, как близко принимают к сердцу заморские и заокеанские люди творение гениального моего соотечественника.

Одним из первых откликов на появление нового — набоковского «Евгения Онегина» была статья профессора Эрнеста Симмонса, автора лучшей зарубежной биографии Пушкина. Статья была озаглавлена «Путеводитель Набокова по пушкинской вселенной» — и напечатана в литературном приложении к «Нью-Йорк таймс» (от 28 июня 1964 года).

С тех пор дискуссии о набоковском «Евгении Онегине» не сходят с газетно-журнальных страниц. Очень интересна статья Сиднея Монаса «Где же ты, Пушкин?» в журнале «Хадсон ревью» («Hudson Review»).

Вскоре в «Нью-йоркском книжном обозрении» сказал свое веское слово о книге самый влиятельный критик Америки Эдмунд Уилсон («The New York Review of Books» — 15 июля 1965 г.). Статья вызвала большую сенсацию и, конечно, не осталась без отповеди: в одном из позднейших номеров «Книжного обозрения» (от 26 августа) Вл. Набоков ответил маститому критику в своем обычном высокомерно-язвительном тоне. Эдмунд Уилсон тут же ответил Набокову, после чего журнал предоставил трибуну читателям, которые стали высказывать о работе Набокова самые разнообразные, но одинаково пылкие мнения. Заспорили о том, как произносится русское ё, что значит по-русски «нету» и как перевести слово «тянуться» в знаменитых строках:

Гусей крикливых караван
Тянулся к югу...

В споре приняли участие и профессор Эрнест Симмонс, и переводчик Давид Магаршак, и многие другие. И, конечно, мы, русские, не можем не порадоваться тому обстоятельству, что Пушкин, гениальность которого была до недавнего времени скрыта от «гордого иноплеменного взора», наконец-то стал для зарубежных читателей непререкаемым классиком, которого они жаждут возможно доскональнее узнать и понять.

Радует и то, что наш язык, его формы, прихоти, оттенки и тонкости широко обсуждаются там, где еще так недавно им интересовались лишь очень немногие.

Набоков не ограничился переводом «Евгения Онегина». Он снабдил свой перевод кропотливо составленным научным комментарием чуть не к каждой строке романа. Этот комментарий занимает в его работе наиболее видное место: два тома — свыше 1100 (тысячи ста!) страниц!

В своих комментариях Набоков обнаружил и благоговейное преклонение перед гением Пушкина, и большую эрудицию по всем разнообразным вопросам, связанным с «Евгением Онегиным».

Иным эта эрудиция покажется даже чрезмерной. Найдутся, пожалуй, читатели, которые скажут, что им предлагается больше, чем им хотелось бы знать. «Конечно, скажут они, это не так уж плохо, что по поводу пушкинского слова *педант* нам сообщают, как понимали это слово 1) Монтень, 2) Шекспир, 3) Матюрэн Ренье, 4) Мальбранш, 5) Аддисон, 6) Хэзлит, 7) Шенстон, — но что нам делать с теми несметными сведениями, которые нам предлагаются в этой книге по поводу онегинской *хандры*? Прочитав в первой главе об Онегине, что

...русская *хандра*
Им овладела понемногу, —

исследователь загромождает свою книгу десятками ссылок на десятки таких сочинений, где тоже говорится о хандре. Эти сочинения следующие:

1. «Орлеанская дева» Вольтера (1755).
2. Его же «Гражданская война в Женеве» (1767).
3. Стихотворение Альфреда де Мюссе.
4. Статья Джеймса Босуэлла в «The London Magazine» (1777).
5. Другая статья Джеймса Босуэлла в том же журнале (1778).

6. Басня Лафонтена «Кошка, превращенная в женщину».
7. «Лицей» Лагарпа (1799).
8. Строка из Парни.
9. Отрывки из письма Шарля Нодье (1799).
10. Цитата из дневника Стендаля (1801).
11. Цитата из «Рене» Шатобриана (1802).
12. Цитата из «Обермана» Сенанкура (1804).
13. Цитата из «Валери» баронессы Крюднер (1803).
14. Цитата из «Героя нашего времени».
15. Цитата из Сент-Бева.
16. Снова цитата из Шатобриана.
17. Цитата из «Дон Жуана» Байрона.
18. Цитата из Марии Эджворт (1809).
19. Цитата из статьи Фонсенгрива во французской «Большой энциклопедии» (ок. 1885) (II, 151–156).

И такая щедрость на каждой странице. Пушкин говорит о Владимире Ленском, что тот

Читал, забывшись, между тем
Отрывки северных поэм...

Что за северные поэмы? По этому поводу нам опять предлагаются десятки разнообразных цитат: тут и мадам де Сталь, и Клопшток, и Бюргер, и Шиллер, и Гете, и Макферсон, и Жуковский, и Кембел (II, 253–255).

Конечно, если бы дело не шло о гениальной поэме, в которой мне с самого детства дорого каждое слово, я тоже, пожалуй, попенял бы исследователю за его чрезмерную дотошность и въедливость. Но я, как и всякий, кто любит поэзию, отношусь с такой ненасытной жадностью ко всему, имеющему хотя бы отдаленную связь с этим неисчерпаемым творением Пушкина, что никакие разговоры о нем не могут показаться мне лишними.

Вот, например, у Пушкина сказано, что Онегин, живя в Петербурге, зимовал в своих покоях, как сурок. Комментатор сообщает по этому случаю, какие породы сурков водятся на востоке и на западе США и как эти зверьки называются в Англии, во Франции, в Польше (III, 231–232). Я и об этом читаю с большим интересом, хотя, конечно, и двух слов было бы совершенно достаточно, чтобы объяснить, что такое сурок. Мне даже нравится, что наряду с зоологией здесь совершаются столь же продолжительные экскурсии в ботанику — по поводу брусничной воды, которую подавали у Лариных (II, 324–326), и этнографию — по поводу «горе-

лок», в которые *не играла* Татьяна (II, 283–285), и в старинную французскую поэзию — по поводу «et cetera» (и прочее), которым обмолвился Евгений Онегин в шутовском разговоре с Владимиром Ленским (II, 322–323).

Кто же может возражать против такого изобилия сведений, раз они относятся к «Евгению Онегину»? А если в этом изобилии сказывается желание ученого автора щегольнуть своей сверхначитанностью, сверхэрудицией, такое желание вполне извинительно, и мы едва ли вправе глумиться над ним.

Но есть в сверхэрудиции Набокова одна необъяснимая странность. Оказывается, он до того переполнен всевозможными цитатами, сведениями, его так и распирает от совершенно ненужных познаний, что зачастую они переливаются у него через край. И тогда он забывает о «Евгении Онегине» и вводит в свою книгу материал, который ни к Пушкину, ни к «Евгению Онегину» не имеет никакого касательства. Дается комментарий, но о чем — неизвестно.

Этого еще никогда не бывало, чтобы, взявшись за составление пояснительных примечаний к тому или иному литературному памятнику, какой-нибудь ученый исследователь вдруг начисто забывал о предмете своих толкований и тут же заводил разговор на совершенно посторонние темы.

У Набокова это на каждом шагу.

Так, например, совершенно не связано с «Евгением Онегиным» сообщаемое комментатором сведение, что Чарльз Мэтьюрин, когда писал своего «Мельмота Скитальца», наклеивал себе на лоб облатку, чтобы никто из домашних в то время не заговаривал с ним (II, 353). Это сведение самоцельно, существует само по себе, ибо ни Евгений Онегин, ни Пушкин никаких облаток себе на лоб не наклеивали и нигде даже не упоминали о них.

И еще: разъясняя строку о детстве Евгения Онегина, где сказано, что француз-гувернер

Учил его всему шутя, —

комментатор ни к селу ни к городу сообщает читателям, что этот гувернер вряд ли похож на того педагога, который в XVIII веке обучал греческому языку Бенжамена-Анри Констан де Ребека, хотя никто никогда и не думал, что они похожи друг на друга, тем более что учитель Онегина никогда не обучал его греческому. Да и мало ли есть педагогов, непохожих на онегинского ментора.

И при чем здесь Бенжамен-Анри Констан де Ребек, неизвестно.

Таково же сообщение о том, что какой-то герой одной заурядной (*mediocre*) книжонки, подобно Чаадаеву, успокоил свой мятущийся дух в лоне католической церкви (II, 46). Автор вводит это сообщение в свой комментарий к знаменитой строке «Мы все учились понемногу», хотя оно здесь совершенно не надобно, так как в этой строке нет ни слова ни о католических, ни о православных церквях.

И еще: процитировав, по поводу малинового беретта Татьяны, Болеслава Маркевича, и В. Глинку, и Уиллетта Кеннингтона (*Cunnington*), а также «Московский телеграф» и один заграничный журнал, комментатор никак не может удержаться, чтобы не сообщить нам при этом о какой-то повестушке Фаддея Булгарина, переведенной в журнале на французский язык, хотя эта повестушка никак не связана ни с «Евгением Онегиным», ни с малиновым беретом Татьяны (III, 183).

Так же не связано с «Евгением Онегиным» сообщаемое комментатором сведение, что существовал некогда плоховатый французский поэт, написавший плохую строку, которая начинается так: «*Se bon ton dont...*» («Се бон тон дон...», III, 189).

Строка, действительно, очень уродливая, но Пушкин здесь решительно ни при чем: в его строке подобной какофонии нет.

Точно так же не имеет ни малейшего отношения к Пушкину сообщаемое комментатором сведение (впрочем, давно всем известное), что тютчевские знаменитые строки:

Ночь, хмурая, как зверь стоокий,
Глядит из каждого куста, —

могли быть навеяны соответствующим двустипшием Гёте (II, 329). Так как в «Евгении Онегине» нет и в помине этого «стоокого зверя» — сообщаемое сведение оказывается тоже излишним.

Ну что же? Если в этих посторонних сообщениях и сведениях ни в малой степени не раскрывается Пушкин, зато здесь раскрывается Набоков.

Потому-то, читая иные страницы его комментариев, думаешь не столько о Пушкине, сколько о нем, о Набокове. Ибо, комментируя Пушкина, он в то же время стремится прокомментировать себя самого. И это ему вполне удастся: недаром почти во всех зарубежных рецензиях о его интерпретации «Евгения Онегина» гораздо больше говорится о нем, о Набокове, чем об авторе, которого он комментирует.

Такой эффект достигается многими способами и раньше всего, как мы видели, запелляционно-резкими суждениями о людях и книгах, к которым большинство окружающих привыкли относиться с пиететом. Еретик, выступающий против общепринятых мнений, всегда привлекает сочувственное внимание к себе, к своей личности. В подтексте у Набокова можно нередко слышать: «вот вы полагали, что такие-то люди (писатели, художники, ученые) достойны вашей любви и признательности, но я, Athanasius contra mundum¹, думаю о них не то, что вы». Другой на его месте, например, написал бы, не вдаваясь ни в какие оценки: «такое-то стихотворение Вяземского создавалось под влиянием Пьера-Жана Беранже». И поставил бы точку. Но Набоков не склонен к такому безличному стилю. «Петр Вяземский, — пишет он, — второстепенный поэт, к великому несчастью (*disastrously*) находился под влиянием французского стихоплета Пьера-Жана Беранже» (II, 27). На дальнейших страницах Набоков называет Беранже «жалкой посредственностью» (II, 34), автором «тривиальных», то есть шаблонных стихов (III, 321).

Не стану повторять, что говорит он о Виссарионе Белинском, но вот несколько других его отзывов. Стихи Вольтера все до единого «отвратительно прозаичны и скучны» (II, 147), Сергей Аксаков — третьеразрядный (*very minor*) писатель, ужасно раздутый (*tremendously puffed*) в славянофильских кругах. Достоевский — «варварски грубый (*gothic*), сентиментальный, слишком превознесенный писатель» (III, 191).

Чуть не на каждой странице заявляет комментатор «Онегина» о своих собственных пристрастиях, вкусах, оценках — и тем самым ни на миг не оставляет читателя наедине с Пушкиным, с «Евгением Онегиным». Импозантная фигура комментатора маячит перед нашими глазами беспрестанно на всем пространстве его объемистой книги.

Именно потому, что он чувствует себя центральным персонажем своих «Комментариев», он позволяет себе, как уже было сказано, не раз и не два забывать о том произведении, которое он взялся комментировать, и предлагает читателю разные посторонние (порой курьезные) сведения (вроде облатки на лбу Мэтьюрина).

Этим совершенно разрушается наше привычное представление о стиле и жанре примечаний к классическим текстам.

¹ Афанасий против всего мира (*лат.*). — *Ред.*

До сих пор составители их — скромные труженики — скрывались всегда за кулисами: Тихонравов и Шенрок, комментируя Гоголя; Модзалевский, Томашевский, Лернер, комментируя Пушкина; Гудзий, комментируя Толстого; Макашин, комментируя Салтыкова-Щедрина, — все предпочитали служить читателю незаметными спутниками, помогающими ему разобраться в классических текстах.

Эта роль нисколько не соблазняет Набокова. Он видит в комментариях такое же средство самоутверждения, самораскрытия, какое видит каждый поэт в своей лирике. Он не прячется за кулисами, он шумно выходит на сцену, на которой до сих пор единственным солистом был Пушкин, и хоть не всегда заслоняет его, но все же выступает рядом с ним, демонстрируя перед нами свои собственные причуды и вкусы, свою патрицианскую брезгливость к тем литературным явлениям, в которых ему чудится вульгарность и фальшь.

Если же кто сомневается, что в своих комментариях к Пушкину Набоков видит комментарии к себе самому, что для него это род автобиографии, литературного автопортрета, я могу сослаться на те строки, где он по поводу Летнего сада, куда водил Евгения Онегина его гувернер, сообщает читателям, что в детстве и он, как Евгений Онегин, проживал в Петербурге, что и у него, как у Евгения Онегина, был гувернер, который и его, как Евгения Онегина, водил в Летний сад на прогулку (II, 41).

А заговорив об адмирале Шишкове, он не забывает сказать:

«Адмирал Александр Семенович Шишков... президент Академии наук и *двоюродный брат моей прабабушки*» (III, 169).

Если бы какой-нибудь другой комментатор поэзии Пушкина в своем научном примечании к «Евгению Онегину» позволил себе сообщить, какая была у него, у комментатора, бабушка, это влечение своей собственной биографии в биографию Пушкина показалось бы чудовищной литературной бестактностью. Но для Набокова, который видит в комментариях к «Евгению Онегину» одно из средств самовыражения, самораскрытия, и стремится запечатлеть в них свое «я», свою личность с той же отчетливостью, с какой он запечатлевает ее в своих стихах и романах, совершенно естественно рассказывать здесь, на страницах, посвященных «Онегину», что у него, у Набокова, была бабушка, баронесса фон Корф, и дядюшка Василий Рукавишников, после смерти которого он, Набоков, получил в наследство имение Рождествино, что имение это примыкает к другим, тоже очень живописным именьям, принадлежавшим его родителям и близкой родне.

В одном из этих имений, под названием Батово, юный Набоков, как опять-таки сообщает он сам, — в шутку дрался на дуэли с одним из своих кузенов (II, 433).

У другого исследователя классических текстов такое «ячество» могло бы показаться кощунством. Но у Набокова это так естественно, так органично, так соответствует его репутации, так связано со всем его писательским обликом, что я удивился бы, если бы его комментарии к «Евгению Онегину» были написаны в том бесстрастном, строго академическом стиле, к какому с давнего времени нас приучила наша славная когорта пушкинистов: Леонид Майков, Щеголев, Лернер, Модзалевский, Цявловский, Цявловская, Тынянов, Оксман, Томашевский, Бонди.

Набокову этот академический стиль не указ. Каждым своим жестом он как бы внушает читателю:

— Пусть в своих комментариях к Пушкину писатели-плебеи, чернорабочие словесного цеха, считали своим писательским долгом писать только то, что прямо относится к делу, я же, литературный патриций, могу себе позволить по прихоти толковать о чем вздумается, не стесняя себя рамками определенной тематики.

Захочу — расскажу о том, как учили Бенжамена Константа, или о том, какие английские вирши сочинял поэт Иван Козлов, или о том, какая повестушка Булгарина была напечатана во французском журнале, а захочу — расскажу о себе и о своих замечательных предках.

* * *

Но не нужно шаржировать. Хотя Набоков и склонен порою заслонять великого поэта собственной внушительной фигурой и втискивать в комментарии к «Евгению Онегину» неожиданные, непрошенные сведения о разных посторонних вещах, все же главный его интерес сосредоточен на Пушкине.

И вот спрашивается: что же нового внес он в наше пушкиноведение? Какими идеями, сведениями обогатил он наше представление о «Евгении Онегине»? Не может же быть, чтобы в таком обширном и кропотливом исследовании не было каких-нибудь новшеств, открытий, находок, которые отныне войдут в обиход современной науки о Пушкине.

Снова перелистываю эти ученые книги. И нахожу в них прелюбопытные факты. Оказывается, Пушкин, подыскивая в черновике 21-й строфы второй песни подходящее отчество для одной деревенской старухи, колебался между тремя *Ф*: сначала он на-

звал эту старуху Филатьевна, потом — Филиппьевна, потом — Фаддеевна (II, 273). Три *Ф*налицо.

И еще немаловажное сведение. Оказывается, эта Фаддеевна, нянчившая маленькую Ольгу и рассказывавшая ей сказку о Бове Королевиче, похожа на такую же няньку, которая в книге Марии Эджворт «Ennui» (1809) рассказывает ребенку сказку о Черной Бороде и короле О'Доногуэ. Хотя эта ирландская нянька не имела ничего общего с русской и хотя сказка о Черной Бороде ничем не похожа на сказку о Бове Королевиче, для комментатора здесь доказательство, что образ Фаддеевны взят Пушкиным не из реального русского быта, но — из зарубежной словесности.

И вот еще одна параллель, никем до сих пор не замеченная. Возможно, что знаменитое патриотическое восклицание Пушкина:

Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось, —

внушено Пушкину аналогичным (!) восклицанием малоизвестного английского стихотворца Пирса Игена (Egan):

Лондон! ты всеобъемлющее слово...
(III, 113)

хотя Пушкину, чтобы прославить Москву, едва ли нужно было копировать лондонца.

Но в этом и заключается важнейшее открытие исследователя. Читая пушкинский роман, он обнаружил, что чуть ли не вся фразеология романа заимствована Пушкиным из чужестранных источников — главным образом из французских. Отыскание этих источников комментатор считает одной из своих главнейших задач.

Встретив, например, у Пушкина стих:

Его не видят, с ним ни слова, —

он спешит указать, что весь этот оборот заимствован поэтом у французов, которые так и говорят на своем языке: «On ne le voit pas, on ne lui parle pas» (III, 217).

И по поводу «тайнственной гондолы», упомянутой Пушкиным в «Евгении Онегине», Набоков точно так же указывает, что эта венецианская лодка вплыла в пушкинский текст прямо из поэмы Байрона «Беппо», с которой поэт познакомился по французскому переводу Амедея Пишо (II, 187).

Приведя два стиха из 21-й строфы второй главы романа:

Он был свидетель умиленный
Ее младенческих забав, —

комментатор считает необходимым отметить, что вся эта фраза есть точная калька французской: *il fut le témoin attendri, etc.* (II, 270).

В той же строфе есть двустишие:

В глазах родителей, она
Цвела как ландыш потаенный, —

и, конечно, зоркий «параллелист» не преминул усмотреть галлицизм и здесь: «в глазах» — «aux yeux» (II, 270).

Дальше мы узнаем, что пресловутую гондолу Пушкин мог заимствовать не только у француза Пишо, но и во французском романе «Валери» баронессы фон Крюднер (II, 185).

Что двустишие:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела, —

могло быть заимствовано у француза Поля-Дени Лебрена, а пожалуй, у англичанина Аллана Рамсая (II, 276).

Что знаменитые строки:

Так точно старый инвалид
Охотно клонит слух прилежный
Рассказам юных усачей,
Забытый в хижине своей —

весьма близки к двум сонетам Пьера де Ронсара — из коих один написан в 1560 году, а другой — в 1578.

Что такие выражения в русском романе, как «ростбиф окровавленный», «огонь нежданных эпиграмм», «юность мятежная», «любезный баловень природы», «одет, раздет и вновь одет» — и многие десятки других внушены русскому поэту французами (II, 16, 42, 49, 73, 98).

Если читать эти комментарии один за другим, получается такое впечатление, будто «Евгений Онегин» в значительной мере есть перевод с французского. Комментатор так твердо уверен в существовании французских и отчасти английских первоисточников «Евгения Онегина», что даже удивляется, когда обнаруживает, что Пушкин самостоятельно, так сказать, из своей головы,

не подражая ни Вольтеру, ни Байрону, говорит о товарах, которые «Лондон щепетильный»

...по балтийским волнам
За лес и сало возит нам.

Правда, можно было бы предположить, что эти строки он позаимствовал из десятой песни байроновского «Дон Жуана», где в сорок пятой строфе тоже говорится о торговле русских с англичанами, но, увы, досконально известно, что десятая песня не могла в то время дойти до Пушкина ни в подлиннике, ни во французском переводе Пишо, так как эти пушкинские строки написаны до появления соответствующих строк в поэме Байрона (II, 98, 99).

И это не единственный случай, когда *сходство иностранного текста и пушкинского объясняется простым совпадением.*

У Пушкина есть две строки о крепостных кучерах, которые, поджидая господ, греются у костров на морозе:

И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони.

Комментируя эти строки, Набоков весьма огорчен, что они написаны в 1823 году и что таким образом никак не возможно сказать, будто Пушкин позаимствовал их у американского поэта Джеймса Рассела Лауэлла, который написал нечто подобное в 1868 году. Увы, комментатору приходится скрепя сердце признать, что Пушкин сочинил эти строки сам, без помощи чужеземных писателей. По словам Набокова, всякий «параллелист» был бы страшно обрадован, если бы Лауэлл родился, скажем, в 1770 году и написал бы свои стихи раньше Пушкина. Но Лауэлл родился в 1819 году и, значит, был крохотным мальчиком, когда Пушкин начал писать свой роман, так что при всем желании нашего параллелиста уличить Пушкина в хищении у Лауэлла ему пришлось отказаться от такого соблазна, ибо неопровержимые факты устанавливают несомненное *alibi* Пушкина (II, 96).

Спрашивается, что нам за надобность узнавать такие английские тексты, какие появились значительно позже «Евгения Онегина» и никак не могли послужить материалом для Пушкина и в то же время не послужили материалом для Лауэлла?

Эти случайные параллели Вл. Набоков любовно именуется «очаровательными совпадениями», хотя, конечно, и сам сознает, что

научная их ценность равна нулю, так как к «Евгению Онегину» они не имеют касательства.

Вообще здесь полный простор для произвола. Комментатор, например, говорит, что строки «Москва... как много в этом звуке...» могли быть внушены Пушкину английским писателем Игеном; почему не английским писателем Вильямом Дэнбаром, у которого тоже есть обращение к Лондону:

Лондон, ты цветок всех городов...
London! Thou are the flower of cities all...

Допустить же, что хоть одну строфу Пушкин сочинил своим умом, не заимствуя ни лексики, ни фразеологии в каком-нибудь чужеземном источнике, параллелист ни за что не согласен.

Особенно дороги ему новые и новые факты, доказывающие, что в «Евгении Онегине» нашла отражение французская речевая традиция, и Пушкин, создавая русскую национальную эпопею, строил множество своих словесных конструкций, копируя французские модели.

Ко всем этим указаниям я отнесся с большим интересом, но, конечно, мой интерес к открытию американского автора был бы гораздо сильнее, если бы я не читал о том же в книгах и диссертациях русских исследователей...¹

ВОКРУГ ВЫСОКОГО ИСКУССТВА

1

*Из переписки К. И. Чуковского с американскими славистами*²

От Э. Симмонса, 2 апреля 1965 г.

Дорогой Корней Иванович!

Благодарю Вас за «Высокое искусство», прочел его с волнением и радостью. Столь многое в этой книге близко и моим интересам. Несмотря на Ваши скромные заявления в начале книги. Вы в ней выступаете как самый настоящий ученый но полагающий,

¹ Автор не успел закончить эту статью. — *Ред.*

² Перевод с английского и комментарии М. Ф. Лорие.

Ссылки на «Высокое искусство» даны по настоящему тому. Однако это не всегда возможно, т. к. после книги 1964 года, о которой идет речь в переписке, было еще два издания, которые автор сильно переработал.

как и я, что ученый труд не обязательно должен быть скучным. Многие ученые — это несостоявшиеся литераторы, а некоторые литераторы — несостоявшиеся ученые, как Гоголь, например, когда он пытается писать и преподавать историю. В Вас же ученость и писательское искусство сочетаются в счастливом союзе талантов, какой редко найдешь в одном человеке.

В Вашей книге столько положений с которыми я согласен, что перечислить их в письме невозможно. Я поражаюсь Вашим познаниям в лингвистике и той полнейшей свободе, с какой Вы ориентируетесь в нескольких литературах, особенно в английской, первые познания в которой я получил под руководством видного шекспироведа Дж. Л. Киттреджа в Гарварде. Одно из главных достоинств Вашей книги — обилие иллюстраций, от забавнейших «поймать краба» и «черной Марии» в начале книги до множества поучительных примеров «неточной точности», бедного и богатого словаря, стиля, слуха, ритма, синтаксиса, интонации и т. д. в основной ее части.

Особенно мне понравилась Ваша расправа с Б. Г. Герни¹, которая окажется полной неожиданностью для его здешних почитателей. Жаль, что у Вас не было под рукой его перевода «Мертвых душ», недавно переизданного, «коренным образом переработанного» и «горячо встреченного», — думаю, что Вы бы нашли там материал для критики, аналогичной Вашим замечаниям по поводу его «Ревизора». А между тем Герни — живой и изобретательный переводчик, и таланта у него побольше, чем у большинства других наших переводчиков.

Очень ценны Ваши наблюдения над баснями Крылова в передаче сэра Бернарда Пэйрса², который много лет был моим близким другом и незадолго до смерти не раз выражал свою радость по поводу Ваших похвал его переводам, не упоминая, однако, о Ваших упреках. Невыносимые англицизмы — вот что нарушает очарование его в общем-то искусных переложений, в которых ему часто удавалось уловить дух оригинала. Есть тут у нас один немало сумасбродный молодой человек, Гай Дэниелс, мечтающий издать томик своих переводов басен Крылова. То, что я видел в рукописи, сделано неплохо. Он только что выпустил томик Лермонтова, стихи и прозу, много такого, что раньше на английский

¹ Об американском переводчике Б. Г. Герни, искажившем в своем переводе стиль «Ревизора» Гоголя, К. Чуковский гневно пишет в «Высоком искусстве», с. 125–127.

² *Б. Пэйрс* (1867–1949) — английский писатель и переводчик. О его переводе басен Крылова см. «Высокое искусство», с. 109–111.

не переводилось. Вас позабавило бы его воинствующее предисловие, в котором большое место уделено проблемам перевода.

Блестящий раздел о Шекспире в Вашей книге доставил мне огромное удовольствие. Я слышал о популярности переводов Радловой на советской сцене, и Ваш анализ этих переводов явился для меня откровением. (Прежних Ваших критических трудов о ней мне не довелось читать.) Разумеется, Шекспир писал для театра, но в этом нет ничего несовместимого с поэтическим творчеством. Как Вы знаете — и как следовало бы знать Радловой, — Шекспир считается величайшим из английских поэтов, и всякий переводчик, игнорирующий этот факт, обречен на неудачу. Мне жаль, что Вы почти не пишете о шекспировских переводах Пастернака, жаль хотя бы потому, что здесь многие люди, слабо знающие или вовсе не знающие русского языка, считают их лучшими переводами шекспировских драм на русский.

Ваши взгляды на Констанс Гарнет¹ полностью совпадают с моими (я писал о ней некролог в «Нью рипаблик»). Я подписываюсь под Вашей хвалой ее заслугам — буквально миллионы американских и английских читателей впервые приобщились к сокровищам русской классической прозы благодаря трудам этой героической женщины, — однако о самих ее переводах я сужу строже, чем Вы. Она не только не воспринимала различий в стиле — у нее Гоголь, Достоевский, Тургенев, Чехов и др. — все пишут стилем Констанс Гарнет, а это некий средневикторианский стиль, в котором слышатся академические предсмертные хрипы. Что еще хуже, ее давнишнее появление на сцене и популярность ее переводов мешали издателям искать новых переводчиков — ведь снова и снова переиздавать ее переводы обходится дешевле. Но Вы правы: беда в том, что на первых стадиях ее работы не нашлось компетентного критика, который указал бы ей на ее ошибки и многому мог бы ее научить. Не забывайте, что в те времена — да и теперь — в Америке и Англии трудно найти критика, который интересовался бы вопросами перевода и знал бы русский достаточно, чтобы обнаружить ошибки. А если такие и были, наши крупные отделы рецензий едва ли пожелали бы именно им поручать рецензирование переводов.

¹ *Констанс Гарнет* (1862–1946) — английская переводчица. Перевела более 70 томов произведений русских классиков — Герцена, Гончарова, романы Л. Толстого, почти полные собрания сочинений Гоголя, Тургенева, Достоевского, Чехова. См. «Высокое искусство». М., 1964, с. 245–248.

В том, что пишет Сидней Монас, есть доля правды, но он рисует положение слишком мрачными красками. Едва ли найдется хоть одно сколько-нибудь значительное произведение русской прозы и драматургии XIX века, которое не было бы переведено на английский; вышло на английском языке также немало образцов литературы древнерусской и XVIII века. Самые выдающиеся из этих произведений многократно переиздавались, многие из них, особенно в Англии, — в новых переводах. С русской поэзией дело обстоит хуже, но за последнее время вышло огромное количество переводов ее на английский, между прочим — три полных новых перевода «Евгения Онегина», так что теперь есть уже семь переводов этого шедевра. Вам, возможно известен перевод Владимира Набокова, на который я давал отзыв в «Санди Нью-Йорк таймс». Он вызвал целую дискуссию. Это четыре тома: один — собственно перевод, два — совершенно необычные комментарии и четвертый — русский текст издания 1837 года и при нем поразительный трактат о просодии, который должен Вас заинтересовать. Набоков более чем разделяет Ваши опасения относительно неперево-димости «Евгения Онегина» — он полагает что перевести «Онегина», да и всякое рифмованное произведение на английский язык рифмованными стихами и притом сохранить его форму «тематически невозможно». Сам он в своем переводе делает попытку сохранить ритм, но даже ритмом жертвует, если ритм мешает точной передаче смысла данной строки. Что касается требования Сиднея Монаса насчет массового перевода мемуаров, дневников и т. д. — это едва ли выполнимо по издательским условиям как здесь, так и в России и любой другой стране. Когда такие переводы появляются, на то обычно бывает какая-то особая причина. В общем, за последние несколько лет в Америке и в Англии переводов русской художественной литературы было множество.

Что же касается качества всех этих переводов, тут Вы совершенно правы: в большинстве случаев оно неимоверно низко, особенно в поэзии. Напоминает то ремесленничество, которое Вы в Вашей книге описываете как типичное для России XIX века. У нас нет своей «школы перевода», подобной той замечательной школе, какая создана в Советском Союзе. За очень немногими исключениями, перевод, особенно с живых языков, никогда не считался у нас «высоким искусством». И не создался у нас тип переводчика — художника и ученого. На это есть несколько причин, которые я сейчас не буду рассматривать, но, пожалуй, главная из них — коммерческий подход наших издателей, которые не разделяют даже убеждения Пушкина, что переводчики — «почтовые лошади просвещения».

Проблески возрождающегося интереса к этому искусству можно усмотреть в недавних демаршах некоторых наших ведущих поэтов — Одена, Лоуэлла, Уилбура¹, но и они, по Вашим понятиям, едва ли годятся в переводчики русской поэзии. Совсем недавно организована специальная комиссия для создания национального переводческого центра на деньги, выделенные из Фордовского фонда.

Но что нам действительно нужно — это обширная научная литература по теории и критике перевода, которая установила бы высокие художественные требования, как это делаете Вы в своей книге. Это содействовало бы возвышению всей переводческой практики до уровня искусства. Уже по одной этой причине я бы хотел увидеть Ваше великолепное «Высокое искусство» в переводе на английский — книга помогла бы некоторым нашим переводчикам осознать, что они работают в искусстве, а не просто заняты делом, которое приносит им немножко денег. Впрочем, Вы понимаете, что Вашу книгу, в которой, естественно главное внимание уделено переводам на русский язык, особенно трудно как следует перевести на английский.

От К. Чуковского, 15 апреля 1965 г.

Дорогой профессор Симмонс!

Благодарю Вас за дружеское письмо.

Меня очень обрадовало Ваше доброе письмо о моей книжке. Как это чудесно, что и «Пушкин» и «Лев Толстой» вышли in «rare-back reissues»². Теперь эти книги станут доступны широким массам. Жду их с нетерпением. Надеюсь, что в книге о Пушкине найду Ваши переводы «Дара напрасного» и «lines to Anna Kern»³. Сэра Бернарда Пэйрса я знал тоже. Это был очень простодушный, феноменально рассеянный, талантливый человек, я познакомился с ним на фронте в 1916 году. Кажется, он был военным корреспондентом «Times'a»⁴. Среди переводов Пастернака есть отличные, но я никак не могу заставить себя любить его переводы «Ромео и Джульетты», «Гамлета» и др. Поэтому я и не говорю о них в своей книжке. Сей-

¹ Уинстен Хью Оден (1907–1973) — английский поэт, с 1930 года жил в США. Роберт Лоуэлл (1917–1977) — английский поэт, много переводил европейских поэтов. Ричард Уилбур (род. в 1921 г.) — американский поэт, профессор английской литературы, переводчик Мольера.

² Переиздание в мягкой обложке (англ.).

³ Английский вариант названия стихотворения А. С. Пушкина «К**», посвященного А. П. Керн.

⁴ «Таймс».

час я написал предисловие к сборнику его стихотворений, который выйдет в нынешнем году в Гослите, и там не упоминаю о его переводах. Хотелось бы посмотреть «Dead Souls» by V. G. Guerney¹. Он дельный работник, но торопыга, вечно впопыхах, и поневоле ему приходится халтурить. Очевидно, все дело упирается в доллары. Во всем виновата the highly commercial attitude of your publishers². Очень хотелось бы мне подробнее узнать о специальной комиссии, стремящейся создать National Translation Center³. Работает ли эта комиссия? Какие у нее функции? Достаточно ли она авторитетна? Примет ли она к сердцу качество переводов с русского?

Четырехтомный «Eugene Onegin» у меня есть. Очень интересная работа! Я ведь помню Vld. Nabokova четырнадцатилетним мальчиком. Уже тогда он подавал большие надежды. Его комментарии очень колючие, желчные, но сколько в них свежести, таланта, ума! Хотелось бы прочитать Вашу рецензию в «Sunday New York Times»⁴. Другие переводы «Евг. Онегина» — особенно Бэбетт Дейч — ужасны.

Если Вы знакомы с Guy Daniels⁵, попросите его прислать мне том его «Лермонтова». Пожалуйста.

Готовится новое издание «Высокого искусства». Разрешите, пожалуйста, процитировать там два абзаца из Вашего письма — относительно Гарнет и о положении переводческого искусства в США.

Мне 83 года, я хвораю и могу не дожить до осени. Но если доживу, буду счастлив принять Вас у себя в Переделкине. Сейчас я работаю над своей старой статьей о Walt Whitman'e⁶, читаю чудесные книги о нем, написанные Gay Wilson Allen'ом⁷. И жалею, что не читал их раньше. (...)

От К. Чуковского, без даты.

Дорогой профессор Симмонс!

Спешу поблагодарить Вас и за Ваши книги, и за ласковые надписи на них. (...)

Еще раз спасибо за драгоценный подарок.

¹ «Мертвые души» в переводе Б. Г. Герни (англ.).

² Сугубо коммерческий подход ваших издателей (англ.).

³ Национальный переводческий центр (англ.).

⁴ «Санди Нью-Йорк таймс».

⁵ Гай Дэниелс.

⁶ Уолт Уитмен.

⁷ Речь идет о книге английского литературоведа Г. Аллена «Уолт Уитмен как человек, поэт и легенда» и об изданном им собрании сочинений Уитмена.

Но тут же позволю себе не согласиться с Вами по одному мелкому поводу. Ваша рецензия о «Евгении Онегине» в переводе Юджина Кейдена показалась мне слишком снисходительной¹. Можно восхищаться трудолюбием мистера Кейдена, его добросовестностью, даже его талантливостью, но его перевод все же трагически не соответствует подлиннику. (...)

От Э. Симмонса, 26 мая 1965 г.

(...) Рад был узнать, что Вы готовите «Высокое искусство» для нового издания, и продолжаю мечтать о том, чтобы оно было переведено на английский без ущерба для доказательности Ваших отличных иллюстраций². Да, разумеется, можете использовать в Вашей работе любые выдержки из моего письма.

Вполне понимаю, что вызвал Ваше недовольство своей рецензией на перевод «Евгения Онегина», сделанный Кейденом. В данном случае возобладало мое сочувствие к этому несчастному, который посвятил всю жизнь переводу на английский многих тысяч строк русской поэзии, не получив за это никакого признания, и мне захотелось сказать хоть несколько добрых слов о его трудах. Но между строк моей рецензии можно прочесть, что самого перевода я отнюдь не одобряю.

От К. Чуковского, 10 июня 1965 г.

(...) Отрывки из Вашего письма об «Искусстве перевода» я, с Вашего разрешения печатаю в новом издании книги — те отрывки, где Вы говорите о положении переводческого дела в США³.

Бэбэтт Дейч (Deutsch) прислала мне свой новый перевод «Евгения Онегина» (Penguin edition) — этот перевод гораздо лучше того слабого перевода, который она опубликовала в 1936 году.

Кстати, Ваш перевод «Я помню чудное мгновенье» на стр. 209 Вашего Pushkin'a мне очень понравился. Вы передали и ритм и стиль. Так перевести эти строки мог только истинный поэт.

Будьте здоровы. Надеюсь — до скорого свидания!

Ваш Чуковский

¹ См. «The New York Times Book Review» 2.I.1965 «Russian in English Dress» (Примеч. К. Чуковского.)

² 1984 году в США вышла книга «A High Art, translated and edited by Lauren G. Leighton».

³ Письмо Э. Симмонса К. Чуковский цитирует в «Высоком искусстве», 1966 (Собр. соч., т. 3, с. 518).

От Э. Симмонса, 1 мая 1967 г.

(...) Надо ли говорить, что я буду счастлив хотя бы на старости лет увидеть одну из своих серьезных книг переведенной на русский в Советском Союзе Это было бы мне куда дороже, чем все французские, немецкие, японские и китайские переводы некоторых моих других работ.

Я со своей стороны энергично убеждаю здешних издателей выпустить переводы некоторых из лучших советских трудов по литературоведению и, кажется, добился кое-какого успеха. Я считаю, что быстро приближается время для конструктивных научных диалогов между нашими и вашими писателями, учеными и критиками.

От К. Чуковского, 19 мая 1967 г.

(...) Готовится новое издание моей книги «Высокое искусство». Я включил туда не только отрывок из Вашего письма ко мне (о переводе), но и краткую характеристику Ваших трудов. (...)

Вы, может быть, видели в апрельском «New Yorker'e» развязное и лживое письмо переводчицы моей книги «От двух до пяти». Я мог бы опровергнуть ее ложь десятками имеющихся у меня документов. Но мне стало жалко бедную халтурщицу, и я махнул на нее рукой. Посылаю Вам список ее типичных ошибок и должен откровенно сказать, как меня удивляет, что не нашлось в американской литературе ни одного критика, который указал бы миссис Мортон на сделанные ею ошибки. Появилось около 20 рецензий, все хвалят книгу, но никто не знает подлинника, никто не обратил внимания на грубые ошибки переводчицы. У нас в СССР для всякой переводной книги точность перевода в значительной мере гарантируется участием редактора-друга, который хорошо знает оба языка. Жаль, что некоторые издательства в США, гоняясь за прибылью, выпускают на книжный рынок книги, не проверенные специалистами. Я лично всегда был благодарен и М. Ф. Лорие, и Р. Е. Облонской, и З. С. Лазаревой, редактировавшим мои переводы О. Генри, Дефо, Уитмена и Синга. Благодаря такой системе, введенной А. М. Горьким, в наших издательствах стало невозможным появление таких неряшливых работ, как работа миссис Мириам Мортон.

Шлю задушевный привет миссис Э. Симмонс и надеюсь, что Вы уже переехали в свое «Переделкино» — в Дублин¹. Весна в этом году в Подмоскowie чудесная!

Ваш Чуковский

От Э. Симмонса, 7 июня 1967 г.

(...) Да, я читал в «Нью-Йоркере» ответ миссис Мортон на Вашу критику ее перевода «От двух до пяти». Если учесть список ошибок, которым Вы были так любезны меня снабдить, не говоря уже о многих других, Вами не упомянутых, можно сказать, что ответ ее свидетельствует о крайнем малодушии. Это — подтверждение того, что я писал Вам год назад о плачевном положении с рецензированием переводов у нас в стране, особенно переводов с русского, поскольку рецензенты, как правило, не знают русского языка или знают его очень плохо. Правда, время от времени немногочисленные крупные журналы пытаются приглашать квалифицированных рецензентов и прилично оплачивают их работы. Но гораздо чаще менее известные журнальчики поручают рецензии кому попало и платят за них гроши, а то и не платят вовсе! Особенно это относится к литературе для детей. И лишь очень редко наши издатели (в отличие от ваших, следующих заветам Горького) поручают двуязычному «редактору-другу» тщательно сверить перевод с подлинником. Более того, если, как нередко бывает, подлинник трудно достать, рецензент и не пытается его разыскать. Часто такой подлинник можно найти только в какой-нибудь большой городской библиотеке, а рецензент живет от такой библиотеки за сотни миль. К тому же платят рецензенту так мало, что он вообще не считает нужным доставать оригинал и тратить время на кропотливую сверку его с переводом.

Между прочим, я подал мистеру Вудсу, редактору отдела детской литературы в «Нью-Йорк таймс ревью», идею просить Вас написать для их осеннего приложения статью о русской литературе для детей. Я очень надеюсь, что Вы найдете для этого время. А сейчас мне еще пришло в голову, что Вы могли бы, воспользовавшись этим случаем, поговорить о недостатках миссис Мортон.

¹ Д у б л и н — дачный поселок в штате Нью-Гемпшир, где Симмонс проводил большую часть года.

От Э. Симмонса, 24 октября 1967 г.

(...) Вы, вероятно, получили колоссальную антологию Мириам Мортон «Житница русской детской литературы», в которую вошли «Тараканище», «Чудо-дерево» и «Мойдодыр», а также почтительные комментарии насчет Вас и несколько цитат из Ваших писаний. Я рецензирую ее для «Нью-Йорк таймс». К сожалению, в моей дачной библиотеке у меня есть лишь очень немногие оригиналы тех 109 вещей, которые вошли в книгу, поэтому в своей рецензии я не мог привести сопоставлений. Да и места на такие вещи дается минимум. Однако я упомянул о Вашем недовольстве ее переводом «От двух до пяти». А также воспользовался случаем сказать о Вас несколько слов, которые, надеюсь, будут Вам по душе. Если у Вас этой книги нет, я с удовольствием пришлю ее Вам, так же как и свою рецензию, которая должна появиться через несколько недель. (...)

Здесь только что вышли два перевода «Мастера и Маргариты» Булгакова. (...) Я написал отзыв об этих двух переводах для «Сатердей ревью», с кое-какими сравнениями. Если хотите — с удовольствием вышлю и издание «Харпер энд Роу», и свою рецензию. (...)

От К. Чуковского, 10 ноября 1967 г.

(...) Mrs. Morton — бессовестная женщина. Она присылала мне в позапрошлом году свой «перевод» моего «Чуда-дерева». Я откровенно сообщил ей, что ее перевод отвратителен, и умолял ее не печатать его. Стыд и позор издательству, которое печатает такую мерзятину. Это не перевод, а клевета. Ее книги я не видал.

Я получил «Мастера и Маргариту» (в издании «The Grove Press»)¹.

Конечно, идиомы московского просторечия не переведены здесь, но в общем перевод умный и талантливый. Очень хотелось бы получить Вашу рецензию об этих переводах!

Выполнить желание мистера Вудса (Woods) я, к сожалению,

¹ Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» вышел в США почти одновременно в двух издательствах, в разных переводах. Тот перевод, о котором здесь идет речь, выполнен Миррой Гинзбург, переводчицей с русского и еврейского. Кроме Булгакова она переводила Бабеля, Замятина. В ее переводе вышел также сборник советских сатирических рассказов, два сборника советской научной фантастики и «Сказки народов Сибири», посвященные ею памяти К. Чуковского. Автор второго перевода «Мастера и Маргариты» — Майкл Гленни.

не мог: на меня навалилась корректура нескольких моих книг; пришлось прокорректировать больше 3000 страниц — было не до писания! (...)

От Э. Симмонса, 17 декабря 1967 г.

(...) Прилагаю рецензию на «Мастера и Маргариту». Роман получил здесь хорошую прессу, но расходится, видимо, не очень бойко. Мою оценку как романа, так и обоих переводов вы найдете в рецензии. Эта моя работа, видимо, навела американский ПЕН-клуб на мысль пригласить меня, вместе с Оденом и романистом Гленуэем Уэскоттом, в жюри по присуждению премии за лучший перевод этого года. Честно говоря, я пока не читал в этом году ни одного первоклассного перевода с русского на английский, разве что «Мастер и Маргарита» Мирры Гинзбург, но английский язык у нее не безупречен. Может быть, Вы назовете кандидатуру? (...)

От К. Чуковского, 23 декабря 1967 г.

Дорогой Mr. Simmons!

Сейчас я получил вырезку из «The New York Times Book Review» — Вашу статью «Riches from Russia»¹, из которой я узнал, что Вы готовите книгу «Introduction to Tolstoy's Writings»². Это очень обрадовало меня; чрезвычайно своевременная и нужная книга.

Книги, составленной Mrs. Morton, я еще не видал и охотно верю Вам, что она has ably fulfilled her-self imposed purpose³, но, простите меня, я не вижу wisdom in her criteria⁴ для суждения об искусстве художественного перевода. Какие бы она ни изобретала критерии, ее переводы моих вещей бездарны и чудовищно неверны. Она присылала мне свой перевод «The Magic Tree»⁵, и когда я откровенно сказал ей свое мнение, она обещала мне не печатать этого перевода. Я продолжаю утверждать, что мои сказки are untranslatable⁶:

¹ Сокровища из России (англ.).

² Вступление к произведениям Толстого (англ.).

³ Умело справилась с задачей, которую сама перед собой поставила (англ.).

⁴ Мудрость в ее критериях (англ.).

⁵ «Чудо-дерево» (англ.).

⁶ Непереводимы (англ.).

Одеяло
Убежало,
Улетела простыня,
И подушка,
Как лягушка,
Ускакала от меня.

Если переводчик не передаст этих пяти *ка*, он не передаст экспрессивности этого трехстишия. Без этих пяти *ка* строки эти *не существуют*.

Или возьмите слово «Одеяло», которым начинается строфа. Это слово привлекло меня тем, что в нем на две согласные — *целых четыре* гласных. Это одно из благозвучнейших слов для детской гортани. Я просто не умею писать без этой внутренней музыки:

Прибегали / два курченка,
Поливали / из бочонка,
Приплывали / два ерша,
Поливали / из ковша,
Прибегали / лягушата,
Поливали / из ушата.

О ритмике и говорить нечего. Ритмика должна быть гибкой, зависящей от сюжета. Музыка стиха — для меня первое дело. Если бы в строке:

Улетела простыня

не было двух *т*, я не напечатал бы этих стихов.

Поэтому я без всякой запальчивости, сохраняя доброе отношение к Mrs. Morton, которую считаю почтенной труженицей, — заявляю, что она взялась за невозможное дело, что переводить стихи — не ее специальность.

Бог с нею! Возможно, что прозу она перевела лучше. Кроме того, за нею остается заслуга, что она первая открыла американцам нашу детскую литературу — пусть неумело, но с добрым чувством, с любовью. За это ей можно простить многое.

Вас же я хочу от всей души поблагодарить за Ваше дружеское расположение ко мне. Увы, я не «Uncle Chukosha»¹, но давно уже «Grandfather Chukosha»². Меня глубокого трогает отзыв такого авторитета, как prof. Ernest Simmons. (...)

¹ Дядюшка Чукоша (англ.).

² Дедушка Чукоша (англ.).

От К. Чуковского, 1 января 1968 г.

Дорогой проф. Симмонс.

Спасибо за статью «Out of the Drawer»¹.

Я прочел ее с большим удовлетворением. Очень основательная, солидная статья, дающая американским читателям множество ценных сведений. Но я позволю себе не согласиться с Вашим утверждением, будто «both renderings are adequate and endeavour with varying degrees of success to reflect the quality and spirit of B's prose»².

Я сверял с оригиналом переводы Мирры Гинзбург и часто восхищался ее находчивостью в передаче русских идиом. Перевод г-на Michael Glennу значительно хуже (как Вы сами указываете своими цитатами: «crept», «Casanova», «Magel tov.»). Я могу прислать Вам десятки подобных ляпсусов мистера Гленни. Он — халтурщик, плохо знающий русский язык.

Мирра Гинзбург — художник. Ее переводы пьесы Бабеля «Закат», советской сатиры, Замятина обнаруживают и артистизм, и мастерство, и даже талантливость. Ее огромный плодотворный труд по ознакомлению читателей США с советской литературой должен же быть вознагражден! Было бы чудесно, если бы ей выдали премию.

Жду обещанного снимка Вашего кабинета. Пожалуйста, не забудьте!

С Новогодним приветом! Кланяюсь Mrs. Simmons!

Ваш К. Чуковский

От Э. Симмонса, 1 февраля 1968 г.

Дорогой Корней Иванович!

Ваше великолепное сравнение русского текста Вашего «Чудодерева» с переводом миссис Мортон окончательно убедило меня в том, что стихи она переводит плохо. Жалею, что, когда я писал отзыв на ее антологию, у меня не было под рукой оригинала. Я вряд ли мог бы указать на все погрешности, которые нашли Вы, особенно на тонкое использование «ка», — но часть из них вполне мог бы обнаружить. Так или иначе, не следовало бы ей печатать свой перевод после того, как Вы ей сделали столько замеча-

¹ Из ящика письменного стола (*англ.*).

² Оба перевода вполне удовлетворительны, оба переводчика пытаются, с переменным успехом, передать особенности и дух прозы Булгакова (*англ.*).

ний по тому тексту, который она Вам прислала, или уж пусть бы честно постаралась его исправить. Все дело в том, что она *не поэт*, а я всегда был убежден, что переводить поэзию можно, только будучи хоть немного поэтом. (...)

Вполне согласен с тем, что Вы пишете о моем отзыве на «Мастера и Маргариту». Перевод Мирры Гинзбург несомненно намного превосходит работу Гленни, особенно в смысле большей верности оригиналу, что я пытался показать на примере его вопиющих ошибок — я тоже мог бы набрать их куда больше, если б позволяло место. Но я признаю свою вину за ту фразу из рецензии, которую Вы приводите, — возможно, она продиктована тем, что английский язык у Гленни более изощренный и современный. (...) Так или иначе, предпочтение, которое я отдал переводу Мирры Гинзбург, подхвачено издателями и использовано в рекламе, что доставляет мне некоторое удовлетворение. Кстати, Вам, может быть, известно, что Мирра Гинзбург в письмах в «Нью-Йорк таймс» и в «Паблицере уикли» раскритиковала отзыв Патриции Блейк на эти два перевода, опубликованный в «Таймс», и указала на недостатки перевода Гленни. Он ответил неубедительно и в очень неприятном тоне. (...)

От К. Чуковского, 17 апреля 1964 г.

Дорогой профессор Сидней Монас!

Итак, мы оба пришли к убеждению, что и в США и в Англии русская художественная литература в большинстве случаев переводится плохо¹. У многих переводчиков совершенно отсутствует чувство литературной ответственности. Нет компетентной, страстно заинтересованной критики, которая осуществляла бы строгий — и притом постоянный — контроль над англо-американскими переводами с русского.

Встречаются, конечно, переводы высокого качества — исполненные с любовью, талантливо, но это редкость и чистейшая случайность, несколько не характерная для общей культуры переводческого искусства. Вдруг появятся отличные переводы «Записок» Аксакова, или тургеневской «Первой любви», или герценовских «Былого и дум», или «Клопа» Маяковского, но это несколько не мешает большинству переводчиков из года в год безнаказан-

¹ Это письмо было написано в ответ на две статьи С. Моаса, вошедшие в сборник «Craft and Context of Translation». Рецензию на этот сборник см. в «Мастерстве перевода. 1964». М., 1965.

но коверкать по своему произволу и Гоголя, и Толстого, и Чехова, и Блока, и Шолохова. (...)

Партизанская борьба с этим злом недостаточна. Здесь нужна планомерная, систематическая, неослабная, повседневная деятельность целого коллектива литературных работников, и, судя по Вашей статье, Вы — один из тех, кто мог бы не без успеха участвовать в такой плодотворной работе: в Вашей статье мне послышалась та же обида за русскую литературу, за ее славу и честь, какая томит и меня. Было бы чудесно, если бы Вы выступили с целым рядом горячих статей где-нибудь в «Atlantic» или в «New Yorker» в защиту русской художественной прозы и лирики от многочисленных ее искажителей — небрежных и косноязычных переводчиков.

Право же, русская литература достойна того, чтобы ее переводили не ремесленники, а подлинники художники слова.

Поэтому я всем сердцем сочувствую Вашему призыву, обращенному к наиболее сильным мастерам перевода: Эрроусмит, Латимор, Уилбер, Гехт, изучайте русский язык!

Впрочем, дело не только в отсутствии сильных талантов. Главная беда — отсутствие устойчивых принципов. Не выработано сколько-нибудь отчетливых, надежных критериев для оценки тех или иных переводов русской художественной литературы на английский язык.

Если бы в литературной среде эти критерии были более ясны, в Нью-Йорке в 1962 году не могла бы появиться такая «Антология русских стихов», где даже высшие достижения нашей поэзии превращены в унылую серую массу, удручающую своей заурядностью.

Пренебрежение к стилю переводимого текста, к его поэтической форме привело эту книгу к тому, что Фета здесь не отличишь от Людмилы Татьянической, а Боратынского от — Сергея Острового.

Составители книги — люди почтенные, опытные, не лишенные литературных заслуг. Они отдали своей «Антологии» много труда, и среди их переводов встречаются порою неплохие. Но посмотрите, что сделали они с «Незнакомкою» Блока, как хило и дрябло звучит у них «Во весь голос» Маяковского, как анемична у них «Встреча» Валерия Брюсова, — и Вы поймете то горькое чувство, с которым я читал эту книгу.

Неудача ее составителей объясняется именно тем, что основные принципы их работы неправильны, глубоко порочны. Эти принципы давно уже пора осудить.

Пора сказать громко и внятно: нельзя воссоздавать на другом языке то или иное произведение поэзии, не воспроизводя его стиля.

Литераторы, о которых мы сейчас говорим, нарушали эту заповедь не раз. Вздумав, например, познакомить англо-американских читателей с лесковским «Левшой», они даже попытки не сделали передать в своем переводе словесное искусство Лескова, которое Горький назвал «чародейным». Отнять у Лескова его гротескный, причудливый стиль — не значит ли это ограбить его?¹

Такое же пренебрежение к стилю переводимого текста проявляется в англо-американских переводах советских стихов для детей.

Года два тому назад в американской печати появился перевод одной из моих сказок — «Тараканище». Переводчицы (миссис Мортон и миссис Уирен) питали, по их словам, самые искренние симпатии ко мне и вообще к нашей детской словесности. И все же, когда я познакомился с их переводом, я почувствовал себя так, словно мне дали пощечину. Это был не перевод, а оскорбление действием. Все те истертые штампы сюсюкающего стихоплетства для малых детей, которые я всегда ненавидел, вся пошлятина истасканных ритмов и дешевеньких рифм, с которой я всю жизнь боролся, которую жаждал вытравить из детской словесности, — были, словно в насмешку, навязаны мне в этой милой самоделке переводчиц.

Горе мое было тем тяжелее, что обе они работали от чистого сердца. Им и в голову не приходило, что своим переводом они оскорбляют меня, навязывая мне ненавистный стиль.

С самым дружественным и доброжелательным видом обе лэди тиснули свой перевод в виде приложения к моей книжке «От двух до пяти», которая вышла (в переводе миссис Мортон) в двух университетских издательствах: «Калифорния Юниверсити пресс» и «Кэмбридж Юниверсити пресс».

Вскоре после выхода книжки «От двух до пяти» в американской печати появилось восемь рецензий о ней. Рецензии серьезные, вдумчивые, но характерно: *ни одна не заинтересовалась вопросом о качестве перевода* разбираемой книжки.

¹ «Anthology of Russian Verse», New York, 1962; «The Steel Flea, a Story by Nicolas Leskov» New York, 1964. Обе книги явились в итоге совместной работы поэта Babbette Deutsch и литературоведа, историка А. Ярмолинского, автора книг «Достоевский», «Тургенев». (Примеч. К. Чуковского.)

Качество это очень неровное. Иные страницы переведены хорошо, иные кое-как, наобум, впопыхах, с десятками вопиющих ошибок. На эти ошибки не обратили никакого внимания. Перевод «Тараканища» тоже не заинтересовал никого. Никто даже не сравнил перевода и подлинника.

Это — добрая воля рецензентов и критиков, и не мне порицать их за это.

Отмечаю же я этот факт лишь затем, чтобы указать на конкретном примере, как мало внимания уделяют у вас вопросам перевода русских книг.

Конечно, я очень далек от того, чтобы огулом осудить все переводы произведений нашей русской словесности, напечатанные в Англии и в США. С великой радостью приветствовал я в советской печати переводы «Евгения Онегина» (Реджинальда Хьюита), переводы «Клопа» Маяковского и «Тени» Евгения Шварца (Франклина Рива), переводы Мориса Бэринга, Изайи Берлина, Джеймса Дэффа¹ и других. Во всех этих превосходных работах талант переводчиков сочетается с высокой культурностью и с уважительным отношением к переводимому тексту. О, если бы эти работы могли стать образцами для всех ваших переводчиков русской поэзии и прозы.

Yours sincerely Корней Чуковский

От С. Монаса, 27 сентября 1964 г.

Дорогой Корней Иванович!

Прежде всего я должен извиниться за то, что прошло так много времени с тех пор, как я получил Ваше чудесное письмо. Я не отвечал так долго не потому, что Ваше письмо не нашло во мне отклика, а скорее потому, что откликом моим было ощущение, что мне необходимо что-то сделать в отношении современного состояния здешних переводов с русского, — иначе я просто не считал себя вправе Вам отвечать.

Так вот, я не сидел сложа руки.

Сколь эффективной окажется моя деятельность — посмотрим. Печальный опыт научил меня, что в таких делах не следует

¹ *Морис Бэринг* (1874–1945) — английский поэт, критик и переводчик. Переводил стихи Лермонтова. *Изаия Берлин* (1909–1998) — английский литератор, переводчик, социолог. Специалист по русской литературе XIX в. *Джеймс Дэфф* — английский профессор-латинист, перевел «Былое и думы» Герцена, «Семейную хронику» Аксакова.

тешить себя надеждами. Но я хотя бы немного облегчил свою совесть и могу писать Вам с более легким чувством.

Серию статей для «Атлантик» или «Нью-Йоркер» — как Вы предлагали — я не написал, может быть, еще напишу. А написал я большую обзорную статью, в которой касаюсь, между прочим, современных переводов. Статья появится в зимнем выпуске «Гудзон ревью» за 1964—1965 годы. Когда она выйдет, я пошлю Вам экземпляр.

Более существенно то, что мы затеваем широкое общественное обсуждение проблем перевода — не только с русского, но и со многих других языков. В наши планы входит печатание обзорных статей и рецензий о работе наших переводчиков, создание при некоторых наших университетах специальных курсов, где молодежь могла бы обучаться искусству художественного перевода, и многое другое. В настоящее время главная наша задача: вооружить наиболее даровитых переводчиков — тех, для кого перевод не ремесло, а искусство, — теоретическими установками и общими принципами. Я перевел отрывки из Вашего письма ко мне, распространил их среди моих друзей и тем привлек внимание к нашему делу. Я был уверен, что Вы не станете против этого возражать.

Со всем, что Вы говорите, я совершенно согласен. Главное зло — именно в отсутствии критериев. Как правило, ни наши критики, ни издатели не обращают внимания на качество перевода. Но сейчас положение немного улучшается (независимо от того, что предпринимаем мы). Решено ежегодно присуждать поощрительную (и довольно крупную) премию за лучший художественный перевод. Среди критиков и даже среди издателей появились такие, которые стали предъявлять к переводчикам более серьезные требования. Но в основном положение по-прежнему остается таким, каким Вы его узнали по собственному горькому опыту.

Вот главные враждебные силы, мешающие нашему делу:

КОММЕРЧЕСКИЙ РАСЧЕТ. Если переведенная книга имеет хороший сбыт, издателю незачем заботиться о качестве ее литературного стиля. Это не надо понимать совсем буквально. Существуют издатели-коммерсанты, которые все же верны высоким литературным идеалам; есть и такие, которые лишены этих качеств, но жаждут прослыть идейными. Но, говоря вообще, коммерческие соображения враждебны нашему делу. Обратная сторона этого положения та, что работа переводчика очень плохо оплачивается. Заработать на жизнь переводами почти невозможно, и большинство наших лучших переводчиков вынуждены на-

ряду с переводами заниматься какой-нибудь побочной работой. А профессионалы вынуждены работать такими темпами, при которых высокое качество исключается, даже если они и способны его достигнуть. Даже относительно свободные университетские издательства ограничены коммерческими соображениями. К тому же они, по традиции, публикуют главным образом научные, а не литературные труды. И хотя здесь наблюдаются некоторые благоприятные сдвиги, все-таки есть еще злосчастная тенденция предъявлять к художественному переводу те же требования (стилистические), что и к научному. Результаты это дает самые плачевные, и в этой связи я назову нашего второго врага —

ПЕДАНТИЗМ. С XVI по XIX век переводом на английский занимались прежде всего писатели и поэты. Они не только обогатили язык, но и честно служили почтовыми лошадьми просвещения. Благодаря им Гомера, Вергилия, авторов Библии, Плутарха, Монтеня, Сервантеса можно читать практически как английских писателей. А затем, в течение XIX столетия, произошла любопытная перемена. Переводом завладели ученые. Это было вызвано, конечно, потребностью в большей точности и в более глубоких знаниях, и в какой-то степени цель была достигнута. Некоторые из ученых (к сожалению, очень немногие) еще заботились о том, чтобы писать хорошую английскую поэзию и прозу. Для большинства же соображения стиля, тона, фактуры, красоты, легкости, выразительности и силы совершенно отходили на второй план. Эта традиция укоренилась в области переводов с греческого и латыни. Наихудшим образом она проявилась в Бутчер-Ленговских переводах Гомера и в бесчисленных учебных подстрочниках и шпаргалках. (...) Она привела к постоянным стычкам профессоров и поэтов, причем долгое время профессора брали верх. Отчасти так обстоит дело и сейчас.

ПУБЛИКА. Это проблема американская, англичан она касается значительно меньше. Аморфность публики и полная невозможность предсказать ее реакцию. Мы в Америке совершенно не знаем, каковы наши читатели, сколь они многочисленны и сколь неоднородны. Мы много раз оставались в дураках, ошибались в ту и другую сторону. Это — результат быстрых социальных перемен и роста (а иногда и непонятого временного упадка) интереса к литературе. В этом отношении мне кажется, наше положение больше сродни положению писателей в СССР, чем в Англии, хотя у нас и нет прочной традиции уважения к культуре, которая была у вас в России даже и до революции. Я не хочу сказать что публика — наш враг, это было бы абсурдом. Я скорее имею в виду

ее неоднородность, аморфность, ненадежность. Ясно, что и в этом вопросе многое связано с коммерцией. Кроме того — и в этом есть как преимущества, так и недостатки, — мы, литераторы, гораздо более неорганизованны, разобщены, заняты более разнообразными делами и географически более разбросаны, чем — насколько я могу судить — наши собратья в других странах, включая СССР. К тому же мы закоренелые индивидуалисты. Нас трудно организовать.

Всему этому противодействует новое положение поэтов в университетах и растущее значение наших университетов, как центров практически *всякой* непредубежденной умственной деятельности. Мне кажется, что старая вражда между поэтом и ученым *начинает* ослабевать. За последнее десятилетие многие блестящие поэты работали на кафедрах классической литературы, среди них Ричмонд Леттимор, Уильям Эрроусмит и Роберт Фицджеральд. От греческого и латыни интерес стал распространяться и на живые языки, но лишь за последние 7–8 лет — на русский. До этого времени студенты, изучавшие в нашей стране русский язык, если в руководствовались литературными интересами, то лишь во вторую очередь. За исключением Владимира Набокова не было ни одного значительного поэта-профессионала, который бы хорошо знал русский. Примерно с 1956 года, в особенно после того, как Борис Пастернак стал такой широко известной фигурой (в Америке), это положение начало изменяться, и, следуя примеру античников, все больше поэтов стали интересоваться переводом с русского. Многие из них еще недостаточно хорошо знают язык. Поэтому Роберту Лоуэллу пришлось работать над своими переводами, или, как он их называет, «имитациями», Анненского и Пастернака вместе с Ольгой Карлейль (внучкой Андреева), а Оден работал с Максом Хэйуордом над переводом некоторых поэтов молодого поколения. Но многие из наших молодых поэтов изучают русский основательно, и я думаю, что это даст прекрасные результаты. Вообще-то я не считаю сотрудничество лучшим разрешением вопроса, хотя всегда найдутся исключения, противоречащие этому взгляду, например — Шекспир Шлегеля-Тика. В идеале поэт не должен быть вынужден полагаться на «предварительный» перевод.

За истекший год вышло три новых перевода «Онегина». Ни один из них не удовлетворяет полностью, но все они лучше тех, что были у нас раньше. Есть и другие обнадеживающие явления.

Мне, со своей стороны, было очень интересно то, что Вы пишете о нынешних русских переводах американской литературы.

У меня сложилось такое впечатление, что, хотя выбор того, что переводится, стал смелее, разнообразнее и интереснее, качество переводов чрезвычайно неровное, как в прозе, так и в поэзии.

Очень надеюсь на продолжение нашей переписки и обещаю впредь отвечать аккуратнее

Если есть какая-нибудь книга или книги, которые я мог бы Вам послать, пожалуйста, не стесняйтесь и напишите. Я был бы счастлив оказать Вам эту услугу. С наилучшими пожеланиями

Всегда Ваш Сидней Монас

Приписка по-русски:

Сердечный привет Вам и большое спасибо.

От К. Чуковского, 18 октября 1964 г.

Дорогой профессор Сидней Монас.

Очень жаль, что Ваше письмо запоздало. Я с удовольствием включил бы его в свою книгу «Искусство художественного перевода», которая давно уже ушла в типографию. Письмо очень интересное. Оно внушает надежду, что переводы наших классиков на английский язык будут с каждым годом улучшаться. Вы очень тонко анализируете причины низкого качества большинства нынешних переводов. Недавно мне попался на глаза перевод лесковского «Левши», сделанный Babbette Deutsch, и, хотя я уважаю эту писательницу за ее «Poetry of our Time»¹, ее перевод ужасен, так как она даже не пытается передать стиль подлинника.

Книга моя скоро выйдет в свет. Чуть она выйдет, я в тот же день вышлю ее Вам. В 1965 году предвидится ее новое издание, и туда я (с Вашего позволения) включу Ваше письмо². Будьте добры, сообщите мне, что перевели Lattimore, Arrowsmith и Robert Fitzgerald. С их переводами я, увы, незнаком. Перевод «Евгения Онегина», сделанный Набоковым, разочаровал меня. Комментарии к переводу лучше самого перевода.

Дочь Леонида Андреева³ я знаю. Боюсь, что ее «Imitations» будут гораздо хуже оригиналов. Вообще «Imitations» — очень сомнительный жанр, пригодный для XVIII века. (...)

¹ Поэзия нашего времени (англ.).

² Письмо С. Моноса К. Чуковский цитирует в «Высоком искусстве», 1966 (Собр. соч., т. 3, с. 518–519).

³ Описка К. Чуковского — речь идет не о дочери, а о внучке Леонида Андреева Ольге Карлейль.

От К. Чуковского, 27 июня 1965 г.

Дорогой проф. Монас.

Посылаю Вам свою статью, напечатанную в «Литературной газете», так как в ней я цитирую (с Вашего разрешения) Ваше письмо ко мне.

Статья эта в расширенном виде будет напечатана в новом издании моей книжки «Высокое искусство».

С восхищением читаю переводы Lattimore'a и Arrowsmith'a (...)

От С. Монаса, 20 августа 1965 г.

Дорогой Корней Иванович!

Я с большим удовольствием прочел Вашу статью «Чудотворство любви» в «Литературной газете», № 75. Меня глубоко тронула Ваша похвала Звягинцевой, поскольку всем тем немногим, что я знаю об армянской поэзии, я обязан именно ее переводам. У меня сложилось впечатление, что переводы эти превосходны, но ведь трудно судить об этом человеку, который армянского не знает совсем, а русский — главным образом по книгам. Мне было приятно увидеть цитату из своего письма, приятно и удивительно увидеть ее рядом с высказываниями Эрнеста Симмонса, которого я знаю и люблю, с которым у меня бывают разногласия, но всегда дружеские и которого я лишь очень редко выдаю, хотя живем мы не так уж далеко друг от друга. Своих соотечественников всегда было легче встретить за границей. Благодарю Вас и за то, что прислали статью, и за добрые слова о моем обзоре.

Я очень рад, что Вам понравились переводы Эрроусмита и Леттимора. Мой друг Эрроусмит в последнее время что-то приуныл. Его бы очень подбодрило, если бы Вы написали ему несколько слов о Вашем отношении к его переводу, и я был бы Вам очень благодарен.

После моего предыдущего письма к Вам произошло много всяких событий. Одно из них — основание Национального переводческого центра, брошюру о котором прилагаю. Поначалу дотация, которую мы получили, казалась очень большой; на поверку она не так уж велика, если учесть то, что предстоит охватить все языки и все эпохи. В правление вошли кое-какие издатели (они представляют некоторые из лучших фирм и сами принадлежат к наиболее интеллигентным членам своей профессии), но главным образом — писатели, поэты и переводчики. Пока сделано немного; как всегда, какое-то время тратится зря на совеща-

ния, консультации и пр., но мы бодро смотрим вперед. Я надеюсь, что Вы разрешите мне иногда обращаться к Вам за советом.

На зиму наш Центр намечает созвать в Нью-Йорке — возможно, совместно с Национальной библиотечной ассоциацией — симпозиум о переводе детской литературы. Я тотчас подумал о Вас не просто как об идеальном его участнике, но как о человеке, который должен в нем участвовать в первую очередь. Мне бы не хотелось слишком Вас утруждать или присылать приглашение, которое Вам было бы неудобно ни принять, ни отклонить, но если бы Вы могли приехать, это было бы большой радостью для нас и очень интересно для всех. В случае Вашего согласия мы могли бы оплатить Вам дорогу и (вероятно) пребывание здесь. Если приехать Вы не можете, то могли бы прислать нам доклад — я должен бы посоветоваться об этом с другими членами правления, но уверен, что это можно устроить. Пишу я о том же англичанину Дж. Р. Толкиену¹ (чьи замечательные книги для детей Вам, может быть, известны, так же как и его сага для взрослых «Братство кольца»). Если у Вас есть еще кандидатуры, буду благодарен за подсказку. (Подумываю я также об Итало Кальвино²). Нам бы хотелось собрать детских писателей, независимо от того, переводят они сами или нет, но таких, которых вопросы перевода не оставляют равнодушными. Как Вы считаете?

Искренне Ваш Сидней Монас

2

Из писем филологов, переводчиков, читателей³

От Е. Г. Эткинды. 4 декабря 64

Дорогой Корней Иванович!

Огромное Вам спасибо за книжку <...> Интереснейшая вещь: оно [«Высокое искусство». — Б. Б.] росло с естественностью дерева, росло почти столетия, — Вы отрезали засохшие ветки, и

¹ Джон Роналд Толкиен (1892–1973) — английский писатель, литературовед, профессор английского языка и литературы.

² Итало Кальвино (1923–1985) — итальянский писатель-новеллист. Собирал и переводил с диалектов на итальянский язык народные сказки. См. русский перевод: «Итальянские сказки», 1956 г.

³ Публикация и комментарии Бианки Марии Балестра (Милан).

Ссылки на страницы «Высокого искусства» даны по настоящему изданию.

вырастали новые, и в книге нет нисколько ни искусственности, ни разностильности, ни швов. Зря Вы сами ругали своего взрослого «сына», — ему, глядите, уже сколько лет, — для книги *такого* возраста достаточно, чтобы выйти на пенсию, — а она по-прежнему работает, — участвует в современной полемике, как совсем молодая. По-моему, надо уже приступать к новому изданию, — пусть «Высокое искусство» растет дальше. Например, надо бы его расширить за счет последнего восьмитомника Шекспира — переводы Линецкой, Корнеева, Донского, Гнедич, Левика существуют, а о них ничего еще не написано. Кому же это сделать, как не Вам?

От Левона Мкртчяна. 6 декабря 1964г.

Дорогой Корней Иванович!

Очень и очень вам признателен за книгу и за внимание. Книга мне необходима, так как я читаю в университете курс о художественном переводе. Она необходима моим студентам, которые, однако, боятся не достать ее, ибо 15 тысяч для вашей книги — тираж до обидного маленький. Я обрадовался книге еще и потому, что привожу сейчас в божеский вид рукопись небольшой работы в 6 листов «О стихах и переводах».

Давно уже много и убедительно пишут, что о художественном переводе нужна книга писателя, что это — область литературоведения, а не лингвистики. Вы создали такую книгу. Ваше «Высокое искусство» облегчит работу литературоведов, разрабатывающих проблемы перевода, а многих писателей книга привлечет к работе в этой труднейшей области филологии.

От М. П. Алексеева. Ленинград. 9/XII.1964

Дорогой Корней Иванович!

Спасибо Вам за «Высокое искусство». Я был восхищенным читателем самой ранней из ее редакций и оставался им в течение последующих десятилетий, когда Вы продолжали ее совершенствовать. В моих глазах эта книга была давно уже классической, в которой, казалось, уже ничего нельзя было менять без повреждений целого. И вдруг Вы посылаете мне ее новую переработку, нужно сказать прямо — удивительную по приближению ее к интересам сегодняшнего дня! «Высокое искусство» не перестало быть творением истинно классическим, но приобрело много новых ценных качеств, и новая редакция книги теперь необходима каждому литератору — так всеобъемлюща ее проблематика, так широ-

ка ее «материальная» база — в виде литературных примеров и ссылок на «литературу вопроса»... Я уже не говорю о том, что чтение книги в высшей степени увлекательно, что написана она действительно с «высоким искусством».

От В. Шаламова. Москва, 8 января 1965 г.

Многоуважаемый Корней Иванович.

В Вашей отличной книжке «Высокое искусство» на странице 280¹ сообщено:

«Трудно было бы назвать сколько-нибудь выдающийся труд, посвященный Шекспиру, которого не прочитал бы Борис Пастернак, принимаясь за перевод. «Отелло» и «Гамлет». Немецкая шекспириана, равно как и французская, не говоря уже об английской и русской, была изучена им досконально».

Все это правильно, но вот какая есть подробность немаловажная. Пастернак об этой работе (действительно им проделанной) говорил так (в начале 1954 г.): «Все это оказалось бесполезным (изучение чужих переводов) и только мешало работе. Приступая к переводу «Фауста», я не повторил этой ошибки. Перед своей новой работой я не прочел ни одного перевода «Фауста» — ни Фета, ни Холодковского... — поступил прямо противоположно тому, как поступал я при работе над Шекспиром». Это замечание Вас должно заинтересовать².

От Ю. Г. Оксмана. 21 января 1965 г.

Дорогой Корней Иванович, помнится, я уже не раз признавался вам, что книжечку «Принципы художественного перевода» я прочел сразу же после выхода ее в свет, вероятно, осенью 1919 года. Эти «Принципы» явились для меня подлинным откровением, как в свое время «Символизм» А. Белого, «Три главы из исторической поэтики» А. Н. Веселовского, «Дуэль и смерть Пушкина» П. Е. Щеголева, «Интеллигенция и революция» Блока, статьи Ленина о Толстом. Все это, конечно, очень разное, но с первых же лет своей преподавательской работы я всех участников своих семинаров, а потом и аспирантов в Ленинграде, Одессе, Саратове и Москве заставлял в порядке известного «культмини-

¹ Страница указана по книге 1964 года. Во всех последующих изданиях «Высокого искусства» фраза, приводимая Шаламовым, отсутствует.

² Принять во внимание. — *Притисано почерком К. Чуковского (Ред.).*

мума» читать и перечитывать именно эти статьи и книги, о которых и сам много говорил на лекциях и в частных беседах.

Дней пять назад я дочитал новое издание Вашей работы. Мне кажется, что Вы сделали совсем новую книгу, еще более значительную, еще более острую. Дело не только в том, что Вы дополнили ее интереснейшими новыми материалами (главы «Маршак», «В защиту Бернса», «Дон Жуан», «Хорошо и плохо» и многое другое), и вовсе не в том, что Вы так неожиданно, тонко и умно перетасовали все старое, входившее в прежнее издание. Самым существенным мне представляется сейчас то, что несколько изменился самый адрес «Высокого искусства». Первые три издания имели в виду, так сказать, «избранную аудиторию» — литераторов и литературоведов, молодых филологов, переводчиков. Новое же — обращено к совсем другой аудитории, той, которой еще не существовало ни в 1919, ни в 1936, ни в 1941 годах, той, которую вырастили Вы уже сами за последнюю четверть века.

Новое издание «Высокого искусства» — это уже не только теоретический труд, не только итоги большого опыта переводческой личной работы и кропотливого изучения опыта предшественников и современников, а одна из самых увлекательных агитационно-пропагандистских книг, которые в мировом литературоведении представлены прежде всего именно Вашими работами.

Пушкин сказал когда-то, что первые тома «Истории Государства Российского» — это не только большое литературное событие, но и «подвиг честного человека». По смелости постановки некоторых вопросов теории и истории перевода по высоте гражданской аргументации в пользу того, что Вы считаете достижением нашей культуры, и по самому пафосу отрицания всего того, что засоряло и засоряет нашу литературу, «Высокое искусство» является, как и все Ваши книги, именно *подвигом* одного из самых больших деятелей советской культуры.

Мне, как и другим моим сверстникам и младшим товарищам, никогда не забыть того исключительного мужества, с которым Вы выступили впервые в 1934—1935 гг. Против принципов переводов Шекспира, которые насаждались и в литературе, и в театре Анной Радловой — совсем так, как кукуруза в Приполярье после Рождества Хрущева.

Как хорошо сказано у Вас по этому поводу в «Высоком искусстве» на стр. 157—177, когда Вы разбираете «культяпки человеческой речи», которыми пыталась подменить стихи и прозу Шекспира его незадачливая, но в свое время всесильная переводчица! Вы напоминаете своим читателям о московских дискуссиях

1939 г., но ведь первое Ваше выступление против диктатуры А. Радловой относится не то к концу 1934, не то к началу 1935 г. в Пушкинском Доме. Именно этот доклад вызвал тогда же специальное дознание, произведенное не то Заковским, не то одним из Коганов.

Ваша новая книга дает целую галерею портретов крупнейших советских переводчиков. Портрет А. Радловой очень колоритен, но не менее значительны и своеобразны портреты С. Я. Маршак, М. Л. Лозинского, Татьяны Гнедич, Евг. Ланна, Н. Гребнева, а из старых переводчиков — Ф. Сологуба и А. Колтоновского...

Какой чудесный эпиграф Вы нашли у В. Тредьяковского для второй главы «Высокого искусства» (стр. 17)! По этому случаю мне хочется напомнить Вам замечательную формулировку Пушкина: «Переводчики — почтовые лошади просвещения» (1830 г.). У Вас очень хорошо сказано о том, что переводчики «не только обогащают родную словесность, но и служат великому делу сплочения народов». Афоризм Пушкина подчеркивает великую роль переводчика как распространителя самых передовых демократических идей «просвещения» в самых отсталых странах, еще не дозревших до собственной интеллектуальной культуры, движущей прогресс, как литературный, так и социально-политический. <...>

От А. Кунина. Январь [1965]

Дорогой Корней Иванович!

С большим удовольствием прочел Вашу книгу «Высокое искусство» (1964 г.) и от души порадовался, что Вы не лингвист. Потому и книга получилась такая нужная и эмоциональная. Лингвист обязательно был бы суховат и схематичен. Исследование частных проблем перевода с лингвистической точки зрения не более, как арифметика художественного перевода, а то, что Вы и Эткинд делаете — это высшая математика.

От М. Ф. Лорие. 26/III [1965]

Дорогой Корней Иванович!

Я нашла ту тетрадь, где записывала свои мысли при перечитывании Вашей книги о переводе, никаких откровений (моих) там нет, но вижу, что соображения шли в основном по двум линиям. Во-первых, то, о чем я Вам говорила: Вы пишете: «хороший переводчик все время думает по-русски». Вот это очень важно, и у Вас никак не развито. Тут возникает много всяких мыслей — о

том, как необходимо и как порою трудно целиком избавиться от «гипноза подлинника», о том, что переводчик всегда должен одновременно помнить *все* произведение, которое он переводит, а не только данное его место, о том, что, когда переводчик думает на своем родном языке, на который он переводит, в переводе его неизбежно будет много отдельных несходств с подлинником, которые, однако же, служат конечной цели — максимальному сходству всего перевода с подлинником в целом. Короче говоря — отсюда идет большой разговор о психологии перевода, о которой у нас почти ничего нет.

От И. И. Тираспольского. 31.8.69

Дорогой Корней Иванович,

Я только что перелистнул последнюю страницу Вашего «Высокого искусства» и задумался над тем, как назвать чувство, владевшее мною все время при чтении этой книги, и решил, что имя ему — *восторг!* Восторг от Вашего мастерства, сделавшего научный труд таким доступным обычному читателю. Может быть, огромное удовольствие от чтения Вашей книги объясняется еще и тем, что в ней много юмора, что язык ее прост и понятен специалисту?! Одним словом, я не берусь анализировать все это, а только позволю себе сказать: огромное Вам спасибо за книгу, осветившую в такой доступной форме очень важную для любителей литературы отрасль художественного творчества!

Я сейчас стал духовно богаче и другими глазами смотрю на переводную литературу. Признаюсь, я всегда ощущал какую-то неудовлетворенность при чтении произведений иностранных авторов. Мне казалось, что даже самый хороший переводчик не может передать весь «аромат» подлинника. И хотя в Вашей книге я нашел подтверждение этих мыслей, я сейчас знаю, что есть очень хорошие переводы, и знаю, кто их авторы. <...>

*Тираспольский Исаак Ильич,
подполковник запаса, г. Ростов н/д*

От Д. С. Лихачева, [б/д]

Глубокоуважаемый Корней Иванович!

Я читаю Вашу книгу «Высокое искусство» для удовольствия. <...> Она свободная, умная, веселая, совсем не похожа на те «ученые труды», рецензированием которых приходится заниматься по должности.

А побеседовать с Вами хотел бы — особенно по поводу главы 7 («Синтаксис. Интонация...»). Я сам немного переводил с древнерусского на современный русский («Повесть временных лет», «Моление Даниила Заточника» и пр.). Здесь особые совсем задачи: надо сохранять интонацию, иногда синтаксис, сохранять старые слова, чтобы читатель не всегда знал, читает ли он перевод или старинное произведение. А некоторые пассажи надо вообще оставлять без перевода (например, всем известны слова Святослава «Иду на вы», «Мертвые срама не имут», — хоть так сейчас и не говорят). Вообще, читая Вашу книгу, мне захотелось написать статью о переводах со старого языка на тот же новый язык. Ваша книга «заражает».

ИЗ АНГЛО- АМЕРИКАНСКИХ ТЕТРАДЕЙ

Оскар Уайльд

Уолт Уитмен

*Русскими глазами
(Оксфордская речь)*

*Триллеры и чиллеры
(о детективах)*

Бичер Стоу и ее книга



ОСКАР УАЙЛЬД

ОТ АВТОРА

В 1916 году, в Лондоне, меня посетил пожилой человек с веселыми молодыми глазами. Когда он назвал свое имя, я с великим уважением пожал его руку, так как это имя Роберт Росс. С детства оно было обаятельно для меня. Роберт Росс, — единственный из тысячи друзей Оскара Уайльда, — не покинул его в несчастье. Он посещал опозоренного поэта в тюрьме, он уплатил все его долги из своего скудного заработка, он взял на себя воспитание его сыновей, он многократно защищал его доброе имя, он спасал его рукописи, он издавал его книги, он ухаживал за ним во время его предсмертной болезни, он — едва ли не единственный — провожал его гроб до могилы. Порою казалось, что все светлое в жизни Оскара Уайльда шло от этого одного человека. Он был высшим воплощением героической дружбы. Уайльд называл его святым. Немного было таких гениальных друзей в истории всего человечества.

После смерти Оскара Уайльда он с таким вниманием следил за всем, что относилось к памяти его покойного друга, что заметил даже мою статью об Уайльде, написанную на непонятном ему языке, и вот пришел ко мне, к незнакомому, чтобы поговорить о любимом. На следующий день я посетил его в его небогатой квартире, и там он воистину осчастливил меня: подарил мне подлинную рукопись Оскара Уайльда, страницу его «Баллады о Рэдингской тюрьме».

— Я хочу, — сказал он, — чтобы в России, где так любят Оскара Уайльда, сохранялась в память о нем эта рукопись. Больше у меня ничего не осталось из вещей и писаний Оскара Уайльда. Только одна страница, и я с радостью дарю ее русскому.

Потом он весь вечер рассказывал о судебном, процессе Уайльда, о Уистлере, о лорде Дагласе, о жене Уайльда и о двух его сыновьях, которые были тогда офицерами и находились на фронте.

С тех пор мы, отрезанные от Европы, долго не видели английских газет и журналов. Лишь несколько дней назад, я случайно узнал, что Роберт Росс умер еще в позапрошлом году.

Посвящаю эту книгу его памяти.

I

Вертялый, подвижной человечек. Лицо, как у обезьяны, и весь он всклокоченный, грязный. В Дублине так и говорят про него: «самый грязный человек во всей Ирландии». Это доктор Уайльд, знаменитый хирург, специалист по глазным и ушным болезням: доктор Уильям Уайльд.

Операции он делал вдохновенно. Проезжает однажды какой-то деревней, а он был вечно в разъездах, непоседа! — и узнает, что какой-то деревенский мальчишка только что подавился картофелиной. Без минутного размышления он вынимает из грязного своего кармана самые обыкновенные ножницы, режет ножницами мальчику горло, вытаскивает картофелину, и мальчик спасен. Кажется, он жив и поныне. Его видели недавно в Сан-Франциско.

Вообще ножами и ножницами он владел, как живописец кистью. Это был художник операций, дерзкий до гениальности. Когда какому-то матросу сорвавшийся парус вогнал большую иголку в глаз, и вогнал ее так глубоко, что не за что было ухватиться, чтобы извлечь ее, доктор Уайльд послал за электромагнитом, и стальная заноза сама удалилась из раны!

По всей Европе прошла его слава. В Англии его назначили придворным хирургом, а впоследствии, в 1864 году, сделали сэром. В Стокгольме ему дали орден Полярной Звезды. В Германии ученые медики и поныне чтут его гений. «Из англичан можно назвать только троих великих хирургов», было заявлено на Цюрихском медицинском съезде, — и в числе этих троих сэр Уильям Уайльд.

Его хватало на все. Он брался за множество дел, и все горело у него в руках. Он издавал какой-то научный журнал, — превосходный! Он основал, чуть ли не в конюшне, больницу для бедных, — великолепную! Он был статистиком, он был археологом, он был этнографом, и за эти труды академия присудила ему золотую медаль, он читал лекции, он путешествовал по Востоку, он писал толстые книги, — о чем угодно, какие угодно, множество книг и статей: о Свифте, о Беранже, о падающих звездах, о новых методах в медицине, о петушиных боях, об угнетенной Ирландии.

Очень пестрая, мелькающая была у этого человека жизнь. Из больницы — в музей, из музея — на любовное свидание. Его дел и увлечений хватило бы на троих. Он был не только археолог, историк, хирург и этнограф, но просто гуляка праздный: любил выпить и вкусно поесть, был гостеприимен и щедр.

И все же прочны и крепки оказались его дела. Та лечебница, которую он основал и в которой безвозмездно пользовал тысячи и тысячи больных, до сих пор остается его памятником. Его работы по ирландской этнографии не забыты и по сейчас. Юркий, живой, общительный, он еще студентом стал записывать по деревням национальные ирландские песни, изучать национальные реликвии, развалины старых замков, предания¹. В этих научных экскурсиях ему часто сопутствовал сын.

Женщины любили неопрятного, обезьяноподобного доктора. В городе ходило много сплетен о его любовных похождениях. Когда он умирал, у его изголовья, кроме его жены, была еще какая-то женщина, «дама под вуалью»; она приходила каждое утро и только в полночь уходила от него. Внебрачных детей у него было множество, и он нежно о них заботился.

Жена его смотрела снисходительно на эти романтические склонности. И даже когда какая-то пациентка подала на сэра Уильяма в суд за то, что во время приема он лечил ее слишком страстно, лэди Уайльд не повела даже бровью. Не такой она была человек, чтобы из-за пустяков волноваться.

Вы приходите к ней в гости. Живет она ни бедно, ни богато, но претенциозно, суматошливо. В сенях вы натываетесь на судебного пристава, он явился описать имущество. Какие-то субъекты развязано расселись в креслах.

— Кредиторы! — шепчет лакей. — Теперь уже они — господа!

И утирает слезу.

Вы взволнованно взбегаете вверх — утешить бедную даму. Всюду суматоха, кавардак. Вы находите ее в гостиной. Она лежит на диване и декламирует стихи:

— Слушайте! Слушайте! Какая красота, какая стройность!

Вот чему учат страданья твои, Прометей...

Вы заглядываете в эту книгу. Книга греческая. Дама читает по-гречески и тут же очень бегло переводит.

¹ *Сэр Уильям Роберт Уиллз Уайльд* (1815–1876), вице-президент Королевской Ирландской Академии, директор глазной и ушной лечебницы св. Марка в Дублине, написал следующие книги: «Описание путешествия в Мадейру, Тенерифф, Алжир, Египет, Палестину, Кипр и Грецию» (1840). — «Австрия, ее литературные, научные и медицинские учреждения» (1843). — «Красоты Бойна и Блэкуотера» (1849). «Последние годы Свифта» (1849). — «Ирландские народные суеверия» (1852) и несколько медицинских трактатов. О нем см. *Cambridge History of English Literature*, XIV, p. 572 и *Critical Dictionary*, by S. Austin Allibon, Philad. 1900, vol. III, p. 2718.

Исполняется слово Зевеса: земля
Подо мною трепещет...

Это «Скованный Прометей» Эсхила. Дама знает и латынь, и древне-греческий, она знает все языки. Но как странно она одета! В пунцовом балахоне, вся в лентах и кружевах, густо напудрена, и словно языческий идол, увешана брошами и медальонами. Кольца, браслеты, драгоценные камни! А если вы придете к ней вечером, когда собираются гости, она встретит вас в золоченой короне! Вечером, при розовых абажурах, ей будет не больше тридцати. Она заведет с вами беседу о живописи, о поэзии и станет без конца восклицать:

— Замечательно! Изумительно! Великолепно!

Или:

— Ужасно! Отвратительно! Позорно!

Преувеличенное негодование и преувеличенное восхищение — такая у нее черта. Она вечно как будто на эстраде, на театральных подмостках. Недаром же что-то равнодушное слышится в ее пылких речах.

Может быть, здесь же, в гостиной, вы увидите ее сына Оскара, избалованного, холеного мальчика. Если она вам скажет, что она назвала его так, потому что шведский король Оскар был его крестным отцом, не верьте: это неправда. И если она скажет, что сама она из рода великого Данте, тоже не следует верить. Такая страсть у нее к знатным, родовитым, сановным. Она когда-то воспевала революцию, но ей лестно быть королевской кумой. Она взывала к ирландцам: «наточите против английских тиранов ножи!» — а когда эти английские тираны дали ее мужу титул, она забыла о ножах и умолкла. Да и как могла бы искренно призывать к избиению англичан? — ведь сама была англичанкой. Революция была для нее такая же поза, как и все остальное. Оттого так театрально-риторичны ее революционные писания. Конечно, она человек исключительный: писала стихи, прокламации, сочинила множество книг: о Скандинавии, об Ирландии, и о революции во Франции, и о революции в Италии, конечно, она блестяща, находчива, но когда вы уйдете от нее, вы вздохнете с большим облегчением.

Будь у нее поменьше талантов, она была бы просто хорошая женщина; побольше бы банальности, серости, скуки, — был бы душевный уют. Хоть бы сделала сцену неверному мужу! Хоть бы оробела при виде судебного пристава! Но она сидит и читает Эсхила

и восклицает: дивно! божественно! и если вы человек простодушный, вам невозможно не возненавидеть ее, — ее пудру, ее золотую корону, — самый воздух вокруг нее, тоже как будто неискренний¹.

II

В таком-то неискреннем воздухе, среди фальшивых улыбок, супружеских измен, преувеличенных жестов, театральных поз и театральных слов, — растет пухлый, избалованный мальчик, Оскар Фингал О'Флахерти Уиллз Уайльд.

Он с вялым пренебрежением смотрит из окна, как другие дети играют в футбол. Мальчишеские игры не по нем. Он такой степенный и высокомерный. Ему двенадцать лет, а уж он по воскресеньям носит цилиндр на своих девических кудрях, и товарищи, конечно, ненавидят этого чинного франта. Как-то вечером, в школьном парке, когда торжественной поступью он шествовал мимо них, они накинулись на него, связали его по рукам и ногам, поволокли на высокий пригорок, и, запыленный, исцарапанный до крови, он встал в созерцательную позу и с восхищением мелодически молвил:

— Какой отсюда, с холма, удивительный вид!

Его мать пришла бы в восторг от такой великолепной позы. Этот сын достоин ее. Есть же такая наследственность, такая преемственность жестов и поз:

— Как прекрасен Эсхил! — восклицала она, бравирюя перед судебным приставом.

— Как прекрасен пейзаж! — восклицает он, бравирюя перед своими обидчиками.

У него, как и у нее, была тысяча разных талантов, но не было одного: таланта искренности и простоты. Он и перед собою не мог не позировать. Незадолго перед смертью, в тюрьме, наедине со своей душой, он писал свою исповедь, великолепные страницы *De Profundis*, но какая же это исповедь? Это насквозь литература, и даже в последнем унижении, заплеванной и затоптанный, он не умел по настоящему заплакать. Он плакал, — но как благо-

¹ Лэди Джэн Франциска Уайльд (1826—1896) особенно памятна в литературе как автор риторических стихов о картофельном голоде в Ирландии. Писала под псевдонимом Сперанца. В 1864 г. ее стихи были собраны в отдельную книжку «*Poems by Speranza*». В 1870 г. эта книжка вышла повторным изданием, с портретом автора. И сейчас еще в специальной литературе цитируются такие ее книги, как «Древние обряды, заклинания и медицинские обычаи в Ирландии», «Старинные Ирландские легенды» и пр.

звучно, с каким прекрасным музыкальным ритмом! Здесь чувствовалось материнское наследие. От отца же Оскар унаследовал разнообразие творческих сил и необузданную любовь к наслаждениям. Когда думаешь об изумительной пестроте его творчества, о том, что он с одинаковой легкостью писал и стихи, и философские трактаты, и фарсы, и критические статьи, и рассказы, и трагедии, и сказки для детей, и статейки о дамских нарядах, — чувствуешь кровь его отца. Сын таких даровитых, но суетных и суетливых родителей, он не мог не жаждать эстрады, публичности, улицы, не мог не пристраститься к отравившим его на всю жизнь салонным великосветским успехам.

Чуть не с пеленок он был гостем провинциального салона своей матери. С тех пор салоны стали его любимой стихией. Без них он не мог ни жить, ни творить. За столом, усыпанным фиалками, в освещенных многолюдных залах в Бостоне, Париже или Лондоне он очаровывал светскую чернь блистательным салонным красноречием. Он был *гений разговора, нарядной застольной беседы* (я бы даже сказал: болтовни), — не то чтобы «оратор» или «рассказчик», а именно великосветский говорун, собеседник — ирландская, кельтическая кровь!

— «Когда он говорил, мне казалось, я вижу над его головой сияние», — вспоминает о нем одна великосветская дама, и вот что говорит о встрече, с ним французский писатель Рено: «Он опьянил нас лиризмом. Его речь зазвучала, как гимн. Мы страстно и напряженно внимали ему. Этот англичанин, сперва показавшийся нам таким манерным позером, теперь создавал перед нами величайшую оду, какую только слыхало в веках человечество. Многие из нас, растроганные, плакали... И не забудьте, это было в гостиной, и он говорил только так, как принято говорить в гостиной».

«В истории всего человечества, — свидетельствует его друг Robert Sherard, — не было такого собеседника. Он говорил, и все, кто внимали ему, изумлялись, почему же весь мир не внимает ему!»

Даже незадолго до его смерти, в тюрьме, когда его, больного, поместили в госпитале, он сел на кровати и своей тонкой беседой превратил на минуту острожную палату в салон, очаровав этих убийц и воров, как прежде очаровывал великосветских господ и художников¹. Он был как бы Шехеразадой салонов и в этом видел свое главное призвание. Свой магнетизм он любил проявлять в праздничной и праздной толпе, и не для его темперамента было

¹ Oscar Wilde: The Story of An Unhappy Friendship, by Robert Sherard. London. 1909, pp. 226–227.

сидеть за столом и водить пером по бумаге. «Я мог бы сделаться популярным писателем, но это так легко», — заявлял он с обычным кокетством, и его друзья вспоминают теперь множество его ненаписанных рассказов, поэм и легенд, множество его *несозданных созданий*. «Я чересчур поэтичен, чтобы заниматься поэзией», повторял он не раз, и те сюжеты, которые приходили ему в голову, дарил своему брату Уильяму, который тоже был писателем. Иногда, в одно утро, Уильям получал от него пять или шесть сюжетов сразу.

Он царь, но он и раб этих салонов. Каким-то особенным тоном он произносит громкие титулы знакомых маркизов и лордов. «Люди нашего круга», говорит он о них в *De Profundis*, забывая, что отец его был из аптекарей и сделал карьеру горбом. Свою мать в разговоре с другими он неизменно величал «ее сиятельством»¹ и говорил о ней так, словно у нее родовые поместья и замки. «Я унаследовал от предков гордое аристократическое имя», — говорит он в своих тюремных записках, но, конечно, британская знать, охотно принимавшая его как блестящего литературного льва, все же видела в нем постороннего и смотрела на него сверху вниз. Он же только к ней и тянулся, только и руководился ее вкусами.

Быть фланером, быть дэнди — высшее его честолюбие. В середине восьмидесятых годов он, ради денег, работает в лондонских газетах; он критик-фельетонист, чернорабочий, но всячески скрывает это и любит выдавать себя за праздного баловня жизни, за любимца наслаждений и нег. Ежедневно целые часы он проводит у своего парикмахера. «Тщательно выбранная бутоньерка эффектнее чистоты и невинности», — одно из его изречений. «Красиво завязанный галстук — первый в жизни серьезный шаг». «Только поверхностные люди не судят по внешности», — повторяет он своим ученикам, а у него всегда были ученики, он учил их, как носить жилеты и как поклоняться красоте; он завораживал их своими речами — о чем угодно, о ком угодно, но больше всего о книгах. Книги он любил, как любят цветы, перебирал их, как самоцветные камни. Его мать и его отец были отменные книжники. Природы он не любил — ни неба, ни деревьев, ни звезд, влюбчив не был, и весь пыл своей чувственной натуры отдал печатным страницам. Он глотал их, как глотают устрицы, своими красными, дряблыми губами, — великий чревоугодник души! — вся жизнь была для него как бы стол, уставленный яствами, и он, как гурман, отведывал то одно, то другое блюдо. Никакого иного восприятия жизни — только гурманское, только вкусовое! Плотояд-

¹ *Альфред Даглас*. Оскар Уайльд и я, стр. 47–55.

но смаковал он рифмы Теофиля Готье и картины Уистлера, плотоядно слушал Шопена или «безумно-алую пьесу Дворжака», и смотреть на какой-нибудь красивый предмет, на яркую краску, красную, желтую, зеленую, — только смотреть! — было для него как бы пьянство, будто все впечатления жизни он впитывал в себя этими дряблыми своими губами. Из великих мировых идей он делал вкусовые ощущения. Учитель, *апостол нег*, — эта поза ему нравилась больше всего.

— «Почему мы проявляем столько сочувствия к страданиям бедняков? Следовало бы сочувствовать радости, красоте, краскам жизни». Он тысячу раз доказывал, что всякая жертва, всякое мученичество, всякий аскетизм ведут к вырождению и дикости, и эти его красные сенсуальные губы чувствуешь у него в каждой строке:

— «Разве то, что приятно вкушать, не создано для вкушающего? И в том, что сладостно пить, разве заключается отрава?»

Пить и вкушать он любил чрезвычайно. «Он был величайший обжора изо всех, каких я когда-либо знавал» — читаем о нем в книге Дагласа¹.

Он физически не выносил несчастных, некрасивых и бедных: однажды чуть не убежал из гостиной приятеля, так как ее убранство показалось ему неизящным:

— Если я хоть минуту здесь останусь, я заболую! — стонал он.

И точно так же обратился в бегство, когда попал в какую-то трущобу, где копошилась беднота, — даже не поднялся по лестнице, а глянул и в ужас бросился вон. Он боготворил поэта Верлена, но, познакомившись с ним и увидев, что тот некрасив, отказался от дальнейшего знакомства.

— Я не могу, — говорил он капризно: — нет, я никак не могу!

III

Modo vir, modo femina.

Он смаковал картины и рифмы, но поклонение поэтам и художникам выражалось у него как-то странно. Влюбленный в них, он начинал всячески подражать им, и если, например, садился за письменный стол в белой рясе с черным капюшоном, то лишь потому, что такую же рясу носил Бальзак; если пил абсент, то из подражания Бодлэру; стол он завёл у себя тот же, какой был у Карлейля, и даже голос был у него не собственный, а прекрасная

¹ «Oscar Wilde and Myself» («Оскар Уальд и я»), p. 150.

имитация голоса Сарры Бернар. Прическу он заимствовал у Неронова бюста в Лувре. Его роман «Портрет Дориана Грэя» — изумительное подражание Бальзаку и Гюисмансу, в его сказках много Андерсена, его знаменитая поэма «Дом Блудницы» в каждой своей запятой есть сочетание Эдгара По с Бодлэром.

Уистлер едко отзывался о нем:

— «Он вылавливает из наших пуддингов сливы», и открыто обвинял его в том, что, под видом своих собственных лекций, Оскар Уайльд читает чужие¹.

Любить для него означало: имитировать. Он был, до странности, не-творец, не-создатель. В нем не было ничего самобытного. Это чисто женская у него черта: восприимчивость, способность усвоить, принять, впитать в свою кровь, взрастить семена *чужих* вдохновений и чувств.

Вообще, вся душа была у него до поразительности женская, дамская: он был так по-дамски говорлив, так по-дамски суетен, так по-дамски увлекался нарядами, мог целые дни говорить о выкройках, фасонах и модах, так заботился о своей наружности, о цвете лица и прическе; так по-дамски ценил свои успехи в обществе, жаждал нравиться всем и каждому, даже тем, кого не уважал, и всегда, уходя из гостей, спрашивал кого-нибудь близкого: «ну что, я имел успех?» — и очень страдал, если нет.

Он постоянно кокетничал, он любил комплименты (и даже в тюрьме восхищался, что его друг, Роберт Росс, пишет ему комплиментарные письма). Он по-дамски скрывал свои годы, — даже в своих стихах, даже на судебном процессе уменьшал свой возраст на несколько лет, и когда ему было за *тридцать*, уверял в одной поэме, что он

Лишь *двадцать* раз видал,
Как осень пышную сменял
Весны ликующий наряд²

Чисто по-женски он боялся не смерти, а умирания; утраты красоты, а не жизни, и так рыдал об этом в «Дориане».

¹ Уистлер был большой остроумец, и про одну его остроту Оскар Уайльд воскликнул:

— «Как жаль, что ее придумал не я».

— «Ничего! вы придумаете ее завтра!» — утешил его насмешливый друг.

Благосклонный к Уайльду Рэнсом пишет о его книге стихов:

— «Мильтон, Данте, Марлоу, Китс, Роберт Броунинг, Росетти, Моррис, — вот недурной каталог пострадавших от пиратства этого литературного корсара».

² Эти строки перенесены тридцатилетним Уайльдом из его ранней поэмы «Равенна» в поэму «Сфинкс».

Словом, соберите все мелкие черточки его психологии, и пред вами будет женщина, дама. Все духовное его естество было женское, да и физически он был женоподобен, и только случайно, по недоразумению, по роковому капризу природы, родился в облики мальчика. В этом его роковое несчастье — тот его «грех», тот «порок», за который его столь жестоко судили.

Как по-женски он ропщет в «Балладе о Рэдингской тюрьме» и в «De Profundis», что арестантский наряд безобразен:

— «Уже одно одеяние наше делает нас смешными!» — «Между всеми отверженными самый некрасивый был я».

Бедная женская душа, заключенная в мужское тело. Здесь будет ее величайшая мука; здесь для нее уготован ее величайший позор.

Как страстно, по-женски, в своих стихах и в прозе он описывает красоту мужчин, розово-белых и смуглых, и как равнодушны, формальны его описания женщин.

— «Ваши губы — розовые лепестки, созданные для мелодии песен и для безумия лобзаний», — пишет он юноше лорду Альфреду, и когда на его скандальном процессе его спросили: правда ли, что в кабинете ресторана он поцеловал мужчину, лакея, он, не подумав, воскликнул из глубины своей женской души:

— Боже сохрани! Ведь он не был красив.

Эти слова погубили его. И даже в своих сочинениях он типичнейший женомуж, *modo vir, modo femina*, — больше *femina*, нежели *vir*.

Жаль, что В. В. Розанов, со своим чрезвычайным чутьем ко всему сексуальному в духовных проявлениях личности, прошел мимо Оскара Уайльда. Для нас творения Уайльда есть точнейшее отражение идеального Вейнингерова Ж. Мы в каждой строке ощущаем эту его женскую сущность и в дальнейшем постараемся обнаружить ее пред читателем. Правда, он женился, как все, но к жене был равнодушен до странности. С иронией писал он о ней почти через год после свадьбы: «Она похожа на райскую птицу, побывавшую под дождем»¹.

Его мать, инстинктивно чувствуя в нем не сына, а дочь, неда-

¹ А через два года после свадьбы предался извращениям, которые и погубили его. Именно к этому времени и относится лучшая пора его творчества. Он пишет в эту пору «Перо, карандаш и отравы», «Упадок лжи», «Саломею», «Сказки», «Критик, как художник», и т. д. Расцвету его женственности соответствует расцвет его таланта.

В молодости он увлекался женщинами, но к 35-ти годам охладел к ним. В пору его театральных успехов, он был окружен почитательницами; «оскариск» была целая секта, и он, такая сенсуальная натура, был поразительно равнодушен к ним.

ром долгое время наряжала его, как девочку, — в фартучки, юбочки, ленточки... И любопытнейшее указание биографов: перед тем, как родиться Оскару, она была непоколебимо уверена, что родится непременно девочка. Говорят, что у женщин, которые интеллектуально и всячески стоят выше своих мужей, часто рождаются женственные, женоподобные дети. Если бы его судьи, которые 25 мая 1895 г. приговорили его к двум годам заключения в каторжной тюрьме, были литературными критиками, они, даже не изучая его жизни, из одних только его книг, поняли бы, что в его преступлении, — если это преступление, — не было так называемой злой воли, а только натуральное проявление извращенного природой организма. Не его была вина, что по отношению к мужчинам он, бедный, естественно чувствовал себя невестой, женой, любовницей. Это можно угадать и в его книгах.

Когда просматриваешь его ранние портреты (они собраны у Шерарда, в «The Story of an Unhappy Friendship»), то изумляешься: ведь это и вправду девочка. Там же есть портрет 1883 года, где Уайльд в каждой черте — переодетая барышня, в полном расцвете девичества! А этот его юный возлюбленный, лорд Альфред, которого он угощает ликерами, ужинами, возит в Монте-Карло, на курорты, за которого платит долги, на которого, как немолодая влюбленная, тратит последние тысячи, — а потом осыпает его упреками и все же не может прожить без него, снова едет за ним, снова отдает ему последнее, и, покинутый, обманутый им, теряет тотчас же всякий вкус к бытию, — чисто женская поздняя безвольная страсть к молодому — пусть и заурядному — самцу.

IV

Раньше, чем судить о его книгах, расскажем его жизнь по порядку. Напомним хотя бы в нескольких беглых строках общеизвестные факты и даты его биографии.

Он родился в Дублине 15 октября 1856 года. Окончив Дублинский Троицкий колледж, где им были проявлены большие успехи в изучении римских и греческих классиков, он поступил в Оксфордский Университет. Летом 1877 года на каникулах он совершил экскурсию по Италии и Греции. В 1878 году на ежегодном конкурсе студентов-стихотворцев он получил знаменитую Ньюдигэтову премию за свою поэму «Равенна»¹.

¹ Сэр Роджер Ньюдигэт завещал Оксфордскому Университету капитал для выдачи денежной премии победителю на ежегодном конкурсе поэтов-студентов.

Тогда же началось его выступление в роли *эстета*. Он украсил свою студенческую квартиру подсолнечниками, лилиями, павлиньими перьями, синим фарфором и стал с аффектированной набожностью поклоняться красивым вещам. В этой религии не было ничего нового, так как ее внедряли в нравы английского общества и Рэскин, и прерафаэлиты, и (живший в том же Оксфорде) Уолтер Патер, и Уистлер, незадолго приехавший в Англию. Уайльд не изобрел *эстетизма*, но он довел его до крайних пределов, сделал его воинствующим, публичным и шумным. В университете студенты разгромили его слишком нарядные комнаты, но это не смутило его. Окончив университет, он явился в столицу в особом эстетическом костюме: в бархатном берете, с длинными локонами, с отложными кружевными манжетами, в коротких панталонах и длинных чулках и добился того, что газеты и широкая публика стали считать его основоположником и вождем «эстетизма». Никто не принимал его всерьез. Юмористический журнал «Пэнч» добродушно потешался над ним и вообще над *эстетам*, которых тогда расплодилось немало среди английской золотой молодежи. Это были женоподобные юноши, жеманные и томные, презирающие политику, спорт и торговлю, что чрезвычайно раздражало их отцов. Главою этой молодежи стал Уайльд. В 1881 году вышла книжка его стихов. Стихи были весьма обыкновенные, но благодаря шуму, окружавшему автора, быстро разошлись в пяти изданиях. В октябре 1881 года, в театре «Сэвой», была поставлена забавная оперетка «Терпение», едко осмеявшая эстетов и их молодого вождя. Оперетка сослужила Уайльду огромную службу. Ее поставили в Америке, но так как янки и в глаза не видали эстетов, то главная соль оперетки ускользала от них. Хлопоча об успехе пьесы, антрепренер придумал отличное средство: он выписал в Америку Оскара Уайльда, чтобы тот, шумя, проповедовал свой эстетизм. Пусть публика смеется над ним, тем охотнее она будет смотреть оперетку! План удался блестяще. Уайльд прибыл в Америку и с большим тактом, талантом, изяществом выполнил свою двусмысленную роль. Через несколько месяцев он вернулся в Америку снова, чтобы поставить там состряпанную им мелодраму из русского быта (!) «Вера или нигилисты», написанную им под впечатлением убийства Александра II. Оттуда он уехал в Париж, расстался с экстравагантным костюмом, начал одеваться как все, и написал громадную трагедию в духе Елисаветинских трагиков, «Герцогиню Падуанскую». И «Герцогиня Падуанская», и «Вера», и «Стихи» — были чисто ремесленным подражанием разным писателям, но тогда же в 1883 году Уайльд начал свое первое зрелое произведение «Сфинкс», оконченное им

лишь десять лет спустя. Когда средства его истощились, он вернулся в Лондон, стал читать лекции, сотрудничать в газетах — и редактировать журнал «Женский мир». В 1884 году он женился на Констанции Ллойд, которая принесла ему небольшое приданое. В 1885 году появилась «Истина Масок». В 1887 году — «Преступление лорда Сэвила», «Кэнтервильское привидение», «Сфинкс без загадки» и пр. В 1888 году — первая книга сказок («Счастливый принц» и др.). В 1889 году — «Портрет мистера W. Н.», «Перо, карандаш и отравка», «Упадок лжи». В 1890 году — «Критик как художник» и «Портрет Дориана Грея». В 1891 году — вторая книга сказок («Молодой король» и др.) и «Саломея». С этого времени кончается период сравнительной бедности Уайльда и начинается время огромных денег и огромного успеха: Уайльд в угоду обывательским вкусам стал писать для театра внутренне банальные, но блестящие пьесы: «Веер лэди Уиндермир» (1892), «Незначительная женщина» (1893), «Идеальный муж» (1894), «Как важно быть серьезным» (1895). Но в самом начале 1895 года его любовная связь с молодым лордом Дагласом, сыном маркиза Куинзбери, вызвала скандальный судебный процесс. Маркиз оскорбил Уайльда, защищая честь своего сына. Уайльд привлек маркиза к суду за клевету; суд оправдал маркиза и тем самым осудил Уайльда. Уайльду была предоставлена возможность бежать, но он остался в Англии, подвергся пытке вторичного судебного процесса и был приговорен к двухлетнему заключению в каторжной тюрьме. К концу своего пребывания в тюрьме, в 1897 году, он написал обширное письмо к лорду Дагласу, которое восемь лет спустя было опубликовано в отрывках под заглавием «De profundis». Выйдя из тюрьмы, он под именем Мельмота-Скитальца уехал во французский приморский городок Барневаль, где и написал свою «Балладу о Рэдингской тюрьме». В Варневале он вел идиллическую жизнь, много возился с детьми, ложился в десять, вставал в половине восьмого, но вскоре неожиданно уехал в Неаполь к Дагласу, после чего перестал писать, опустил. Последние два года своей жизни он провел в Риме, в Париже и в Швейцарии. Скончался в Париже 3 декабря 1900 года, перейдя перед кончиной в католичество.

V

Теперь, переходя к его книгам, мы должны с самого начала заметить, что в них, если всмотреться внимательно, есть несколько странных черт. Например: они написаны наизуот. Это очень любопытная особенность.

Возьмем хотя бы рассказ «Кэнтервильское привидение». Тема этого рассказа — вывернутая: кто не читал о том, как привидения пугают людей, но только у Оскара Уайльда люди испугали привидение.

В старинный готический замок, где уже триста лет хозяйничал дух мертвеца, попали современные янки, и бедному призраку пришлось очень плохо: его зашвыряли подушками, окатили водой и до смерти испугали «привидением», сделанным из метлы и тряпки.

В этой веселой балладе Оскар Уайльд взял очень старую, традиционную тему и вывернул ее наизнанку, как мы выворачиваем перчатку или чулок, перелицовал ее, — и следует тут же отметить, что такая у него была привычка: выворачивать наизнанку все, что ни подвернется ему под перо.

Его знаменитый роман «Портрет Дориана Грея» есть идеальный пример такого извращенного сюжета: роман повествует о том, как портрет одного человека состарился, покрылся морщинами, облысел и, даже, кажется, потерял зубы, а сам человек остался юным и неизменно прекрасным.

Или эта легенда Оскара Уайльда о юноше красавце Нарциссе? Все мы читали, — и тысячу раз, — как Нарцисс влюбленными глазами гляделся в свое отражение в воде, но только Уайльд мог придумать и рассказать, как вода глядится в очи Нарцисса, т. е. опять-таки вывернул эту легенду наизнанку.

Или в «De Profundis» — религиозное братство атеистов, где неверующий священник молится перед пустым алтарем, и причащает неверующих вином, а не кровью Христовой, и благодарит Бога за то, что его нет, — что это, как не монашеский орден наизворот, святая литургия наизнанку!

А в «Преступлении Лорда Артура Сэвилла» — как зазорно поставлены вверх ногами все привычные мысли и образы! Невинный застенчивый юноша замышляет убийство за убийством *именно потому*, что он так чист и невинен. «Лорд Артур, — говорится в рассказе, — был слишком благороден, не ставил наслаждений выше принципов, и потому не колебался исполнить свой долг»: отравить любимую тетку, взорвать дядю, а кого-то утопить в реке.

И когда этот закоренелый убийца идет совершить преступление, он посылает своей кроткой и чистой невесте роскошную корзину цветов. Еще бы! У Оскара Уайльда убийцы всегда так нежны и утонченны: он рассказывает, как другой убийца, отравив свояченицу, тещу и дядю, отдыхает среди своих редкостных статуй и книг и плачет слезами восторга над идиллической поэзией

Уордсворта («Перо, карандаш и отравка»), А третий убийца, Дориан, зарезав своего лучшего друга, начинает рисовать цветы и смаковать стихи Теофиля Готье. Все навыворот, все наоборот в этом перевернутом мире, не только образы или сюжеты, но — и мысли, и вы только вчитайтесь в такие изречения Уайльда:

- Душа рождается дряхлой, но становится все моложе.
- Ненужные вещи в наш век единственно нам нужны.
- Холостяки ведут семейную жизнь, а женатые — холостую.
- Ничего не делать — очень тяжелый труд.
- Если скажешь правду, все равно рано или поздно попадешься.

Во всех этих изречениях именно та особенность, что они — *наоборот*. Берется общепринятая мысль и почти механически ставится вверх ногами. Конечно, банальность остается банальностью, но производит впечатление парадокса.

Таких афоризмов наизнанку, таких (как сказал бы Базаров) «противоположных общих мест» у Оскара Уайльда — тысячи. Если, например, до сих пор говорилось:

- Браки совершаются в небе.

У него говорится:

- Расторжение браков совершается в небе.

Если существовала крылатая фраза:

— Высшие классы общества да послужат примером для низших!

У него говорится:

— Для чего же и существуют низшие классы, как не для того, чтобы подавать нам, высшим, пример!

Эти перевернутые мысли мелькают у него на каждой странице. Думать для него означало: перевертывать мысли. Он постоянно создавал такие афоризмы:

- Естественность это поза.
- Время — потеря денег.
- Своя рубашка дальше от тела.

Когда я впервые знакомился с Оскаром Уайльдом, мне казалось, что фабрикация таких изречений есть, в сущности, дело не трудное. Нужно только, как говорит в романе Уайльда одна девушка, «заново написать все пословицы», всякую прописку перевернуть вверх ногами, и при этом иметь такой вид, будто совершаешь нечто небывало-дерзновенное, возносишь новые скрижали на новый Синай:

- Ради парадокса, Гарри, вы приносите в жертву все
- Мир охотно идет на этот жертвенник! — отвечает Гарри-

Уайльд.

— Вы обращаетесь с миром, как с каким-то стеклянным шариком, — вот какую грандиозную роль приписывал он своим парадоксам. «Все философские системы я влагал в одну фразу, всё бытие в эпиграмму», — похвалялся он потом в «De Profundis» — «Путь парадоксов — путь истины!» «Чтобы испытать действительность, ее надо видеть на туго натянутом канате. Когда истины становятся акробатами, мы можем судить о них». Принц-Парадокс, повелитель всех истин-акробатов, истин-клоунов, такой титул был ему дороже всего, и он всегда был готов щеголять своими перевернутыми мыслями:

— «Я интересуюсь лишь тем, что меня совсем не касается».

— «Я могу поверить лишь невероятному».

— «Когда люди соглашаются со мною, я вижу, что я неправ».

И так дальше, и так дальше, с тем же механическим однообразием: выворачивает, выворачивает наизнанку всевозможные общие места¹.

Нет, — думал я: — это не Царь-Парадокс, это даже не раб Парадокса, это просто словесных дел мастер, изготовитель салонных афоризмов.

Светский человек, чуть ли не родившийся в гостиной, — он усвоил себе вполне, развил и довел до совершенства все методы салонного мышления, этой блестящей, но бесплодной игры ума, где остроумие дороже мудрости, и яркость ценнее глубины, где главная цель: блеснуть, поразить, «произвести впечатление», где тихие, заветные мысли были бы совершенно некстати, и даже, пожалуй, нужно, чтобы вы сами не верили в то, что вы так эффектно высказываете, и тогда старая герцогиня Бервик, как это часто бывает на страницах Уайльда, ударит вас по руке своим веером и ласково скажет:

— Какой вы ужасный циник! Приходите к нам завтра обедать!

Здесь высшая награда для салонного ницшеанца.

Он явится завтра к герцогине с большой бутоньеркой фиалок, и там-то, между третьим и четвертым блюдом, заканканируют у него на туго натянутой проволоке его мысли-клоуны и чувства-акробаты. Он будет требовать уважения к младшим, он докажет, что *семейный очаг — настоящая сфера для мужчины, что в душе есть*

¹ Подобное эпизодически встречается и в нашей словесности. У Некрасова: «По шапке — Сенька». У Михайловского: «Не пей из колодца, — наплевать придется». У Н. Бурлюка: «Один семерых не ждет». В английской — это сделалось манией. Все творчество современного даровитого писателя Честертона заключается в таком перевертывании всевозможных общепринятых мыслей, с тем, однако, чтобы все по-прежнему осталось на старом месте.

животность, а в теле духовность, что филантропы совершенно лишены всякого чувства человеколюбия, и — «ах!» — воскликнет он, например: — «как я недавно хохотал... на похоронах покойного брата¹. Горе у меня выразилось именно так. Всех это, конечно, возмутило, но когда же все не возмущаются! Я находил, что мой смех великолепен. Плакать умеет каждый, я же усилил свое горе далеко за пределы слез».

Здесь тучная герцогиня Гарлей ударит его веером и скажет:

— Вы очень опасны и злы. Приезжайте к нам во вторник обедать.

Бог с ним и со всей его пиротехникой! Пускай себе хохочет на погосте! Пускай убийцы у него отличаются нежностью, а человеколюбцы ненавидят людей! Это все лишь кокетство ума, в этом нет ни лиризма, ни искренности, и кто же не отойдет равнодушно от этих равнодушно сфабрикованных фраз. Главное, такой неинтимный писатель! Он как-будто и думает не для себя, а для публики. Любопытно, что у него на душе, когда он остается один, когда не для кого ему мастерить афоризмы.

Но другого пути у него не было: таких методов и форм мышления требовала от него та великосветская салонная чернь, ко вкусам которой было приспособлено его дарование. Она же требовала их потому, что при всем своем кажущемся бунтарстве, они, в сущности, вполне безопасны и, выворачивая наизнанку весь мир, оставляют все, как было.

VI

Замечательно, что не только в шуточных комедиях, а в самых серьезных вещах Уайльд проявляет те же приемы мышления.

Даже когда он скорбит, он изливает свою скорбь в парадоксах. В «Балладе о Рэдингской тюрьме», например, он патетически возглашает роковой парадокс нашей жизни, что любить это значит убить, что в любви есть смерть и в смерти любовь, — и хо-

¹ См. пасквильный роман современного писателя Роберта Гиченса «The Green Carnation», где изображен Оскар Уайльд и один из его друзей лорд Альфред Даглас. Роман был переведен на русский язык и лет 25 назад напечатан в журнале «Русская Мысль» под заглавием «Зеленая Гвоздика». Многие думали, что этот роман написал сам Уайльд. Такое предположение оскорбляло его. «Нет — говорил он, — я автор цветка, но не книги. Я сочинил этот великолепный цветок, но не эту пошлую и бледную книгу, которая присвоила себе его причудливо-прекрасное имя. Цветок произведение искусства. Книга — нет!»

тя здесь уже нет бывшего щегольства остроумием, здесь тот же блеск эффектных парадоксов:

«Всякий убивает того, кого любит (всякий да узнает об этом), — иной ненавидящим взглядом, иной ласкающим словом; трус убивает поцелуем, а кто посмелее — мечом.

«Иной убивает возлюбленных в юности, иной — когда наступает старость; руками Похоти удушают иные любимого, иные руками Золота. Самый добрый берется за нож, ибо мертвые так скоро холодеют».

И разве не на том же парадоксе зиждется его ранняя трагедия «Герцогиня Падуанская»:

Меня любил он и за это — смерть.

«Саломея» — тот же парадокс: «в любви есть смерть и в смерти любовь» — и умирает юный сириец, который не вынес жгуче-любовных слов, обращенных Саломеей к Иоканаану; умирает Саломея; умирает Иоканаан; умирает Ирод-Антипа, — вот истинная сущность любви.

Не только свои страсти, но и мысли, драгоценнейшие свои убеждения, фатально выливал он в парадоксы. В книге «Замыслы» он так сосредоточенно говорит о самом дорогом, и все же кажется, будто он только позирует, только играет словами, будто и здесь его мысли, акробаты и клоуны, пляшут-кувыркаются на туго натянутой проволоке. В статье «Критик как художник», в «Упадке лжи» — что ни страница — то перспектива куда-то и вдаль, и в ширь, и какие проникновения, пророчества, но все же, с первого взгляда, вам кажется, что и здесь ненужное сверкание парадоксов, — так весело ставит он вверх ногами банальные прописи и заявляет, что нам нужна ложь, как наука, ложь, как искусство, ложь как общественное благо; что истина погубила красоту; что искренность вредна для поэзии, что объективная форма есть самая субъективная, что наказание — причина преступления, — и только немногие заметят, какие вещи и мудрые помыслы доведены здесь Уайльдом до нарочитого абсурда. Абсурд — его высшая мудрость, и он не принял бы истины, если бы она не притворилась софизмом.

Как, должно быть, восхищенно ужасалась милая лэди Гэнсингтон, когда он у нее за столом, усеянным фиалками, так задорно и невинно высказывал, будто ее орхидеи прекрасны, как прекрасны семь смертных грехов, будто семи грехам он воздвигнет семь алтарей, и что самое страшное в мире — это семь смертных добродетелей! И сколько раз так же игриво, как будто не веря себе

самому, он посрамлял эти «семь смертных добродетелей», сколько писал в своих книгах:

«Совесть и трусость — одно и то же. Совесть — это вывеска фирмы».

«Я могу сочувствовать чему угодно, только не горю людскому».

«Единственный способ отделаться от искушения — это поддаться ему».

И всем казалось такой же клоунадой, таким же сальто-мортале его уверение, будто «порок — элемент прогресса», будто «порок — это единственная красочность, сохранившаяся в нашей жизни», будто «сатана есть утренняя звезда порока»; будто «обладание хорошим поваром гораздо важнее нравственности», ибо «мало утешения в том, что человек, накормивший вас невкусным обедом, безупречен в своей личной жизни», — но для Уайльда в глубине души здесь было торжественное, священное дело, и если не он написал «Переоценку всех ценностей», если «Так говорил Заратустра» вместо него написал другой, то все же в его легковесных афоризмах, этих веселых набегах на совесть, на долг, на добро, можно найти все зародыши ницшеанства, хотя имя знаменитого имморалиста ни разу не упоминается во всех тринадцати томах сочинений Уайльда. Титаническая борьба с «добром», этой «рабьей моралью», с фикциями долга и совести, которую с молотом в руке, вел творец Заратустры, у Оскара Уайльда свелась на какие-то ловкие и легкие пируэты, на этакие грациозные взмахи рапиры, но если взглядеться, увидишь и здесь в этом паркетном фехтовальщике упорного и страстного воителя. Он бунтовал против чего угодно, кажется, против всего на свете, он кричал, что ненавидит природу, ненавидит истину, ненавидит искреннее чувство, что он презирает человеческий труд, все наше дело и делание, что всякое прикосновение к действительности для него отвратительно, — или нет, не кричал, а изысканно и жеманно, во фраке и лакированных ботинках, ненатурально-театральным голосом, подражая Сарре Бернар, полу-пел, полу-изрекал среди белых жилетов и бальных декольтэ, — и, я думаю, немногие подозревали тогда, что этот надушенный Заратустра, самодовольный суеслов — есть религиозная и фанатичная душа, рыцарь и паладин единой суровой святыни. Он часто ощущал в себе эту религиозную душу и (таков уж был у него темперамент!) кричал о ней на всех перекрестках, но, кажется, сам себе не верил, и ему не верил никто!

Мы видели, что двадцати с чем-то лет он надел короткие штанишки, взял зачем-то в руки подсолнечник и, переплыв океан, в этаким неподобающем для жреца облачении, на эстрадах и

подмостках Нью-Йорка, Чикаго, Бостона доказывал всем и клялся, что он — верный, истинный, единственный слугитель этой неизреченной святости; но чем громче он кричал, тем меньше его слышали, и он лучше всего сохранил свою тайну, столь крикливо разглашая ее.

VII

Эта шумная, громкая тайна, как известно, заключалась в том, что Уайльд боготворил красоту. «Апостол эстетизма» таково было в английском обществе его официальное звание; так величали его газеты и юмористические листки. «Эстет» это было как бы его чином, его саном, его карьерой, профессией, его общественным положением

— Что вы разумеете под словом эстетизм? — то и дело вопрошали у него репортеры, и он торжественно разъяснял им, что это «величайшее откровение величайшей жизненной мистерии»; они записывали и учтиво ухмылялись, но по лицу их можно было видеть, что они не верили ни единому слову.

Когда он приезжал в провинцию читать лекции о своем эстетизме, его приезд возвещался в таких вульгарно-монструозных анонсах.

Он идет!!!

Он идет!!!

Он идет!!

Кто идет???

Кто идет???

Кто идет???

Оскар Уайльд!!!

Оскар Уайльд!!!

Оскар Уайльд!!!

Великий эстет!!!

Великий эстет!!!

Великий эстет!!!

И всегда вокруг его эстетизма реяли какие-то легкие тени скандала. Он нисколько, например, не растерялся, когда шестьдесят бостонских студентов нарядились в такие же короткие брюки, как он, и во время его лекции, с такими же подсолнечниками в руках, демонстративно прошагали перед ним при одобрительных

возгласах публики; когда в американских ресторанах в него швыряли тарелками, когда разбивали стекла его экипажа: эта стихия была для него родная. Не только рекламу, но и анекдот сделал он из своей апостольской миссии! Свой символ веры превратил в оффенбаховщину! Рассказывают, например, что его прихотливые взоры были однажды возмущены неэстетичными лохмотьями какого-то нищего, которого он постоянно наблюдал из окна, и вот он решил заказать бедняку «идеальное нищенское рубище» — картинное и живописное. Взял этого человека к лучшему своему портному, одел его по последней моде и потом самолично наметил, в каких местах нужно прорезать дыры и где сделать симметрические, гармонические пятна, дабы впредь у него перед взорами не было (даже на улице!) никаких неизящных впечатлений.

Таких рассказов об Уайльде множество; он как будто нарочно заботился, чтобы сделать из своей религии — комедию. Когда при въезде в Америку, он был спрошен таможенным: не везет ли он с собою каких-нибудь ценностей, подлежащих пошлине, он ответил:

— Ничего, кроме гения!

Он являлся перед публикой в нелепом «эстетическом» костюме, и, кажется, сам не знал, кто же он в сущности такой: рекламист? пророк? или клоун? — и часто ненавидел свой костюм, свои позы, и свой эстетизм.

Поразительно было то, что, несмотря на эту ужасную уличную кличку «эстет», он и в самом деле был эстетом; несмотря на эти вульгарные выступления в дешевой роли «апостола красоты», он и в самом деле был ее апостолом и, должно быть, сам не подозревал, сколько жертв и подвигов совершил во имя ее¹.

VIII

Красота, которой он служил, была особенная, отмежеванная от всего остального.

Сколько эстетической радости, — радости чисто женской! — доставляло ему, например, созерцание драгоценных камней.

¹ Замечательно: эти строки были уже написаны и напечатаны мною, когда в книжке Артура Рэнсома, вышедшей года два или три спустя, я встретил ту же мысль: «У него, — говорит Артур Рэнсом, — были все свойства шарлатана, кроме одного: он действительно был тем, чем притворялся». Рэнсом отлично выразил то ощущение, которое было и меня: «Уайльд *принимал позу* эстета. Он был эстет. Он *принимал позу* блестящего человека. Он был блестящий человек. Он *принимал позу* культурного. Он был культурен».

Раскрываю одну его книгу, читаю:

«Там были опалы и сапфиры, опалы в хрустальных чашах, а сапфиры в чашах из ясписа. Крупные зеленые изумруды были разложены рядами на тонких блюдах из слоновой кости, а в углу были шелковые тюки, набитые бирюзой и бериллами. Рога из слоновой кости были полны до краев пурпуровыми аметистами, а рога из меди — халцедонами... На овальных плоских щитах там были насыпаны карбункулы, иные такого цвета, как вино, иные такого — как трава».

Это сказка Оскара Уайльда «Рыбак и его Душа».

Раскрываю другую книгу и читаю:

«У меня есть ониксы, подобные зрачкам мертвой женщины. У меня есть лунные камни, которые меняются, когда меняется луна, и бледнеют перед взорами солнца. У меня есть хризолиты и бериллы хризопразы и рубины, сардониксы, гиацинты, халцедоны, я отдам тебе их все и к ним прибавлю другие сокровища».

Это драма Оскара Уайльда «Саломея».

Раскрываю третью книгу и читаю:

«Он часто проводил целые дни, пересыпая из шкатулки в шкатулку оливково-зеленые хризобериллы, которые кажутся красными при сиянии лампы, кимофаны, прорезанные серебряной чертой, точно проволокой, фисташковые хризолиты; розово-красные и винно-желтые топазы, огненно-пурпурные карбункулы с дрожащими в них звездочками о четырех лучах, кровавые венисы, оранжевые и лиловые шпинели; его пленяло красное золото солнечного камня, жемчужная белизна лунного камня» и т. д., и т. д., и т. д.

Это роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грэя».

То же в его сказках, стихах, в знаменитой поэме «Сфинкс», в трагедии «Женщина, увешанная драгоценностями». Даже в «Счастливом Принце» — бериллы, сапфиры, рубины, и мрамор, и нефрит, и позолота, а в «Молодом Короле»: жемчуг, агат, бирюза, аметист. Каждая страница его сказок об Инфанте и о Душе Рыбака, словно царская порфира или византийская риза, расшита целыми гирляндами и гроздьями яхонтов, лалов, алмазов, и сколько золота, мрамора, слоновой кости! Ему бы давно пора закончить, а он перечисляет еще и еще, он задерживает действие, он замедляет темп, — лишь бы только натешить свою душу этим созерцанием сокровищ. Не то, чтобы изображать их, а уж только перечислять, только называть их имена было для Оскара Уайльда неизъяснимым блаженством.

И вот еще мельчайшая подробность: он с таким же упоени-

ем, — опять-таки женским, дамским, — писал о человеческой одежде. Порою забудет изобразить лицо человека, но его костюм опишет всегда. Раньше костюм, а потом лицо:

— «Ах, если б вы ее видели!» — восклицает Дориан о возлюбленной. — «На ней была бледно-зеленая бархатная курточка с коричневыми рукавами, узкое коричневое заплетенное лентами трико, крошечная зеленая шапочка с соколиным пером, прикрепленным блестящей пряжкой, и плащ с капюшоном на темно-красной подкладке».

Описав так подробно костюм своей милой, он ни слова не сказал о ее лице — и только мимоходом впоследствии заметил, что оно было как белая роза, — и сам Уайльд так часто уподоблялся в этом своему герою. Он еще не заикнулся о наружности своей Инфанти, а с первых же строчек подробно и мелко, словно в модном журнале, изобразил ее одеяние:

«Платье на ней было серое атласное, с тяжелым серебряным шитьем на юбке и на пышных буфах рукавов, а туго затянутый корсаж весь был расшит мелким жемчугом. Из ее платья когда она шла, выглядывали крохотные туфельки с пышными розовыми бантами. Ее большой газовый веер был тоже розовый с жемчугом». («День рождения Инфанти»).

Великолепно это смакование различных деталей того или иного туалета!.. Если книги Достоевского часто были достоянием психиатров, то книги Оскара Уайльда могут быть незаменимы для ювелиров и художников портняжного цеха. Недаром Оскар Уайльд одно время редактировал «Женский Мир» (Woman's World) — и чувствовал себя там превосходно: писал о корсетах, о шляпках, о курсах шитья и кройки. И сколько лекций он прочитал — об одежде!¹. О его собственных костюмах, в разные периоды жизни, можно написать диссертацию. — «Оскара Уайльда создали портные, свою первую славу он добыл одеждой», — говорит о нем недоброжелательный Даглас.

И что всего поразительнее: описывая с дамским увлечением всякие бархаты, вышивки, драпировки, вуали — даже кашемировый халат Дориана — все, что создано иглою и резцом, что сотворил человек для украшения человека, он совершенно не замеча-

¹ О роли костюма в поэзии он написал целый трактат «Истина Масок», и там, наперекор всему свету, с великим увлечением доказывал, что нет ни одного драматурга, который придавал бы так много значения костюмам для достижения иллюзионных эффектов, как именно Шекспир, что фасоны воротников, цвет чулок, узор на дамском платочке были принимаемы Шекспиром близко к сердцу, и что только из-за этого многие его творения оказались так поэтичны и глубоки.

ет, не хочет заметить источник всякой красоты — природу. Этот комнатный, салонный писатель чаще воспевал брильянты, чем звезды, и синий шелк для него был прекраснее, чем синее небо.

Искусственную красоту он лелеял, а от естественной отворачивался. Он, пожалуй, любил бы природу, если бы ее отшлифовали ювелиры, и рукодельницы расшили бы узорами. Как ему жаль, что Творец не был декоратором и вышивальщиком! В своих книгах он как будто старается исправить эту ошибку Творца. Когда он говорит о природе, он говорит о ней так, будто купил ее у золотых дел мастера или в модной дамской мастерской:

«Туманы — как желтый шарф».

«Сквозь кисейное облако улыбается месяц».

«Пена — как кружево, а луна — в вуали из желтого газа».

«Розовые лепестки, как лоскуточки шелка», — вот его обычные образы.

«Стрекоза, словно синяя нить, пронеслась на кисейных крыльшках».

Про Темзу он выразился: «словно трость из яшмы».

«Овощи — как будто из нефрита».

«Море — как щит».

«Земля — как медный полированный диск».

«Луна из тонкого серпа становится серебряным щитом».

«Дерево растет золотое, и плоды у него серебряные».

В зимнюю стужу — «земля, как серебряный цветок, а луна, как цветок золотой».

Как будто в мастерской у Фаберже изготовлена для него природа, и даже морские сирены были у него сработаны кропотливым ювелирным резцом: «ее волосы, — говорит Уайльд, — были подобны влажному золотому руну, и каждый отдельный волос был как тонкая нить из золота, опущенная в хрустальный кубок. Ее тело было как слоновая кость, а хвост был жемчужно-серебряный. Жемчужно-серебряный был ее хвост, и глаза — аметистово-лиловые».

Ни единого пейзажа, ни дуновения свежего воздуха! — комнаты, стены, ковры! Из всех созданий природы Уайльд любит только цветы (у него на страницах много орхидей и тюльпанов), но цветы оранжерейные, искусственно выхоленные, тоже как будто не настоящие.

Вообще, ничего настоящего, стихийного, природного, все искусное и искусственное; недаром в одном романе, где выведен Уайльд, изображается, как он взял цветочек гвоздики и велел выкрасить его в зеленую краску, и только такую крашеную гвоздику удостоивал носить в своей петлице. Ах, если б ему позволили рас-

красить, перекрасить весь мир! Вот он выводит пред нами слона — и даже слон у него крашенный:

— «Его хобот был расписан шафраном и киноварью, и на ушах у него была сетка из алых шелковых шнурков».

Он, пожалуй, хотел бы, чтобы и люди были раскрашены, раззолочены, — подальше от естества и естественности. «Его борода и волосы, — говорит он о ком-то в «Гранатовом Доме», — были окрашены лепестками розы, а щеки были напудрены каким-то мелким золотым порошком. Его ладони и ступни его ног были желты от желтого шафрана. На восходе он вышел в серебряной одежде, а на закате вернулся в одежде из золота. Когда он увидел меня, он поднял свою крашеную бровь».

И такой раскрашенный мужчина ложится после на крашенные львиные шкуры, ибо разве может Уайльд допустить, чтобы львы были естественной окраски! В «Саломее» у какой-то женщины волосы голубого цвета, а в сказке «Рыбак и его Душа» девичьи ноги окрашены лавзонией, и так эффектно у Оскара Уайльда какие-то дикари, которые все тело свое красят черным и желтым, — такие декоративные краски!

Раскрасьте цветы, раскрасьте зверей и людей, сделайте облака из кисеи, а розы — из шелка, а деревья — из золота и серебра, а пену морскую — из кружев, а фавнов — из слоновой кости, — и Оскар Уайльд зарыдает от радости, созерцая такое неестественное естество, такую искусственную природу, как рыдал у него Дориан, и закричит от восторга, как кричал Молодой Король, когда видел тонкие одежды или красивые шали!

Этого короля привезли из лесов, оторвали от природы, и он позабыл о ней, о закатах и восходах, ради бирюзы, шелковых ковров и слоновой резной кости. Ему привезли из Венеции картину и, как перед иконой, он пал перед ней на колени. Он горячими губами, как икону, целовал античную статую.

Уайльд тоже целовал бы античную статую, но совершенно не мог бы понять, почему это русский поэт написал:

И вдруг в каком-то светлом вдохновеньи
Поцеловал я землю.

[А. Федоров]

И другой слово в слово то же:

И, упав, твое лицо
В губы черные целую.

[Вал. Брюсов]

Целование земли, которое в нашей поэзии так часто —

Вы не умеете целовать мою землю
Так, как я целую.

[Ф. Сологуб]

показалось бы Уайльду весьма неопрятным и неэстетическим поступком.

Он был самый оторванный от земли, самый нестихийный, самый неорганический в мире человек, и весьма показательно, что в первой книге стихов он воспевал не героев, не возлюбленных, — как свойственно юным поэтам, — а *поэтов*: Суинберна, Китса, Россети, Морриса; *художника* — Барн-Джонса; *актеров*: Эрвинга, Сарру Бернар, Эллен Терри.

Он книжный, он сочиненный, он насквозь культурный, и если пишет стихи об избиении христиан в Болгарии, то потому, что знает, в какой книге, на которой странице Мильтон написал такое же стихотворение. В юношеской своей поэме «Сад Эрота» он на какой цветок ни посмотрит, сейчас вспомнит какую-нибудь книгу, какую-нибудь книжную легенду, которую вычитал только вчера в излюбленных Оксфордских фолиантах.

Книжные страдания для него мучительнее настоящих, и вот Дориан, когда умерла его невеста, говорит:

— Ах, как бы я плакал, если бы прочитал об ее смерти в какой-нибудь книге!

Но главное и высшее обаяние эта искусственная, как будто не настоящая, комнатная душа видела только в вещах, только в изделиях рук человеческих — и часто, когда он творил для себя, когда он хотел отдохнуть от изнурительного своего остроумия, он не столько пел, не столько живописал, сколько «вышивал» — вышивал шелками, золотом и серебром, и вся его книга «Под сенью гранатов» есть в сущности такое вышивание, и как прекрасно там подобраны шелка:

— «Жрецы, одетые в *желтое*, безмолвно двигались меж *зеленью* деревьев, и на *черных* мраморных плитах стоял *красный*, как роза, дворец, в котором и жил этот бог. Крыша была сделана из *зеленого* фарфора — цвета морской воды... На голове у жреца была *черная* митра из войлока, украшенная *серебряными* полумесяцами».

Это — вышивание, это — узор, это — какой-то самотканый ковер, и в таком (опять-таки женском) рукодельничании была величайшая амбиция Уайльда, как художника. Он так и назвал свои стихи: «Декоративные Панно» — и когда критики порицали его роман о Дориане Грэе, он гордо ответил им:

— «Это, ведь, чисто-декоративный роман!»

— «Портрет Дориана Грэя — золотая парча!» — хвалил он свое произведение впоследствии.

Один герой у него говорит:

— «Я хотел бы написать роман, который был бы так же очарователен, как персидский ковер, и, конечно, так же далек от действительности».

Персидский ковер, парча — для Уайльда идеал, высшее выражение красоты, ибо в ковре и в парче нет ни мысли, ни чувства, ни природы, ни сходства с действительной жизнью, а только услаждение глаза. «Одни краски, — восхищается Уайльд, — не испорченные никакою вложенною в них мыслью и не связанные с определенной формой, могут многое сказать душе тысячью разнообразных способов. Гармония тонкой соразмерности линий и пятен отпечатлевается в нашем уме. Повторность узора успокаивает нас. Причудливость рисунка возбуждает воображение».

В своей книге «Замыслы» он восторгается тем, что на персидских коврах нет даже изображения цветов. Когда в «Дориане» он хочет похвалить какую-то книгу, он говорит:

— Она прекрасна, как гобелен!

Каких-нибудь духовных, идеальных, метафизических сущностей он в искусстве не ищет — и откровенно их презирает. В высшей степени сенсуальная натура, он (по-женски!) не признавал никаких отвлеченностей, искусство для него было сладостно, как вино, как духи, как поцелуи. То религиозное и спиритуалистическое содержание, которое внесли в искусство предшественники Уайльда, прерафаэлиты, — для него, их наследника и даже последыша, было враждебно и чуждо. «Форма и цвет говорят нам только о форме и цвете — и больше ни о чем!» — высказывал он не раз. Прозрение миров иных — для него величайший абсурд. Он бы никогда не написал, что

В беспредельное влекома,
Душа незримый чует мир! —

потому что он любил только «предельное», только «зримое», только то, что можно осязать. Мистика и метафизика искусства никогда не соблазняли его.

«Кто же согласится», — восклицает Уайльд, — «променять изгиб хотя бы одного лепесточка розы на то бесформенное, неосязаемое существо, которое так высоко ставит Платон? Что нам до откровения Филона, до бездны Эккарта и даже до того чудовищ-

ного неба, которое раскрылось пред ослепленными очами Сведенборга?»

Вечность и бесконечность — не для Оскара Уайльда. «Эллины, — твердит он в «Замыслах», — были народом художников *именно потому*, что им было неизвестно понятие о бесконечном и беспредельном. Мы стремимся *только к конкретному, и только одно конкретное* может нас удовлетворить»¹.

«К чему мне моя душа?» — готов он сказать вслед за героем одной из своих сказок. — «К чему мне моя душа? Ведь, я не могу видеть ее. Я не могу прикоснуться к ней. Я не знаю, какой она формы».

Напрасно русские символисты, возникшие в начале двадцатого века, считали его своим. Символизм был ему чужд и враждебен.

IX

Вот такая-то красота, укороченная и урезанная, оторванная от природы, от правды, от духовности, скорее не красота, а красивость, и составляла святыню этой парадоксальной души.

Он видел, сколько всегда тянется рук, чтобы поработить красоту, видел, что она в рабстве у этики, в рабстве у науки и общечеловечности; мы хотим в ней найти философскую мудрость; мы ищем в ней религиозных прозрений, в красоте же есть только одно — красота! Красоте не довлеют ни мысли, ни чувства, и стена из синего фарфора так же прекрасна, как любая картина Леонардо!

Уайльд оборвал все нити между искусством и человеческим сердцем, все нити между искусством и миром, — и, встал на страже, как влюбленный рыцарь, у порога своего божества, — и чуть только ему померещится, что кто-нибудь покушается осквернить этот храм, он всеми стрелами своих парадоксов, всеми шутихами своих афоризмов изгонит оттуда дерзновенного, и его ли вина, что ему не дали другого оружия, а только эти детские стрелы!

Патетична и грандиозна такая борьба человека со всею жизнью, со всею вселенной, во имя чего бы такая борьба ни велась. Взять какой-нибудь гвоздик мироздания, пылинку — любую, ведь их так много! — и заслонить этой пылинкой весь мир, и сде-

¹ «Пусть другие верят в невидимое, — пишет он в «De Profundis»; — я верю только в то, что можно видеть и осязать, на *земле* я обрел и всю красоту небес и все ужасы преисподней». «Истинная тайна мироздания, — утверждает лорд Генри, — в видимом, а не в невидимом».

лать из этой пылинки своего фетиша, отдать ей всего себя, — это ли не высший пафос истинно религиозной души!

О, сколько протянуто рук, чтобы поработить красоту! То Оскару Уайльду почудится, что к красоте подкрадывается *мораль* и хочет сделать ее своею служанкою, и вот уже, закрыв глаза, ничего не видя и не слыша, он стремглав налетает на врага, и от морали ничего не остается: мы уже видели, как исколол он ее своим булавочным копьем. «Всякое искусство безнравственно!» — запальчиво возглашает он. — «Всякое искусство — преступление». «Зло есть проявление идеи о красоте». Смотрите: вот отравитель и убийца, а как изысканно они служат искусству. Убив свою возлюбленную, Дориан отправляется в оперу и с упоением слушает Патти. Убив художника Бэзиля, он берет роскошное издание тонкого французского поэта и восхищается стихами о Венеции, об этой «бело-розовой Венере со струисто-жемчужной грудью»¹.

И когда преступника — в рассказе Оскара Уайльда — упрекают, зачем он отравил какую-то девушку, он оправдывается именно эстетикой:

— То, что я сделал, действительно ужасно, но у этой девушки были такие толстые ноги.

А когда Оскару Уайльду померещилось, что искусство хотят подчинить порывам и упованиям нашего сердца, он тотчас же восстал и на сердце человеческое.

— «Искренность в малой мере опасна для красоты, а в большой — прямо пагубна».

— «Ведь все плохие стихи — порождение искреннего чувства».

— «Красота, настоящая красота, кончается там, где начинается одухотворенность».

И он не только высказывает это, он пытается это доказать. Актриса Сибилла Вэн, в его романе, была гениальной актрисой и великолепно играла влюбленную, покуда сама не была влюблена. Но когда она влюбилась, когда в ее жизни появился настоящий Ромео, когда она ощутила себя Джульеттой — она стала играть Джульетту бездарно, мертво и напыщенно. Искренность ее чувства помешала ее игре; искренность помешала искусству! «Душа есть только у искусства, а у человека души нет!» — вот до какого абсурда, по обычаю, доводит Уайльд свою заветную мысль.

¹ «Область искусства вне сферы морали!» — утверждает Уайльд в «Замыслах». — «Эстетика выше этики». «Этические пристрастия в художнике — непростительная манерность стиля». «Понимание красок и цветов важнее в развитии личности, нежели понятие о зле и добре».

Но главный его враг и обидчик, от которого он должен был защищать красоту, была жизнь, то, что называется действительностью: люди, природа, дела, все факты и явления бытия. Как смеют утверждать, что жизнь — это главное, а искусство только отражение, только зеркало жизни! Что жизнь выше, реальнее искусства! Нет, это жизнь, как жалкая обезьяна, подражает во всем искусству, копирует все его движения и жесты. Искусство — единственная реальность, а в жизни все — призраки, химеры и фантомы. «Я люблю театр, он гораздо реальнее жизни!» — вызывающе повторяет Уайльд. — «Офелия более реальна, чем играющая ее актриса», доказывает он в «Дориане». «Этот танцор плясал, как марионетка, но, конечно, не так естественно», — говорит в его сказке какая-то девочка. Марионетки естественнее людей! и Уайльд рассказывает, как Великий Инквизитор, сжегший живых людей без счету, увидав игру марионеток, растрогался и прошептал, что ему больно видеть, что простые куклы на проволоках, из дерева и крашеного воска, могут быть так несчастны и переживать такие тяжкие бедствия».

«Единственно реальные люди — это те, которые никогда не существовали», — и с ошеломительным остроумием Уайльд доказывает, что жизнь плетется где-то позади за искусством, и что лондонские дамы, например, одно время не только перенимали прически и платья с картин Россети и Барн-Джонса, но даже лица свои сделали такими, какими видели их на этих картинах. И так бывает всегда. Гамлета изобрел Шекспир, и сколько в жизни потом появилось Гамлетов и Гамлетиков! «Весь мир предался меланхолии, оттого, что когда-то вздумала грустить марионетка». Нигилиста изобрел Тургенев, и жизнь уже потом воспроизвела этот тип. О, не даром греки в спальне у новобрачной ставили красивую статую. Греки знали, что, если в минуту страсти она будет смотреть на эти создания искусства, то зачатые ею дети окажутся красивы, как статуи. Жизнь позаимствует и воплотит линии и образы искусства.

Так прочь же жизнь! Она не нужна, сделаем из нее создание искусства, будем певцами, художниками, архитекторами своей собственной жизни. Превратим ее в симфонию или в золотую парчу, будем созерцать ее, как древнюю трагедию. «Для Дориана Грэя» — говорит Уайльд — «сама жизнь была первым и величайшим из искусств», — и вот Дориан сегодня превращает себя в католика, завтра в дарвиниста, послезавтра в мистика; художественно перевоплощается, творит свою жизнь, как легенду, веря, что в

этой «творимой легенде» больше реальности, больше правды, чем в действительной жизни.

Творите же из жизни легенду, как в рассказе Уайльда лэди Алрой, этот «Сфинкс без загадки». Она была такая скучная, ничем не выдающаяся, и вот создала свою жизнь, как сказку, сама выдумала себе какую-то несуществующую тайну, — сделала себя самое как бы произведением искусства и стала обаятельно-прекрасной.

И эта милая девочка Сэсили в комедии «Как важно быть серьезным»: она сама себе писала любовные письма, она обручилась с незнакомым (и даже несуществующим) возлюбленным, и в этом поэтическом преобразовании скудного бытия — ее главное, ее единственное очарование. «Будьте же, люди, поэтами своей жизни!» — убеждает Уайльд. — «Верьте, что ложь поэзии правдивее правды жизни».

И он рассказывает мудрую сказку о «Преданном друге». Один был правдивый друг, а другой притворщик и лжец. Один был предан на деле, а другой только на словах. Один неискренне, но поэтически рассказывал о дружбе, только рассказывал, а другой — всей душой этой дружбе служил и даже жизнь отдал за друга. И что же! Для сердца человеческого, оказывается, были нужнее не дела, а слова, поэтическое притворство, сладостная легенда дружбы, не лик, а личина, и если один отдал другому свою жизнь, так именно за эту личину, за эту легенду, за лживые и сладкие слова.

О, слова поэзии властительнее над человеком, чем дела жизни, — они более факты, чем сами факты: именно из-за слов и только слов люди восходят на костры.

— «Слова, слова, простые слова! Да разве в жизни есть хоть что-нибудь более реальное, чем слова!» — восклицает Уайльд в «Дориане». «Маска всегда скажет нам больше, чем самое лицо», — повторяет он в «Замыслах».

И не говорите ему, что наши дела и поступки, все строительство и созидание жизни, даже наши подвиги и наше геройство имеют хоть какую-нибудь ценность.

Нет, во всех наших поступках мы рабы, и только в искусстве, только в творчестве — свободны:

— «Когда человек действует, он марионетка; когда он описывает, он поэт».

— «Всякое действие ограничено и относительно. Беспредельна и абсолютна лишь греза».

— «Историю может делать всякий, писать ее может только великий человек!»

Как ничтожны были те герои, которых воспел Гомер, перед ним самим, перед Гомером!

Проклянем же всякое делание, будем сновидцами и созерцателями, попытаемся не *делать*, но *быть* – или вернее: *воплощаться* то в то, то в другое создание искусства. «Ничего не делать – самое трудное дело в мире, самое трудное и самое интеллектуальное... Избранные существуют для того, чтобы совершенно ничего не делать».

Х

Вот мозаически составленный мною, – боюсь, чересчур кропотливо! – из памфлетов, сонетов, комедий, трагедий, сказок, статей, повестей, афоризмов – символ веры этого фланера и дэнди, и мы с удивлением видим, что перед нами и вправду религиозный фанатик, упрямый, прямолинейный, доведший свою веру до последней, невозможной черты, отвергший, как некий Савонарола, решительно все, что негодно его сектантскому богу.

Мы видели, как он восстал против жизни, против неба, против совести, против морали, против природы, против души человеческой и против истины (прочтите его «Упадок Лжи», – и все из-за того, что ему всюду мерещились поработители и осквернители его Дульцинеи!

Мы много встречали проповедников и искусства для искусства и мучеников этой идеи, и героев, но такого Савонаролы, такого фанатика, который сделал бы искусство мерилom всех вещей и ценою всех ценностей, мир еще никогда не видал. Самая напряженность, самое постоянство этой единственной его заветной мысли, единственного подлинного чувства, – в каких бы личинах они ни являлись перед нами, говорят нам о их религиозной сущности. Это была единственная точка, вокруг которой он заставил вращаться весь мир. Это было солнце его мира. Ничего, что фанатически отгоняя от искусства все его «посторонние примеси»: чувство, разум, добро, он, в конце концов, как мы видели, должен был остаться с одним только персидским ковром, с одним только орнаментом и декоративными тканями, стал рыцарем и Дон-Кихотом персидского ковра, это ничего, потому что такими и бывают всегда настоящие сектанты-фанатики: пусть символом всей их святыни будет какая-нибудь самая малая малость, они отдадут за нее и душу, и тело.

Трогательно наблюдать, как Уайльд, подобно всем одержи-

мым, видит в своей вере панацею решительно всех болезней и зол.

Дориан лечился созданиями искусства, будто это были пилюли, и мы не раз читаем в романе: «красота цветов исцелила его от страданий».

Заговорите при Уайльде об ужасах милитаризма, и с великолепной наивностью он тотчас же даст вам совет:

— «Начните служить искусству, и война сама собою прекратится».

«Конечно», — поясняет он в «Замыслах»: — «люди не скажут: мы не станем вести войны против Франции, потому что проза ее совершенна, но так как французская проза совершенна, они перестанут ненавидеть страну»¹.

Заговорите о братстве народов, и вы услышите от Уайльда:

— Искусство создает среди людей новое братство.

Заговорите о воспитании, он скажет:

— Если детей вырастить среди прекрасных созданий искусства, то... и т. д.

О чем бы вы ни заговорили, он всегда переведет на свое. Он был уверен, что его трактат о социализме — есть трактат о социализме, а на самом деле, вчитайтесь, конечно, это трактат об искусстве. Его тюремная исповедь «De Profundis» тоже свелась на эту единственную тему. Его роман — о чем, как не об искусстве! В нем главное действующее лицо — портрет. Уайльд умудрился написать даже целую повесть где главные персонажи — сонеты Шекспира!

Как и все одержимые, он умел говорить лишь о своем, и даже утка в одной его сказке крикает о художественной критике.

Когда в «De Profundis» он захотел восславить Иисуса Христа, он сказал: — «Иисус Христос был гениальный художник!» Высшей хвалы он и представить себе не может, и с какой благочестивой наивностью воздает Богочеловеку эту высшую честь: сопоставляет Его с Софоклом и Шелли.

И в своих сказках, когда он хочет наградить добродетель, он (инстинктивно!) награждает ее красотой. Это единственная для него ценная награда. И он не знал иной кары, чем уродство, — проследите-ка все его сказки: звездный мальчик был злой, и оттого он безобразен, как жаба. Сделался хороший, и превратился в красавца.

¹ Эта мысль, очевидно, была очень ему дорога, он повторил ее несколько раз: см., например, его лекции: «Ренессанс английского искусства», «Об украшении жилищ».

XI

Но вот поразительная и почти невероятная черта.

Был король — совсем как Оскар Уайльд: он без экстаза не мог созерцать ни бирюзу, ни слоновую кость, ни шелковые персидские ковры, и ни о чем ином в последнее время не думал, а только о золотой парче, в которую он должен облечься, о короне, украшенной яхонтами и о жемчужном жезле. Над этими бесценными уборами ювелиры трудились день и ночь, и даже такой строгий ценитель, как Оскар Уайльд, остался бы доволен их работой. Но во сне король увидал, что яхонты эти добыты страданием и что «на станке Скорби бледными руками Страдания» выткана золотая парча.

Тогда король отрекся от яхонтов, отрекся от мантии, вообще от всех созданий искусства, которые он так религиозно обожал, и — чудо! — Уайльд не покарал его за такое отступничество, а, напротив, именно за это, за отречение от красоты, наградил его новой красотой: «лучи соткали для короля мантию, прекраснее той, которая была приготовлена для его торжества. Сухой посох зацвел лилиями белее жемчуга, и цветы их засверкали серебром... И как ангельский лик стало лицо короля».

И другая сказка — точно такая же: статуя «Счастливого Принца», тоже ради человеческих страданий, отреклась от своей красоты, от сапфиров, от рубина и золота, и стала прекраснее прежнего перед Господними взорами в раю.

Что же это такое? *Величайшая красота — в отречении от красоты*, это пишет Уайльд в ту самую пору, когда с особенной страстью защищает свою бессмысленную, бесчувственную, бездуховную красоту-декорацию, красоту-узор, — и разве не против себя выступает он в своей романтической сказке о «Соловье и Розе», о том, как поэт-соловей хотел создать прекрасную песнь и для этого грудью прижался к острому, колючему шипу, и шип вонзался все глубже, и по каплям сочилась живая кровь, и только кровью, только смертью, только жертвой, только последним страданием была осуществлена красота!

Что же это такое? Уайльд против Уайльда! Какое-то странное судьбище: Уайльд — и прокурор, и судья, и обвиняемый. И когда в одной его сказке Рыбак, который отрекся и от мудрости и от богатства, и от своей любви, не отрекся от красоты, Уайльд жестоко покарал его за это. Тут же рядом, в одно и то же время, этот парадоксальный человек, с одинаковой безумной чрезмерностью, проповедует и радость красоты и красоту страдания. Из той же

глины, из которой была изваяна статуя вечного горя, ваятель лепит (в одной его притче) прекрасную статую радости.

Что же это такое? Уайльд и сам не знал. Ему вначале казалось, что это у него лишь декоративный эффект, такой же, как и все остальное. Кровь человеческая часто бывает прекрасным колоритным пятном!

— Я думал, что это у меня просто фраза! — чистосердечно признавался он впоследствии. (См. «De Profundis».)

И, конечно, в первое время это было почти так. Как опытный литературный мастер, Уайльд не мог не понимать, что в страдании очень много разных поэтических возможностей, и часто говорил о страдании чересчур красиво, чересчур эффектно, чересчур поэтично, так что литература литературой и оставалась; вы можете восхищаться ею, но плакать над нею не станете. Как бисер, он нанизывает фразу на фразу, и вслушайтесь: это только фразы! Они прекрасны, но не слишком ли прекрасны!

— «Поистине, Скорбь есть владычица этого мира, и нет ни одного человека, кто избег бы ее сетей», — ритмически скандирует Уайльд. — «Есть такие, у которых нет одежды, и есть такие, у которых нет хлеба. В пурпур одеты иные вдовицы, а иные одеты в рубище. Прокаженные бродят по болотам, и они жестоки друг к другу. По большим дорогам скитаются нищие, и сумы их пусты. В городах по улицам гуляет Голод, и Чума сидит у городских ворот».

В этих ритмических фразах, конечно, не прилив сострадания и нежности, а все такое же вышивание шелками и бисером, такое же равнодушное, прекрасное рукоделие великого декоративного мастера.

Но когда, наконец, совершилось: когда в ручных кандалах, в одежде каторжника, с обритой головой, «клоун страдания», стоит он среди толпы, и толпа гогочет над ним, и кто-то плюет ему в лицо, когда боль, позор и унижение наконец-то пришли к нему, и он каторжник Рэдингской королевской тюрьмы, и его друзья покинули его, и его жена умерла от горя, и от него отняли его детей, и он разорен, и у него нет даже денег, чтобы пригласить адвоката, и книги, сочиненные им, сожжены, и пьесы его сняты со сцены, и самое имя его сделалось словом запретным, тогда-то (как принято думать) он обрел себя впервые и уже не шепотом, как прежде, не в иносказаниях и притчах, а громко, торжественно, могуче пропел восторженный гимн страданию в своих пленительных *Записках из мертвого дома*.

— Где страдание, там Святая Земля! — выкрикнул он с новой

фанатичностью. — Сердца только затем и существует, чтобы быть разбитыми!

Только в муках рождаются миры, и без мук не проходит ни рождение ребенка, ни рождение звезды. Стрaдание — напряженнейшая, величайшая реальность мира. Стрaдание — единственная истина, никакая истина не сравнится с страданием. Стрaдание величайшее счастье, — вот последний, о, нисколько не салонный парадокс, который дала ему жизнь. За весельем и смехом может скрываться жестокий и грубый темперамент; за страданием кроется только страдание. Стрaдание не носит маски, как радость. Счастье, успех, благополучие могут быть грубы по внешности и вульгарны по своему существу, но страдание — самое нежное, что только есть на земле... и т. д., и т. д., и т. д. И, конечно, величайшая хвала, которую он может воздать этому новому своему божеству — та же самая его вечная хвала: страдание — высшее проявление искусства.

Наконец-то этому страдальцу-эстету открылась вся эстетика страдания, и он с удивлением вспомнил, что и прежде — «в ярме наслаждений» — он чувствовал то же самое, что «прообраз и тень» таких чувств являлись и в былых его книгах. Но теперь его осенило вполне: «страдание и то, чему учит оно, — вот новая для меня вселенная».

О, счастлив тот, чье сердце может
Разбиться на пути!
Как иначе очистить душу
И новый путь найти?
Когда не вглубь сердец разбитых, —
Куда Христу сойти?¹

Это не просто гимн страданию — это религиозный псалом. Признав страдание *единственной* сущностью мира, Уайльд — с той же своею сектантскою страстью, во имя этого нового бога, отвергает все остальное. — «Мораль мне не поможет», — говорит он. — «Религия мне не поможет». — «Разум мне не поможет». — И, заново отринув все ценности, — религию, разум и мораль, — он, как некогда из искусства, сделал теперь алтарь из страдания и так же безоглядно поклоняется этой новой святыне. «Ко мне шли, — говорит он в «*De Profundis*»: — чтобы научиться радостям жизни и радостям искусства. Но кто знает? — может быть, я избран для того,

¹ Перевод Валерия Брюсова.

чтобы научить людей более великому: смыслу и красоте страданий».

Когда-то он высокомерно говорил, что только в таких несчастных странах, как Россия, «единственным путем к совершенству, пожалуй, является страдание», но что для остального человечества нужна проповедь нег и услад; теперь он с благоговением поминает имя Достоевского и молится «белоснежному Христу, пришедшему, как он говорит, из России».

Это преображение Уайльда было особенно оценено нами, русскими, и нет такой русской статьи, посвященной Уайльду, где не твердили бы о его раскаянии, перерождении, катарсисе. А между тем, если вникнуть внимательно, такого перерождения не было.

Это смиренномудрое страдальчество — такая же поза, как и все остальное.

Бедный Уайльд утешался ею, как мог. Здесь была его последняя услада. Он драпировался в свой арестантский наряд и по-женски примерял, словно пред зеркалом, «терновый венец страдания». Вечный позер и актер (ирландская, кельтическая кровь!) он так вдохновенно разыграл пред собою эту роль просветленного мученика, что и сам поверил в нее и сам умилился ею, и вот потекли, заструились прихотливые, великолепные периоды его музыкальной композиции — «De Profundis».

Это была бы великая книга, мировое откровение для всего человечества, если бы в ней оказалась хоть одна нетеатральная фраза, нашелся хоть один не-эффектный жест! Каждая ее строчка есть чудо искусства, но — искусства ораторского. Нарочита и вычурна ее старательная простота! Как восхищались ею знатоки изящного слога, специалисты по красноречию, когда она появилась в печати. — «Вы только вслушайтесь, сколько раз повторяется здесь это **f**: «If after I am free a friend of mine gave a feast», смаковал один, а другой прибавлял: «Какие дивные нюансы ритмики, какая превосходная инструментовка!» И приводил эту изумительную строчку: — «I am completely penniless and absolutely homeless». (См., например: *Ингльби. «Oscar Wilde», 371–378*).

Но чем больше таких восторгов, тем явственнее ощущаешь, что пред тобою опять декламация, а не исповедь, что все это для эстрады, а не для души, что Уайльд и здесь — Уайльд: поведи его на дыбу, все равно не вырвешь задушевного.

В своих тюремных записках он, например, уверяет себя, что его, наконец-то, потянуло к природе — к простому и первобытному. Но когда читаешь этот излишне-красивый, чересчур музы-

кальный период: «Природа, чей благодатный дождь падает на правых и неправых, найдет для меня ущелья, где бы мог я укрыться, и глухие долины, в молчании которых мне никто не помешает рыдать. Она осыплет свои ночи звездами, чтобы никто не мог преследовать меня; в великих водах она очистит меня, исцелит меня горькими травами», — когда читаешь эти размерные строки, чувствуешь, что все безнадежно, что природа здесь не причем, что это поток восхитительных слов, которыми он сам же зачарован, и дайте ему свободу, он кинется не в «глухие долины», не в «ущелья», а в тот же Париж, в рестораны, в ночные кафэ, не к «великим водам природы», а по-прежнему к коньяку и абсенту! Не даром же он всю жизнь учил, что природа существует лишь затем, чтобы иллюстрировать творения поэтов, что картины Коро и Констэбля лучше подлинных видов природы.

— Тюрьма совершенно переродила меня, — сказал он Андре Жиду, посетившему его в Берневале. — Все прежнее — позади, начинается новое.

Но что же новое? Где же перерождение? Уайльд, написав *De Profundis*, прославив блаженство страдания, — вскоре по выходе из Уэнсворта снова нарядился в экстравагантный костюм, привлекающий всеобщее внимание, снял безумно роскошную виллу — на последние деньги, подаренные ему друзьями, снова окружил себя поклонниками, молодыми людьми, к неудовольствию суб-префекта полиции, и осаждаемый письмами и телеграммами того самого лорда Альфреда, которого он так проклинал в «*De Profundis*», и от которого отрекался, как от виновника всей своей гибели, снова сблизился с ним, поехал к нему в Позилиппо, в Неаполь, до последней минуты требуя от жизни усад, ни разу ни проявив ни того отречения, ни самоотвержения, которое прославил в «*De Profundis*».

В этой тюремной исповеди он старательно подкрепляет себя чужими именами и мыслями. Слово не доверяя себе, он ссылается на Еврипида, на Франциска Ассизского, на Линнея, Кропоткина, Уордсуорта, Ренана, Данте, Эмерсона, Гете, Шекспира, Мэтью Арнольда, Бодлэра, Дюма, Верлэна, Достоевского, Уолтера Патера и т. д., и т. д. Он и здесь был гениальный имитатор и создавал эту новую роль по тысяче многообразных образцов.

И вот агония: последние годы, предсмертные. Полутруп, получеловек, в полутемной какой-то конуре. Ютится из милости, под чужую фамилией. Утром бутылка абсенту и вечером бутылка абсенту. Полученный в юности сифилис разъедал его отравленный вином организм. Лютая головная боль по неделям не покида-

ла его. Последняя его острота была, что он жил не по средствам, и вот не по средствам умирает.

Изредка — в ресторане с друзьями (снова зеркала и огни!), но в публике ропот, подбегает лакей, и нужно уходить. А если не к зеркалам и огням, куда же ему пойти? Он всю душу, все творчество отдал зеркалам и огням, — праздничной и праздной толпе. Он был лучшее и благороднейшее, что только создано так называемым «обществом», «светом»: его вкусы и образы, его темы и стиль, его восприятие жизни и приемы мышления — все было возвращено и взлелеяно великосветской салонной культурой, которая в нем, в его творчестве, получала на миг как бы оправдание и смысл. И она же привела его к гибели. А другой культуры он не знал. Демократию не мог полюбить, как ни старался. «Я не люблю твоих сынов, Демократия! их тусклые, тупые глаза не видят в мире ничего, кроме собственных постылых несчастий», — писал он в одном раннем сонете.

Правда, он был социалист, но — салонный.

— «В интересах самих же богатых мы должны завести социализм», — таков был лозунг этого салонного Бебеля. Те бедняки, которых в его повестях наблюдают из окна или кэба разные высокогородные дэнди, ничего кроме брезгливого сострадания и ужаса не внушают этим господам.

Если бы Уайльд прожил еще два-три года, до той поры, когда его эстетизм стал достоянием демократических и полудемократических масс всей Европы, он быть может ощутил бы себя окрыленным для нового творчества. Но он умер накануне своей славы, не предчувствуя, что через несколько лет его имя станет всемирным.

Печальны были его предсмертные дни.

В мае 1900 года он приехал в Париж — умирать. Дни и ночи проводил в кафэ, много пил и не брезгал развлекать своей изумительной речью незнакомых собутыльников, — каких-то студентов, которые относились к нему свысока. Кроме Французского поэта Поля Фора и еще двух-трех человек, он не встречался ни с кем. Все двери были закрыты для него. Деньги у него водились случайные, и он не умел их беречь. Порою он испытывал большую нужду, но уже не боролся с нуждой. Вообще он уже ни с чем не боролся: им овладело равнодушие к себе и ко всему своему, — предсмертная покорность судьбе. В сентябре у него начался менингит, тяжелое заболевание мозга¹. Ужасные головные боли му-

¹ См. «Oscar Wilde», by Arthur Ransome, pp. 216–219.

чили его по целым неделям, но он уже не мог отказаться от ежедневных бутылок вина. 10 октября он подвергся небольшой операции, не имеющей отношения к его главной болезни. После операции он настолько оправился, что 29-го октября встал с постели и ушел в кафэ. 30-го он взял фиакр и отправился кататься по Парижским садам, — это была его последняя прогулка. Вернувшись, он слег и уже не вставал: очень ослабел, часто бредил, порою истерически плакал. 29-го ноября он перешел в католичество и был соборован католическим патером. На следующий день началась агония, свидетелем которой был его друг Роберт Росс, описавший ее в одном частном письме.

— «Около половины шестого утра, — пишет Росс, — он вдруг неузнаваемо переменялся, изменились все черты его лица и началось то, что называется предсмертным хрипением. Такого хрипения я еще никогда не слышал. Оно было похоже на отвратительный скрип мотыля и не прекращалось до последней минуты. Глаза перестали реагировать на свет. Пена и кровь непрерывно шли изо рта. Хрипение становилось все громче. В три четверти второго дыхание резко изменилось. Я подошел к кровати и взял умиравшего за руку. Пульс бился беспорядочно. Из груди у него вырвался глубокий вздох, единственный подлинный вздох за все это время; руки и ноги, казалось, непроизвольно вытянулись; дыхание стало слабее, и ровно в 50 минут второго он скончался».

3 декабря 1900 года состоялись скудные похороны на невзрачном парижском кладбище. За гробом шло два-три человека. 20-го июля 1909-го года, благодаря хлопотам Роберта Росса, прах поэта был торжественно перенесен на кладбище *Père Lachaise*, и над могилой воздвигнут громоздкий и пышный памятник.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Судьба словно ждала, чтобы Оскар Уайльд скончался, и подарила мертвому ту всемирную славу, которой он так жаждал при жизни.

Как бы мы ни относились к его творчеству, мы должны признать, что он заслужил эту славу, так как он умел писать для всего человечества. Форма его произведений оказалась по вкусу разноязычной, разноплеменной, международной, всемирной толпе, которая и в кинематографе, и в дешевых театрах, и в тысяче популярных изданий поглощает с колоссальным аппетитом и «Дориана Грэя», и «Саломею», и «Счастливого принца». Слава Уайль-

да давно разошлась по всему континенту, от Атлантического океана до Тихого, и, кажется, нет языка, на который не были бы переведены его книги.

Не странно ли что этот салонный эстет стал через несколько лет после смерти одним из самых демократических, плебейских писателей?

Конечно, до широкий международной толпы не доходят ни орнаменты его нарядного стиля, ни его эстетико-религиозные догматы, но ей довольно и причудливой фабулы, которая у Оскара Уайльда всегда необычайно эффектна. Ни у кого из основоположников *эстетической школы*, ни у Раскина, ни у Уолтера Патера, ни у Джона Эддингтона Саймондса не было такой эффектной фабулы, и только Уайльд придал их учению те крылья, на которых оно облетело весь мир.

К нам в Россию Оскара Уайльда принесла та самая волна символизма, которая около четверти века назад хлынула к нам из Европы, неся на своем хребте и Эдгара По, и Ибсена, и Метерлинка, и Бодлэра, и Верлэна, и Д'Аннунцио, и Пшебышевского. Русский читатель поневоле воспринял Уайльда как одного из вождей символизма, хотя идейно с символизмом Уайльд боролся всю жизнь, ратуя за чистое эстетство, свободное от мистики и метафизики. В искусстве он любил лишь материю, а всякую отвлеченную красоту презирал, — и странно было видеть его имя рядом с именами Гиппиус, Сологуба и Блока. То были поэты нездешнего мира, а он только здешним и жил. Это недоразумение произошло оттого, что в русском символизме с самого начала наметилось пагубное для него тяготение — к декадентству, — к эстетизму, — к модернизму. Русский символизм никогда не имел строго очерченных рамок, и по мере своего развития все больше расплывался в модернизме, вовлекая в свой круг враждебные и чуждые ему идеи, имена, направления. Только этим можно объяснить, почему в лагере русских символистов явились такие писатели, как например, Шнитцлер, Кузмин, Ведкинд и Оскар Уайльд. Произведения Оскара Уайльда много способствовали внутреннему разложению русского символизма, превращению его в общедоступный, — ненавистный символистам — *style moderne*. Ибо Уайльд, по самому существу своего дарования, по всем своим литературным приемам был, как мы только что видели, популяризатор искусства и, сам не сознавая того, творил для широкой толпы, падкой на салонную эстетику, приспособляя к ее вкусам высшие достижения французских и английских художников.

За это-то и недолюбливали его англичане. В России объясняли их нелюбовь лицемерием и ханжеством, но главные причины были иные. Дело в том, что, в глазах англичан, Уайльд не был зачинателем нового стиля, а, напротив, завершителем старого. Те черты его творческой личности, которые кажутся нам столь самобытными, не могли в такой же степени привлекать англичан, для которых он — подражатель. Они часто ощущали его, как вульгаризатора своих мудрецов и поэтов. Успех Уайльда в России отчасти объясняется тем, что русские читатели не знали ни Китса, ни Суинбэрна, ни прэрафаэлитов, ни Раскина, ни Уолтэра Патэра, ни Саймондса, ни других вдохновителей того *ренессанса*, блестящим эпигоном которого явился Оскар Уайльд. Русская литература всегда была далека от английской, и оттого черты, присущие многим английским писателям, у нас были сочтены принадлежностью одного только Оскара Уайльда.

Но как бы ни были глубоки и возвышены те литературные гении, которыми вдохновлялся Уайльд, у них не было одного дарования, присущего только ему: они не умели писать для всех, для широкой международной толпы, они творили только для тесного круга ценителей. Он же апеллировал ко всем, ко всему человечеству, и — единственный из всего поколения — сделался всемирным писателем.

Те были *слишком* британцы, *слишком* островитяне, — почвенные, национальные гении.

Он же рядом с ними — иностранец. Для англичан он не английский писатель. Он писатель без почвы, без родины, самый интернациональный из всех британцев 80-х и 90-х годов.

В этом была его сила — и слабость.

УОЛТ УИТМЕН

(1819–1892)

І. ЕГО ПОЭЗИЯ

1

Если бы понадобилось в двух-трех словах обозначить основное, центральное качество Уитмена, которым он отличается от всякого другого поэта, я сказал бы, что вся его писательская сила — в необыкновенно живом, устойчивом, никогда не покидавшем его чувстве беспредельной широты мироздания.

Здесь самая суть его личности. Здесь источник его вдохновений и великих литературных побед.

В той или иной степени это чувство присуще каждому. Человек живет в своем узком быту и вдруг вспоминает, что наша земля лишь пылинка в вечно струящемся Млечном Пути, что миллиарды километров и миллионы веков окружают нашу жизнь во всемирном пространстве и что, например, те лучи, которые дошли до нас от звезд Геркулеса, должны были десятки тысячелетий нестись сквозь «лютую стужу междузвездных пустот» прежде, чем мы увидели их. Эта «лютая стужа междузвездных пустот» ощущается нами лишь изредка, когда мы посетим планетарий или очутимся в поле, вдали от людей, наедине «с полунóщной бездной»:

Я ль неся к бездне полунóщной?
Иль сонмы звезд ко мне неслись?
Казалось, будто в длани мощной
Над этой бездной я повис.

(Фет)

Но иного человека это чувство посетит на час, на мгновение, а потом отойдет и забудется, заслоненное повседневной житейщиной.

Чувство это — для человечества новое: животные совершенно не знают его. Вследствие биологической своей новизны оно не успело еще прочно укрепиться в человеческой психике.

Уолт Уитмен носил это чувство всегда.

Мы не знаем другого поэта, который до такой степени был бы проникнут ощущением бесконечности времен и пространств.

Это было живое, реальное чувство, постоянно сопутствовавшее всем его мыслям. Любого человека, любую, самую малую вещь, какие встречались ему на пути, он видел, так сказать, на фоне космических просторов. На этом же фоне он воспринимал и себя самого:

Я лишь точка, лишь атом в пловучей пустыне миров...

Потому-то его стихи так часто кажутся стихами астронома:

Я посещаю сады планет и смотрю, хорошо ли растут,
Я вижу квинтильоны созревших и квинтильоны незрелых.

Характерна его любовь к астрономическим цифрам — к миллионам, квинтильонам, миллиардам:

Триллионы весен и зим мы уже давно истожили,
Но в запасе у нас есть еще триллионы и триллионы еще...

Миллионы солнц в запасе у нас...

Эта минута — она добралась до меня после миллиарда
других, лучше ее нет ничего.

Миллион — единица его измерений. Вот он смотрит на вас, но видит не вас, а ту цепь ваших потомков и предков, в которой вы — минутное звено. Спросите у него, который час, и он ответит: вечность. Я еще не встречал никого, кто бы так остро ощущал изменчивость, текучесть, бегучесть вещей, кто был бы так восприимчив к извечной динамике космоса.

Астрономия, небесная механика именно в пору юности Уитмена сделала большие успехи в Америке. Первые обсерватории — в Цинциннати, в Филадельфии, в Кембридже — строились именно в сороковых и пятидесятых годах XIX века. Уитмен в молодости любил астрономию чуть ли не больше всех прочих наук. Не потому ли истины небесной механики часто у него превращались в стихи?

Нет ни на миг остановки, и не может быть остановки,
Если бы я, и вы, и все миры, сколько есть, и все, что
на них и под ними, снова в эту минуту свелись
к бледной текучей туманности, это была бы
безделица при нашем долгом пути,
Мы вернулись бы снова сюда, где мы стоим сейчас,
И отсюда пошли бы дальше, все дальше и дальше.

Несколько квадрильонов веков, несколько октильонов
кубических миль не задержат этой минуты,
не заставят ее торопиться,
Они — только часть, и все — только часть.
Как далеко ни смотри, за твоею далью есть дали,
Считай, сколько хочешь, неисчислимы года.
(«Песня о себе»)

Под наитием таких ощущений и создавал он единственную
свою книгу «Листья травы».

Великие мысли пространства и времени теперь осеняют
меня.
Ими я буду себя измерять...
Цветы у меня на шляпе — порождение тысячи веков...
(«Песня о себе»)

Тем дороже ему эти цветы, что он осязательно чувствует, ка-
кие безмерности в них воплотились.

Сознавая и себя вовлеченным в этот вечный круговорот ве-
щества, он чувствует у себя за спиной бесконечную цепь доисто-
рических предков, начиная с простейшей амебы:

Долго трудилась вселенная, чтобы создать меня...
Вихри миров, кружась, носили мою колыбель...
Сами звезды уступали мне место...
И покуда я не вышел из матери, поколения направляли
мой путь,
Мой зародыш в веках не ленился,
Ничто не могло задержать его.
(«Песня о себе»)

Такое живое чувство круговорота материи могло возникнуть
лишь в середине XIX века, когда на мировоззрение передовой мо-
лодежи Старого и Нового Света стали властно влиять новейшие
открытия геологии, биохимии, палеонтологии и других естест-
венных наук, переживавших тогда бурный расцвет. Именно в эту
эпоху естественные науки выдвинули и обосновали закон эволю-
ции, как единственный всеобъемлющий принцип научного по-
стижения мира. Уитмен, с его живым ощущением текучести, из-
менчивости всего существующего, не мог не найти в эволюцион-
ных теориях опоры для своих космических чувств. Глубина этих
теорий оказалась недоступна ему, но их широта была прочувство-
вана им до конца, ибо он и здесь, как везде, раньше всего *поэт ши-
роты*. Естественные науки пятидесятых — шестидесятых годов от-

крыли человеку колоссально расширенный космос. Уолт Уитмен стал первым великим певцом этого нового космоса:

Слава позитивным наукам! Да здравствует точное знание!
Этот математик, тот геолог, этот работает скальпелем.
Джентльмены! вам первый поклон и почет!

(«Песня о себе»)

Его поэма «Этот перегной» есть подлинно научная поэма, где эмоционально пережита и прочувствована химическая трансформация материи. Если бы те ученые, которые повествовали о ней в своих книгах, — хотя бы Юстус Либих, автор «Химических писем», и Яков Молешот, автор «Круговорота жизни», столь популярные и в тогдашней России, — были одарены поэтическим талантом, они написали бы эту поэму именно так, как она написана Уитменом.

В этом стихотворении он говорит о миллионах умерших людей, для которых в течение тысячелетий земля является всепожирающим кладбищем:

Как же ты отделалась от этих трупов, земля?
От этих пьяниц и жирных обжор, умиравших из рода в род?
Куда же ты девала это мясо, эту зловонную жижу?
Сегодня их не видно нигде, или, может быть, я ошибаюсь?
Вот я проведу борозду моим плугом, я глубоко
войду в землю лопатой и переверну верхний пласт,
И под ним, я уверен, окажется смрадное мясо...
Вглядитесь же в эту землю! рассмотрите ее хорошо!
Может быть, каждая крупинка земли была когда-то
частицей больного — и все же смотрите!
Прерии покрыты весенней травой,
И бледноликая пшеница воскресает из гроба...
И бесшумными взрывами всходят бобы на грядках,
И протыкают воздух прекрасные копыя лука,
И у яблони каждая ветка усеяна гроздьями почек,
И летняя зелень невинна и величаво
громоздится она над пластами умерших...
Какая химия!

(«Этот перегной»)

Когда читаешь подобные стихотворения Уитмена, ясно видишь, что те популярно-научные книги, которые оказали такое большое влияние на идеологию наших «мыслящих реалистов» шестидесятых годов и раньше всего на их вождя и вдохновителя — Писарева, были достаточно известны автору «Листьев травы».

Иногда в его стихах чувствуется даже привкус вульгарного материализма той бюхнеровской «Материи и силы», при помощи которой в романе Тургенева разночинец Базаров пытался приобщить к нигилизму старосветских русских «феодалов».

Идеи этой позитивной доктрины Уолт Уитмен перевел в область живых ощущений, часто поднимая их до высоких экстазов. Это выходило у него совершенно естественно, так как он был по своей духовной природе «космистом», и «широкие мысли пространства и времени» были с юности органически присущи ему.

Космизм Уолта Уитмена питался не только эволюционными теориями естественных наук того времени, но в равной степени, а пожалуй, и больше — идеалистической философией Гегеля, Шеллинга, Канта. Так же явственно слышатся в «Листьях травы» отголоски священных мистических книг древней Индии и современных ему трансцендентных учений Карлейля и Эмерсона. Преуменьшать или замалчивать эти влияния — значит сильно отклоняться от истины. Влияния эти сказываются на сотнях страниц. Вся поэзия Уитмена — от первого до последнего слова — проникнута благоговейным восторгом перед божественной гармонией вселенной.

В одном из поздних предисловий к своим стихам он писал:

«С радостным сердцем я принял достижения Современной Науки, без малейших колебаний я стал одним из ее самых лояльных приверженцев, и все же, по моему убеждению, существуют еще более высокие взлеты, более высокая ценность — Бессмертная Душа Человеческая»¹.

Настойчиво повторял он в «Листьях травы»:

Клянусь, я постиг наконец, что каждая вещь в мироздании
обладает бессмертной душой...

.....

Душа! это ты управляешь планетами,
Время твой собрат и товарищ, ты радостно улыбаешься

Смерти,

Ты заполняешь собою всю ширь мирового простора².

(«Тростник»)

Говоря о поэзии Уитмена, советский критик Д. Мирский, глубокий ее знаток и ценитель, горячо восстает против фальсификаторов этой поэзии.

«Было бы, — пишет он, — грубо, неправильно замалчивать ее антиреволюционные и мистические моменты». «Мистическая

¹ Предисловие к «Двум ручейкам» («Two Rivulets», 1876).

² О пантеизме и панпсихизме Уолта Уитмена существует огромная литература. Критический обзор этой литературы дан в обстоятельном труде Гэя Уилсона Аллена «Справочник о Уолте Уитмене» («Walt Whitman Handbook», by Gay Wilson Allen, Чикаго, 1946, с. 236—324, 447 и след., 457 и след.). См. также книгу французского ученого Асселино (Asselineau) «Эволюция Уолта Уитмена после первого издания «Листьев травы» (Париж, 1954).

санкция системы Уитмена с полной ясностью дана в пятом разделе «Песни о себе» на языке, хорошо известном всякому, кто знаком с писаниями классиков мистики»¹.

Логически эти оба мировоззрения — идеализм и материализм — несовместимы; одно исключает другое, но в том и состоит парадоксальное своеобразие Уитмена, что во всех своих стихах он пытается — интуитивно, вне логики — дать синтез обеих непримиримых философских систем. Обе помогли ему выразить, хотя бы в смутных и туманных словах, «космический энтузиазм», присущий ему независимо от всяких научных и философских доктрин.

2

Уитмена принято называть поэтом мировой демократии. Но можно ли удивляться тому, что и демократия в его поэзии принимает грандиозный, космический, вселенский масштаб?

Демократия для него сродни океану и звездному небу и совсем не вмещается в рамках той реальной демократической партии, которая существовала в тогдашней Америке.

Демократия встает перед ним, как бесконечная цепь поколений, идущих по тысячелетней дороге. Он воспринимает ее, так сказать, в планетарном аспекте:

Шар земной летит, кружится,
А кругом планеты-сестры, гроздь солнц и планет,
Все сверкающие дни, все таинственные ночи, переполненные
снами,

Пионеры! о, пионеры!

Это наше и для нас,
Расчищаем мы дорогу для зародышей во чреве,
Те, что еще не родились, ждут, чтобы идти за нами...
(«Пионеры, о пионеры!»)

Обращаясь к демократии, он говорит:

Дети мои, оглянитесь,
Ради этих миллионов, уходящих в даль столетий, напирających
на нас,
Нам невозможно отступить или на миг остановиться.
(«Пионеры, о пионеры!»)

¹ Д. Мирский. Поэт американской демократии, предисловие к книге «Уолт Уитмен», Л., 1935, с. 14, 17.

«Только редкий космический ум художника, озаренный Бесконечностью, только он может постичь многообразные океанические свойства народа», — утверждает он в одной из своих позднейших статей¹.

Этими «океаническими свойствами» была особенно дорога для него демократия родной страны.

«Вы только подумайте, — писал он, — вы только вообразите себе теперешние Соединенные Штаты — эти тридцать восемь или сорок империй, спаянных воедино, — эти шестьдесят или семьдесят миллионов равных, одинаковых людей, подумайте об их жизнях, страстях, будущих судьбах — об этих бесчисленных нынешних толпах Америки, которые клокочут, бурлят вокруг нас и которых мы — неотделимые части! И подумайте для сравнения, какое ограниченно-тесное поприще у поэтов старинной, да и нынешней Европы, как бы гениальны они ни были. Ведь до нашей эпохи они и не знали, не видели множественности, кипучести, небывалого биения жизни... Похоже на то, что космическая и динамическая поэзия широты и безбрежности, столь желанная душе человеческой, не существовала до наших времен»².

В то время как писались эти строки, «одинаковость» миллионов американских сердец была уже разоблаченным мифом: быстрая дифференциация классов уже к середине 60-х годов сделала Соединенные Штаты ареной самой ожесточенной борьбы демократии батраков и рабочих с «демократией» богачей и стяжателей.

Но Уитмен до конца своих дней оставался во власти иллюзий той давней эпохи, когда он создавал свои первые песни. Правда, он никогда не закрывал глаз на пороки воспеваемой им демократии и не раз обличал их с беспощадною резкостью.

«При беспримерном материальном прогрессе, — писал он в своих «Демократических далях», — общество в Штатах испорчено, развращено, полно грубых суеверий и гнило. Таковы политики, таковы и частные лица. Во всех слоях нашего общества совершенно отсутствует или недоразвит и серьезно ослаблен важнейший элемент всякой личности и всякого государства — совесть... Никогда еще сердца не были так опустошены, как теперь, здесь у

¹ Уолт Уитмен. Демократические дали (1871), см. книгу: Уолт Уитмен. Избранные стихотворения и проза. Перевод, примечания и вступительная статья Корнея Чуковского, М., 1944, с. 183.

² «Оглядка на пройденные пути» («A Backward Glance on the Travell'd Roads», 1888), предисловие к сборнику стихов и прозаических очерков (под общим заглавием «Сухие ветки ноября», «November Boughs»).

нас, в Соединенных Штатах. Кажется, истинная вера совершенно покинула нас. Нет веры в основные принципы нашей страны (несмотря на весь лихорадочный пыл и мелодраматическую визготню), нет веры даже в человечество.

Чего только не обнаруживает под разными масками пронизательный взгляд! Ужасное зрелище. Мы живем в атмосфере лицемерия. Мужчины не верят в женщин, женщины — в мужчин. Презрительная ирония господствует в литературе. Каждый из наших *littérateurs* только и думает, над чем бы ему посмеяться. Бесконечное количество церквей, сект и т. д., самые мрачные призраки из всех, какие я знаю, присвоили себе имя религии. Разговоры — одна болтовня, зубоскальство. От лживости, коренящейся в духе, — матери всех фальшивых поступков, — произошло несметное потомство». И т. д., и т. д., и т. д.¹.

Но это не мешало поэту верить, что обличаемое им зло преходяще, что демократия сама искоренит это зло в процессе своего непрерывного роста. Уитмену ни разу не пришлось усомниться в величии простого народа, народа-труженика, народа-творца, никогда не покидала его оптимистическая уверенность, что в конце концов этот народ создаст светлую демократию будущего, которая рано или поздно возникнет во всех странах земного шара и обеспечит человечеству счастье. Прибегая к своим любимым метафорам, он множество раз повторял, что уродства и пороки окружавшей его действительности есть нечто внешнее по отношению к демократии, нечто такое, что нисколько не связано с ее существом.

«Это всего лишь недолговечный сорняк, который никогда не заглушит колосающейся нивы», это «морские отбросы», которые «всегда на виду, на поверхности». «Лишь бы самая вода была глубока и прозрачна. Лишь бы одежда была сшита из добротной материи: ей не повредят никакие позументы и нашивки, никакая наружная мишура; ей вовеки не будет сносу».

К созданию всемирного содружества, всемирного братства народов он звал в своих стихах неустанно:

Вот я сделаю всю сушу неделимой,
Я создам самый великолепный народ из всех озаряемых
солнцем,
Я создам дивные магнитные страны,
Сплоченные любовью товарищей,
Вечной любовью товарищей.

¹ Уолт Уитмен. Избранные стихотворения и проза, М., 1944, с. 179.

Я густо усажу, как деревьями, союзами дружбы все реки
Америки, все побережья ее великих озер
и все прерии,
Чтобы города было невозможно разнять, так сильно они
обнимут друг друга.
Сплоченные любовью товарищей,
Мужественной любовью товарищей.

Чуть только укоренится в народе эта неизбежная дружба-любовь, его не победят никакие враги.

Приснился мне город, который нельзя одолеть,
хотя бы напали на него все страны вселенной,
Мне снилось, что это был город Друзей, какого еще
никогда не бывало,
И что превыше всего в этом городе крепкая ценилась
любовь.
(«Приснился мне город»)

Влечение Уитмена к самой самоотверженной демократической дружбе не было ограничено национальными рамками. В том-то и сказывается величие Уитмена, что в ту пору, когда бахвальство, заносчивость перед всеми другими народами были свойственны многим слоям американского общества, он, Уитмен, включил, так сказать, в орбиту своей «магнетической дружбы» и русских, и японцев, и немцев, отдаленных от него океанами. Они, писал он, говорят на других языках, —

Но мне чудится, что, если б я мог познакомиться
с ними, я полюбил бы их не меньше, чем своих земляков,
О, я знаю, что мы были бы братьями, мы бы влюбились друг
в друга,
Я знаю, что с ними я был бы счастлив.
(«В тоске и раздумье»)

Недавно найдены черновые наброски поэта, заготовки для задуманных стихов, и среди них есть листок, где каждая строка — о России. Там же рукою Уитмена записано — английскими буквами — несколько русских слов. «Так как заветнейшая моя мечта, — писал он уже в старости одному русскому, — заключается в том, чтобы поэмы и поэты стали интернациональны и объединяли все страны земного шара теснее и крепче, чем любые договоры и дипломаты, так как подспудная идея моей книги — душевное содружество людей (сначала отдельных людей, а потом, в конечном итоге, всех народов земли), мне надлежит ликовать, что меня услышат, что со мною войдут в эмоциональный контакт великие народы России».

Цель своей поэзии, ее миссию, ее основную задачу Уитмен видел в этой проповеди интернационального братства, которое мо-

жет осуществиться лишь при том непременно условии, что люди научатся любить друг друга восторженной, нежной и бурной любовью, без которой самая лучшая демократия в мире, по его ощущению, мертва. Можно изобретать превосходные планы переустройства жизни, но все они, по мысли поэта, останутся бесплодными утопиями, если мы раньше всего не внедрим в наши нравы эту пылкую дружбу-любовь. Это небывалое чувство он ценил в себе больше всего:

Напечатайте имя мое и портрет мой повесьте повыше,
Ибо имя мое это имя того, кто умел так нежно любить,
Того, кто не песнями своими гордился, но безграничным
в себе океаном любви, кто из себя изливал его щедро
на всех...

(«Летописцы грядущих веков»)

Такого же океана любви он требовал и от нас:

Тот, кто идет без любви хоть минуту, на похороны свои
он идет, завернутый в собственный саван.

Уитмен не был бы поэтом космических времен и пространств, если бы не сделал попытки преобразить в демократию всю вселенную, весь окружающий мир.

«Нет ни лучших, ни худших — никакой иерархии! — говорит он в своих «Листьях травы». — Все вещи, все деяния, все чувства так же равны между собой, как и люди: «и корова, понуро жующая жвачку, прекрасна, как Венера Милосская»; «и листочек травинки не менее, чем пути небесных светил»; «и глазом увидеть стручок гороха превосходит всю мудрость веков»; «и душа не больше, чем тело, и тело, не больше, чем душа». «И клопу и навозу еще не молились, как должно: они так же достойны молитв, как самая высокая святыня».

Я поливаю корни всего, что взросло...
Или, по-вашему, плохи законы вселенной и их надобно
сдать в починку?..

Древесная жаба — шедевр, выше которого нет!
И мышь — это чудо, которое может одно пошатнуть
секстильоны неверных!
(«Песня о себе»)

Оттого, что ты прыщеват или грязен, или оттого, что ты вор,
Или оттого, что у тебя ревматизм, или что ты — проститутка,
Или что ты — импотент, или неуч и никогда не встречал свое
имя в газетах, —

Ты менее бессмертен, чем другие?
(«Песня о себе»)

Жизнь так же хороша, как и смерть; счастье — как и несчастье. Победа и поражение — одно. «Ты слышал, что хорошо победить и одолеть? Говорю тебе, что пасть — это так же хорошо! Это все равно: разбить или быть разбитым!»

Вселенское всеравенство, всетождество! Он верил, что наука, для которой каждый микроб так же участвует в жизни вселенной, как и величайший властелин или гений, для которой у нас под ногами те же газы, те же металлы, что на отдаленнейших солнцах, для которой даже беззаконная комета движется по тем же законам, что и мячик играющей девочки, — он верил, что это научное восприятие мира утверждает, расширяет в современной душе небывалое чувство всеравенства.

Слово «индентичность» (identity) — одинаковость, тождество — любимое слово Уолта Уитмена. Куда ни взглянет, он видит родственную близость вещей, словно все они сделаны из одного материала. И дошло до того, что, какую вещь ни увидит, про всякую он говорит: это — я! Здесь не только «предумышленная» схема, но и живое органическое чувство. Многие его поэмы построены именно на том, что он ежеминутно преобразается в новых и новых людей, утверждая этим свое равенство с ними.

Часто это выходит у него эксцентрично. Например, в поэме «Спящие» он преобразается в страстную женщину, которая ночью принимает любовника:

«Я женщина, я принарядилась, причесалась и жду, — ко мне пришел мой беспутный любовник...» — «Молча встал он вместе со мной с кровати, и я все еще чувствую горячую жидкость, которую он оставил во мне».

В следующих строках поэт превратился в старуху:

Не у старухи, а у меня морщинистое желтое лицо,
Это я сижу глубоко в кресле и штопаю своему внуку чулки.

В следующей строке он — вдова:

Я вдова, я не сплю и смотрю на зимнюю полночь.
Я вижу, как искрится сияние звезд на обледенелой и
мертвенно-бледной земле.

В следующей строке он уже не человек, а предмет:

Я вижу саван, я — саван, я обмотан вокруг мертвеца, я в гробу.
(«Спящие»)

Увидев беглого негра, за которым погоня, такую же погоню он чувствует и за собой:

Я — этот загнанный негр, это я от собак отбиваюсь ногами,
Вся преисподняя следом за мною.
Щелкают, щелкают выстрелы.
Я за плетень ухватился, мои струпья сцарапаны, кровь
сочится и каплет,
Я падаю на камни, в бурьян,
Лошади там вдали заупрямились, верховые кричат, понукают их,
Уши мои — как две раны от этого крика,
И вот меня бьют с размаху по голове кнутовищами.
(«Песня о себе»)

Стихи дают физическое ощущение боли: будто затравили тебя, будто тебя самого бьют по голове кнутовищами.

И сердце, обливаясь кровью,
Чужою скорбью болит, —

сказал наш великий Некрасов в том же самом году, когда было написано это стихотворение Уитмена.

«У раненого я не пытаю о ране, я сам становлюсь тогда раненым» — здесь, по убеждению Уитмена, величайший эстетический принцип, какой только знает искусство: не описывать нужно людей, но отождествлять себя с ними:

Когда ловят воришку, ловят и меня,
Умирает холерный больной, я тоже умираю от холеры,
Лицо мое стало, как пепел, жилы мои вздулись узлами, люди
убегают от меня.
Нищие становятся мною,
Я застенчиво протягиваю шляпу, я сижу и прошу подаяния..
(«Песня о себе»)

Таким образом «Песня о себе» оказалась у него «Песней о многих других». Поэт чуть ли не на каждой странице перевоплощается в любого из своих персонажей. В той же «Песне о себе» мы читаем:

Я раздавленный пожарный, у меня перебиты все ребра,
Я долго лежал, погребенный под грудой рухнувших стен.

И там же, на той же странице:

Мой голос есть голос жены, ее крик у перил на лестнице.
Труп моего мужа несут ко мне, с него каплет вода, он
утопленник.

И дальше, на ближайшей странице:

К каждому мятежнику, которого гонят в тюрьму в кандалах,
я прикован рука к руке и шагаю с ним рядом.

Доведи свое со-радование, со-страдание, со-чувствие до полного слияния с чужой личностью, превратись в того, о ком поешь, и все остальное приложится: ты найдешь и образы и ритмы. Уитмен верил, что любовь в самом сильном своем выражении будет высшим триумфом поэзии. Этим чувством всеравенства, все-тождества он мечтает заразить и нас. Охваченный этим чувством, он начинает твердить, что всюду его двойники, что мир — продолжение его самого: «Я весь не вмещаюсь между башмаками и шляпой...»

Мои локти — в морских пучинах, я ладонями покрываю
всю землю!
О, я стал бредить собою, вокруг так много меня!

О гигантской Ниагаре он пишет, что она — как «вуаль у него на лице». Для него не преграда ни времена, ни пространства: лежа на песке своего Долгого острова, он, янки, шагает по старым холмам Иудеи рядом с юным и стройным красавцем Христом.

Доведя до последнего края это фантастическое чувство — чувство равенства и слияния со всеми, — он порывисто, с раскрытыми объятиями бросается к каждой вещи и каждую словно гладит рукою (ведь каждая — родная ему!) и сейчас же торопится к другой, чтобы приласкать и другую: ведь и эта прекрасна, как та, — и громоздит, громоздит на страницах хаотические груды, пирамиды различнейших образов, бесконечные перечни, списки всего, что ни мелькнет перед ним, — каталоги вещей (как не раз утверждали враждебные критики), — веруя в своем энтузиазме, что стоит ему только назвать эти вещи, и сами собой неизбежно возникнут поэтические образы, краски, широкие и вдохновенные чувства.

Вот, например, его поэма «Привет миру», озаглавленная по-французски: «Salut au Monde».

«О, возьми меня за руку, Уолт Уитмен, — обращается он к себе. — Сколько быстробегущих чудес! Какие видения и звуки!.. Что это ширится в тебе, Уолт Уитмен?.. Что это там за страны? Какие люди, что за города? Кто эти младенцы? — одни спят, а другие играют. Кто эти девочки? Кто эти замужние женщины?.. Какие реки, какие леса и плоды? Как называются горы, что высются там в облаках? Неужели полны жильцов эти мириады жилищ?.. Во мне

широта расширяется и долгота удлиняется... Во мне все зоны, моря, водопады, леса, все острова и вулканы...»

Вызвав в себе этот *экстаз широты*, он вопрошает себя:

Что ты слышишь, Уолт Уитмен?

И отвечает на целой странице:

«Я слышу кастаньеты испанца... я слышу, как кричат австралийцы, преследуя дикую лошадь... я слышу, как вопит араб-муэдзин на вышке своей мечети... я слышу крик казака... я слышу голос еврея, читающего псалмы и предания... я слышу сладкозвучные эллинские мифы и могучие легенды римлян, я слышу... я слышу... я слышу...»

Исчерпав в таком каталоге всевозможные звучания различных народов, поэт задает себе новый вопрос:

«Что ты видишь, Уолт Уитмен?»

И начинается новый каталог:

«Я вижу огромное круглое чудо, несущееся в космических просторах, я вижу вдали — в уменьшении — фермы, деревушки, развалины, тюрьмы, кладбища, фабрики, замки, лачуги, хижины варваров, палатки кочевников; я вижу, как изумительно быстро сменяются свет и тьма; я вижу отдаленные страны... Я вижу Гималаи, Алтай, Тянь-Шань, Гаты; я вижу гигантские выси Эльбруса, Казбека... я вижу Везувий и Этну, я вижу Лунные горы и красные Мадагаскарские горы... я вижу парусные суда, пароходы, иные столпились в порту, иные бегут по воде... иные проходят через Мексиканский залив, иные — мимо мыса Лопатки... иные скользят по Шельде, иные — по Оби и Лене».

И так дальше — на много страниц.

И снова: «Я вижу, я вижу, я вижу...» — «Я вижу Тегеран, я вижу Медину... я вижу Мемфис, я вижу всех рабов на земле, я вижу всех заключенных в темницах, я вижу хромых и слепых, идиотов, горбатых, сумасшедших, пиратов, воров, убийц, беспомощных детей и стариков...»

И так дальше — несколько страниц.

«И я посылаю привет всем обитателям мира... Вы, будущие люди, которые будете слушать меня через много веков, вы, японцы, евреи, славяне, — привет и любовь вам всем от меня и от всей Америки! Каждый из нас безграничен, каждый нужен, неизбежен и велик! Мой дух обошел всю землю, сочувствуя и сострадая все-

му. Я всюду искал друзей и товарищей и всюду нашел их, и вот я кричу: «Да здравствует вселенная!»

«Во все города, куда проникает солнечный свет, проникаю и я, на все острова, куда птицы летят, лечу вместе с ними и я...» («*Salut au Monde!*»)

Вот в сокращенном виде эта знаменитая поэма, над которой столько издевались, которую в свое время не хотел напечатать ни один американский журнал, на которую написано столько смехотворных пародий.

Если это и каталог, то каталог вдохновенный. Правда, он требует вдохновения и от читателя, но какая же самая гениальная поэма осуществима без вдохновения читателя? Недаром Уитмен так часто твердил, что его стихи — наши стихи.

Воспринимая стихи поэта, мы должны сами творить их, и если у нас хватит таланта, мы действительно ощутим восторг бытия, отрешимся от муравьиного быта и, словно космонавты, воспарим над землей. Эта способность «расширять широту и удлинять долготу» особенно выразилась в знаменитой поэме Уолта Уитмена «Переправа на бруклинском пароме».

Он задумывается о будущих людях, которые через много лет после его смерти будут все так же переезжать из Бруклина в Нью-Йорк, и обращается к этим будущим, еще не родившимся людям, к своим далеким потомкам с такими необычными стихами:

Время — ничто, и пространство — ничто,
Я с вами, люди будущих столетий.
То же, что чувствуете вы, глядя на эту воду, на это небо,
чувствовал когда-то и я,
Так же, как освежает вас это яркое, веселое течение реки,
освежало оно и меня,
Так же, как вы теперь стоите, опершись о перила, стоял
когда-то и я.

Поэт говорит о себе, как о давно умершем, обращаясь к еще не родившимся:

Я тоже, как и вы, много раз, много раз пересекал эту реку,
Видел ослепительный солнечный блеск за кормой,
Видел отражение летнего неба в воде,
Видел тень от своей головы, окруженную лучистыми спицами
в залитой солнцем воде.
Я тоже был живой, как и вы, и этот холмистый Бруклин
был моим.
Я тоже шагал по манхэттенским улицам и купался в окрестных
водах.

Обращаясь к этим будущим, еще не рожденным людям и продолжая говорить о себе, как о давно погребенном покойнике, он опять-таки устанавливает полную идентичность своих ощущений с ощущениями этих людей. Смерти нет, есть вечная трансформация материи.

Я верю, что из этих комьев земли выйдут и любовники и лампы.
(«Песня о себе»)

Смерть не ставит границы между прошлым поколением и будущим. Люди для Уитмена — капли воды, вовлеченные в бесконечный круговорот бытия: между облаком, туманом и волной океана — лишь кажущаяся, формальная разница. Та же разница между живыми и мертвыми:

Смерти воистину нет.
А если она и была, она вела за собою жизнь, она не подстерегает
ее, чтобы прикончить ее.
Ей самой наступает конец, едва только появится жизнь.
(«Песня о себе»)

Отрешившись от всего индивидуального, личного, он тем самым освобождается и от ужаса смерти, и смерть возникает пред ним, как мудрая и благодатная сила природы, вечно обновляющая жизнь вселенной:

Могучая спасительница, ближе!
Всех, кого ты унесла, я пою, я весело пою мертвецов,
Утонувших в любовном твоём океане,
Омытых потоком твоего блаженства, о смерть!
(«Памяти президента Линкольна»)

3

О личном бессмертии он не заботился: судьба отдельных капелек не занимает того, у кого перед глазами океан. Он — поэт миллиардов, отсюда его слепота к единицам. Все случайное, индивидуальное, личное было ему недоступно. Глядя на землю глазами космонавта, различая издали только многомиллионные толпы, где каждый равен каждому, где все, как один, Уитмен не видит, не чувствует отдельных человеческих душ. Человечество для него муравейник, в котором все муравьи одинаковы.

В его книге нет ни одной — буквально ни одной! — человеческой личности, и даже в грандиозной поэме, где он так вдохновенно оплакивает смерть президента Линкольна («Когда во дво-

«Я славлю каждого, любого, кого бы то ни было», — постоянно повторяет поэт:

Кто бы ты ни был, я руку тебе на плечо возлагаю, чтобы ты
стал моей песней.

Я близко шепчу тебе на ухо:

«Много любил я мужчин и женщин, но тебя я люблю больше
всех».
(«Тебе»)

Однако ни один человек не захочет, чтобы его любили такой алгебраической, отвлеченной любовью — в качестве «кого бы то ни было», одного из миллиона таких же.

Впрочем, для Уолта Уитмена даже один человек — не один:

Он не один!
Он — отец тех, кто станут отцами и сами,
Многолюдные царства таятся в нем, гордые, богатые
республики,
И знаете ли вы, кто придет от потомков потомков его!
(«Адамовы дети»)

Даже в одном человеке для него — мириады людей!

Художническое проникновение в психологию отдельных людей было ему совершенно несвойственно. Все попытки в этой области неизменно кончались провалом. Когда в своем романе «Франклин Ивенс», в своих повестях и рассказах он попробовал дать несколько художественных образов современных ему женщин и мужчин, получались тусклые шаблоны ниже среднего литературного уровня.

Для изображения конкретных людей и их индивидуальных особенностей у него не было никаких дарований.

Он вообще был слеп к единицам.

В «Листьях травы» есть поэма «Песнь о плотничьем топоре». В поэме встают перед ним миллионы всевозможных топоров, которыми в течение столетий отрубали преступникам головы, делали кровати новобрачным, мастерили гробы покойникам, корыта и колыбели младенцам, корабли, эшафоты, лестницы, бочки, посохи, обручи, стулья, столы. Он видит несметные скопища древних воителей с окровавленными боевыми секирами, тысячи палачей, опирающихся на страшные свои топоры, он видит калифорнийских дровосеков и дровосеков Канады, — все топоры всего мира так и сыплются к нему на страницы, одного лишь топора он не видит — того, который сейчас перед ним. Этот топор пото-

нул в лавине других топоров. Его «личность» ускользнула от Уитмена.

И мудрено ли, что многие критики увидели в «Листьях травы» апологию безличия, стадности, заурядности, дюжинности?

Уитмен хорошо понимал, что эта апология безличности порочит воспеваемую им демократию, ибо внушает читателю тревожную мысль, что в недрах победоносного демоса человеческая личность непременно должна обезличиться, потерять свои индивидуальные краски.

Это заставило Уитмена и в «Листьях травы», и во всех комментариях к ним заявлять с особой настойчивостью, будто, воспевая многомиллионные массы людей, он в то же время является поэтом свободной и необузданной личности.

Иначе, по его словам, и быть не может, потому что, согласно с его утверждениями, — «демократия, как уравнительница, насаждающая общее равенство одинаковых, средних людей, содержит в себе и другой такой же неуклонный принцип, совершенно противоположный первому, как противоположны мужчина и женщина... Этот второй принцип — индивидуализм, гордая центристская обособленность каждого человека, личность, персонализм».

Чтобы продемонстрировать возможно нагляднее торжество «персонализма», Уолт Уитмен счел необходимым прославить себя самого, Уолта Уитмена, в качестве свободной и счастливой человеческой особи, созданной демократическим строем.

Его «Песня о себе» начинается именно такими словами:

Я славлю себя, воспеваю себя.

Всюду, на каждой странице, он выдвигает себя, свою личность как некую величайшую силу, какая только существует во вселенной:

Страшное, яркое солнце, как быстро ты убило бы меня,
Если б во мне самом не всходило такое же солнце.

Отсюда его гордые возгласы:

Я божество и внутри и снаружи...
Запах моих подмышек ароматнее всякой молитвы...

Ты для меня разметалась, земля, вся а ароматах
зацветающих яблонь.

Улыбнись, потому что пришел твой любовник...
(«Песня о себе»)

Все это казалось бы чудовищной похвальбой самовлюбленного эгоцентрика, если бы такого же восхищения собственной личностью он не требовал от каждого из нас.

Все, что я называю своим, вы замените своим,
Иначе незачем вам и слушать меня, —

говорит он в «Песне о себе», повторяя снова и снова, будто торжество его поэзии именно в том, что в ней каждый человек есть *единственный*, и, значит, личность не только не попорана ею, но впервые взнесена до непревзойденных высот.

К сожалению, здесь-то и выступает с особой наглядностью схематичность поэзии Уитмена, ее надуманность, ее «предумышленность», сочетающаяся в ней каким-то загадочным образом с подлинным стихийным вдохновением.

Ибо, сколько бы ни заявлял он в своих манифестах, стихах и статьях, будто человеческая личность для него прекрасна, как солнце, эта личность в его «Листьях травы» все же остается без имени, без глаз, без лица, это безличная личность, единица статистики, стандартный продукт, — общеличность, которую невозможно ни ненавидеть, ни жалеть, ни любить.

Он и сам чувствует, что здесь — противоречие, что певцу многоголовой толпы не пристало вырывать из муравейника какого-нибудь одного муравья и делать его — хоть на миг — средоточием всего мироздания, но эта непоследовательность не пугает его:

По-твоему, я противоречу себе?
Ну, что же, — значит, я противоречу себе.
(Я широк и вмещаю в себе множество разных людей.)
(«Песня о себе»)

Обаятельная гуманность русской литературы заключается раньше всего в том жадном внимании к мыслям, поступкам, страданиям, радостям каждой, даже самой микроскопической личности, будь то Акакий Акакиевич или Макар Девушкин. Но попади эти люди на страницы уитменских «Листьев травы», они сразу потеряли бы все свои столь разнообразные качества, и Чичикова невозможно было бы отличить от Печорина, а Коробочку от Анны Карениной. Произошло бы то *обезличение личности*, которого Уитмену не скрыть никакими вещаниями о «персонализме», якобы присущем американскому демосу.

Здесь нет ни единой крупинки той взволнованной, жаркой любви к *данному* живому человеку, которая свойственна, например, Толстому, Достоевскому, Глебу Успенскому, Гаршину, Чехо-

ву, и все же этот эгоцентрический индивидуализм Уолта Уитмена не лишен положительных черт. Социальная ценность его несомненна. Внушая каждому, что тот так же прекрасен, велик и могуч, как и *всякий другой человек*, Уитмен с большой поэтической силой утверждает духовное достоинство человеческой личности, Человека с большой буквы. Лучшие страницы «Листьев травы» посвящены этим гимнам «кому бы то ни было»:

Кто бы ты ни был! Иди напролом и требуй!
Эта пышность Востока и Запада — безделица рядом с тобой,
Эти равнины безмерные, и эти реки безбрежные, — безмерен,
безбрежен и ты, как они.
Эти неистовства, бури, стихии, иллюзии смерти, — ты тот, кто
над ними владыка.
Ты по праву владыка над Природой, над болью, над страстью,
над стихией, над смертью.
(«Тебе»)

Эта великая тема проходит через все творчество Уитмена, и всякий раз, когда он коснется ее, он становится вдохновенным поэтом.

4

В то десятилетие, когда Уитмен создавал свою книгу, в Соединенных Штатах стал наконец-то медленно, но верно слагаться рабочий класс, который до той поры был хаотичен, расплывчат и слаб.

Можно сказать, что пролетариат, в подлинном смысле этого слова, выступает в Соединенных Штатах на сцену истории именно в те самые годы, когда Уитмен слагал свои первые песни.

Рост промышленности именно тогда, в пятидесятых годах, проявил небывалые, истинно американские темпы, особенно в северных штатах, где даже сельское хозяйство механизировалось с невиданной дотоле стремительностью.

Оттого-то в поэзии Уитмена такое заметное место занимает машинно-индустриальная тема:

Муза! я приношу тебе наше *здесь* и наше *сегодня*,
Пар, керосин и газ, экстренные поезда, великие пути сообщения,
Триумфы нынешних дней, нежный кабель Атлантики,
И Тихоокеанский экспресс, и Суэцкий канал, и Готардский туннель,
и Гукеский туннель, и Бруклинский мост.
Всю землю тебе приношу, как клубок, обмотанный рельсами...
(«Песня о выставке»)

Мало было в ту пору поэтов, которые дерзнули бы выступить с такими славословиями рельсам, мостам и каналам. Тогда самые термины промышленной техники казались антипоэтичными словами, и нужна была немалая смелость, чтобы ввести их в поэзию:

О, мы построим здание,
Пышнее всех египетских гробниц...
Прекраснее римских и эллинских храмов.
Твой мы построим храм, о пресвятая индустрия!

(«Песня о выставке»)

Издеваясь над старозаветными вкусами, требовавшими от поэзии воспевания цветов, мотыльков, женских прелестей, Уитмен писал оды фабричным трубам, домнам, вагранкам, рабочим станкам, — и вот его воззвание к паровозу:

Ты, красавец с неистойвой глоткой!
О, промчись по моим стихам, наполни их своей бешеной
музыкой,
Сумасшедшим, пронзительным хохотом, свистом, сотрясая всю
землю вокруг трелями воплей твоих, что от гор и от скал
возвращаются эхом к тебе!
(«Локомотиву зимой»)

Эта поэзия, проникнутая ощущением будущего, поэзия новой индустриально-технической эры, была, естественно, поэзией города. Урбанизация Америки совершалась тогда с молниеносной скоростью. В то десятилетие, когда Уитмен создавал свою книгу, население Нью-Йорка удвоилось, а население Чикаго возросло на пятьсот процентов.

Этот сдвиг отразился, как в сейсмографе, в поэзии Уитмена. В то время как другие поэты все еще упивались прекрасными пейзажами, закатами, лилейными персями, Уитмен стал демонстративно воспевать доки, мостовые, больницы, мертвецкие, верфи, вокзалы, шарканье миллионов подошв по тротуарам больших городов и, таким образом, вместе с Максимом Дюканом явился основоположником урбанистической поэзии нашего времени, предтечей таких урбанистов, как Верхарн, Брюсов, Маяковский.

Не нужно думать, что та счастливая эпоха, когда он создавал свою книгу, была совершенно безоблачна. С самого начала пятидесятых годов на демократию надвинулись тучи. Ожидание неизбежной грозы — характернейшая черта того времени.

«Мы живем среди тревог и страхов, мы ждем от каждого газетного листа катастроф! — восклицал Авраам Линкольн в тот са-

мый год, когда Уитмен заканчивал «Листья травы». — Пролита будет кровь, и брат поднимет руку на брата!»

Кровью действительно пахло тогда, и с каждым днем все сильнее. Близилась гражданская война. Юг и Север были на ножах.

Отчаянный Джон Браун, революционер-террорист из Канзаса, в те самые годы, в годы «Листьев травы», во имя раскрепощения негров убил пятерых плантаторов, а через несколько лет, захватив городской арсенал, взял заложниками именитейших граждан и с оружием в руках пошел освобождать чернокожих. Его ранили, схватили, повесили как бунтовщика и изменника, но все чувствовали, что он — центральный человек той эпохи, воплотивший в себе надвигавшиеся на нее катастрофы и страсти.

Чарльз Дана, редактор «Нью-Йоркской трибуны», где печатались статьи Карла Маркса, восклицал: «Пусть другие оказывают помощь тиранам, мы умрем за Справедливость и Свободу и не боимся отдать свое оружие тем, кого зовут демагогами».

Именно в то время Генри Торо писал свою бунтарскую статью «О долге гражданина не повиноваться властям».

Этой грозовой атмосферой была насыщена книга Уолта Уитмена:

Да, я воспеваю не только покорность,
Я также воспеваю и мятеж,
Ибо я верный поэт каждого бесстрашного бунтаря во всем
мире,
И кто хочет идти за мною, забудь об уютных буднях,
Каждый час ты рискуешь своей головой.

*(«Европейскому революционеру,
который потерпел поражение»)*

Так как в книге Уитмена такие декларации встречаются достаточно часто, во многих странах (и прежде всего в России 1905—1917 годов) он воспринимается читателями как революционный поэт. Для этого у читателей были, казалось бы, все основания: в «Листьях травы» есть горячие гимны итальянским, австрийским, французским повстанцам 1848—1849 годов («Европа»), есть стихи, приветствующие европейских бунтарей («Европейскому революционеру, который потерпел поражение»), есть стихи, воспевающие революцию в Испании («Испания в 1873—1874 гг.») и т. д.

Между тем не нужно скрывать от себя, что здесь проявилось обычное в ту эпоху сочувствие всех, даже умеренных, граждан заокеанской республики к далеким и чужим революциям, совершающимся в другом полушарии. В отношении же современной Уит-

мену американской действительности он дальше реформистских стремлений не шел, хотя многое в этой действительности было ненавистно ему (о чем свидетельствуют его гневные тирады в «Демократических далях» и в замечательной поэме «Отвечайте!» «Respondez!»), он считал все отрицательные факты американского быта случайными, легко устранимыми и был чрезвычайно далек от какого бы то ни было революционного действия в своей собственной жизненной практике.

Все же европейские передовые читатели нашли в книге Уитмена немало такого, что родственно-близко и дорого им. Его свободолюбие, его жизнерадостность, его гимны народным массам, его славословие технике, его призывы к братскому единению людей, — все это привлекало к нему во Франции, в Норвегии, в Голландии, в Индии горячие симпатии трудящихся, и они почувствовали в нем своего.

«Конечно, в нем было много такого, что неотделимо от буржуазной демократии XIX века, — говорит о нем Ньютон Арвин, — но все это забыто читателями, а то прогрессивное, глубоко гуманное, что выражено в его стихах более жизненно, более художественно, более оригинально и более пластично, чем в произведениях какого бы то ни было другого писателя, придает нашим современникам могучие силы в их борьбе с варварской черной реакцией и всегда будет вдохновлять те народы, которые станут трудиться над построением справедливого общества. Этим людям с каждым годом становится все очевиднее, что от нашего недавнего прошлого мы не унаследовали более полного и более смелого пророчества о братском гуманизме грядущего, чем «Листья травы» Уолта Уитмена»¹.

Незадолго до смерти он как-то сказал своему молодому приверженцу Хорэсу Траубелу:

«Конечно, я люблю Америку и желаю видеть ее процветающей. Но я не могу заставить себя любить Америку и желать ей процветания за счет какого бы то ни было другого народа». Кто-то спросил: «Разве не следует раньше всего заботиться о своем собственном доме?» Уитмен ответил: «Но что такое дом, свой собственный дом для того, кто любит все человечество»².

Уитмен, выступающий борцом за мир всего мира, за крепкую сплоченность людей и народов, есть для миллионов читателей

¹ *Newton Arwin. Whitman, New-York, 1938, p. 290.*

² *With Walt Whitman in Camden, by Horace Traubel (Хорэс Траубел. С Уолтом Уитменом в Кемдене), vol. IV, Philadelphia, 1953, p. 175.*

воистину великий гражданин человечества. И я легко представляю себе нынешний мирный — всемирный — конгресс, на высокую трибуну которого всходит седовласый величавый поэт и обращается к народам с тем же самым призывом, с каким он обратился к ним еще в 1871 году:

Довольно твердить о войне! да и самую войну — долой!
Чтобы мой ужаснувшийся взор больше никогда не видал
почернелых исковерканных трупов.
Долой этот разнуздавшийся ад, этот кровавый наскок, словно
мы не люди, а тигры.
Если воевать — так за победу труда!
Будьте нашей доблестной армией, вы, инженеры и техники,
И пусть развеваются ваши знамена под тихим и ласковым
ветром!
(«Песня о выставке»)

5

Один английский ученый-историк сочинил об Уитмене целую книгу, прекрасную, но в самом конце заметил, что Уитмен все же ускользает от него. Книга осталась сама по себе, а Уитмен сам по себе. И критик в отчаянии прибег к последнему средству: к поэтическим уподоблениям, к метафорам: «Уитмен, — пишет он, — это чудище бегемот: грозно он прет напрямик сквозь заросли джунглей, ломая бамбуки и лианы, погружаясь в могучие реки, и сладострастно ревет в упоении от знойного дня. Уитмен — огромное дерево, сказочное Древо Игдразиль, его корни в подземном царстве, а ветви его волшебной вершины закрыли собою все небо. Это — лось, это — буйвол, властительно настагающий самку, всюду за нею следующий в пустынной безмерности прерий. Его поэмы словно кольца ствола какого-то кряжистого дуба. Уитмен — это воздух, в котором струятся и зыблются неясные видения, миражи, какие-то башни, какие-то пальмы, но когда мы простираем к ним руки, они исчезают опять. Уитмен — это земля, это весь земной шар: все страны, моря, леса, все, что озаряется солнцем, все, что орошается дождями. Уитмен — это все народы, города, языки, все религии, искусства, все мысли, эмоции, верования. Он наш лекарь, наша нянька, наш возлюбленный», и т. д., и т. д., и т. д.¹

¹ *John Addington Symonds. Walt Whitman, pp. 156–157.*

Русский писатель Бальмонт подхватывает эти бессвязные речи:

«Уитмен сам Водяной. Он морской царь; пляшет, корабли опрокидывает... Уолт Уитмен есть Южный полюс... Уолт Уитмен — размах. Он — птица в воздухе. Он, как тот морской орел, который зовется фрегатом: остро зрение у этой птицы, и питается она летучими рыбами и вся как бы состоит из стали: он как серп, как коса», и т. д., и т. д., и т. д.¹

Уитмен только поморщился бы, прочитав эти нарядные строки. Красивость претила ему. Все его творчество можно назвать бунтом против красоты, против нарочито поэтических фраз и нарядных поэтических образов.

То новое содержание, которое Уолт Уитмен внес в мировую поэзию, потребовало от него новых, невиданных форм. Уитмен — один из самых смелых литературных новаторов. Он демонстративно отверг все формы, сюжеты и образы, завещанные литературе былыми веками. Он так и заявил в боевом предисловии к своим «Листьям травы», что вся эта «замызганная рухлядь» поэзии — эти баллады, сонеты, секстины, октавы — должны быть сданы в архив, так как они с древних времен составляют усладу привилегированных классов, новым же хозяевам всемирной истории не нужно пустопорожней красоты:

Прочь эти старые песни!
Эти старые романы и драмы о чужестранных дворах,
Эти любовные стансы, облитые патокой рифм,
Эти интриги и амуры бездельников,
Годные лишь для банкетов, где танцоры всю ночь
напролет шаркают под музыку подошвами.
(«Песня о выставке»)

«Патока рифм» казалась ему слишком слащавой для «атлетических» масс. По его словам, он истратил несколько лет, чтобы вытравить из своей книги все «фокусы, трюки, эффекты, прикрасы и вычурные» обычной традиционной поэзии. Ведь паровозу не нужно орнаментов, чтобы быть образцом красоты, и уличной сурталоке не нужны ни анапесты, ни дактили, чтобы звучать великолепными ритмами, какие не снились и Гомеру. В век изысканной инструментовки стиха, когда англо-американская литература выдвинула таких непревзойденных мастеров поэтической техники, как Эдгар По, Теннисон, Роберт Броунинг и Суинберн, Уитмен только и старался о том, чтобы его стихи были мускулистее, коря-

¹ «Перевал», 1907, III, с. 9–10.

вее, жестче, занозистее. «Куда нам эти мелкие штучки, сделанные дряблыми пальцами?» — говорил он о современной ему американской поэзии и безбоязненно вводил в свои стихи прозаическую, газетную речь.

Его словарь богат такими «грубостями», которые и посейчас возмущают чопорных читателей. Наперекор галантностям будущей поэзии он воспевал, например, в женщине не ланиты, не очи, а —

Ребра, живот, позвоночник...
Матку, груди, соски...
Пульс, пищеварение, пот...
Кожу, веснушки, волосы...
Красоту поясницы и ляжек, в их нисхождении к коленям,
Прекрасную реализацию здоровья.

(«Адамовы дети»)

Он чувствовал себя освобожденным от всяких наваждений аскетизма. Он не был бы поэтом науки, если бы в природе человека признал хоть что-нибудь ничтожным и грязным. Он не был бы поэтом идеального равенства, если бы в отношении органов тела придерживался табели о рангах, разделив их на дворян и плебеев.

Вообще законы поэтики, по его убеждению, должны подчиняться законам природы. «О, если бы моя песня была проста, как рев и мычание животных, быстра и ловка, как движение рыб, как капание капель дождя!» Обладай он гениальностью Шекспира, он, по его утверждению, отказался бы от этого дара, если бы море дало ему один переплеск своей соленой волны, дохнуло в его стих своим дыханием и оставило там этот запах.

Все книжное, условно-поэтическое он отвергал, как криводушную ложь. У его ранних читателей создалось впечатление, будто каждую свою строку он создает на берегу океана, проверяя ее воздухом и солнцем. «Все поэты, — говорил он, — из сил выбиваются, чтобы сделать свои книги ароматнее, вкуснее, пикантнее, но у природы, которая была единственным образцом для меня, такого стремления нет. Человек, имея дело с природой, всегда норовит приукрасить ее. Скрещиванием и отбором он усиливает запахи и колеры цветов, сочность плодов и т. д. То же самое он делает в поэзии, добивается сильнейшей светотени, ярчайшей краски, острейшего запаха, самого «ударного» эффекта. Поступая так, он изменяет природе»¹.

¹ «Листья травы», 1855, с. 372–373.

И долго держалась легенда, будто его стихи так же необдуманны, внезапны и дики, как рычание лесного зверя. Он сам потворствовал этой легенде: «Тот не поймет моей книги, кто захочет смотреть на нее как на литературное явление, с эстетическими и художественными задачами...»

Но мы видели, что это не так.

Теперь, когда с большим запозданием изучены все его рукописи, стало ясно, как тщательно он работал над отделкой своих стихов. От издания к изданию книги он сильно переделывал их. Роковая особенность его поэзии заключается в том, что она в значительной мере была «предумышленной», как выразился Роберт Луиз Стивенсон¹.

Не довольствуясь своими вдохновениями, хаотически могучими и бурными, Уитмен составил себе целый реестр сюжетов, которые должен разрабатывать «поэт демократии», и в соответствии с этим реестром по готовой, тщательно разработанной схеме компоновал свои «Листья травы», то есть подгонял стихи к своим теориям.

Даже странно читать, сколько правил и догматов — именно литературных, эстетических — внушал себе этот «дикарь». В его безыскусственности было много искусства, и в его простоте была сложность. «Даже в своем отказе от искусства он оказался художником», — говорит о нем Оскар Уайльд. Но, конечно, Уитмен хорошо сознавал, что для того, чтобы сделаться великим поэтом, нужно думать не столько о «косметических прикрасах стиха», сколько о себе, о своей нравственной личности. Чтобы создать поэму, ты должен создать себя. «Пойми, что в твоих писаниях не может быть ни единой черты, которой не было бы в тебе самом, — твердил он, обращаясь к себе. — Если ты злой или пошлый, это не укроется от них. Если ты любишь, чтобы во время обеда за стулом у тебя стоял лакей, это скажется в твоих писаниях. Если ты брюзга и завистник, или не веришь в загробную жизнь, или низменно смотришь на женщин, — это скажется даже в твоих умолчаниях, даже в том, чего ты не напишешь. Нет такой уловки, такого приема, такого рецепта, чтобы скрыть от твоих писаний хоть какой-нибудь изъян твоего сердца»².

Он внушал себе суровую заповедь:

«Вот что ты должен делать: люби землю, солнце, животных;

¹ «Familiar Studies of Men and Books» by R. L. Stevenson, London, 1912, p. 64.

² The Complete Writings of Walt Whitman (Полн. собр. соч. Уолта Уитмена), Нью-Йорк и Лондон, 1902, т. 9, с. 30 (писано в 1855 или 1856 году).

презирай богатство... отдавай свой заработок и свою работу другим; ненавидь угнетателей; не думай о боге; не кланяйся никому и ничему, известному и неизвестному, — и самое тело твое станет великой поэмой, и даже молчащие губы будут у тебя красноречивы».

Он не хочет слагать стихи, он хочет в любого из нас вдохнуть свой могучий дух, чтобы мы вместо него стали творцами стихов:

Побудь этот день, эту ночь со мною, —
И ты сам станешь источником всех на свете стихов.
(«Песня о себе»)

Он жаждет заразить нас собою, не образы создать, а импульсы и стимулы, повторяя опять и опять, что он не столько создатель поэм, сколько создатель поэтов.

«Читатель, — утверждал он, — всегда должен взять на себя свою долю работы, — в той же мере, в какой я выполняю свою. Я не столько стремлюсь утвердить или развить ту или иную тему, сколько ввести тебя, читатель, в атмосферу этой темы, этой мысли, дабы отсюда ты сам совершил свой полет»¹.

Отвергая общепринятую систему закоряченных поэтических ритмов, требуя, чтобы каждому биению крови соответствовало свое особое биение стиха, он тем самым революционизировал стихотворную ритмику. Ритмы в его лучших стихах эластичнее, сложнее, подвижнее, богаче, чем кажется с первого взгляда.

Свой белый стих, — казалось бы, такой монотонный, — Уитмен сделал податливым, гибким, чудесно приспособленным для ритмического выражения каждой мысли, каждой эмоции. Хотя его ритмика на поверхностный взгляд кажется примитивной и бедной, в действительности она отличается богатством эмоциональных оттенков. Напомню хотя бы стихотворение «Любовная ласка орлов», где буквально каждая строка живет своим собственным ритмом, наиболее соответствующим ее содержанию. Темпы отрывистых и быстрых движений сменяются здесь медлительными темпами любовной истомы, и в самой последней строке дается четкий ритмический рисунок разъединения, распада, разрыва двуединой «кружащейся массы»:

Он своим,
и она своим
раздельным путем.

¹ «Оглядка на пройденные пути».

Об этой раздельности Уитмен не только повествует в стихах — он изображает ее с помощью ритма.

Конечно, про многие стихотворения Уитмена можно с полным правом сказать, что они идут из головы, не из сердца. Роберт Луиз Стивенсон насмешливо заметил о нем, что он даже оптимистом сделался не по собственной воле, а, так сказать, по взятым на себя обязательствам певца демократии: решил, что певец демократии должен быть таким-то и таким-то, и сделался таким по программе.

Это верно, но только отчасти. Уитмен действительно теоретик поэзии, но чего бы стоили теории Уитмена, если бы он не был поэтом! Никогда не удалось бы ему придать своим лучшим стихам ту гипнотизирующую заразительность музыки, которой он особенно силен. Читаешь его стихи «Памяти президента Линкольна» («Когда во дворе перед домом»), и тебе кажется, что где-то в величавом соборе слышится реквием, сыгранный на грандиозном органе. Поэма начинается рыданиями, и невозможно понять, каким изумительным способом Уитмену удалось добиться того, чтобы его неуклюжие строки ритмически изображали рыдания. Эти рыдания не мрачные: чем дальше, тем яснее слышится в них радостная победа над болью, постепенное преобразование скорби в широкий вселенский восторг.

Столь же музыкальна и композиция этой поэмы, основанная на чередовании трех лейтмотивов (птица, ветка сирени, звезда), которые, то появляясь, то исчезая опять, создают сложный и своеобразный музыкальный узор.

Справедливо сказал об этой поэме Т. С. Элиот, наиболее влиятельный английский поэт и критик первой половины XX века:

«Когда Уолт Уитмен пишет поэмы о сирени и птице, его теории становятся пустыми ненужностями».

Новаторство Уитмена в области поэтической формы давно уже привлекает внимание исследователей. Было подмечено, что многие черты его стиля внушены ему древней литературой Востока — главным образом речитативами Библии.

Первая особенность этого стиля — *синонимический параллелизм*: каждая вторая строка служит слегка измененным повторением первой:

Если бы тысячи великолепных мужчин предстали сейчас
предо мною, это не удивило бы меня,
Если бы тысячи красивейших женщин явились сейчас
предо мною, это не изумило бы меня.

(«Песня о большой дороге»)

Гораздо чаще прибегает он к форме, которую можно назвать *антитетическим параллелизмом*. Эта форма состоит из двустиший, в которых вторая строка либо опровергает первую, либо является ее полным контрастом¹.

Таких параллелизмов в поэзии Уитмена множество:

Почему многие мужчины и женщины, приближаясь ко мне,
зажигают в крови моей солнце?
Почему, когда они покидают меня, флаги моей радости никнут?

Явственно выраженную речевую манеру восточных — преимущественно библейских — пророков мы находим, например, в его стихотворении «Тебе»:

Ни у кого нет таких дарований, которых бы не было и у тебя,
Ни такой красоты, ни такой доброты, какие есть у тебя,
Ни дерзания такого, ни терпения такого, какие есть у тебя,
И какие других наслаждения ждут, такие же ждут и тебя.

Я никому ничего не дам, если ровно столько же не дам и тебе.
Никого, даже бога, я песней моей не прослаблю, если я
не прослаблю тебя.

При такой поэтической форме каждая строка представляет собою законченное целое. В каждой сосредоточена замкнутая в этих тесных границах одна определенная мысль, никогда не выплескивающаяся за пределы строки. Типично для уитменской композиции такое, например, четверостишие:

Это поистине мысли всех людей, во все времена, во всех
странах, они родились не только во мне, (пауза)
Если они не твои, а только мои, они ничто или почти ничто,
(пауза)
Если они не загадка и не разгадка загадки, они ничто, (пауза)
Если они не вблизи от тебя и не вдали от тебя, они ничто.
(пауза)
(«Песня о себе»)

Четыре строки — четыре предложения, двадцать строк — двадцать предложений и т. д.

Казалось бы, философской поэзии полагается быть беспредметной, абстрактной. Тот, кто вдохновляется философскими истинами, чужд мелким подробностям повседневного быта. Но тем-то и замечательно творчество Уитмена, что для утверждения своих космически-широких идей он нередко пользовался целыми ве-

¹ Gay Wilson Allen. *Walt Whitman Handbook*, Chicago, 1946, p. 360.

реницами (то есть опять-таки каталогами) образов, выхваченных из окружающей его обыденной действительности. Здесь его рисунок артистически лаконичен и прост, краски свежи и точны, здесь он уверенный и сильный художник.

И хотя все эти мелкие зарисовки с натуры всегда подчинены у него общей философской концепции, каждая из них представляет собою самостоятельную художественную ценность для автора, вследствие чего сочувственное воображение читателей невольно дополняет своими подробностями то, что недосказано им. Здесь все дело в порядке чередования образов, в их искусном переплетении друг с другом. Образы простые, заурядные, встречающиеся на каждом шагу, и в то же время многозначительные в своей совокупности. Что может быть ординарнее таких, например, дел и событий:

Матросы закрепили парходик у пристани и бросили на берег
доску, чтобы дать пассажирам сойти,
Младшая сестра держит нитки для старшей, старшая мотает
клубок, из-за узлов у нее всякий раз остановка...
Маляр пишет буквы на вывеске лазурью и золотом...
Яхты заполнили бухту, начинаются гонки (как искрится
белизна парусов),
Гуртовщик следит, чтоб быки не отбились от стада и песней
сзывает отбившихся,
Разносчик потеет под тяжестью короба (покупатель торгуется
из-за каждого цента),
Невеста оправляет белое платье, минутная стрелка часов
движется очень медленно,
Курильщик опия откинул окаменелую голову и лежит
с разжатыми губами,
Проститутка волочит шаль по земле, шляпка висит у нее на
пьяной прыщавой шее.
Толпа смеется над ее похабною бранью, мужчины глумятся,
друг другу подмигивая,
(Жалкая, я не смеюсь над твоею похабною бранью и не глумлюсь
над тобой!)

Президент ведет заседание совета, окруженный важными
министрами...
Плотники настилают полы, кровельщики кроют крышу, каменщики
кричат, чтобы им дали известку,
Рабочие проходят гуськом, у каждого на плече по корытцу
для извести...
Одно время года идет за другим, пахарь пашет, косит косарь,
и озимые сыплются наземь...
Патриархи сидят за столом с сынами и сынами сынов и
сыновних сынов сынами...
и т. д.

В этом пестром изобилии образов нет разнобоя для Уитмена: все они говорят об одном. Стихотворение завершается концовкой, которая связывает их воедино:

Город спит, и деревня спит,
Живые спят, сколько надо, и мертвые спят, сколько надо,
Старый муж спит со своею женою, и молодой — со своею,
И все они льются в меня, и я выливаюсь в них,
И все они — я,
Из них изо всех и из каждого я тку эту песню о себе.

Помню, в молодости, когда я впервые знакомился с Уитменом, эти мелкие бытовые зарисовки с натуры, воспринятые на фоне космических просторов и миллионов веков, чаровали меня своей новизной. Я долго не мог освободиться от их обаяния. Этот излюбленный метод американского барда — беспорядочный перечень разных событий и фактов, озаренных широкой философской идеей, которая всегда ощущается в них, особенно удачно применен Уолтом Уитменом в тридцать третьем фрагменте его «Песни о себе». Раздумьями об иллюзорности Пространства и Времени окрашен весь этот большой «каталог» неожиданных, метко обрисованных образов, ярче всего открывающих светлую природу его дарования. Мне чудилось в них что-то шаманское. Казалось, они действительно написаны в трансе, в экстазе. И в то же время было невозможно не видеть, что в этом якобы хаотическом нагромождении образов есть идеальный порядок, внушенный безошибочным инстинктом художника. Попробуйте для опыта перетасовать образы в этом фрагменте, поменять их местами, и все сооружение рухнет, так как, хотя сам поэт называет эти страницы *бредом* («о, я стал бредить собою»), вся композиция бреда подчинена самым строгим канонам искусства.

Конечно, Уитмену далеко не всегда были доступны такие вершины поэзии. У него было много невдохновенных, программных стихов, придуманных для заполнения какого-нибудь определенного пункта в заранее намеченной им литературной программе. Из-за этих схематичных, сухих, мертворожденных стихов многие страницы его «Листьев травы» кажутся удручающе скучными. Например, тот цикл, который называется «Надписи» («Inscriptions»), или большая поэма, озаглавленная «Песня знамени на утренней заре» («Song of the Banner at Daybreak»). Ни одного взлета, ни одного свежего образа, радующего своей новизной.

Но среди всей этой томительной скуки вдруг зазвучат такие огнедышащие, громадного масштаба стихи, как «Адамовы дети»,

«Тростник», «Памяти президента Линкольна» («Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень»), «Песня большой дороги», «Песня радости» и многие другие, в которых космический энтузиазм поэта выразился так вдохновенно, что, покорно подчиняясь их воздействию, приобщаешься к его энтузиазму и сам, а это было бы, конечно, невозможно, если бы в иные часы его жизни в нем не пробуждался гениальший художник.

II. ЕГО ЖИЗНЬ

1

Нынче Уолт Уитмен стал общепризнанным классиком. Длительный период борьбы за предоставление ему почетного места в истории американской — и всемирной — словесности закончился полной победой поэта.

Одно из очень многих свидетельств прочности и бесспорности его окончательно завоеванной славы — величественный памятник, поставленный ему недалеко от Нью-Йорка. Открытие этого памятника радостно и шумно приветствовали широкие массы Америки, причем американские писатели, выступавшие на этом торжестве, единогласно отметили могучее влияние Уолта Уитмена на передовую литературу страны.

И в Соединенных Штатах, и в Англии литература об Уитмене превратилась в непрерывный поток. Ни об одном из тех знаменитых писателей, которые при его жизни затмевали его, не печатается в настоящее время и десятой доли того количества книг и журнальных статей, какое в последние годы посвящается все новым исследованиям его биографии и творчества.

Родился Вальтер Уитмен 31 мая 1819 года в штате Нью-Йорк, на пустынном и холмистом Долгом острове, на берегу Атлантического океана, в малолюдном поселке Уэст Хиллз (Западные холмы).

Долгий остров, по-английски Лонг Айленд, своей формой похож на рыбу. Это длинная полоса земли протяжением в сто двадцать миль, тесно примыкающая к тому островку, на котором расположен Нью-Йорк.

Там уже двести лет жили деды и прадеды Уитмена, патриархальные, крепкие семьи голландских и английских фермеров, полупомещики, полукрестьяне. Жили сытно, работали дружно, книг

не читали, любили лошадей, ходили в церковь, пили эль, доживали до глубокой старости.

Мать поэта, Луиза, происходила из голландской семьи. Ее девичья фамилия — Ван Вельзор. Это была радушная, смышленная женщина, вечно занятая детьми и хозяйством. Кроме Вальтера, у нее было восемь человек детей. Вальтер и в зрелые годы любил ее, как малый ребенок. До конца ее жизни обоих связывала сердечная дружба.

Ее фламандская кровь сказывалась в нем очень заметно — и в его крупной фигуре, и в его голубоватых глазах, и в его нежной и тонкой коже, и в его золотистом румянце, и в его спокойной, флегматической походке, и, главное, в его замечательно ровном, благодушном, несуетливом характере.

С отцом у него не было особенной близости. Отец, молчаливый, угрюмый, нередко покидал свою ферму, уходил в соседние городки и поселки и работал там топором и пилой: ставил деревянные срубы домов, строил сараи, амбары.

Одно время Вальтер помогал ему плотничать, но, кажется, очень недолго, так как вообще никогда не стеснял себя долгой работой, и почти до сорокалетнего возраста не было, кажется, такого труда, которому он отдался бы всецело, со страстью.

Он был четырехлетним ребенком, когда его семья временно перекочевала в Бруклин, в новый дом, построенный руками отца. В настоящее время Бруклин — часть Нью-Йорка, а тогда это был самостоятельный город, который все еще назывался поселком. Мальчика отдали в бруклинскую школу. Учился он не хорошо, не плохо, на учителей производил впечатление посредственности.

Едва ему исполнилось одиннадцать лет, его взяли из школы, и там же, в Бруклине, он поступил на службу к адвокатам — отцу и сыну — в качестве конторского рассыльного. Задумчивый, нерасторопный, медлительный, едва ли он был подходящим рассыльным. Но его хозяева были добры к нему: старались приохотить его к чтению, записали в библиотеку, и он стал запоем читать и Вальтера Скотта, и Купера, и «Тысячу и одну ночь».

Потом он перешел в услужение — тоже в качестве рассыльного «мальчика» — к одному бруклинскому врачу. От врача, впрочем, он тоже ушел через несколько месяцев и летом 1831 года поступил учеником в типографию местной еженедельной газетки «Патриот», издававшейся бруклинским почтмейстером.

Типографскому ремеслу обучал его старый наборщик, вскоре подружившийся с ним. Ни обид, ни притеснений, ни грубостей

мальчик и здесь не видал. И так как у него было много досуга, он, двенадцатилетний, стал сочинять для газеты стишки и статейки, которые редактор «Патриота» охотно печатал, хотя в них не чувствовалось большого таланта.

Впрочем вскоре Вальтер покинул газету почтмейстера и поступил в другую типографию, где с первых же дней приобрел репутацию неисправимого лодыря. Его новый хозяин, издатель бруклинской газетки «Звезда», насмешливо заметил о нем: «Ему даже трястись будет лень, если на него нападет лихорадка»¹.

Так он дожил до семнадцати лет. Широкоплечий и рослый, он казался гораздо старше. Больше всего он был похож на матроса. Каждое лето, когда ему надоедало работать в Бруклине, он уезжал на родную ферму, в глубь своего любимого острова, и часто уходил к берегам океана полежать на горячих песках.

Эта ранняя склонность к уединению, к молчанию — заметная черта его характера. Океан, песчаное побережье и небо — таков был привычный ему широкий пейзаж, который в течение всей его жизни так сильно влиял на него. С детства у него перед глазами были безмерные дали, огромный и пустой горизонт: ничего случайного и мелкого. С детства природа являлась ему в самом грандиозном своем выражении. Не отсюда ли та широта его образов, та «океаничность» его чувств и мыслей, которая и сделала его впоследствии космическим поэтом?

До поры до времени эти чувства и мысли, невнятные ему самому, были словно заперты в нем, таились под спудом и никак не сказывались ни в его биографии, ни в его первоначальных писаниях.

Было похоже, что ему навсегда суждено затеряться в огромной толпе третьестепенных литературных ремесленников. Едва ли нашелся в то время хоть один человек, который рискнул бы предсказать ему великое литературное будущее.

2

В 1836 году он переселился в Нью-Йорк и там поступил в типографию наборщиком, но через несколько месяцев снова уехал на родину, где и прожил безвыездно четыре с половиною года.

¹ Впоследствии так же энергично высказался о нем издатель газеты «Аврора», которую он редактировал: «Это такой лодырь, что требуется два человека, чтобы раскрыть ему рот» (см. Уолт Уитмен [сотрудник] нью-йоркской «Авроры». Walt Whitman of the New-York «Aurora», ed. by Gay Robin and Ch. H. Brown, 1950, p. 12).

Другие юноши как раз в этом возрасте покидают родные места и надолго бросаются в жизнь, как в бой, чтобы либо погибнуть, либо завоевать себе славу, а он удалился в свое захолустье и сделался школьным учителем в небольшом поселке Вавилоне. Эта работа не сулила ему ни карьеры, ни денег, но зато у него оставалось много свободного времени, чтобы бродить по берегам своего острова или целыми часами купаться в той бухте, близ которой стоит Вавилон. А так как родители обучавшихся у него малышей были обязаны по очереди кормить его у себя за столом, жить впроголодь ему не пришлось.

«Вечно, бывало, думает о чем-то своем и тут же на уроке что-то пишет», — вспоминал через много лет его бывший ученик Сэндфорд Браун¹.

Впрочем, вскоре Уитмен забросил учительство, переехал на север в городишко Гентингтон, в двух шагах от родительской фермы, и там сделался редактором ежедневной газетки «Житель Долгого острова» («The Long Islander»), для которой добыл в Нью-Йорке типографский пресс и шрифты. Он не только редактировал эту газету, но и был единственным ее наборщиком, репортером, сотрудником. И каждый вечер превращался в почтальона: развозил ее на собственной лошади по окрестным городам и полям. Впоследствии, на склоне лет, он любил вспоминать с благодарностью, как приветливо встречали его под вечерними звездами фермеры, их жены и дочери. Впрочем, и этой работе скоро пришел конец, так как, не желая тратить на газету слишком много труда, он стал выпускать ее все реже и реже. Издатели отказались финансировать дело, находившееся в таких ненадежных руках, и через несколько месяцев Уолт снова учил детей в одном из соседних поселков.

Казалось, он нарочно старался не сделать себе карьеры. Живя в стране, где богатство играло такую громадную роль, он ни разу не соблазнился мечтой о наживе. «Доллары и центы для него не имели цены», — вспоминал о нем позднее его друг. В этот ранний период жизни и творчества Уитмена особенно наглядно сказались хаотичность и зыбкость его социальной природы. С одной стороны, он как будто рабочий, типографский наборщик. Но в то же время он потомственный фермер, привязанный к старинному

¹ «The Solitary Singer», by Gay Wilson Allen (Гэй Вилсон Аллен, «Одинокий певец»), Нью-Йорк, 1955, с. 37. Автор приводит также противоположный отзыв другого бывшего ученика Уолта Уитмена, не внушающий доверия по многим причинам.

родовому гнезду, не вполне оторвавшийся от деревенской земли. И в то же время он интеллигент — школьный учитель, редактор газет, журналист.

Таких хаотически-многообразных людей было немало в тогдашней Америке. Еще так слаба была в этой стране дифференциация классов, что один и тот же человек сплошь и рядом совмещал в себе и мелкого буржуа, и рабочего, и крестьянина, и представителя интеллигентных профессий. Тридцатые годы были не в силах придать каждому гражданину заокеанской республики устойчивый, законченный облик. Даже в более позднюю пору — в пятидесятых годах — Карл Маркс имел все основания сказать о Соединенных Штатах, что хотя там уже имеются классы, но они все еще «не отстоялись»¹. Процесс их стабилизации происходил очень медленно. В эпоху детства и юности Уитмена классы в его стране были так текучи, подвижны, изменчивы, границы между ними были до такой степени стерты, что всякий легко и свободно переходил из одной общественной группы в другую, и сегодняшний иммигрант-пролетарий мог завтра же превратиться в земельного собственника.

Другой особенностью ранней биографии Уитмена является та атмосфера покоя, приволья, уюта, безопасности, которой были окружены все его дела и поступки.

Борьба за существование являлась, конечно, и для него обязательной, ведь он, как всякий «человек из низов», был вынужден в поте лица добывать себе хлеб, но какая легкая была эта борьба по сравнению с той, которую приходилось вести писателям-разночинцам в тогдашней Европе.

В те самые годы в далекой России, в Петербурге Бенкендорфа и Дубельта, мыкался по сырым и вонючим «петербургским углам» сверстник Вальтера Уитмена — Некрасов, и не было дня в его жизни, когда бы перед ним не вставал ультиматум: либо каторжный труд, либо голод. С полным правом говорил он о себе и о своей «окровавленной» музе:

Чрез бездны темные Насилия и Зла,
Труда и Голода она меня вела.

Весною 1841 года Уолт Уитмен, после долгого безвыездного проживания в родном захолустье, наконец-то переселился в Нью-Йорк и там семь лет кряду неприметно работал в различных изда-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, М., 1957, с. 127.

ниях то в качестве наборщика, то в качестве сочинителя очерков, рассказов и злободневных статей¹.

В 1842 году он, по заказу какого-то общества трезвости, написал роман против пьянства для мелкого журнала «Новый свет».

В журнале об этом романе печатались такие рекламы:

Вниманию любителей трезвости!

«ФРАНКЛИН ИВЕНС, ИЛИ ГОРЬКИЙ ПЬЯНИЦА»

современная повесть

ЗНАМЕНИТОГО АМЕРИКАНСКОГО АВТОРА.

Читайте и восхищайтесь!

Талант автора и захватывающий сюжет
ручаются за несомненную сенсацию!

Повесть написана специально для журнала
«Новый свет» одним из лучших романистов
Америки, дабы способствовать великому делу
и вырвать американское юношество из пасти
дьявола спиртных напитков!

Впоследствии Уитмен любил утверждать, будто, сочиняя этот антиалкогольный роман, он часто отрывался от рукописи и выбегал вдохновляться стаканами джина в соседний питейный дом под вывеской «Оловянная кружка».

Роман был неправдоподобен и прямолинейно наивен. Чувствовалось, что автор несколько не увлечен своей темой. И такое же равнодушие почти во всех его тогдашних писаниях. Ни одной самостоятельной мысли, ни одного сколько-нибудь смелого образа. Еще до приезда в Нью-Йорк он сделался членом господствующей Демократической партии и, послушно выполняя ее директивы, стал одним из ее бесчисленных рупоров. В 1846 году ему было предоставлено место редактора партийной газеты «Бруклинский орел», но и здесь он не проявил никакой самобытности.

Демократическая партия, при всей своей радикальной фразеологии, всячески противилась скорейшему освобождению негров. Уитмен в то время вполне разделял взгляды партии. Когда

¹ Статья эта была напечатана, когда в Москве вышла книга М. Мендельсона «Уолт Уитмен» (1954), в которой очень подробно описан длительный период жизни Уитмена, предшествующий появлению его «Листьев травы». Из этого описания явствует, каким незначительным и заурядным газетно-журнальным поденщиком был в те годы будущий великий поэт. Биография Уитмена дана в новой книге того же автора, «Уолт Уитмен», М., 1965.

«демократы» настаивали на завоевании Мексики, он писал в своей газетке, что «мексиканцы невежественны, абсолютно коварны и полны предрассудков» и что «во имя прогресса» необходимо отнять у них землю. В негритянском вопросе он сурово порицал тех «нетерпеливцев», «фанатиков», которые требуют немедленного раскрепощения негров. Не раз высказывал он опасения, что сторонники крайних мер — правые и левые равно — приведут Соединенные Штаты к распаду и к гибели»¹.

Казалось, что квиетизм, пассивность, непротивление злу на всю жизнь останутся главными чертами его личности. Ньютон Арвин отмечает в своей книге, что, хотя смолodu Уитмен был отличным пловцом, он никогда не любил плыть против ветра или бороться с течением. «Я обладал необыкновенной способностью очень долго лежать на воде, — вспоминает поэт в беседе с Хорэсом Траубелом. — Ляжешь на спину, и пусть тебя несет, куда хочет. Плыть таким образом я мог без конца».

Эти слова чрезвычайно характерны для самых первооснов психологии Уитмена. «Думая о подлинном Уитмене, — проникновенно говорит Ньютон Арвин, — отнюдь не представляешь себе человека, который неистово бьется с идущими на него огромными волнами, готовыми его сокрушить: чаще всего он рисуется нам спокойным пловцом, который лег на спину и плывет, вверяясь дружественной и надежной стихии».

Вообще протест, негодование, гнев были чужды его темпераменту. Один из его друзей вспоминает, что даже докучавших ему комаров он не отгонял от себя. «Мы, остальные, были доведены комарами до бешенства, а он не обращал на них внимания, словно они не кусали его».

И вечно он напевал, беспрестанно мурлыкал какую-нибудь мажорную песню, но говорил очень редко, по целым неделям ни слова, хотя слушателем был превосходным.

Одевался он в те ранние годы щеголем: легкая тросточка, бутоньерка, цилиндр. Ему нравилось празднично бродить по Нью-Йорку, внимательно разглядывая толпы прохожих.

Был он тогда большим театралом. В качестве представителя прессы он пользовался правом свободного входа во все многочисленные театры Нью-Йорка. Лучшие артисты всего мира выступа-

¹ Конечно, рабство — великое зло, но нельзя подвергать опасности государственную сплоченность всех Штатов. Целость государства превыше всего, — так формулирует тогдашнюю позицию Уитмена его наиболее достоверный биограф Гэй Уилсон Аллен (Allen) в своей книге «Одинокiй певец» (1955), с. 86—87. Аллен напоминает, что такова же была впоследствии позиция президента Линкольна.

ли тогда перед нью-йоркскими зрителями. Особенно увлекался поэт приезжею итальянскою оперой: те же знаменитые певцы и певицы, которые с таким успехом гастролировали в сороковых годах и у нас в Петербурге — Рубини, Альбони, Полина Виардо и др., — пели несколько сезонов в Америке, и Уитмен считал их гастроли важными событиями своей впечатлительной юности.

По бесконечно длинному Бродвею (главная артерия Нью-Йорка) проносились тогда со звоном и грохотом неуклюжие омнибусы. На козлах восседали быстроглазые, дюжие весельчаки кучера. Среди них были свои знаменитости. Завидев Уитмена, они дружески здоровались с ним и охотно сажали его рядом с собою. Он читал им наизусть отрывки из Шекспирова «Юлия Цезаря», стараясь перекричать многоголосую улицу, а они с подлинно извозничьим юмором рассказывали ему всякие (по большей части не слишком пристойные) эпизоды из собственной жизни.

Вообще друзей у него было множество, особенно среди простого люда. Уже тогда стала проявляться в нем та черта его личности, которую он называл «магнетизмом»: плотники, мастера-вые, паромщики встречали его как лучшего друга и приветствовали с большой фамильярностью.

И ему уже было за тридцать, и голова у него поседела, а никто, даже он сам, не догадался, что он гений, великий поэт. Приближаясь к четвертому десятку, он не создал еще ничего, что было бы выше посредственности: вялые рассказы в стиле Готорна и Эдгара По, которым тогда все подражали, с обычными аллегориями, Ангелами Слез и лунатиками, да дилетантские корявые стихи, которые, впрочем, янки-редактор напечатал однажды с таким примечанием:

«Если бы автор еще полчаса поработал над этими строчками, они вышли бы необыкновенно прекрасны»¹, — да мелкие газетки, которые он редактировал, истощая терпение издателей, вот и все его тогдашние права на благодарную память потомства.

Раз (в 1848 году) он даже ездил на гастроли в Новый Орлеан сотрудничать в газете «Полумесяц» (таково фигуральное прозвище Нового Орлеана), но не прошло и трех месяцев, как он снова сидел у Пфаффа в своем любимом кабачке на Бродвее.

Так без всякого плана прожил он половину жизни, не гоняясь ни за счастьем, ни за славой, довольствуясь только тем, что само

¹ Речь идет о стихотворении «Смерть любителя Природы», напечатанном в журнале «Брат Ионафан» 11 марта 1843 года. Цитирую по изданию «Walt Whitman. The Early Poems and the Fiction» («Ранние стихотворения и художественная проза») под ред. Thomas L. Brasher, Нью-Йорк, 1963, с. 30.

плыло к нему навстречу, постоянно сохраняя такой вид, будто у него впереди еще сотни и тысячи лет, и, должно быть, его мать не раз вздыхала: «Хоть бы Вальтер женился, что ли, или поступил куда-нибудь на место», — и обиженно роптали его братья: «Все мы работаем, один Вальтер бездельничает, валяется до полудня в кровати», — и суровый отец, фермер-плотник, заставил тридцатипятилетнего сына взяться за топор, за пилу: «Это повыгоднее статей и лекций» (и действительно, оказалось выгоднее строить и продавать деревянные фермерские дома), — когда вдруг внезапно обнаружилось, что этот заурядный сочинитель есть гений, пророк, возвеститель нового евангелия.

3

Вся его жизнь изменилась, как в сказке. Он стал как бы другим человеком. Вместо того чтобы плыть по течению, лениво отдаваясь волнам, он впервые в жизни наметил себе далекую, трудно достижимую цель и отдал все силы на преодоление преград, которые стояли между ею и им. Впервые обнаружилась в нем упрямая, фламандская воля. Начался наиболее трудный, наиболее важный, подлинно творческий период его биографии — единственно интересный для нас.

Самое странное в биографии Уитмена, это — внезапность его перерождения. Жил человек, как мы все, дожил до тридцати пяти лет и вдруг, ни с того ни с сего, оказался пророком, мудрецом, боговидцем. Еще вчера в задорной статейке он обличал городскую управу за непорядки на железных дорогах, а сегодня пишет евангелие для вселенского демоса! «Это было внезапное рождение Титана из человека», — говорит один из его почитателей. «Еще вчера он был убогим кропателем никому ненужных стихов, а теперь у него сразу явились страницы, на которых огненными письменами начертана вечная жизнь. Всего лишь несколько десятков подобных страниц появилось в течение веков сознательной жизни человечества». Сам Уитмен об этом своем перерождении свидетельствует так:

Скажи, не приходил к тебе ни разу
Божественный, внезапный час прозрения,
Когда вдруг лопнут эти пузыри
Богатств, книг, обычаев, искусств,
Политики, торговых дел, любви
И превратятся в сущее ничто?
(«Скажи, не приходил к тебе ни разу»)

К нему, по его словам, этот «божественный час прозрения» пришел в одно июльское ясное утро в 1853 или 1854 году:

«Я помню, — пишет он в «Песне о себе», — было прозрачное летнее утро. Я лежал на траве... и вдруг на меня снизошло и простерлось вокруг такое чувство покоя и мира, такое всеведение, выше всякой человеческой мудрости, и я понял... что бог — мой брат, и что его душа — мне родная... и что ядро всей вселенной — любовь».

Мы не верим в такие мгновенные перерождения: Савл, чтобы сделаться Павлом, должен быть Павлом и раньше. Когда Уолт Уитмен писал свои тусклые журнальные очерки или целыми днями валялся на побережье Лонг Айленда, кто скажет, какие вещи чувства, без очертаний и форм, невнятные ему самому, клубились, как туман, в его уме? Ведь впоследствии он сам говорил, что где-то в тайной лаборатории мозга его книга готовилась исподволь, что сам он ничего не знал о ней и даже удивился, когда из своего тайника она нечаянно вышла на свет. Хоть мы и не можем понять, почему из мелких зеленых листочков вдруг вырастает огромный пунцовый цветок, такой непохожий на них, мы знаем, что он весь создан *ими*, подготовлен *ими*, где-то издавна в них таился, чтобы вдруг в одну ночь возникнуть таким неожиданным чудом!

Правда, одно время казалось, что жизнь Уитмена все еще движется по прежнему руслу. Возвратившись с юга, он опять поселился в Бруклине и там примкнул было к новой политической партии фри-сойлеров (Free Soil — «Свободная земля»), более левой, чем та, к которой он принадлежал до той поры¹, но вскоре совсем отошел от политики, стал все чаще уединяться на родительской ферме или на берегу океана, исписывая груды бумаги своим тонким, извилистым почерком, и его семья с удивлением почувствовала, что теперь-то, впервые, у него появился какой-то жизненный план. «Уж не собирается ли он выступать перед публикой с лекциями? Он наготовил их целые бочки!» — говорила его простодушная мать о бесчисленных черновиках его рукописей².

Но, конечно, всецело отдаться своему новому труду он не мог. Приходилось хоть изредка писать для газет. К тому же его отец

¹ Партия фри-сойлеров, возникшая в 1847–1848 годах, требовала, чтобы на новых территориях США (Мексика и др.) фермеры не смели бы пользоваться трудом чернокожих рабов.

² «Walt Whitman. Poet of Democracy», by Hugh l'Anson Fausset, London, 1942, p. 68.

стал все чаще прихварывать, и надо было, с топором в руках, помогать ему в его работе — на постройке бруклинских домов.

И все же пятилетие с 1849 по 1855 год в жизни Уитмена совершенно особое: это годы такого целеустремленного, сосредоточенного, упорного творчества, какого до той поры он не знал никогда, годы напряженной духовной работы. Эта-то работа и привела его, одного из заурядных журналистов, какими в то время кишела страна, к созданию бессмертной книги, завоевавшей ему всемирную славу.

Принимаясь за писание книги, Уитмен ставил себе такие задачи, которые могли быть по плечу только гению. И первая задача была в том, чтобы сделать эту книгу подлинно американской, народной, выражающей, так сказать, самую душу Америки.

В то время в публицистике Штатов не раз высказывалась горькая истина, чрезвычайно обидная для национального самолюбия гордой заокеанской республики, что все ее искусство — подражательно, что она еще не создала своего, подлинно американского искусства, которое могло бы сравняться с достижениями «феодальной» Европы, — так по инерции называли Европу тогдашние янки, хотя Европа давно уже кипела в капиталистическом индустриальном котле и ее «феодализм» стал явлением архивно-музейным.

И так как американцы сороковых и пятидесятых годов были непоколебимо уверены, что во всем остальном они уже опередили Европу, они не могли примириться со своим отставанием в области литературы, поэзии, музыки, живописи. Хотя в литературе у них уже проявили себя большие таланты — и Вашингтон Ирвинг, и Фенимор Купер, и только что умерший Эдгар По, и философ-моралист Эмерсон, общепризнанный представитель рафинированных интеллигентских кругов Новой Англии, и сладкозвучный Генри Лонгфелло, автор «Псалма жизни» и «Песен о рабстве», — но почти все они были свято верны европейским традициям, руководились в своем творчестве европейскими вкусами, и национально-американского было в них мало. Соединенным Штатам, по убеждению Уитмена, были нужны не такие поэты, и понемногу им овладела уверенность, что именно он, Вальтер Уитмен, бруклинский наборщик, «любовник нью-йоркской панели», призван явиться миру как зачинатель новой национально-американской поэзии.

«Задача стояла перед ним колоссальная, — говорит его биограф Гью Айенсон Фоссет, — и он решил выполнить ее, хотя бы

для этого потребовалась вся его жизнь. Он решил сделаться голо- сом, телом, многоликим воплощением своих Штатов».

По весьма правдоподобной догадке того же биографа, это решение впервые приняло определенную форму в 1848 году, когда Уитмен, совершив путешествие в Новый Орлеан и обратно, побывал в семнадцати штатах и проехал — по озерам, рекам, прериям — свыше четырех тысяч миль.

«Американцы — самый поэтический народ из всех, когда-либо обитавших на нашей планете, — таково было кичливое убеждение, с которым Уитмен вернулся из странствий. — Соединенные Штаты сами по себе есть поэма».

Поэма, еще никем не написанная, и Уолт Уитмен решил написать ее.

Впоследствии он не раз утверждал, что вся его книга, от первой до последней строки, продиктована ему тогдашней Америкой. В одном стихотворении у него так и сказано: «Всякий, кто захочет узнать, что такое Америка, в чем отгадка той великой загадки, какой является для всех чужеземцев атлетическая демократия Нового Света, пусть возьмет эту книгу, и вся Америка станет понятна ему».

«Это самая американская книга из всех, какие были написаны в стихах или в прозе, — вторили ему позднейшие критики. — Это наиболее верное зеркало молодой демократии США».

4

Америка переживала тогда счастливейший период своего бытия, период головокружительных удач и светлых, хотя и неосуществимых надежд.

Главным населением Штатов все еще было фермерство. Оно до поры до времени пользовалось невиданной в мире свободой, ибо, по выражению В. И. Ленина, основой земледелия в тогдашней Америке было «свободное хозяйство свободного фермера на свободной земле, свободной от всех средневековых пут, от крепостничества и феодализма, с одной стороны, а с другой стороны и от пут частной собственности на землю»¹.

Эта «свобода от пут частной собственности на землю» коренилась в большом изобилии девственных, незаселенных земель,

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 17, М., 1961, с. 129.

которые в течение всей юности Уитмена государство щедро раздавало желающим.

Видной чертой в психологии каждого рядового американца, жившего в ту эпоху, было горделивое чувство, что родная страна гигантски разрастается на юг и на запад. В 1816 году создан был новый штат Индиана, в 1817 — новый штат Миссисипи, в 1818 — штат Иллинойс, в 1819 — штат Алабама, в 1821 — штат Миссури, и это быстрое овладение широкими пространствами свободной земли от Атлантического океана до Тихого закончилось к началу пятидесятых годов присоединением Невады, Утаха и «золотого дна» — Калифорнии.

В такой короткий срок, когда одно поколение еще не успело смениться другим, то есть на протяжении одной человеческой жизни, небольшое государство, ютившееся между Атлантическим океаном и рекой Миссисипи, вдруг превратилось в одну из величайших держав, завладевшую огромным континентом. Было тринадцать штатов, а стало тридцать четыре.

Беспримерно быстрое расширение границ Северо-Американской республики вошло в сознание многих современников Уитмена как великий национальный триумф.

Для того чтобы конкретно представить себе, что это было за чувство, достаточно прочесть хотя бы несколько строк из той заносчивой речи, которую цитирует Уитмен в одной из своих позднейших статей.

«Еще недавно, — говорил оратор, типичный янки уитменской эпохи, — Соединенные Штаты занимали территорию, площадь которой не достигала и девятисот тысяч квадратных миль. Теперь это пространство расширено до *четырех с половиной миллионов!* Наша страна стала в пятнадцать раз больше Великобритании и Франции, взятых вместе. Ее береговая линия, включая Аляску, равна окружности всего земного шара... Если бы поселить в ней людей так же густо, как живут они в нынешней Бельгии, ее территория могла бы вместить в себя всех обитателей нашей планеты. И так как самым обездоленным, самым бедным из сорока миллионов наших сограждан обеспечено у нас полное равноправие, мы можем с гордостью...» и т. д., и т. д., и т. д.¹

И главное: огромные пространства этой плодородной земли были еще невозделанной новью. Даже в 1860 году из двух тысяч миллионов акров, которыми в ту пору владела республика, была

¹ «Речь вице-президента Колфакса, сказанная четвертого июля 1870 года», Уитмен приводит ее в статье «Демократические дали» («Democratic Vistas»).

использована лишь пятая часть. Четыре пятых были целинными землями, которые еще предстояло заселить и возделывать. И потому эти незаселенные целинные земли были предоставляемы в полную собственность всякому, кто мог и хотел потрудиться над ними. Это, конечно, на многие десятилетия замедлило пролетаризацию Штатов. Всякий неудачник, всякий бездомный бедняк мог легко превратиться в фермера и спастись от угрожающего ему фабричного гнета: наличие вольных, тучных, хлебородных земель отвлекало рабочие руки от заводов и фабрик, чрезвычайно высоко поднимало заработную плату и сильно тормозило создание той однородной пролетарской массы, для формирования которой необходимо раньше всего безземелье. Тогдашний американский рабочий был полуфабричный-полуфермер, и это до поры до времени отчуждало его от его европейских товарищей, так как шансов на житейский успех у него было значительно больше.

Конечно, лучшие земли были скоро расхвачены, и многие участки, принадлежавшие государству, очутились в руках у спекулянтов и всевозможных пройдох. Все же земли было вдоволь, и в этом изобилии свободной земли заключалась основная причина, замедлившая классовую дифференциацию США.

Большинством американского народа эта временная ситуация была принята за всегдашнюю. Народ простодушно уверовал, что все катастрофы уже позади, а впереди безоблачно счастливая, богатая, сытая жизнь, обеспеченная ему «конституцией братства и равенства» чуть ли не до скончания века. Нельзя было даже представить себе, какие могут случиться события, которые способны помешать расцвету всеобщего преуспеяния и счастья.

Позднее, в 1881 году, Уитмен выразил общераспространенное убеждение своих сограждан, давая в известном двустишии такую наивно-радостную формулу прогресса:

В мыслях моих проходя по Вселенной, я видел, как малое,
что зовется Добром, упорно спешит к бессмертью,
А большое, что называется Злом, спешит раствориться,
исчезнуть и сделаться мертвым.

Демократия не знала тогда, что, чуть только на Западе иссякнут свободные земли, социальная борьба разыграется с беспощадной свирепостью, которая во многом перещеголяет Европу; что не за горами то время, когда страна окажется в руках плутократии; что под прикрытием того же республиканского «братства и равенства» возникнет Америка банков, монополий, трестов и миллиардеров. Ничего этого американская демократия не зна-

ла тогда, и ей чудилось, что перед нею прямая дорога к беззаботному и мирному довольству, еще невиданному на нашей земле.

В этой-то счастливой атмосфере всеобщего оптимизма и протекла бестревожная молодость Уитмена. В ней-то и создалась его книга. Зачинателями той благополучной эпохи, ее апостолами считались в ту пору президент Соединенных Штатов Томас Джефферсон и один из его крупнейших преемников на президентском посту — Эндрю Джексон. Эти люди были всегда популярны среди тогдашних демократических масс. Отец Уитмена преклонялся перед ними и, по распространенному среди американских патриотов обычаю, назвал своих сыновей их именами.

Поэзия Уитмена носит на себе живой отпечаток этой демократической эры Джефферсона и Джексона. Вдумчивый исследователь социально-политических и философских идей поэта, Ньютон Арвин, так и говорит в своей книге: «Он рос и созревал в такие годы, которые, хоть и видели много страданий и бедствий, были годами роскошного роста материальных богатств и радостного расширения наших границ. Он принадлежал к тому социальному слою, который все еще был молод и полон надежд. Он общался только с такими людьми, которые при всей своей «малости» чувствовали, что перед ними весь мир и что под руководством партии Джефферсона и Джексона они неизбежно придут к благоденствию, довольству и сытости»¹.

Этим-то оптимистическим чувством доверху полна книга Уитмена, потому что, как мы ниже увидим, она явилась всесторонним отражением не только тогдашней американской действительности, но и тогдашних американских иллюзий.

5

Издателя для книги не нашлось. Уитмен набрал ее сам и сам напечатал (в количестве восьмисот экземпляров) в одной маленькой типографии, принадлежавшей его близким друзьям. Книга вышла в июле 1855 года за несколько дней до смерти его отца, под заглавием «Листья травы». Имени автора на переплете не значилось, хотя в одной из напечатанных в книге поэм была такая строка:

Я, Уолт Уитмен, сорвиголова, американец, и во мне вся вселенная.

¹ Whitman, by Newton Arvin (*Ньютон Арвин. Уитмен*), New-York, 1938, p. 78.

До выхода своей книги он называл себя Вальтером. Но Вальтер для английского уха — аристократическое, «феодалное» имя. Поэтому, чуть только Уитмен создал свою «простонародную» книгу, он стал называть себя не Вальтер, а гораздо фамильярнее — Вальт (Walt — по английской фонетике Уолт). Это все равно, как если бы русский писатель вместо Федора стал называть себя Федя.

Книга вышла в коленкоровом зеленом переплете, на котором были оттиснуты былинки и листья травы.

К книге был приложен дагерротипный портрет ее автора — седоватый человек в рабочей блузе, обнаженная шея, небольшая круглая бородка, одна рука в кармане, другая на бедре и — тонкое, мечтательное, задумчивое выражение лица. И этой одеждой, и позой автор подчеркивал свою принадлежность к народным «низам».

Книгу встретили шумною бранью. «Бостонский вестник» («Boston Intelligencer»), отражающий вкусы наиболее чопорных кругов Новой Англии, заявил, что это «разнородная смесь высокопарности, самохвальства, чепухи и вульгарности».

Популярный в то время критик Руфус Гризуолд (Rufus W. Griswold), ныне известный лишь тем, что он клеветнически искажил биографию Эдгара По, посвятил «Листьям травы» такие ядовитые строки в юмористическом еженедельнике «Момус»:

Ты метко назвал свою книгу, дружище!
Ведь мерзость — услада утробы твоей!
И «Листья травы» — подходящая пища
Для грязных скотов и вонючих свиней.

А людям гадка твоя книга гнилая,
Заразная, чумная книга твоя
И люди твердят, от тебя убегая:
«Ты самая грязная в мире свинья!»¹

Очень удивился бы автор свирепой рецензии, если бы ему сказали, что именно за эту «чумную», «заразную» книгу Уолту Уитмену поставят в Нью-Йорке памятник, что она будет переведена на десятки языков всего мира и станет в глазах миллионов людей самой замечательной книгой, какую когда-либо произвела Америка.

¹ Перевод этой смехотворной рецензии мой. Цитирую по книге «Whitman», by Edgar Lee Masters, New-York, 1937, p. 96.

В другом месте этот же Руфус Гризуолд назвал книгу Уитмена «кучей навоза» и требовал, чтобы власти запретили ее¹.

То и дело почтальон приносил Уолту Уитмену новые экземпляры его книжки: это те, кому он посылал ее в дар, с негодованием возвращали ее. Знаменитый поэт Джон Уитьер (Whittier) бросил ее в огонь.

И вдруг пришло письмо от самого Эмерсона, наиболее авторитетного из всех американских писателей, пользующегося огромным моральным влиянием на читательские массы страны. Так как Эмерсон жил в ту пору в деревушке Конкорд (неподалеку от Бостона), принято было называть его «Конкордский мудрец». Каждая его статья, каждая публичная лекция были событиями американской общественной жизни, и потому можно себе представить, как взволновался Уолт Уитмен, когда получил от него такое письмо:

«Только слепой не увидит, какой драгоценный подарок ваши «Листья травы». Мудростью и талантом они выше и самобытнее всего, что доселе создавала Америка. Я счастлив, что читаю эту книгу, ибо великая сила всегда доставляет нам счастье...» и т. д., и т. д.

Восторг Эмерсона объясняется главным образом тем, что Эмерсон увидел в книге Уитмена свои собственные идеи и чувства, к которым, как ему показалось, Уолт Уитмен, «человек из народа», пришел самостоятельным путем.

Получив это горячее письмо, Уитмен удалился на восточный берег своего Долгого острова и там в уединении провел все лето, создавая новые стихи для нового издания «Листья травы». Впоследствии он называл это лето «счастливейшим периодом всей своей жизни». Осенью он опять появился в Нью-Йорке и, убедившись, что его обруганная критиками книга остается нераспроданной на книжных прилавках, решил принять отчаянные меры, чтобы привлечь к ней внимание читателей. В Нью-Йорке и в Бруклине у него, как у старого журналиста, были дружеские связи в нескольких газетных редакциях, и он своеобразно воспользовался этими связями: написал хвалебные заметки о себе и о собственной книге и попросил напечатать их под видом рецензий.

Вот одна из этих саморекламных статей, написанная им для «Ежедневного бруклинского Таймса»: «Чистейшая американская кровь, — здоров, как бык, — отличного телосложения, — на всем

¹ The New-York Criterion, 1855, November, 10 (цитирую по книге Henry Canby (Кэнби), New-York, 1943, с. 123).

теле ни пятнышка, — ни разу не страдал головной болью или несварением желудка, — аппетит превосходный, — рост шесть футов, — никогда не принимал никакого лекарства, — пьет только воду, — любит плавать в заливе, в реке или в море, — шея открытая, — ворот рубахи широкий, — лицо загорелое, красное, — лицо дюжего и мускулистого любовника, умеющего крепко обнять, — лицо человека, которого любят и приветствуют все, особенно подростки, мастеровые, рабочие, — вот каков этот Уолт Уитмен, родоначальник нового литературного племени».

В таком же духе написал он о себе в журнале «Democratic Review»:

«Наконец-то явился среди нас подлинный американский поэт! Довольно с нас жалких подражателей! Отныне мы становимся сами собой... Отныне мы сами зачинаем гордую и мощную словесность! Ты вовремя явился, поэт!»

Новейшие биографы Уитмена оправдывают эту саморекламу твердой убежденностью поэта, что его книга насущно нужна человечеству.

«В своих глазах, — говорит Гью Фоссет, — он был не просто частное лицо, сочинившее диковинную книгу, которой, пожалуй, суждено остаться непонятой, — нет, он считал себя голосом новой породы людей, которые придут к самопознанию только благодаря его книге»¹.

Нет сомнения, что это было именно так. Мы видели, что никакого *личного* честолюбия, никакого карьеризма в характере Уитмена не было. Даже в юные годы он всегда оставался в тени, и неизвестность не тяготила его. Несомненно, он не написал бы своих самохвальных заметок, если бы не верил в великую миссию, которую на его плечи возложила история.

В этой своей миссии он не усомнился ни разу и, для того чтобы окончательно посрамить маловеров, полностью напечатал в новом издании «Листьев травы» (1856) хвалебное письмо Эмерсона, не испросив разрешения у автора, причем даже на переплете оттиснул приветственную фразу из письма.

Это нисколько не помогло его книге. Напротив, ругательства критиков еще пуще усилились. Спрос на нее был ничтожен. Кажется, она потерпела окончательный крах. «Автор столько же смыслит в поэзии, сколько свинья в математике», — писал о нем лондонский критик².

¹ «Walt Whitman» by Hugh l'Anson Fausset, p. 105.

² «The London Critic», 1 апреля 1857 года.

Единственным человеком, который верил тогда в счастливую судьбу этой книги, был ее обесславленный автор. Отвергнутый, осмеянный, он один продолжал утверждать, что его книгой начинается новая эра в истории американской поэзии, и восклицал, обращаясь к Нью-Йорку:

Ты, город, когда-нибудь станешь знаменит оттого,
Что я в тебе жил и пел.

(«Тростник»)

В ту пору это казалось нелепой бравадой. Но понемногу, начиная с 1860 года, в разных концах Америки стали появляться одинокие приверженцы «Листьев травы». Эти энтузиасты провозгласили Уитмена учителем жизни и сплотились вокруг него тесным кольцом. Впрочем, было их очень немного, и они не имели большого влияния на вкусы своих соотечественников.

Каковы были эти вкусы, можно судить по статье, напечатанной тогда же в 1860 году в солидном лондонском журнале «Westminster Review» (октябрь).

«Если бы творения мистера Уитмена, — говорится в статье, — были напечатаны на бумаге столь же грязной, как они сами, если бы книга имела вид, обычно присущий литературе этого сорта, — литературе, недостойной никакой иной критики, чем критика полицейского участка, — мы обошли бы эту книгу молчанием, так как, очевидно, она не имеет никакого касательства к той публике, с которой беседуем мы. Но когда книжка, содержащая в себе такое количество наглого бесстыдства и грязи, какое может в ней уместиться, преподносится нам во всем блеске типографского искусства, то...» — отсюда для английского критика явствовало, что нравственное разложение Соединенных Штатов чревато роковыми последствиями.

Таков был отзыв серьезного английского журнала о третьем — наиболее полном и тщательно переработанном — издании «Листьев травы»¹.

Первая настоящая слава пришла к Уитмену из-за океана — из Англии во второй половине шестидесятых годов, причем и там

¹ Правда, прошло одиннадцать лет, и на страницах того же журнала появилась статья профессора Эдуарда Даудена (Dowden) «Поэзия демократии: Уолт Уитмен» (июль, 1871 г.). Характерно, что Дауден целый год не мог найти в английской печати приюта для этой статьи. Отвергая ее, издатель Макмиллан заявил, что «не хочет иметь ничего общего с Уолтом Уитменом». Так же резко осудили «уитменизм» и другие лондонские издатели. В журнале «Contemporary Review» статья Даудена была принята и даже сдана в набор, но редакция не дерзнула напечатать ее.

его признали на первых порах отнюдь не те «широкоплечие атлеты из народа», от лица которых он создавал свои песни, а люди старинной духовной культуры, тонкие ценители искусств. Открыл его Олджернон Суинберн, последний классик викторианской эпохи. В одной из своих статей он сравнил Уитмена с гениальным Вильямом Блейком, а позднее посвятил ему стихи, в которых обратился к нему с горячим призывом:

Хоть песню пришли из-за моря,
Ты, сердце свободных сердец!

Стихи были напечатаны в сборнике «Предрассветные песни» («Songs before Sunrise») и озаглавлены: «Вальтеру Уитмену в Америку».

«У твоей души, — говорилось в стихах, — такие могучие крылья, ее вещие губы пылают от пульсации огненных песен... Твои песни громче урагана... Твои мысли — сонмище громов... Твои звуки, словно мечи, пронзают сердца человеческие, и все же влекут их к себе, — о, спой же и для нас свою песню».

Вскоре оттуда же, из Англии, Уильям Россетти, член прерафаэлитского братства, написал Уолту Уитмену, что считает его подлинным «основоположником американской поэзии» и что Уитмен, по его убеждению, «далеко превосходит всех современных поэтов громадностью своих достижений». Письмо явно отражало восторженное мнение об Уитмене того круга английских художников, поэтов, мыслителей, в котором вращался автор. Это было мнение и Данте Габриэля Россетти, и Вильяма Морриса, и Берн Джонса, и Мэдокса Брауна, и многих других, так или иначе примыкавших к прерафаэлитскому братству.

Уильям Россетти обнародовал в Лондоне сокращенное издание «Листьев травы», и это издание завоевало Уитмену такого почитателя среди англичан, как историк итальянского Ренессанса Джон Эддингтон Саймондс, — представитель той старинной — якобы «феодальной» — культуры, на которую Уитмен так грозно обрушивался в своих «Листьях травы».

Саймондс об этой книге писал: «Ни Гете, ни Платон не действовали на меня так, как она» — и посвятил ей большую статью, где изображал Уолта Уитмена чудотворным целителем отчаявшихся, потерявших веру людей.

Там же, в Англии, в тех же кругах, нашлась женщина, которая всей своей жизнью доказала, каким колоссально могучим может быть влияние поэзии Уитмена.

«Мне и в голову не приходило, — заявила она, — что слова могут перестать быть словами и превратиться в электрические токи. Хотя я человек довольно сильный, я буквально изнемогала, читая иные из этих стихов. Словно меня мчали по бурным морям, по вершинам высоких гор, ослепляли солнцем, оглушали грохотом толпы, ошеломляли бесчисленными голосами и лицами, пока я не дошла до бесчувствия, стала бездыханной, полумертвой. И тут же рядом с этими стихами — другие, в которых такая спокойная мудрость и такое могущество мысли, столько радостных, солнечных, широких просторов, что омытая ими душа становится обновленной и сильной».

Это была Анна Гилкрист, вдова известного автора лучшей биографии Вильяма Блейка, талантливая, широкообразованная, пылкая женщина. Восхищенная книгой Уитмена, она заочно влюбилась в него, предложила ему в откровенном письме свое сердце (которое он очень деликатно отверг), приехала из Англии со своей семьей в Америку и стала лучшим его другом до конца своих дней, пропагандируя его книгу в американской печати.

И это не единственный случай такого сильного влияния поэзии Уитмена. Эдуард Карпентер, английский поэт, моралист и философ, в одной из своих статей заявил:

«О влиянии Уитмена на мое творчество я здесь не упоминаю потому же, почему я не говорю о влиянии ветра и солнца. Я не знаю другой такой книги, которую я мог бы читать и читать без конца. Мне даже трудно представить себе, как бы я мог жить без нее! Она вошла в самый состав моей крови... Мускулистый, плодородный, богатый, полнокровный стиль Уолта Уитмена делает его навеки одним из вселенских источников нравственного и физического здоровья. Ему присуща широкость земли».

«Вы сказали слова, которые нынче у самого господина бога на устах», — писал он Уитмену в одном из восторженных писем.

«Он обрадовал меня такую радостью, какой не радовал уже многие годы ни один из новых людей,—писал позднее Бьернстерне-Бьернсон. — Я и не чаял, чтобы в Америке еще на моем веку возник такой спасительный дух! Несколько дней я ходил сам не свой под обаянием этой книги, и сейчас ее широкие образы нет-нет да и нагрянут на меня, словно я в океане и вижу, как мчатся гигантские льдины, предвестницы близкой весны!»

И все же должно было пройти еще полвека, чтобы слава Уитмена вышла далеко за пределы небольших литературных кружков.

Важнейшим событием в жизни Уолта Уитмена была гражданская война за объединение Штатов.

В конце 1862 года поэт узнал из газет, что ранен его брат Джордж, сражавшийся в войсках северян. Он поспешил на фронт — навестить любимого брата — и, когда убедился, что тот выздоравливает, хотел было воротиться домой. Но в полевых лазаретах скопилось тогда множество раненых, которые тяжело страдали. Уитмен был потрясен их страданиями. В первый же день поразили его отрезанные руки и ноги, которые были кучами свалены под деревьями лазаретных дворов. Поэт решил остаться в прифронтовой полосе, чтобы принести хоть какое-нибудь облегчение обездоленным жертвам войны.

Большинство военных лазаретов сосредоточивалось тогда в Вашингтоне. Уитмен перебрался в этот город и три года ухаживал там за больными и ранеными, не боясь ни оспы, ни гангрены, ни тифа, среди ежечасных смертей.

Седой, молчаливый, бородатый, медлительный, он уж одним своим видом успокаивал их, и те, к кому он подходил хоть на минуту, чувствовали себя хоть на минуту счастливыми. Было в нем что-то магнетическое.

«Никогда не забуду той ночи, — пишет один очевидец, — когда я сопровождал Уолта Уитмена при его обходе нашего лазарета. Лазарет был переполнен. Койки пришлось сдвинуть в три ряда. Когда приходил Уолт Уитмен, на всех лицах появлялись улыбки и казалось, его присутствие озаряло то место, к которому он подходил. На каждой койке еле слышными дрожащими голосами зывали его больные и раненые... Того он утешит словом, тому напишет под диктовку письмо, тому даст щепоть табаку или почтовую марку. От иного умирающего выслушает поручения к невесте, к матери, к жене, иного ободрит прощальным поцелуем... Больные беспрестанно кричали ему: «Уолт, Уолт, Уолт, приходи же непременно опять».

Конечно, он работал безвозмездно, не связанный ни с какой организацией по оказанию помощи раненым.

Сохранились письма, которые Уитмен в ту пору писал из Вашингтона своей матери:

«Мама! — говорится в его письме от 15 апреля 1863 года. — Весу во мне двести фунтов, а физиономия моя стала пунцовая. Шея, борода и лицо в самом невозможном состоянии. Не потому ли я и делаю кое-какое добро нашим болящим и раненым, что я такой

большой, волосатый, похожий на дикого буйвола? Здесь много солдат с Запада, с далекого Севера, вот они и потянулись к человеку, который не имеет лакированного вида наших бритых франтоватых горожан».

Письмо от 22 июля 1863 года:

«А что касается санитарных инспекторов и тому подобных субъектов, мне тошно смотреть на них, и не хотел бы я принадлежать к их числу. Посмотрела бы ты, как наши раненые, беспомощно простертые на койках, отворачиваются, чуть заметят всех этих агентов, попов и других презренных наймитов... (они всегда казались мне сворой волков и лисиц). Все они получают солидное жалование, все достаточно отвратны и невежественны».

Сам он жил в конуре и скудные средства к жизни добывал мелкой журнальной работой. Друзья раздобыли для него должность писаря в одном из вашингтонских учреждений, и все свое свободное время он продолжал отдавать лазаретам...

Ежедневно ему приходилось присутствовать при тягостных и мрачных событиях:

«Мама, — писал он позднее, — нынче вечером 22 июля я все время провел у постели одного молодого солдата, по имени Оскар Уильбер, 154-го Нью-Йоркского полка, рота Г. У него кровавый понос и тяжелая рана. Он попросил меня почитать ему Новый завет. Я спросил: «О чем прочитывать?» Он ответил: «Выберите сами». Я прочел ему те главы, где описаны последние часы Иисуса Христа и как его распинали. Бедняга попросил прочитать о том, как произошло воскресение. Я читал очень медленно, так как Оскар совсем ослабел... Чтение утешило его, но на глазах были слезы. Заговорили о смерти, и он сказал, что не боится ее. «А разве ты не надеешься выздороветь?» — спросил я его. Он ответил: «Это — едва ли». Спокойно говорил о своем положении. Ранен он тяжело, потерял много крови. Понос доконал его, и я чувствовал, что он уже почти мертв. Он бодрился до последней минуты. Мой поцелуй возвратил мне четырежды. Дал мне адрес своей матери: миссис Сали Д. Уильбер, Алегханское почтовое отделение в штате Нью-Йорк. После этого я еще виделся с ним два три раза. Он умер через несколько дней».

К началу 1864 года, как видно из писем Уитмена, каждодневная «самоотдача» страдающим людям, соучастие в их предсмертных терзаниях стали сказываться на его (до той поры очень крепком) здоровье. Он устал, надорвался и — впервые в жизни — заболел. Перевязывая гангренозного больного, он неосторожно прикоснулся к ране порезанным пальцем, и вся его рука до плеча вос-

палилась. Воспаление вскоре прошло, но через несколько лет этот случай привел его к большой катастрофе.

Война кончилась. Он остался в столице и поступил чиновником в министерство внутренних дел. Во главе министерства стоял тогда Джемс Гарлан, бывший методистский священник. Когда Гарлан узнал, что в числе его новых служащих есть автор «безнравственной» книги, он велел уволить его в двадцать четыре часа. Это случилось в июне 1865 года.

Поэт ушел обычной величавой походкой и вскоре, при содействии друзей, отыскал себе новое место — клерка в министерстве финансов.

Грубое самодурство Гарлана не только не принесло книге Уитмена никакого вреда, но, напротив, сослужило ей службу. Друг поэта, ирландец О'Коннор, страстный борец за освобождение негров, выступил в защиту поруганной книги и напечатал брошюру об Уитмене — «Добрый седой поэт», где с негодованием обличая мракобеса министра, прославлял Уитмена как одного из величайших поэтов передовой демократии. Прозвище «доброе седого поэта» с той поры стало постоянным эпитетом Уитмена.

«Конечно, — утверждал О'Коннор, — те слова и выражения в «Листьях травы», которые ханжи, вроде Гарлана, считают непристойными, в контексте не заключают в себе ничего аморального, но если даже они таковы, все же нельзя не признать, что их значительно меньше, чем в иных произведениях Гомера, Шекспира, Монтеня, Данте и других величайших гениев».

Пафос этой пламенной статьи — борьба за свободу печатного слова, за невмешательство властей в литературу.

7

В 1873 году Уолта Уитмена разбил паралич, у него отнялась левая половина тела, врачи объяснили это заболевание заражением крови во время войны.

Он переехал в штат Нью-Джерси, недалеко от штата Нью-Йорк, и поселился в тамошнем городишке Кемдене. Английские друзья собрали для него небольшой капитал, вполне достаточный для безбедного существования, и в очень деликатной форме преподнесли ему эти деньги. Анна Гилкрист приехала из-за океана ухаживать за ним и поселилась по соседству в Филадельфии. Его друг Джордж Страффорд предоставил ему свою лесную ферму как летнюю дачу.

Хилый старик, без надежд на будущее, страдая от мучительной болезни, наперекор всему остался жизнерадостен и светел. Старость и болезнь не сокрушили его оптимизма. Его стихи, относящиеся к этой поре, остались такими же песнями счастья, как и созданные в ранние годы.

Здравствуй, неизреченная благодать предсмертных дней! — приветствовал он свою недужную старость.

Впоследствии он неожиданно оправился и в 1879 году, в апреле, в годовщину смерти президента Линкольна, прочитал о нем в Нью-Йорке в одном из самых обширных театров публичную лекцию, а осенью уехал в Колорадо путешествовать по Скалистым горам, побывал на Ниагаре и в Канаде, но вскоре его здоровье ухудшилось, и последние годы жизни он провел прикованный к инвалидному креслу.

Вокруг его кресла были свалены в кучу газетные вырезки, книги, корректуры, рукописи, журналы, брошюры и письма, казавшиеся постороннему хламом.

Друзья посещали его. Чаще всех, почти ежедневно, а порою и дважды в день, посещал его юный банковский служащий, Хорэс Траубел, сын немецкого еврея-эмигранта, родственник родителей Альберта Эйнштейна.

Юноша оказался идеальным помощником одинокого больного старика. Все свои беседы с поэтом он подробно записывал изо дня в день. Эти записи составили драгоценную четырехтомную книгу, — один из самых надежных источников биографии поэта.

В 1890 году Уолт Уитмен купил себе на свои сбережения могилу неподалеку от Кемдена и заказал себе памятник — гранитный, на высоком холме. На нем он начертал свое имя и стал терпеливо ждать, когда этот монумент пригодится. Но смерть долго не приходила к поэту. Умирал он так же медленно, как жил. Его три раза разбивал паралич, но никак не мог одолеть.

Когда же, наконец, он скончался (26 марта 1892 года), большие толпы народу пришли проводить его гроб. Священников не было, а просто один из его друзей, Френсис Уильямс, прочитал над могилой отрывки из ранних «священных» книг: из Библии, Корана, Конфуция, Платона, но больше всего из книги его самого, Уолта Уитмена.

ЛИСТЬЯ ТРАВЫ

ПЕРВЫЙ ОДУВАНЧИК

Свежий, простой и прекрасный, освободившийся из плена
зимы,
Как будто никогда не бывало на свете ни мод, ни политики,
ни денежных дел,
Из пригретого солнцем закоулка в траве, невинный, тихий,
золотой, как заря,
Первый одуванчик весны кажет свой доверчивый лик.

ИЗ «ПЕСНИ О СЕБЕ»

Двадцать восемь молодых мужчин купаются у берега,
Двадцать восемь молодых мужчин, и все они так дружны;
Двадцать восемь лет женской жизни, и все они так одиноки.

Отличный дом у нее на пригорке у моря,
Красивая, богато одетая, за ставней окна она прячется;

Кто из молодых мужчин ей по сердцу больше всего?
Ах, и самый нескладный из них кажется ей самым красивым.

Куда же, куда вы, леди? ведь я вижу вас,
Вы плещетесь в воде вместе с ними, хоть стоите у окна
неподвижно,
И вот она прошла там по берегу, двадцать девятая, с пляской
и смехом,

Те не видят ее, но она их видит и любит.
Бороды у молодых мужчин блестят от воды, вода стекает с их
длинных волос.

Ручейки бегут у них по телам.
И так же бежит у них по телам рука-невидимка
И, дрожа, пробегает все ниже от висков и от ребер.

Молодые мужчины плывут на спине, и их животы
обращаются к солнцу, и ни один не спросит, кто так крепко
прижимается к нему,
И ни один не знает, кто это так, задыхаясь, наклонился над
ним
И кого они окатывают брызгами.

С шумной музыкой иду я, с барабанами и трубами,
Не одним лишь победителям я играю мои марши, но и тем,
кто побежден, кто убит.
Ты слышал, что хорошо победить?
Говорю тебе, что пасть — это так же хорошо.
Я стучу и барабаню, прославляю мертвецов,
О, трубите, мои трубы, веселее и звончей.
Слава тем, кто побежден!
Слава тем, у кого боевые суда потонули!
И тем, кто потонули сами!
И всем полководцам, проигравшим сражение, и всем
побежденным героям,
И несметным безвестным героям, как и прославленным,
слава!

Ближе прижмись ко мне, гологрудая ночь, крепче прижмись
ко мне, магнетическая, сильная ночь!
Ночь, у тебя южные ветры, ночь, у тебя редкие, крупные
звезды!
Тихая, дремотная ночь — безумная, голая летняя ночь.
Улыбнись и ты, сладострастная, с холодным дыханием, земля!
Земля, твои деревья так сонны и мягки!
Земля, твое солнце зашло, — земля, твои горные кручи в
тумане!
Земля, в синеватых стеклянных струях полнолуния!
Земля, твои тени и блики пестрят бегущую реку!
Земля, твои серые тучи ради меня посветлели!
Ты далеко разметалась, земля, — вся в цвету яблонь, земля!
Щедрая, ты дала мне любовь — и я отвечаю любовью!
О, несказанной, горячей любовью!

Я верю, что листик травы не меньше поденщины звезд,
И что не хуже их муравей, и песчинка, и яйцо королька,
И что древесная жаба — шедевр, выше которого нет,

И что ежевика достойна быть украшением небесных
гостиных,
И что малейший сустав моих пальцев посрамляет всякую
машину,
И что корова, понуро жующая жвачку, превосходит любую
статую,
И что мышь — это чудо, которое может одно сразить
секстильоны неверных.

Теперь расскажу, что я мальчиком слышал в Техасе...¹
Это повесть о хладнокровном убийстве четырехсот
двенадцати молодых человек.
Отступая, они образовали каре, их амуниция служила им
брустверами.
Их полковник был ранен, у них не осталось патронов,
Они сдались на почетных условиях, получили бумагу с
печатью, сдали оружие и как военнопленные были
отправлены в тыл.
Это были лучшие из техасских ковбоев,
Первые на коне, в стрельбе, в пенье, на пирушках, в любви.
Буйные, рослые, щедрые, красивые, гордые, любящие,
Бородатые, обожженные солнцем, в охотничьей привольной
одежде,
И ни одному из них не было за тридцать.

На второй день, в воскресенье, их вывели повзводно и стали
убивать одного за другим, стояло красивое весеннее утро,
Работа началась в пять часов и к восьми была кончена.
Им скомандовали: на колени! ни один не подчинился
команде,
Иные безумно и бесцельно рванулись вперед, иные
оцепенели и стояли навтыжку,
Иные упали тут же с простреленным виском или сердцем,
живые и мертвые в куче.
Недобитые раненые скребли землю ногтями, вновь
приводимые смотрели на них,

¹ В марте 1836 года мексиканцы захватили техасскую крепость Аламо (близ Сан-Антонио) и уничтожили весь ее гарнизон из ста восьмидесяти трех человек. Через несколько дней они взяли в плен отряд капитана Фэннина — около четырехсот человек — и истребили всех. В то время Уолту Уитмену было семнадцать лет.

Полумертвые пытались уползти,
Их прикончили штыком или прикладом.
Подросток, еще не достигший семнадцати лет, так обхватил
одного из убийц, что понадобилось еще двое убийц, чтобы
спасти того,
Мальчик изодрал их одежду и облил всех троих своею
кровью.
В одиннадцать часов началось сожжение трупов;
Таков рассказ об убийстве четырехсот двенадцати молодых
человек.

Я всегда належке, в дороге (придите все и послушайте!),
Мои приметы — непромокаемый плащ, и добрая обувь, и
палка, срезанная в лесу,
Друзья не придут ко мне и не рассядутся в креслах,
Кресел нет у меня, нет ни философии, ни церкви,
Я никого не веду к обеду, в библиотеку, на биржу,
Но каждого из вас, мужчин и женщин, возвожу на вершину
горы,
Левой рукой я обнимаю ваш стан,
А правой рукой указываю на окрестные дали и на большую
дорогу.
Ни я, ни кто другой не может пройти эту дорогу за вас,
Вы должны пройти ее сами.
Она недалеко, она здесь, под рукой,
Может быть, с тех пор как вы родились, вы уже бывали на
ней, сами не зная о том,
Может быть, она проложена всюду, по земле, по воде.
Возьмем свои пожитки, сынок, — ты свои, я свои, —
и поспешим в путь.
Чудесные города и свободные страны мы захватим с собой
по дороге.
Если ты устал, возложи на меня твою ношу, обопрись о мое
бедро,
А когда наступит мой черед, ты оплатишь мне такой же
услугой,
Ибо с той минуты, как мы двинемся в путь, отдыха не будет
у нас.
Сегодня перед рассветом я взошел на вершину горы и увидел
кишащее звездами небо,

И сказал моей душе: «Когда мы овладеем всеми этими шарами вселенной, и всеми их уладами, и всеми их знаниями, будет ли с нас довольно?»

И моя душа сказала: «Нет, этого мало для нас, мы пойдем мимо – и дальше».

Я сказал, что душа не больше, чем тело,
И я сказал, что тело не больше, чем душа,
И никто, даже бог, не выше, чем каждый из нас для себя,
И тот, кто идет без любви хоть минуту, на похороны свои он
идет, завернутый в собственный саван,
И я или ты, без полушки в кармане, можем купить всю землю,
И глазом увидеть – стручок гороха превосходит всю мудрость
веков,
И в каждом деле, в каждой работе юноше открыты пути для
геройства,
И каждая пылинка ничтожная может стать центром
вселенной,
И мужчине и женщине я говорю: да будет ваша душа
безмятежна перед миллионом вселенных.
И я говорю всем людям: не пытайте о боге,
Даже мне, кому все любопытно, не любопытен бог.
(Не сказать никакими словами, как мало тревожит меня
мысль о боге и смерти.)
В каждой вещи я вижу бога, но совсем не понимаю его.
Не могу я также поверить, что есть кто-нибудь чудеснее меня.
К чему мне мечтать о том, чтобы увидеть бога яснее, чем этот
день?
В сутках такого нет часа, в каждом часе такой нет секунды,
когда бы не видел я бога,
На лицах мужчин и женщин я вижу бога, и в зеркале у меня на
лице,
Я нахожу письма от бога на улице, и в каждом есть его
подпись,
Но пусть они останутся, где были, ибо я знаю, что, куда ни
пойду,
Мне будут доставлять аккуратно такие же во веки веков.

Я понял, что быть с теми, кого любишь, – довольно.
Быть окруженным красивою, любопытною плотью, которая
смеется и дышит, – довольно,

Проходить среди людей и касаться любого из них, и легко на минуту обнять мужскую или женскую шею, — чего мне еще!
Большой радости я не прошу, я плаваю в ней, как в море...

ТЕБЕ

Кто бы ты ни был, я боюсь, ты идешь по пути сновидений,
И все, в чем ты крепко уверен, уйдет у тебя из-под ног и под
руками растает,
Даже сейчас, в этот миг, и обличье твое, и твой дом, и одежда
твоя, и слова, и дела, и тревоги, и веселья твои, и безумства —
все ниспадает с тебя,
И тело твое, и душа отныне встают предо мною,
Ты предо мною стоишь в стороне от работы, от купли-продажи,
от фермы твоей и от лавки, от того, что ты ешь,
что ты пьешь, как ты мучаешься и как умираешь.
Кто бы ты ни был, я руку тебе на плечо возлагаю, чтобы ты
стал моей песней.

И я тихо шепчу тебе на ухо:
Многих женщин и многих мужчин я любил, но тебя я люблю
больше всех.

Долго я мешкал вдали от тебя, долго я был как немой,
Мне бы давно поспешить к тебе,
Мне бы только о тебе и твердить, тебя одного воспевать.

Я покину всех, я пойду и создам гимны тебе,
Никто не понял тебя, я один понимаю тебя,
Никто не был справедлив к тебе, ты и сам не был справедлив
к себе,
Все находили изъяны в тебе, я один не вижу изъянов в тебе,
Все требовали от тебя послушания, я один не требую его от
тебя.

Я один не ставлю над тобою ни господина, ни бога: над тобою
лишь тот, кто таится в тебе самом.

Живописцы писали кишачие толпы людей, и между ними
одного — посередине,
И одна только голова была в золотом ореоле,
Я же пишу мириады голов, и все до одной в золотых ореолах,
От руки моей льется сиянье, от мужских и от женских голов
вечно исходит оно.

Сколько песен я мог бы пропеть о твоих величавых и славных
делах,

Как ты велик, ты не знаешь и сам, проспал ты себя самого,
Как будто веки твои опущены были всю жизнь,
И все, что ты делал, для тебя обернулось насмешкой,
(Твои барыши и молитвы, и знания, чем обернулись они?)
Но посмешище это — не ты,
Там, под спудом, под ними затаился ты, настоящий.
И я вижу тебя там, где никто не увидит тебя,
Пусть молчанье, и ночь, и привычные будни, и конторка, и
дерзкий твой взгляд скрывают тебя от других и от тебя
самого, — от меня они не скроют тебя,
Бритые щеки, нечистая кожа, бегающий, уклончивый взгляд
пусть с толку сбивают других — но меня не собьют,
Пошлый наряд, безобразную позу, и пьянство, и жадность, и
раннюю смерть — я все отметаю прочь.
Ни у кого нет таких дарований, которых бы не было и у тебя,
Ни такой красоты, ни такой доброты, какие есть у тебя,
Ни дерзанья такого, ни терпенья такого, какие есть у тебя,
И какие других наслаждения ждут, такие же ждут и тебя.

Никому ничего я не дам, если столько же не дам и тебе,
Никого, даже бога, я песней моей не прославлю, пока не
прославлю тебя.

Кто бы ты ни был! иди напролом и требуй!
Эта пышность Востока и Запада — безделица рядом с тобой,
Эти равнины безмерные и эти реки безбрежные — безмерен,
безбрежен и ты, как они,
Эти неистовства, бури, стихии, иллюзии смерти — ты тот, кто
над ними владыка,

Ты по праву владыка над Природой, над болью, над страстью,
над каждой стихией, над смертью.

В ТОСКЕ И В РАЗДУМЬЕ

В тоске и в раздумье сию одинокий,
И в эту минуту мне чудится, что в других странах другие есть
люди тоже в тоске и в раздумье.
Мне чудится, сто́ит мне всмотреться, и я увижу их в
Германии, в Италии, в Испании, во Франции.

Или далеко-далеко, в Китае, в России, в Японии, они говорят
на других языках.
Но мне чудится, что, если бы я мог познакомиться с ними, я
бы полюбил их не меньше, чем своих земляков.
О, я знаю, что мы были бы братьями, мы бы влюбились друг
в друга,
Я знаю, что с ними я был бы счастлив.

ЕСЛИ БЫ МНЕ БЫЛО ДАНО

Если бы мне было дано сравняться с величайшими
бардами,
И, подобно им, рисовать гордых, прекрасных людей,
и по воле моей состязаться
С Гомером, поэтом сражений и воинов, певцом Гектора,
Ахиллеса, Аякса,
Или создавать, как Шекспир, Гамлета, опутанного
горем, Лира, Отелло, или прекраснейших дам,
каких создает Теннисон,
Щеголя и умом, и стихом, и отборным сюжетом, и
рифмами лучшего сорта, этой усладой певцов, —
Всё это, о море, всё, всё я с радостью отдал бы,
Если бы только один переплеск одной твоей волны ты
дало мне,
И одним твоим дыханьем дохнуло в мой стих,
И оставило в нем этот запах.

ГОРОДСКАЯ МЕРТВЕЦКАЯ

Праздно бродя, пробираясь подальше от шума,
Я, любопытный, замедлил шаги у мертвецкой, у самых
ворот,
Вот брошенное жалкое тело, ненужная никому проститутка,
Лежит на мокром кирпичном помосте, никто не придет
за ним,
Святыня женщина, женское тело, я вижу тело, я только на
него и гляжу,
На этот дом, когда-то богатый красою и страстью, ничего
другого не вижу,
Промозглая тишина не смущает меня, ни вода, бегущая
из крана, ни трупный смрад,

Я такой же окаянный и свирепый, что же руки мои не в
оковах и лодыжки мои не в цепях?
Вы, проститутки, по панели гуляющие или бесстыдствующие
в своих конурах,
Кто же я, что могу вас назвать бесстыднее меня самого?
Я виновен! Я сознаюсь — сам прихожу с повинной
(Не хвалите меня, почитатели, — к черту ваши льстивые
слова!
Я вижу, чего вы не видите, я знаю, чего вы не знаете.)
Внутри, за этими ребрами, я загрязненный, задохшийся,
За этим притворно-бесстрастным лицом постоянно клокочут
адские волны,
Злодейства и развраты мне по сердцу,
Я гуляю с распутными и пылко люблю их,
Я чувствую, что я один из них, я сам и проститутка и
каторжник,
И с этой минуты не буду отрекаться от них, — ибо как отрекусь
от себя?

ПРИСНИЛСЯ МНЕ ГОРОД

Приснился мне город, который нельзя одолеть, хотя бы
напали на него все страны вселенной,
Мне снилось, что это был город Друзей, какого еще никогда
не бывало,
И превыше всего в этом городе крепкая ценилась любовь,
И каждый час она сказывалась в каждом поступке жителей
этого города.
В каждом их слове и взгляде.

СТАТЬИ

КАК Я ПОЛЮБИЛ АНГЛО-АМЕРИКАНСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Я был сумбурный и нескладный подросток. Мне было шестнадцать лет. За четвертак я случайно купил на толкучке английский самоучитель — растрепанную книгу без конца, без начала — и стал мелом на крыше (бумаги не было!) выписывать идиотские фразы:

«Есть ли у вас одноглазая тетка, которая покупает у пекаря канареек и буйволов?»

«Любит ли этот застенчивый юноша внучку своей маленькой дочери?»

Около пяти месяцев провел я за этим плодотворным занятием и, наконец, к великой своей радости, обнаружил, что я — правда, с грехом пополам — уже умею читать по-английски!

Это было для меня праздником праздников.

Знакомый еврей-переплетчик подарил мне книжку «The Poetical Works of Edgar Poe». Я раскрыл книжку и прочел с восхищением: *Once upon a midnight dreary while I pondered weak and weary...* и т. д.

Мне было понятно далеко не каждое слово, но благодаря этому, еще больше усилилось то очарование таинственности, которого добивался великий поэт. И хотя я произносил английские слова на свой лад (самых фантастическим образом!), все же эти стихи показались мне какой-то серафической музыкой, и я сразу же выучил их наизусть и декламировал на раскаленных крышах веселого южного города (так как в то время я был маляром и проводил на крышах большую часть своей жизни).

Если бы тогда мою декламацию чудом услышал какой-нибудь прохожий англичанин, он, конечно, не догадался бы, что слышит английскую речь. Особенно свел меня с ума *Ulalume* того же Эдгара По, я повторял эту поэму тысячу раз, как факир. Причем меня прельщало не столько содержание поэмы, сколько ее вкрадчивая изощренная музыка. Потом наступила пора Алджернона Чарлза

Свинберна. Сейчас я довольно равнодушен к его виртуозной фонетике, но тогда «Гимн Прозерпине» (*Hymn to Proserpine*), «*Ave atque Vale*», «Герта» (*Hertha*) заставляли меня дрожать от восторга.

А потом пришла зима, и малярные работы прекратились. И весь свой невольный досуг я отдал безоглядному чтению. Все английские книги, какие были в публичной библиотеке нашего города, я прочитал с тем обжорством, с каким читают только подростки — и только в России Теперь мне даже самому удивительно, как я мог в такое короткое время прочитать и Джона Китса, и Шелли, и Теннисона, и Вильяма Газлитта, и «Историю Англии» Томаса Маккоlea и его бессмертную книгу «Критических очерков», которая в посейчас остается одной из моих любимейших книг, и «Опыты» (*Essays*) де Квинси, и «Историю французской революции» Карлейля, и «*Pirra Passes*» Роберта Броунинга, которую я тогда же попытался перевести — очень неумелым, корявым стихом.

Словом, я создал себе фантастический мир и был единственным обитателем этого мира. Я был энтузиаст-одиночка. Вокруг меня не было ни одного человека, который хоть немного интересовался бы тем, что в то время волновало меня. Для меня в то время доктор Сэмюель Джонсон, изображенный в четырехтомной биографии Босуэлла, был гораздо реальнее, чем те люди, с которыми я сталкивался в повседневном быту. Тот сквер, где жила Амелия Сэдли в «Ярмарке тщеславия» Теккерея, был мне более знаком, более жизненно близок, чем улица, на которой я жил. Мать Николая Никкльби, Тутс из «Домби и сына», миссис Гэмп из «Чеззльвита», мистер Уэллер из «Пиквика» — именно тогда сделались моими «вечными спутниками», с которыми я не расстанусь до конца моих дней. Удивительно, что Байрон, столь любимый в России, оставил меня совершенно холодным.

Его письма, собранные в книге Томаса Мура, гораздо полнее раскрыли передо мною его поэтический гений, чем все его хвалёные поэмы. Только «Бешпо» и «Дон Жуан» восхитили меня, да и то, главным образом, своей блестящей стихотворной техникой.

Года через два в моей жизни случилось большое событие: в гавани пристал ко мне какой-то пьяный матрос, настойчиво предлагая бутылку контрабандного рома. Я сказал ему, что не пью. Тогда он сунул мне в руку какую-то книжку и, подмигивая, сказал: — Запрещенная. — Книжка была «*Leaves of Grass*» Уолта Уитмена, и я отдал за нее два двугривенных, и не успел дойти до дома, как уже стал уитменианцем. Я потонул в этой книге, как гвоздь в океане. Ее колоссальная широта целиком поглотила меня. Все окружающее я стал воспринимать по Уолту Уитмену, и

когда я читал «Song of Myself», мне казалось, что она — обо мне. И я понял, что цель моей жизни — проповедывать Уолта Уитмена. И так как мне было искренне жаль тех друзей и знакомых, которые не могут читать его, я стал переводить его для них, чтобы поделиться с ними своим счастьем. Так возникла книжка моих переводов из Уитмена, которая вышла в Петербурге в 1907 году в издательстве «Кружок молодых». Переводы мои были очень наивны и плохи, впоследствии я всю жизнь исправлял и отделявал их. Года три назад вышло девятое издание этой книжки, а сейчас я подготовил десятое — с целым рядом статей о «добром седом поэте». Впоследствии я перечел о нем всю литературу, какую только мог достать: и Джона Эдингтона Саймондса, и Стедмана, и Горэса Тробела, и Ньютона Арвина, и написал о нем книгу, которая будет вскоре печататься.

Хотя основные мои работы посвящены русской литературе, — которую я страстно люблю, — главным образом Некрасову и его эпохе, я считаю себя крайне обязанным влиянию английской словесности. Когда я писал свои характеристики русских писателей, я чувствовал ту колоссальную помощь, которую оказал мне великий мастер исторических портретов Литтон Стрэчи и вся его школа. А перед тем как писать свои детские сказки, я впитал в себя и английские Nursery Rhymes, и «Алису» Льюиза Кэррола и Nonsense Books Эдварда Лира, и стихи; А. А. Милна, — хотя в большинстве случаев сказки мои вполне самобытны, хотя их основа — великорусский фольклор, все же едва ли у меня хватало бы смелости написать их, если бы не эта фаланга могучих английских новаторов.

В пору моей юности русская литература была плохо известна в англо-американских странах. Но теперь, когда Лев Толстой, Чехов, Горький, Маяковский, Алексей Толстой, М. Шолохов, К. Федин, М. Зощенко стали достоянием широких масс Англии и Америки, наша литература занимает в обеих странах одно из самых почетных мест.

В 1918 году, тотчас же после Октябрьской революции, Максим Горький затеял грандиозное дело, к которому привлек и меня. Дело его — «Всемирная литература». Горький затеял издать для новой советской интеллигенции *все* лучшие книги, какие только существуют на земле, — греческие, итальянские, французские, японские, китайские, английские — в самых лучших переводах на русский язык. Программа этого издательства была так велика, что редакционная коллегия составляла ее около года. В редакционную коллегия входили ученые, профессора, академики,

литературоведы и пр. В эту коллегия был приглашен и я — ведать англо-американской словесностью. Здесь мне пришлось поработать три года. Горький был большим знатоком англо-американской литературы. Он научил меня любить Томаса Гарди, Джозефа Конрада, Киплинга, Честертона, Г. Лоренса, Джона Синга, Мэйсфилда — у меня и сейчас хранятся его письма ко мне об О. Генри, Голсуорси и Генри Джемсе.

По мысли Горького, «Всемирная литература» должна была служить идеалам братства, содружества, взаимопонимания народов. Она выражала собою глубочайшее уважение к древним и новым культурам всего человечества. Теперь, во время дьявольского разгула зоологических фашистских инстинктов, когда великолепный гуманизм свободлюбивых народов подвергается смертельной опасности, замысел Горького приобретает особенную нравственную красоту. И мне сдается, что, наряду с русской литературой, этим общечеловеческим идеалам сближения и взаимопонимания больше всего послужила литература британская, давшая миру Чосера, Шекспира, Перси Биши Шелли и Чарльза Диккенса.

1941

РУССКИМИ ГЛАЗАМИ

Оксфордская речь

У нашей соседки, вдовы моряка, улетел любимый попугай. Думали, что его сцапала кошка. Но я нашел его на чердаке невредимым. Соседка обрадовалась и дала мне в награду серебряный рубль да какие-то зеленые английские книжки — четырехтомное сочинение какого-то Джемса Бозвелла Esquire под неинтересным заглавием: «Жизнь Сэмюэля Джонсона L. L. D.».

Это было в Одессе — еще в прошлом столетии. Мне шел тогда семнадцатый год. Я был тощий, растрепанный, нелепый подросток. Назло учителям, выгнавшим меня из пятого класса гимназии, я всю осень и зиму зубрил английские слова по самоучителю Оллендорфа, лелея обычную мечту тогдашних неудачников: убежать куда-нибудь в Австралию.

Придя домой, в свою конуру возле кухни, я стал перелистывать зеленые книги, с трудом разбирая в них отдельные фразы и поминутно заглядывая в англо-русский словарь Александрова. Вначале это было канителью и тяжело, но уже через несколько дней книга поглотила меня всего с головой. Я и сейчас не могу догадаться, каким чародейным искусством этот Джемс Бозвелл, эск-

вайр, о котором я никогда ничего не слышал, приворожил меня к своему неотесанному, грубоватому Джонсону и заставил меня привязаться к нему всем моим мальчишеским сердцем.

С каждой страницей я все сильнее влюблялся в этот цельный, упрямый и гордый характер, в этот громадный, хотя и затуманенный предрассудками, ум, к которому так отлично подходят английские эпитеты *robust*¹ и *vigorous*².

Закончив первую книгу о нем, я сейчас же взялся за вторую и к Рождеству одолел все четыре.

С того времени прошло шестьдесят лет, даже больше! Я пережил четыре войны. Но до сих пор каким-то чудом на полке у меня уцелели четыре зеленые книги, по которым я, одинокий подросток, учился без учителей и учебников любить литературу англичан.

Нельзя было и придумать лучше учебника, чем «Бозвелл», так как это — в высшей степени английская книга. Литература Англии, как я убедился потом, очень богата большими и малыми Бозвеллами. Бозвеллировать — ее специальность, вызванная страстным интересом английских читателей к характерам, судьбам, делам и причудам всякой сколько-нибудь выдающейся личности. Эти читатели как бы сказали себе: для человека нет ничего интереснее, чем другой человек во всех мельчайших подробностях его бытия. Оттого-то в английской литературе так много замечательных мемуаров о замечательных людях, всяких биографий, автобиографий, дневников и т. д. Бозвелл пробудил во мне смолоду ненасытный аппетит к этим книгам — к «Вальтеру Скотту» Локкарта, к «Гольдсмиту» Форстера, к «Байрону» Томаса Мура, с которыми я познакомился позже, уже в начале XX века. Помню тот день, когда мне впервые довелось прочитать «Eminent Victorians»³ Литтона Стрэчи. Эта яркая книга поразила меня своей элегантной и едкой иронией. Впрочем, вскоре мне пришлось убедиться, что элегантная ирония, столь чуждая Бозвеллу, стала в последнее время наиболее характерной чертой английских биографических книг. Таковы, например, книги моего любимого Хескета Пирсона: «The Smith of Smiths», «Dickens», «Shaw», «Oscar Wilde», «Conan Doyle», — и особенно «Lives of Wits»⁴ и «The marrying Americans»⁵ (прочих его книг я не знаю). Хескет Пирсон для меня обаятелен тем, что его ирония не помешала ему чувствовать смирен-

¹ Здравый (англ.).

² Энергичный (англ.).

³ «Знаменитые Викторянцы» (англ.).

⁴ «Жизнь остроумцев» (англ.).

⁵ «Бракосочетающиеся американцы» (англ.).

ный пиетет к величию великих людей, чего, например, никак невозможно сказать о Нэнси Митфорд, авторе юмористической книжки «Вольтер в любви», которую я прочитал лишь на днях. Книжка бойкая, но мне было бы грустно, если бы она стала типичной для английских биографических книг.

Этих книг я прочитал за свою долгую жизнь немало (забуду ли чудесную книгу Грэнт Ричардса «Хаусман»?), благодаря этим книгам по-новому оценил и прочувствовал наши русские книги, например, воспоминания Ивана Панаева, Павла Анненкова, Павла Ковалевского и др. И воспоминания Горького, вершиной которых представляется мне очерк «Лев Толстой» — такой проникновенный, артистически тонкий. Я не говорю уже о книге «Былое и думы» А. Герцена. Это — монументальная книга могучей изобразительной силы и безоглядой, бестрепетной искренности. Невозможно понять, почему эта книга до настоящего времени не получила широкого признания в Англии.

Английскую поэзию я научился любить еще в юности. В те древние годы мне посчастливилось приобрести на толкучке «The Rime of the Ancient Mariner»¹ неизвестного мне писателя Кольриджа. Я прочитал ее залпом, впитывая в себя каждое слово, как читают стихи только в молодости. Боюсь, что англичанам никогда не узнать, как магически действует музыка и красота их стихов на непривычное иностранное ухо. Именно оттого, что я понимал в этой зловещей балладе далеко не каждое слово, она казалась мне еще более жуткой — и сладостной.

Вскоре наступила весна — весна 1899 года, — возобновился малярный сезон, и я, после зимней спячки, снова взялся за работу маляра-подмастерья, которая в ту пору — единственная — кормила меня. Стоя без рубахи на крыше под ветром и солнцем, я лихо орудовал длинною кистью, громко, во все горло выкрикивая:

The ice was here, the ice was there,
The ice was all around:
It crack'd and growl'd, and roar'd, and howl'd,
Like noises in a swound².

И раскаленные солнцем железные крыши казались мне покрытыми льдом.

¹ «Поэма о Старом Моряке» (англ.).

² Отсюда лед, оттуда лед,
Вверху и в глубине,
Трещит, ломается, гремит,
Как звуки в тяжком сне.
(Перевод Н. Гумилева)

В старой России самым популярным английским поэтом был Байрон. Его ставили тогда чуть не рядом с Шекспиром. Но я никак не мог заставить себя полюбить его ходульных «Корсаров» и «Каинов». Зато не забуду того счастья, которое я испытал, когда в публичной библиотеке (уже в Петербурге) мне привелось прочитать «Дон Жуана»: почти сверхъестественная власть гениального мастера над родным языком ошеломила меня беспрестанными фейерверками неожиданных каламбурных, эксцентрических рифм.

Кстати, не знаю, известно ли английским читателям, что недавно в СССР появился новый перевод «Дон Жуана», исполненный в тюремном каземате. У Татьяны Гнедич, молодой переводчицы, которая в эпоху пресловутого «культа», по воле приспешников Сталина, оказалась в тюрьме, не было ни английского подлинника, ни карандаша, ни бумаги. Но многие страницы «Дон Жуана» она помнила наизусть слово в слово. Чтобы скрасить тоску заточения, она с утра до ночи переводила поэму — строфа за строфой, — нигде не записывая своего перевода, полагаясь исключительно на свою феноменальную память.

Теперь ее перевод напечатан и высоко оценен советской критикой. О ее высоком писательском подвиге недавно сообщила наша пресса.

Более близкое мое знакомство с английской поэзией состоялось уже после того, как я ушел из малярного цеха. И да будет благословен Уильям Стэд, печатавший серию тоненьких книжечек под общим названием «The penny poets»¹. Благодаря этим копеечным книжкам в мою жизнь вошли и Мильтон, и Блейк, и Бернс, и Мэтью Арнольд, и Броунинг, — и я даже представить себе не могу, как бы я прожил хотя бы самое малое время без них, а также без Китса, без Шелли, без юного Суинберна. Вскоре к ним присоединились В. Б. Иейтс, Томас Гарди и Хаусман, восхищающий меня хрустальной прозрачностью своих скорбных — но не мрачных — стихов.

В моей библиотеке эти книги соседствуют с Державиным, Тютчевым, Лермонтовым, Фетом, Некрасовым и мирно сосуществуют друг с другом.

Не узнав чужого, не поймешь своего. Если бы мне были неведомы стихи Kingsley Amis, David Holbrook, Dom Moreas, Peter Porter, Ted Hughes, D. Y. Enright и других молодых, я не мог бы оценить и прочувствовать все своеобразие поэзии Светланы Евсее-

¹ Дешевая серия (англ.).

вой, Беллы Ахмадулиной, Новеллы Матвеевой, Владимира Корнилова, Евгения Винокурова, Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Наума Коржавина в других молодых стихотворцев, поэзия которых в последние годы стала так магнетически приманива для молодежи советской.

Не стану говорить об английских романах. Любить их нетрудно. Их любит весь мир. Но никакими словами не передать той любви, какую я питаю к английским эссеям. Самая их форма, их стиль были для меня непривычны. Русская критика всех направлений в сущности не знает эссеев. Методы эссеистов ей чужды. Она питается другими традициями. Но мне всегда казалось, что пытливый советский читатель был бы рад познакомиться с этим неведомым жанром, и я давно уже задумал составить (в переводе на русский язык) сборник лучших английских эссеев: Вильяма Гезлитта, Чарлза Лэма, де-Квинси, Честертона, Макса Бирбома, Хиллера Беллока, Сомерсета Моэма, Т. С. Элиота в других мастеров этого специфически английского жанра. Не могу простить себе, что, отвлеченный другими работами, я так в не осуществил этой давней мечты.

Переводить эссеи было бы для меня наслаждением. Вообще я только в тех случаях впрягаюсь в ярмо переводчика, когда меня слишком уж обрадует какой-нибудь английский или американский шедевр и мне захочется, чтобы русские читатели разделили со мной мою радость. Так возникли мои переводы комедии Уичерли «The Plain Dealer» – «Прямодушный», комедии Джона Синга «Ирландский герой» («The Playboy of the Western World»), комедии Сомерсета Моэма «Дождь», «Сказок» Киплинга, сказок Оскара Уайльда, «Живчеловека» Честертона, твеновского «Тома Сойера», «Листьев травы» и «Демократических далей» Уолта Уитмена и т. д.

Страна, которую видишь сквозь ее поэзию и прозу, всегда представляется тебе в ореоле. Для меня Англия была и осталась страной великих писателей. Хорошо понимаю, что это наивно, но здесь уж ничего не поделаешь: видеть Англию исключительно в литературном аспекте и значит для меня видеть ее подлинную суть.

Конечно, я слышал много рассказней о лицемерии британцев, о их пресловутом «cant'e»¹, о их чопорности, замкнутости и т. д. В газетах мне часто встречалось модное в те времена выражение «коварный Альбион». Очевидно, для этого были все основания,

¹ Лицемерие, ханжество (англ.).

и, я верю, достаточно веские, но мне выпала большая удача не сталкиваться с таким Альбионом, не испытывать его коварства и «cant'a». И хотя из литературы я знал, что в Англии множество Пекснифов, но разве не та же литература явилась оружием анти-фарисеев, анти-Пекснифов, таких, как Годвин, Шелли, Байрон, Диккенс, Теккерея, Рескин, Вильям Морис, Бернард Шоу.

И те английские писатели, которых мне посчастливилось встретить во время своего краткого пребывания в Англии в 1916 году — Эдмунд Госсе, Герберт Уэлс, Конан Дойл, Джон Бухан, Морис Бэринг, Роберт Росс,— показались мне, при всем их различии, равно далекими от всяких «коварств», простосердечными, с открытой душой, без всякого камня за пазухой, такими же, как русские писатели, с которыми я общался всю жизнь.

Сам понимаю, что это — чудачество, но, приехав, например, в Оксфорд и увидев там *Бэллмол колледж*, я только и вспомнил о нем, что это был колледж Суинберна, а увидев *Магдален колледж*, сказал себе: «Это колледж Оскара Уайльда».

Стыдно признаться, но, когда я впервые увидел бюсты двенадцати римских императоров на *Шелдониан билдингс*, я только и вспомнил о них, с каким изумлением глядели они на девицу Зулейку Добсон в старом (и устарелом!) романе «несравненного Макса».

А когда я впервые подошел к речке Айзис — это было в 1962 году,— я не без волнения вспомнил, что ровно сто лет назад жарким летом по этой самой воде проплывала длинная лодка, в которой сидели три девочки, сестры Лиделл, и с ними чинный математик Чарлз Лутвидж Додгсон, alias¹ Льюиз Кэрролл. Несмотря на жару, он, я думаю, так и не снял черного своего сюртука, не расстегнул своего сюртука, не расстегнул своего крахмального ворота, но когда стал рассказывать девочкам, слегка заикаясь, сказку «Алиса в стране чудес», стало ясно, сколько веселого сумасбродства, озорства, необузданной детскости может порою таиться под черным сюртуком иного оксфордского дона. Конечно, ему и в голову тогда не пришло, что эта непутевая сказка, которую он выдумывал на досуге от нечего делать, затмит его ученые труды и доставит ему вечную славу на пяти континентах.

Где эта лодка? где маленькие сестры Лиделл? где вода, струившаяся среди этих лугов ровно сто лет назад? где он сам, Льюиз Кэрролл? А его сказка живет и живет, несмотря ни на что, и вот

¹ Иначе говоря (англ.).

уже второе столетие радует миллионы детей. Как же не верить, что литература прочнее всего и что нет такой силы, которая могла бы ее уничтожить!

Мне, старику-литератору, служившему литературе всю жизнь, очень хотелось бы верить, что литература важнее и ценнее всего и что она обладает магической властью сближать разъединенных людей и примирять непримиримые народы. Иногда мне чудится, что эта вера — безумие, но бывают минуты, когда я всей душой отдаюсь этой вере. «Разве не утешительно, — говорю я себе в такие минуты, — что за всю многовековую историю русско-британских отношений еще не было другого такого периода, когда Англия проявляла бы столь жгучий, живой интерес к языку и литературе России, а Россия — к языку и литературе Англии».

Будем же верить, что это к добру, — и давайте, несмотря ни на что, крепить, насколько это зависит от нас, наши дружеские литературные связи.

Хорошо понимаю, что это — банальный призыв, но продиктован он свежим, заново прихлынувшим чувством.

Май, 1962

ТРИЛЛЕРЫ И ЧИЛЛЕРЫ

I

Если вам захочется пристрелить музыканта, вставьте заряженное ружье в пианино, на котором он будет играть.

Сделайте так, чтобы ружье было нацелено прямо в лоб музыканту.

Ничего не подозревая, он сядет за ваш инструмент сыграть ну хотя бы Бетховена, но только нажмет педаль, пианино выстрелит, и нет музыканта.

Впрочем, не лучше ли для этой цели использовать столь же мирные шахматы. Вставьте незаметно в ладью или пешку маленький металлический штифтик и одновременно проведите сквозь шахматный стол к одному из черных или белых квадратиков сильный электрический ток. После этого смело начинайте труднейшую партию с тем непобедимым гроссмейстером, которого вам хочется убить. Едва только в азарте игры он схватит обработанную вами фигуру и поставит ее на фатальный квадратик, произойдет замыкание, и маэстро сгорит, как от молнии.

Первая из этих смертей изображена австралийской писательницей мисс Нгайо Марш (Ngayo Marsh) в ее популярном романе «Прелюдия смерти», а вторая — знаменитейшим корифеем этого литературного жанра миссис Агатою Кристи в ее сверхпопулярном романе «Большая четверка».

Не лишено также привлекательных черт самобытности убийство, придуманное покойной мисс Дороти Сэйерс в ее романе «Девятка портных»: вместо того чтобы банальнейшим образом повесить или задушить человека, его ведут на колокольню и помещают неподалеку от колокола, дабы неумолкающий звон, гудящий пленнику в самые уши, довел его до мучительной смерти.

И еще один столь же редкостный способ: прийти к человеку в гости и будто по рассеянности положить к нему на стол закрытый зонтик. А потом сказать громовым голосом:

— Ни с места! Этот зонтик стреляет!

И тут только человек разглядит, что в него направлено дуло винтовки, которая замаскирована зонтиком.

Об этом я узнал из романа, сочиненного Генри Трисом. У романа характерное название «Пиф-паф — и ты мертвец!»

Так же своеобразно и пикантно злодейство, придуманное англо-американским писателем Джоном Родом (Rhod). В романе «Подозревается, а кто — неизвестно» («The mysterious suspect») Род убил одного из своих персонажей в высшей степени остроумным приемом: заставил его хитрого врага пробраться к нему в уборную и приладить к баку с водой пистолет. Чуть только несчастный, покидая уборную, дернул цепочку, прикрепленную к баку, пистолет выстрелил и раздробил ему череп. Просто — и в то же время ново, оригинально, свежо.

Таким же оригинальным и свежим показалось мне другое убийство, о котором я вычитал в книге англичанина Эндрю Гарва (Garve) «Далекie пески».

Дело опять-таки очень простое. Если вы случайно узнаете, что субъект, которого вы хотите убить, болен сахарной болезнью (диабетом) и что ему надлежит ежедневно в таком-то часу впрыснуть себе инсулин, без чего он тут же на месте умрет, пошлите его куда-нибудь подальше от дома, предварительно подрезав тот карман, где у него хранится пузырек с инсулином. Гибель вашей жертвы обеспечена, и роману Гарва обеспечен успех.

Похоже, что потребителям этой словесности уже успели порядком наскучить все существующие орудия убийства: пистолеты, ножи и дубины. Им естественно хочется, чтобы в их излюбленных книгах люди истребляли друг друга каким-нибудь ориги-

нальным, новаторским способом, не успевшим примелькаться в уголовной хронике газет. Отсюда — стреляющие зонтики, стреляющие шахматы, стреляющие клавиши рояля и другие пикантные новшества в области братоубийственной техники.

II

Но, конечно, эти новшества нужны для гурманов и снобов. А широкие массы читателей вполне удовлетворяются такой беллетристикой, где люди уничтожают друг друга без особых затей, по-простецки, самыми ординарными способами — кто пулей, кто кочергой, кто бутылкой.

Порою самой обыкновенной бутылкой, а порою фантастической, гигантской, вмещающей два с половиной ведра. Та же Нгайо Марш в своем давнем романе подвесила именно бутылку на большой высоте над столом, где люди собрались для веселой пирушки. Бутылка, благодаря махинациям какой-то безнравственной личности, сорвалась с высоты и, проломив голову одному из пирующих, в секунду уколошила его. Роман так и называется «Шампанское убийство», но, конечно, это убийство — не первого сорта, излишне замысловатое, громоздкое, трудное, не то, что убийство при помощи легонькой изящной цепочки, спускающей воду в уборной.

Впрочем, к чему привередничать? Было бы в книге убийство — а лучше бы: два или три, — и массовый, многомиллионный читатель, накинется на книгу, как на лакомство. Для этого читателя самое слово «убийство» — такое заманчивое, вкусное слово, что он демонстративно не желает читать те романы, в которых нет ни убийств, ни убитых.

Оттого-то его наиболее любимые авторы считают нужным предупредить его на обложках своих бесчисленных книг, что они не обманут его ожиданий и дадут ему приятную возможность всласть полакомиться картинами насильственной смерти.

«Убийство в Месопотамии». — «Убийство в Хазелмуре». — «Убийство в восточном экспрессе». — «Убийство Роджера Экройда». — «Убийство заранее объявлено». — «Убийство на поле для гольфа». — «Убийство по алфавиту». — «Убийство для рождественских праздников» и т.д., и т.д., и т.д.

Это заглавия книжек все той же Агаты Кристи, изготовившей (начиная с 1920 года) около сотни подобных романов.

Таковыми же заголовками прельщают читателей и другие писатели этого жанра:

Джордж Кокс. «Убийство в Гаване».

Джон Родс. «Убийство на Прэд-стрит».

Джон Кризи. «Убийство Лондон — Миами».

Джон Крейзи. «Убийство Лондон — Южная Африка».

Джозефин Белл. «Убийство в лондонском порту».

Элис Кэмбелл. «Убийство Кэролин Бэнди».

Ричард Пекхем. «Убийство в необыкновенных домах».

Эрл Стэнли Гарднер. «Вот так убийство».

Сирил Хэр. «Английское убийство».

Эллери Куин. «Семь убийств».

Рой Виккерс. «Восемь убийств в предместьи».

Впрочем, есть авторы, которые могут давать своим книгам любые названия, так как самые имена этих авторов служат для читателя надежным ручательством, что, каковы бы ни были заголовки их книг, там, в этих книгах, читатель непременно найдет желанные ему трупы зарезанных, застреленных, утопленных, раздавленных грузовиками людей.

Вот эти имена, более известные многомиллионным обитателям нашей планеты, чем имена Гомера, Сервантеса, Чосера, Байрона, Толстого и Диккенса:

Эрл Стэнли Гарднер.

Эллери Куин.

Рекс Стаут.

Раймонд Чандлер.

Агата Кристи.

Писатели разных темпераментов, разных талантов, разного духовного роста. Объединяет их только одно: в каждом из написанных ими романов непременно фигурирует мертвец, а порою три или четыре, погибших от злодейской руки. Таких романов ими написано несметное множество, и вряд ли на всем земном шаре совершается в течение целого года столько свирепых убийств, сколько их совершается в хороших томиках, написанных этими знаменитыми авторами.

Производительность их колоссальна. У меня на столе каталог нью-йоркского издательства фирмы Вильямс Морроу и К°, где перечислены сочинения Гарднера, и читая этот каталог, я увидел, что, например, в 1935 году им написано четыре романа; в 1939 — тоже четыре романа, в 1940 году — пять, в 1941 — пять, в 1942 — пять и в 1962 — пять, а всего сто двадцать восемь томов — беспрецедентная плодовитость, почти сверхъестественная! Из числа этих

томов около ста двадцати посвящены убитым и убийцам. Заглавия у них необычные, ошеломляющие своей необычностью:

«Музыкальная корова». — «Сбежавший мертвец». — «Поющая юбка». — «Счастливые ноги». — «Дураки умирают по пятницам». — «Районный прокурор жарит гуся». — «Вороны не умеют считать». — «Вы прямо-таки умрете от смеха». — «Труп на карнавале». — «Башмачок магазинной воровки». — «Летучие мыши летают во мраке». — «Иные женщины не любят дожидаться». И т. д., и т. д., и т. д.

Сто двадцать восемь романов, пользующихся феноменальным успехом не только в переплетах, но и на экранах кино. В одном из детективных журналов я видел портрет молодого и красивого киноартиста Рэймонда Барра (Burr), прославившего себя исполнением роли велемудрого Мэйзона, любимого героя романов несравненного Гарднера. Каковы бы ни были заголовки этих романов, пусть даже называются они идиллически-невинно и мирно: «Влюбчивая тетка», «Хромая канарейка», «Пожалуйста, передайте мне соусник», — читатели могут быть твердо уверены, что Эрл Стэнли Гарднер с честью выполнит взятые им на себя обязательства, потешит их загадочным убийством, — а все убийства в его книгах непременно должны быть загадочны, иначе что стали бы делать созданные его фантазией гении: хитроумный адвокат Перри Мэйзон и рыцарски благородный районный прокурор Дауг Сельби, которые во всех его книгах обязаны дознаться на последних страницах, кто же, когда, почему, для чего, каким образом совершил очередное душегубство. За это благодарные читатели платят Гарднеру самой нежной и горячей любовью.

«Среди ныне живущих писателей, — читаем мы в издательском извещении о нем, — нет ни одного, кто мог бы сравниться с Эрл Стэнли Гарднером по количеству книг, тираж которых превысил бы миллион экземпляров. Его книги — бестселлеры в США, Канаде, в Англии, в Австралии, в Швеции, в Норвегии, в Дании, в Голландии, во Франции, в Италии, в Чехословакии, в Аргентине, в Бразилии».

Это сообщение подкрепляете фактами. Похоже на то, что своей популярностью Эрл Стэнли Гарднер затмил даже знаменитейшую из всех уголовных писателей, «королеву убийства и сыска», любимицу цивилизованных дикарей всего мира, все ту же Агату Кристи, которая тоже была мастерицей давать своим смертоубийственным книгам заманчивые, пряные заглавия:

«Тайна Карибского острова». — «Тайна голубого экспресса» — «Приключения рождественского пудинга». — «Сумасшедшая при-

чуда мертвеца». — «Кошка среди голубей». — «Зеркало, треснувшее от края до края» и т.д. и т.д. и т.д.

Я не могу похвалиться, что я прочитал все двести двенадцать книг, написанных этими двумя сочинителями. Но книг сорок или сорок пять я все же прочитал с большим вниманием и попробую на дальнейших страницах дать о них хотя бы краткий отчет.

Здесь же я хотел бы отметить, что сотни даровитых и полударовитых писателей в Англии, во Франции, в США бьются над тем, чтобы выдумать такого необыкновенного сыщика, который был бы совершенно не похож на типичного представителя этой профессии.

Его личность должна быть столь же необычна, оригинальна, причудлива, как и те преступления, которые ему удастся раскрыть.

Никоим образом нельзя допускать, чтобы это был обыкновенный работник уголовного розыска. Нет, он должен быть эксцентрик, чудаком, сумасбродом. Хорошо, если он будет немного смешон. Пусть в его характере будут забавные мелкие слабости, свойственные каждому гению. А гениальность должна быть непременно присуща ему — без этого никак невозможно. Великий кумир миллионов, он должен быть сверхпроницателен, потрясающе отважен и мудр.

Сэр Артур Конан Дойл был первым, блистательно выполнившим этот молчаливый заказ. Его Шерлок Холмс — романтик, меланхолик, отшельник, обожатель музыки, бессребреник — то есть именно такой человек, который ни единой чертой не похож на убогую личность реального сыщика — и в сущности являет собою прямую его антитезу.

По этой же дороге пошел и многоплодовый английский писатель, философ, эссеист, романист и поэт Честертон, сделавший гением уголовного сыска совсем уже неожиданную личность — набожного священника Брауна. О подвигах этого невообразимого сыщика он написал пять томов, где среди слабых и неправдоподобных новелл встречаются порою остроумные.

Но потребителю сыщицких книг этого, конечно, было мало. Он требовал новых и новых героев, еще более гротескных, невероятных, немислимых и непременно обаятельно милых. Он жаждал любить своих сыщиков, преклоняться пред ними, видеть в них воплощение своих идеалов.

Оттого-то среди фаворитов всемирной толпы занял одно из первых мест знаменитый Гэркюль Пуаро, изображенный Агатой Кристи, забавно самовлюбленный бельгиец, готовый без конца

похваляться своими большими, роскошными, закрученными кверху усами — при этом превосходящий своей сверхчеловеческой мудростью всех мыслителей, древних и новых.

Когда этот милый мудрец, о котором Агата Кристи написала десятки романов, имевших баснословный успех, стал наконец приедаться читателям, она предложила им другую фигуру, казалось бы, совсем уж непригодную для сыщицкой деятельности, — чудаковатую провинциальную старую деву мисс Марпл, которая простодушна до святости, пригвождена к инвалидному креслу, почти никогда не покидает своего захолустья, вяжет бесконечный чулок и в то же время обладает таким пронзительно сильным умом, что можно было бы наполнить самую большую тюрьму разоблаченными ею преступниками.

У Агаты Кристи уже в двадцатых годах возникло несколько сильнейших соперников. Это раньше всего американцы Рекс Статут и Эрл Стэнли Гарднер. Первый создал фантастический образ великого сыщика Неро Вольфа, второй — столь же гениального Перри Мэйзона. Тогда же в американской словесности возникли фигуры других мастеров уголовного сыска — Филиппа Марло и Эллери Куина. Эти четверо — Неро Вольф, Перри Мэйзон, Филипп Марло и Эллери Куин, да, пожалуй, еще двое-трое, приключения которых описаны во многих десятках бестселлеров, в настоящее время лучше известны всесветным читателям, чем все Прометеи, Ахиллы, Эдипы, Дон-Кихоты, Робинзоны, Отелло и Гамлеты, отразившие в себе вкусы, идеалы и чаяния далекого прошлого.

До чего эти люди непохожи на подлинных агентов уголовного сыска, можно судить хотя бы по знаменитому герою Рекса Статута. Это неповоротливый, чудовищно толстый холостяк-самодур, проводящий все свободное время в своей богатейшей теплице, где расцветают и зреют любимые его орхидеи. Избалованный, очень капризный, он рвет на клочки и сжигает в камине огромный словарь лишь потому, что обнаружил в нем небольшую ошибку, неверное истолкование какого-то слова — и вот решил наказать весь словарь — тысячу с чем-то страниц за одну неудачную строчку!

Нужно ли говорить, что «при всем при том» он жалостлив, милосерден, благороден, хотя и скрывает эти прелестные качества под маской равнодушия и черствости. Мудрости у него несколько не меньше, чем у Перри Мэйзона и Пуаро.

Нужно ли говорить, что писатели низшего ранга тоже из сил выбиваются, чтобы вослед за знаменитыми авторами предста-

вить читателю самую необычайную личность в роли работника уголовного сыска. На днях мне попался рассказ неведомого мне Бейнарда Кейдрина, который вывел в этой роли слепого, хотя зрение, казалось бы, в высшей степени необходимо для сыщицкой деятельности. В этом рассказе («5 – 4 = убийца») слепой успешно разгадывает загадку одного преступления именно оттого, что он слеп.

Но всех превзошла Энид Блайтон. В роли опытной сыщицы она вывела необыкновенно смышленную восьмилетнюю девочку, которая своим интеллектом перещеголяла знаменитых сыщиков и регулярно оставляет в дураках профессионального полицейского Гуна.

Книжка эта появилась в английском издательстве «Dragon» («Дракон»), которое печатает сыщицкие истории для малых детей от 6 до 8 лет («Синий Дракон») и от 8 до 12 лет («Красный Дракон»).

Правда, в этих историях нет ни убийц, ни убитых, дети выслеживают мелких и крупных воров, а кинжалы, пистолеты и яды они предоставляют старшим богатырям детективного жанра — Агате Кристи, Эрлу Гарднеру, Раймону Чандлеру, Рексу Стауту, Эллери Куину и целому легиону их английских, французских, американских соратников.

Итак, вот что мы можем сказать при первом знакомстве с этим любопытным и многозначительным жанром: он во многих своих проявлениях постоянно стремится к тому, чтобы ошеломить, поразить, ошарашить читателя. Мы видели, как эксцентричны заголовки большинства современных романов, повестей и рассказов, относящихся к этому жанру. Ни «Поющей юбки», ни «Музыкальной коровы», ни «Дураков, умирающих в пятницу» не знала детективная беллетристика минувших эпох, довольствовавшаяся такими простыми заглавиями, как «Золотой жук», «Лунный камень», «Знак четырех», «Баскервильская собака» и т. д.

Главные герои этих книг — приватные работники сыска — все поголовно эксцентрики, люди по своему душевному складу несколько не похожие на подлинных представителей этой прозаической и малопочтенной профессии.

События, составляющие самый центр сюжета этих бесчисленных книг — загадочные смертоубийства, тоже, как мы видели, бывают все чаще отмечены в новейших романах яркой печатью немислимых и небывалых причуд.

Конечно, эти особенности детективной беллетристики середины двадцатого века, выступающие с каждым годом все резче,

характерны не столько для создающих ее литераторов, сколько для массового ее потребителя, чьи помыслы, вкусы и требования отразились в этих книгах как в зеркале.

Лицо этого потребителя выступает перед нами с величайшей отчетливостью.

При самом поверхностном взгляде каждому становится ясно, что этого человека нельзя приманить художественной тематикой, поэтичностью и экспрессивностью образов, красотой и своеобразием стиля, тонким изображением многосложной человеческой психики.

Нет, он требует от книги иных, не существовавших в былые эпохи достоинств, совершенно не похожих на те, какие считались наиболее ценными прежде, требует деспотически, настойчиво, жадно. Идя навстречу требованиям этой широкой читательской массы и стремясь выполнить ее нетерпеливый заказ, издатели наперебой публикуют душегубные книги, причем заранее уверяют своего потребителя, что эти книги — суть великолепные *триллеры*, чудесные *чиллеры*, из ряда вон выходящие *гринперы*. То есть обещают ему, что будут зверски терзать его бедную душу, не дадут ему ни минуты покоя, доведут его до нервической дрожи и вообще примут самые крайние меры, чтобы волосы у него встали дыбом, а по спине побежали мурашки.

Ибо эти англо-американские термины говорят именно о таких истязаниях и муках. Происходят эти слова от глаголов *to thrill* — чрезвычайно взволновать человека, пронзить его восторгом или ужасом, *to chill* — довести до озноба, до холодного пота и *to grip* — стиснуть мертвою хваткою, крепко сжать рукой или тисками. Спрашивается, откуда у этих людей появилась потребность, чтобы их леденили до мозга костей и сжимали их сердце в тисках?

Тираж этих книг — баснословен. Велики тиражи всевозможных детективных журналов. Среди них наибольшей популярностью пользуется ежемесячник, издаваемый в Нью-Йорке двумя литераторами, которые сочиняют романы и повести под общим псевдонимом Эллери Куин. Под этим псевдонимом они написали около полусотни томов, тираж которых давно уже превысил шестьдесят миллионов. В этих романах и повестях фигурирует сыщик, тоже именуемый Эллери Куином. Их журнал выходит одновременно на пяти языках — в США, в Финляндии, в Германии, в Англии, в Австралии, во Франции, в Италии, в Португалии, в Японии. Под его заглавием сказано, что он «Mystery Magazine», то есть, что в нем сообщаются всевозможные случаи, привлекатель-

ные своей (главным образом уголовной) загадочностью. За лучшие из этих историй журналом ежегодно предлагаются премии, и, если верить его объявлениям, он уже истратил на премии 150 000 долларов. Журнал этот связан с клубами сыщицкой книги, куда каждый месяц он зазывает подписчиков.

В январском номере «Эллери Куина» за 1964 год на обложке помещено объявление, где издатели чванятся, что «вся литературная дорога журнала богато «усеяна трупами» (strew with corpses). Усеяна трупами! — очевидно, это-то и ценится читателями превыше всего. В рекламе о романе «Убийство из лука» («The Bowwitring Murder») им тоже обещаны трупы — целая гора трупов (mounting number of corpses). Нужно ли говорить, что виньетки в этом журнале изображают виселицы, револьверы, кандалы, склянки яду, могилы, человеческие черепа и кинжалы — аппетитные приманки для читателей. В журнале — в каждом номере — печатается список детективных романов, вышедших в течение данного месяца. Беру самый старый список, опубликованный в 1959 году. Из этого списка видно, что в одном только марте этого года вышли следующие книги приложением к «Ellegy Queen's Mystery Magazine»:

А в т о р	З а г л а в и е
Джордж Бэгби	«Убийца полисмен»
Картер Браун	«Жертва»
Лесли Чарринс	«Благодаря святому»
Дэнфорд и Хорон	«Районный прокурор»
Ричард Деминг	«Король преступлений»
Роберт Дитрич	«Дом на 9-й улице»
Эрл Стэнли Гарднер	«Счастливые ноги»
Эндрю Гавр	«Дыра в земле»
Билл Голт	«Изменчивые погребальные дроги»
Уильям Голт	«Капризная вдова»
Фрэнк Грубер	«Шепчущий хозяин»
Дай Кин	«Мой любимый мертвец»
Дэнэ Лайон	«Потерянный»
Ричард Матезон	«Поездка на кошмаре»
Вильям Моул	«Тень убийцы»
Гарри Олескар	«Ну, а теперь попробуй стать убийцей»
Мэри Раинхарт	«Последний в десятке»

Для самых талантливых и серьезных писателей, работающих в этом экзотическом жанре, в Лондоне (еще в 1929 году) был основан весьма фешенебельный клуб под председательством самого Честертона. После Честертона председателем был его друг Эдвард Бентли, автор превосходного романа «Последнее дело Трента» («Trent's Last Case», 1913).

Я не оговорился, назвав этот роман превосходным. Хотя подобные романы и повести в большинстве случаев сочиняют халтурщики, но и здесь порою встречаются книги очень высокого литературного качества.

III

Конечно, я не собираюсь выступать с обвинительной речью против так называемой детективной словесности. Я с детства люблю и Уилки Коллинза, и Конан Дойла, и готов без конца перечитывать шедевры Эдгара По.

Но теперь, как мне кажется, в литературе этого законного жанра там, на Западе, появились такие особенности, мимо которых невозможно пройти.

И первая особенность — баснословно широкий, поистине океанский размах этого, в сущности, очень узкого жанра.

Почему многие сочли эту тему единственно любимой и желанной? Почему после того, как они прочитали, например, «Убийство на улице Прэд», им понадобилось сейчас же, без передышки, прочесть и «Убийство на Пикадили», и «Убийство в Кром-Хаусе», и «Убийство на площадке для гольфа», а потом «Шампанское убийство», и «Убийство в Месопотамии», и «Убийство в музее восковых фигур»?

Тут массовый психоз, эпидемия, которую не только не лечат, но ежедневно, ежечасно разжигают криками тысячеголосых реклам, кинокартин, и бедная жертва этих отлично организованных методов доходит до такой ошалелости, что в конце концов у нее пропадает способность питать свой отравленный мозг какой-нибудь духовной пищей.

Скучными и пресными кажутся ей книги, где нет виртуозных убийц, которых тут же победоносно выслеживали бы мудрейшие, светозарные, всевидящие, безупречно благородные и в то же время непременно чудаковатые сыщики.

Вот этот-то океанский разлив уголовной словесности показался мне одной из наиболее типических черт.

Вторая столь же грозная, роковая черта всей этой кровавой словесности заключается, я думаю, в том, что она куда больше интересуется техникой истребления людей, чем теми, кого ей приходится истреблять. Если, например, писателю Бернаду Кейпсу посчастливилось выдумать еще никем не обыгранный метод убийства — при помощи простых почтовых марок, этот метод так увлекает его, что ему и в голову не приходит внушить своим читателям хоть малейшее чувство симпатии к тому, кто пострадал от изобретенного им преступления. Дело заключается в том, что некто смазал ужаснейшим ядом изнанку почтовых марок и подсунил их четырнадцатилетнему мальчику. Тот, желая их наклеить на письма, стал по-детски лизать их одну за другой и тотчас же грохнулся, как подкошенный, на пол. Мальчик умирает у нас на глазах, а нам его несколько не жалко, потому что мы не успели полюбить его, привязаться к нему или хотя бы познакомиться с ним. Вообще этот жанр исключает какой бы то ни было подлинный интерес к человеку.

Правда, у иных представителей этого жанра все же заметно стремление дать обрисовку характера каждого своего персонажа. Но к этому необходимо прибавить, что, когда, например, «королева» этого кровавого жанра — Агата Кристи характеризует в начале романа изображаемых ею людей, опытный читатель заранее знает, что не следует верить ни одному ее слову, ибо те, кого в первой главе она изображает чуть не ангелами, на последних страницах непременно окажутся — по крайней мере один или двое из них — отпетыми мерзавцами. В том и состоит ее игра: внушить вам подозрение ко всем, насторожить против каждого.

В ее знаменитом романе «Хикори Дикори Док» выведен самый обыкновенный пансион для студентов. И все они, когда поднимается занавес, кажутся прямодушными, милыми. Но вот в доме происходит убийство. Кто убил, конечно, неизвестно. И начинается наш добровольный читательский сыск. Мы снова и снова перебираем всех мирных обитателей дома. Может быть, убийца — вон тот? А может быть, вот этот? Мы уже не верим в их чистосердечные молодые улыбки, в их горячие порывы и слова. Мы подозреваем в притворстве и лицемерии каждого, мы каждого считаем потенциальным убийцей.

Здесь третья роковая особенность этой массовой литературной продукции: она не позволяет читателю быть простосердечным, доверчивым.

Не очевидно ли, что подобные массовые литературные опусы могут зародиться лишь в социальной среде, где царит такое же

неверие в людей, в бескорыстие их побуждений и чувств? Подозрительность, страх, неуверенность в завтрашнем дне, ненависть «косматая: как зверь», неверие в искренность, в доброту человеческую — все это отразилось, как в зеркале, в этих изящно оформленных, с виду таких безобидных, развлекательных книжках.

Характерно, что отъявленный их враг и гонитель, американский критик Эдмунд Уилсон, увидел в них то же, что происходит и в жизни наиболее знакомой ему части человечества: «Всякого подозревают по очереди, каждая улица кишит соглядатаями, и ты не знаешь, кому они служат. Всякий кажется виновным в преступлении, и нет ни одного человека, который чувствовал бы себя в безопасности». В этих строках американского критика слышатся тоска и сердечная боль. А, казалось бы, его соотечественникам не так уж и трудно избавиться от этой боли и от этой тоски. Нужно только понять до конца все безумие той мрачной и злой подозрительности, той мании преследования, того патологического недоверия к жизни, которые, как мы только что видели, так рельефно сказались даже в их развлекательном чтиве.

Кровавая словесность, о которой я сейчас говорил, заинтересовала меня, как вы видите, не сама по себе, а как одни из очень многих симптомов слишком затянувшейся скверной болезни. Болезнь эта, к счастью, излечима. Духовное здоровье великих народов превозмогло и не такие болезни, но не нужно скрывать от себя, что болезнь ужасно запущена. Причем мы не должны забывать, что особенно большая ответственность ложится на нас, на писателей.¹

1969 г.

¹ Автор не успел завершить эту статью. — *Сост.*

ПРЕДИСЛОВИЯ¹

ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС. ПОВЕСТЬ О ДВУХ ГОРОДАХ

У английского писателя Вильки Коллинса есть пьеса «Оледенелая пучина»^{*2}. В пьесе изображается, как во время полярной экспедиции некий безнадежно-влюбленный юноша, отвергнутый любимой девушкой, спасает жизнь своему счастливому сопернику, которого он незадолго до того намеревался убить. Он ухаживает за соперником во время болезни, отдает ему последний кусок хлеба и, выбиваясь из сил, приносит его к ногам любимой женщины:

— Я спас его, Клара, для тебя!

И тут же эффектно умирает.

Вильки Коллинс был близким приятелем Диккенса. Когда на святках, в 1857 году, дети Диккенса затеяли домашний спектакль, они выбрали для постановки эту пьесу. Диккенс исполнял в ней главную роль — роль самоотверженного юноши Ричарда, жертвующего жизнью ради спасения врага.

Диккенс был отличный актер. Он наполнил эту ходульную роль таким большим душевным содержанием, что она потрясла присутствующих. Впоследствии он дважды сыграл ее перед многочисленной аудиторией в Манчестере. Роль Ричарда запала ему в душу. Диккенс пережил эту роль так глубоко, что, по его же словам, ему, при его пламенном воображении, стало казаться, будто этот юноша он сам, будто все это случилось в его собственной жизни. Так зародился у него образ Сиднея Картона, самоотверженного героя «Повести о Двух Городах», который идет на гильотину, чтобы спасти своему сопернику жизнь. Постепенно этот образ в сознании Диккенса усложнялся, обрастал все новыми деталями — и, наконец, воплотился в великодушного, но опустившего-

¹ Этот отдел составил и прокомментировал Павел Крючков.

² Здесь и далее знаком «*» обозначены комментарии в конце тома. — *Примеч. сост.*

ся пьяницу, страдающего презрением к себе и ко всей своей даром истраченной жизни. В черновой тетради Диккенса, куда он заносил в беспорядке всевозможные мысли и образы, сохранился такой набросок:

— «Пьяница? — Мот? — что? — Лев! и его Шакал и начальник — крадетя к нему в неурочный час».

Каждое слово этих небрежных строк нашло себе развитие в повести.

Особенно трудно далось Диккенсу заглавие этого произведения.

В той же черновой тетради читаем:

— Написать бы повесть о двух каких-нибудь разных эпохах — с промежутком посередине, как бывает во французской драме. Заглавия для такого сочинения: «Время!» — «Листья в лесу». — «Развеянные листья». — «Большое Колесо». — «Кругом и Кругом». — «Засохшие листья». — «Четверть века». — «Годы и Годы». — «Бегущие Годы». — «День за Днем». — «Поваленные Деревья». — «Мемори Картон». — «Катящиеся Камни». — «Два поколения».

В январе 1858 года, то есть ровно через год после возникновения первого замысла, Диккенс писал своему другу:

— «Что вы скажете о таком заглавии: «Один из этих дней?»

Через полтора месяца он спрашивал снова:

— «Что вы скажете о таком названии моей повести: «Заживо Погребенный?» Не слишком ли это мрачно? Или «Золотая Нить?» Или «Доктор из Бове?»».

Но прошел еще год, и лишь в начале 1859 года Диккенс принялся за эту повесть. В марте он сообщает другу:

— «Пишу лишь затем, чтобы уведомить вас, что я нашел заглавие для повести: «Повесть о Двух Городах».

* * *

Повесть писалась туго. Диккенс постоянно жаловался в письмах на всевозможные трудности, которые ему приходится преодолевать. Дело в том, что он писал эту повесть для нового еженедельного журнала «Круглый Год», редактором которого был он сам. До сих пор ему редко случалось писать для еженедельника. Прежние его романы — почти все — печатались ежемесячными выпусками, и там он мог давать своему вдохновению волю и писать длинные неторопливые главы. Здесь же ему постоянно приходилось сжиматься. Нужны были пестрые, коротенькие главки, быстро следующие одна за другой.

Такой темп был непривычен для Диккенса.

— «Эти маленькие порции сводят меня с ума», — писал он Джону Форстеру в июле 1859 года*.

— «Никакие деньги, — писал он ему же, — не вознаградят меня за эту постоянную работу над сгущением, сжиманием повести. Только интерес к ее сюжету и удовольствие, которое я испытываю, преодолевая трудности новой трактовки, отчасти искупают мой труд».

Нужны были новые литературные приемы, совершенно непривычные для Диккенса. Чтобы поднять интерес к своему молодому журналу, он задумал написать такую повесть, в которой главное — увлекательный, волнующий сюжет, а отнюдь не обрисовка характеров.

— «Мне захотелось написать, — говорит он в одном письме, — картинную живописную повесть, интерес к которой возрастал бы с каждой новой главой. Хотя действующие лица в ней и будут выхвачены из жизни, но их характеры будут выясняться не столько из их разговоров, сколько из самого действия повести. Словом, я вообразил, что может быть написана «повесть приключений» — взамен того скучного вздора, который стряпают у нас под этим названием».

Возлагая на себя такую задачу, Диккенс тем самым насильственно подавлял в себе свою самую могучую способность — способность обрисовки характеров. Теперь, впервые, он затеял выдвинуть фабулу на первый план, избрав героями повести не отдельных людей, а целые города: Париж и Лондон. Он, — изобразитель нравов, бытовой живописец, — взялся за исторический роман, причем самое действие романа происходит по большей части не в Англии, а на чужбине — во Франции. Словом, и сюжет, и трактовка сюжета были для него непривычны. Юморист, он принужден был на каждом шагу обуздывать и укрощать свой юмор. В этой повести меньше юмора, чем в других его произведениях. Поэтому-то он и испытывал такие затруднения во время писания повести. Если бы он взялся за эту повесть в молодости, он неминуемо потерпел бы неудачу. В молодости он творил безоглядно, стихийно, бездумно. Но теперь ему было сорок семь лет, у него скопился огромный писательский опыт, он стал мастером своего ремесла, осознал границы своего дарования и создал насыщенную, гармонически стройную повесть. Он отдавал себе ясный отчет в каждой ее строке. Он тщательно изучил изображаемую им эпоху. Когда Форстер в письме к нему высказал мнение, что едва ли накануне Французской революции, почти за несколько дней до нее, французское дворянство совершало жестокости, описанные в «Повести о Двух Городах», что эти жестокости относятся к более

ранней эпохе, — Диккенс ответил весьма обстоятельным письмом, обнаружившим большую эрудицию.

— «Если есть на земле что-нибудь достоверное, — писал он, между прочим, в этом письме, — я считаю самым достоверным, что положение французского крестьянина в те дни было невыносимо. Никакие позднейшие исследования, никакие арифметические выкладки не поколеблют страшных показаний, исходящих от современников и очевидцев. Есть любопытная книга, напечатанная в Амстердаме, подробная, как словарь, и, благодаря этому, достаточно скучная; то, что разбросано там и сям на страницах этой книги, указывает, что мой маркиз вполне возможен. Эта книга — «Tableau de Paris». О том, что крестьянин запирает на ключ свой дом, когда к нему попадали кусочки мяса, — свидетельствует Ж. Ж. Руссо. Официальные таблицы налогов свидетельствуют, как были разорены эти несчастные...»

* * *

Изображая революцию, Диккенс был под обаянием такого чуждого ему таланта, как Карлейль*. Диккенс очень любил Карлейля.

— «Для того, чтобы встретиться с Карлейлем, я в любое время пошел бы дальше, чем для встречи с кем бы то ни было», — выразился Диккенс в одном письме.

Мнение Карлейля он ценил чрезвычайно:

— «Больше всего я хотел бы показать эту вещь Карлейлю — раньше, чем кому-нибудь другому», — писал он из Италии в 1844 году, работая над созданием «Колоколов».

Существует рисунок, на котором изображено, как Диккенс читает друзьям эту повесть, и недалеко от него сидит его любимый Карлейль.

Карлейль отвечал Диккенсу такой же горячей приязнью: «добрый, нежный, высоко одаренный, вечно-дружественный, благородный Диккенс», — писал он о нем. Но внутренней близости между ними быть не могло. Один — трансцендентальный метафизик, а другой — практик, радикал, — они чувствовали революцию по-разному. Тем не менее, Карлейль оказал несомненное влияние на стиль и художественные методы Диккенса. Первая глава «Повести о Двух Городах» — словно продиктована Карлейлем. Недаром Диккенс так любил его «Историю революции».

— «Я в пятисотый раз читаю эту изумительную книгу», — писал он Форстеру в 1851 году.

* * *

«Повесть о Двух Городах» посвящена Диккенсом известному политическому деятелю, вождю либералов, лорду Джону Рэсселю (1792–1878), к которому он чувствовал большое пристрастие.

— «В одном его мизинце больше благородства, чем обычно бывает в целой корпорации министров», — выразился он в одном письме.

Лорд Рэссель некоторое время стоял во главе министерства (с 1846 по 1852 год). Со многими писателями его связывала тесная дружба. Он и сам был писателем: напечатал несколько неудачных, давно забытых повестей и трагедий, издал в восьми томах мемуары своего друга поэта Томаса Мура, переписку Фокса и т.д.*

ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС. КОЛОКОЛА

В сентябре 1844 года Диккенс поселился в Генуе.

Он был уже знаменитый писатель. Его романы «Пиквик», «Николай Никкльби», «Оливер Твист», «Лавка древностей» и другие создали ему всемирную славу. Он приехал в Италию отдохнуть после своих тяжелых трудов. С ним была его семья. Он снял роскошную виллу Палаццо Пескиере, украшенную старинными фресками и статуями. В саду днем и ночью журчали семь фонтанов.

Вилла нравилась Диккенсу, но одно досаждало ему, — беспрестанные колокольные звоны. Однажды утром, когда он хотел приняться за работу, этот звон — по его выражению — чуть не привел его в бешенство: вдруг со всех сторон сорвался яростный, нестройный, оглушительный гул и вихрем завертел его мысли. «У мыслей закружилась голова, и они замертво упали на землю».

Он хотел придумать заглавие своей будущей повести, но колокольные звоны мешали ему.

Так продолжаюсь несколько дней подряд: чуть он садится за стол, ветер гонит к нему в окно тысячу раздражающих звуков. Наконец, ему пришло в голову, что эти неприятные колокола могут сделаться весьма поэтичными героями повести, и он поставил на заглавной странице: «Колокола».

Но, конечно, не итальянские колокола, а родные, английские.

— «Слава Богу, я нашел заглавие, — писал он своему приятелю Форстеру, — и теперь отчетливо вижу, что мне делать с этими Ко-

локолами. Пусть себе звонят, как угорелые, на всех генуэзских монастырях и церквах, я не вижу и не слышу их; теперь у меня перед глазами одно; старая лондонская колокольня. Милый Горацио, меня всё больше обуревают желание вступить за бедноту и нанести ее врагам, в этой маленькой книжке, великий удар. Мне кажется, что я могу написать нечто сильное, но я хочу быть и веселым и нежным, хочу, чтобы вся эта книжка была в духе моей «Рождественской Песни», и в то же время ни в чем не повторяла ее. Если мне удастся мой замысел, он схватит прямо за горло нашу современную эпоху».

Эта тема, действительно, была тогда в воздухе — апология бедных людей.

В то самое время, когда Диккенс в Италии писал о прелестно-кротком и покорном Тоби Вэке, — в Петербурге, на Колокольной улице, сидел другой молодой человек, Достоевский, и писал свою первую повесть о таком же прелестно-кротком и покорном Макаре Девушкине. Повесть так я называлась «Бедные Люди». Во всей Европе бедные люди сделались в ту пору героями повестей и романов. Но замечательно: у Достоевского полунищий Макар тем-то и прекрасен, что он покорен и робок. Диккенсу же эта покорность кажется великим грехом. Потому-то и гневаются Колокола на полунищего Тоби Вэка, что он, по беспредельной своей робости, усомнился даже в своем праве на жизнь.

С некоторого времени ужас человеческой бедности все больше и больше стал волновать Диккенса. Как спастись бедняку? Как ему не спиться, не броситься в воду, не угодить за решетку? Эти вопросы с каждым годом всё сильнее охватывали молодого писателя.

То беспечное время, когда он, хохоча, создавал своего бессмертно-веселого Пиквика, прошло навсегда. Как раз перед самым отъездом в Италию, его страшно разгневало напечатанное в газетах заявление одного чиновника, что он сумеет «упразднить самоубийства». Это черствое слово об *упразднении* униженных и оскорбленных людей, путем исправительных тюрем и штрафов, сыграло выдающуюся роль в его повести. Он стал понимать, что в этом угнетении бедных виноваты не отдельные лица, а весь тогдашний государственный строй. В парламентских полумерах он уже успел разувериться. Недаром член парламента выведен в этой повести таким смехотворным ничтожеством. Вдохновенные писания Томаса Карлейля окончательно убедили Диккенса, что все департаментские, канцелярские методы спасения бедных людей не приводят ни к каким результатам.

Бедные беззащитны. Им осталось одно — погибать. Но он, Диккенс, защитит их от всех унижений и бедствий, он покажет всему человечеству, как они поэтичны, благородны, пленительны, он заставит равнодушных и злых раскаяться и преклониться перед ними.

Такова была его задача. Задача чисто практическая, в британском духе: побудить богатых людей к деятельной, немедленной помощи бедным. Теперь сказали бы, что это задача наивная, что время давно осудило ее, но тогда были иные воззрения, — и Диккенс отдался этой великой задаче со всей страстью своего огромного сердца.

Когда он загорался каким-нибудь чувством, это чувство охватывало его всего без остатка.

Теперь он ни о чем не мог думать, только о своем убогом посылном, и писал о нем, страшно волнуясь.

В его тогдашнем письме мы читаем:

— «Я в бешеном и в беспрестанном возбуждении пишу *Колокола*. Встаю в семь утра; перед завтраком принимаю холодную ванну — и сейчас же накаляюсь до красна, горю и бушую гневом, — пишу *Колокола* до трех часов. Потом ухожу со двора... Страшно хочу закончить свою повесть в духе истины и милосердия, хочу посрамить лицемеров и злых. Я еще не забыл моего катехизиса. И да поможет мне Бог!»

Работая с такой нечеловеческой страстью, он каждую неделю писал по главе. 18 октября он закончил «Первую Четверть». 25 октября была готова «Вторая».

Писание расшатывало его нервы. Он похудел, побледнел. До того, как засесть за работу, он стал, было, немного поправляться, теперь опять изнемог — от волнений. Особенно мучительно было писать ему конец второй части.

— «Я ни за какие блага не согласился бы писать это снова», — говорил он в письме своему другу.

Так мучили его воображаемые боли и скорби воображаемых, несуществующих людей.

Воображение его было так сверхъестественно сильно и живо, что собственная выдумка действовала на него, как подлинная, реальная жизнь. Когда в «Домби и Сыне» ему пришлось изображать смерть ребенка, эта выдуманная смерть так взволновала его, что, описав ее, он всю ночь пробродил по улицам, с красными от слез глазами. Когда ему случалось изображать смешных людей, смешные эпизоды, он нередко, сидя у себя за столом, строил смешные рожи, насвистывал, подмигивал, смеялся.

Но редко какая книга волновала его так сильно, как эта маленькая повесть о «Колоколах». С великим облегчением сообщает он другу:

– «Третье ноября 1844 года. Половина третьего. Става Богу. Я кончил *Колокола*. Сию минуту. Беру перо, чтобы сообщить вам об этом. И больше ни слова. Прибавить разве, что, как выражаются женщины, мне удалось отлично поплакать в конце».

Едва он кончил книжку, ему захотелось прочитать ее своим друзьям: философу Карлейлю, художникам Лэнденру и Маклайсу, Форстеру и другим. Специально для этого он приехал из Италии в Лондон, всего на несколько дней. Второго декабря в квартире Форстера состоялось чтение *Колоколов*. Маклайс зарисовал эту сцену*: Диккенс сидит за столом и читает. Возле него Карлейль – в глубокой задумчивости. Справа два молодых человека закрыли лица руками. Все, видимо, взволнованы и тронуты.

Нам, через восемьдесят лет, не понять этого чрезмерного волнения. *Колокола*, несомненно, слабее большинства произведений Диккенса. Не потому ли писание этой повести далось ему с таким огромным трудом, что он чувствовал себя в чужой стихии? Здесь не было простора для его великолепного юмора. Все положительные герои – абстракция. И невеста кузнеца, и кузнец, и маленькая девочка, и Тротти – все слишком схематичны и бескровны. Фигуры богатых тоже. Нет ни одного лица, которое могло бы встать вровень с капитаном Кутлем и Тутсом из «Домби и Сына», с миссис Гамп, миссис Никкльби, мистером Пиквиком. То – вечные образы, которые не умрут, доколе жива литература, а это бледные, зыбкие тени. Одна только лавочница в последней главе несколько напоминает другие создания Диккенса. Диккенс был силен именно этим: умением создавать забавные, придурковатые и в то же время бесконечно милые характеры. Он, по существу, портретист, причем многие его портреты суть карикатуры и в то же время иконы. Пример: тот же Кутль. В *Колоколах* ничего этого нет.

Прочитав свою повесть друзьям, Диккенс вернулся из Англии в Геную. Он не сразу успокоился после перенесенных волнений. В этой повести он ведь не просто любит своих *бедных людей*, он набожно и тревожно влюблен в них. Его восхищает каждый их жест, каждое их слово умиляет его. Достаточно человеку быть бедным, чтобы Диккенс преклонился перед ним. Замечательно: все бедные женщины в его повести – красивы, все бедные мужчины – благородны. Нигде в произведениях Диккенса не вскрывается с такой обнаженностью пламенный его гуманизм, как имен-

но в этой повести. Здесь это чувство доведено до религиозного пыла.

Диккенс посвятил *Колокола* своему поклоннику Фрэнсису Джеффри*, знаменитому английскому критику.

Джеффри, выражая ему благодарность, писал:

— «Всё племя эгоистов, лицемеров и трусов возненавидит вас от всего сердца. Они скажут, что вы, по злобе, сгущаете краски, что вы нарочно разжигаете в черни недовольство и возмущение. Но не беда! Смелые и благородные с вами, правда тоже на вашей стороне».

Эти строки были написаны в 1844 году. Но вот что пишет о «Колоколах» современный английский критик Честертон в своей знаменитой книге «Чарльз Диккенс»*.

«Среди олив и апельсиновых деревьев Диккенс написал свою вторую великую повесть, посвященную святкам, — *Колокола*, — в Генуе, в 1844 году. *Колокола* отличаются от *Рождественской Песни* лишь тем, что в них больше зимних дождей, больше севера. *Колокола*, как и *Песнь*, зовут к милосердию и праздничному ликованию, но этот призыв стал суровее и гораздо воинственнее. Если первая повесть есть гимн, то вторая — военная песня. В этой повести Диккенс, с упоением и негодованием бойца, кинулся в атаку против ханжества, которое всегда доводило его кровь до кипения. Никогда еще эта атака не была столь горяча и стремительна. Ханжество он учуял в основном отношении почти всех тогдашних экономистов и общественных деятелей к беднякам. Это было вульгарное и сбивчивое учение Бентама*, с оттенком шаткого либерализма. Ханжи объясняли беднякам их обязанности в том грубом бессердечном филантропическом тоне, который оскорбителен для свободных людей... Диккенс бешено напал на все идеи этих филантропов: на дешевые советы жить дешево, на низменные советы жить низменно, на безумную уверенность этих глупцов, что богачи должны давать советы беднякам, а не бедняки — богачам. Были и есть по сей час сотни таких толстокожих. Некоторые из них говорят, что бедняки должны воздерживаться от рождения детей, и тем хотят уничтожить великое достоинство бедных, — их половое здоровье. Другие говорят, что бедняки должны отказаться от хождения друг к другу в гости, — и тем хотят отнять у бедняков их великое достоинство: гостеприимство. Против всего этого Диккенс обрушился всеми своими громами... Не то, чтобы он питал сострадание к народу, или выступил на защиту народа, или просто любил народ. Нет, в этом деле он сам был народом. Он единственный в

нашей литературе есть голос подонков, бессознательных, неграмотных масс. Он громко высказал то, что непросвещенные массы только думают или, вернее, чувствуют о нас, просвещенных. И ни в чем это не сказалось так ясно, как в его яростных нападениях на то, что в его время считалось вполне либеральным, прогрессивным, научным».

МАРК ТВЕН. ПРИКЛЮЧЕНИЕ ТОМА

Американский писатель Марк Твен — юморист. Многие думают, что юморист, — это весельчак, сочинитель анекдотов. Это не так. Можно смешить до упаду, а в то же время не быть юмористом. Юмор это раньше всего *жаление, жалость*. Юморист это тот, кто смеется *жалея*. Он смеется, но мог бы плакать. Он очень любит того, над кем смеется: любит, как себя самого, и жалея его, жалеет в нем *себя*. И смеясь над ним, смеется в то же время над собой. Оттого его смех не обидный, в этом смехе нет ни цинизма, ни злобы. Он облагораживает нас.

Одним из величайших юмористов был испанский поэт Сервантес, написавший книгу о смешных приключениях неудачливого бродячего рыцаря Дон-Кихота. Дон-Кихот очень смешон, но человечество, в течение веков, любит и чтит его образ. В том-то и сила юмора, что он влюбляет в людей, привораживает к ним, делает их навеки для вас родными.

Юмор — очень редкая способность души. Анекдотистов — сколько угодно, а юмористы в человечестве — наперечет. Больше всего их было в Англии. Англия создала таких юмористов, как Свифт, Теккерей, Диккенс. Сколько у Диккенса смешотворных фигур, к которым мы чувствуем нежность: чем больше Диккенс смеялся над ними, тем больше мы привязывались к ним.

Америка тоже страна юмористов: там были Лауэл*, Марк Твен и О. Генри.

Марк Твен — самый известный из них. Он не всегда юморист. Часто он только весельчак, хохотун; он написал бесконечное множество смешных анекдотов. Эти анекдоты переводились на все языки; они читались в Америке и в Европе с восторгом. Кажется, еще не было в мире писателя, который обладал бы таким неисчерпаемым даром смешить. Стоило только назвать его имя, и люди начинали улыбаться. Газеты по телеграфу передавали его наиболее удачные остроты. Человечество признало его как бы придворным своим остряком, в течение полувека он с честью исполнял эту многотрудную должность.

Но, повторяю, не в остротах и шутках главное значение Марка Твена. Он остался в мировой литературе не как забавник, не как сочинитель анекдотов, а как *юморист*, автор юмористических книг.

Три книги доставили ему прочную славу: «Приключения Тома Сойера» (1876 г.), «Гекльбери Финн» (1884г.) и «Простофиля Вильсон» (1894 г.), где с неподражаемым поэтическим юмором он выводит забавно-милых людей, живущих вдоль берегов его родной реки Миссисипи. В этих книгах он *любовно* смеется над тем, что ему близко и дорого, и потому они проникнуты такой задушевностью, что на всем земном шаре они стали любимыми книгами и взрослых, и подростков, и детей. Он писал об американцах, о великой американской реке, но и Том Сойер, и Финн, и негр Джим, и тетушка Полли давно уже и для русских людей стали близкими людьми, как бы русскими. В этом великая сила таланта: он всечеловечен, всенароден. Тот же Дон-Кихот Сервантеса кажется русскому — русским, англичанину — англичанином, французу — французом. Создание гения не знает национальных преград.

Не все рассказы Марка Твена отличаются, однако, такой задушевностью. Подчас они грубоваты и жестки. Иногда у него не хватало вкуса и он пересаливал. Он был истый янки, писал для малокультурных читателей и не брезговал никакими средствами для того, чтобы их рассмешить. Лучшим его рассказом считается его первый литературный опыт: «Знаменитая прыгающая лягушка из графства Калаверас», написанный в 1867 г. К сожалению, главная его прелесть — в языке, в том простонародном наречье, на котором он рассказан; в переводе он много теряет.

Огромным успехом пользуются путевые наброски Твена: «Простаки за границей» (1869), где он забавными чертами описывает свою первую поездку в Европу.

Твен писал также исторические романы из эпохи Средних Веков, которую изучил досконально. Он придумывал для них самую эксцентрическую, невозможную, небывалую тему, какая и в голову никому не могла бы прийти, — и потом излагал ее со всею серьезностью ученого историка. Таковы «Личные воспоминания Жанны д'Арк» (1896), «Янки при дворе короля Артура» (1889) и — наиболее популярный из этих романов — «Принц и нищий» (1882), где рассказывается как принц Эдуард, сын короля Генриха VIII, поменялся одеждой с нищим; нищий стал править государством, а король сделался бездомным бродягой.

Марк Твен — псевдоним писателя. Его настоящее имя — Самю-

эл Клеменс. Он родился в 1835 году, в штате Миссури. Отец его был мелкий деревенский торговец. Мальчику едва исполнилось 12 лет, когда его отец умер. Оставаясь сиротой, безо всякого образования, без денег, он пошел в рабочие, в наборщики. Потом стал лоцманом на реке Миссисипи. Потом — шахтером. Потом — мелким газетным репортером. Потом редактором газетки в Буффало. Много пришлось ему испытать всяких горестей, прежде, чем он выбился в люди и стал знаменитым писателем. Его книги дали ему славу и деньги, но в 1892 году та издательская фирма, где он был главным пайщиком, обанкротилась, и он на старости лет остался без гроша, весь в долгах. Но он не пал духом: для уплаты долгов он предпринял изнурительную поездку вокруг света и в пути читал лекции во всех главных городах. Эта поездка измучила и утомила его, но долги он уплатил сполна. Вообще, это был энергичный, благородный, правдивый и прямой человек. Он и в писаниях, и в жизни ненавидел всякую фальшь и жестоко обличал её всюду. Он скончался в 1910 году, 75 лет от роду.

ЖИЗНЬ О. ГЕНРИ

Лет десять назад, в Петербурге, я встретился с одним американцем. Разговор не клеился, гости собрались уходить, но случайно я упомянул имя О. Генри. Американец заулыбался, пригласил меня к себе и, знакомя со своими друзьями, каждому из них говорил:

— Вот человек, который любит О. Генри.

И те начали улыбаться мне дружески. Это имя было талисманом. Одна русская дама спросила хозяина: «Кто этот О. Генри? Ваш родственник?» Все засмеялись, но, в сущности, дама была права: О. Генри, и вправду, для каждого американца — родственник. Других писателей любят иначе, прохладнее, а к этому у них отношение домашнее. Называя его имя, улыбаются. Его биограф, профессор Альфонзо Смит*, говорит, что О. Генри привлек к себе и консерваторов, и крайних радикалов, и служанок, и светских барынь, и книжников, и деловых людей. Нет сомнения, что через несколько лет он и у нас в России будет одним из самых любимых писателей.

Подлинное имя О. Генри было Вильям Сидней Портер. Этого долго не знали даже его почитатели. Он был скрытен и не любил популярности. Кто-то написал ему письмо: «Ответьте, пожалуйста, — мужчина вы или женщина». Но письмо осталось без ответа.

Напрасно издатели газет и журналов просили у него разрешения напечатать его портрет. Он отказывал всем наотрез, говоря: «Для чего же я и выдумал себе псевдоним, как не для того, чтобы спрятаться». Никогда никому не рассказывал он своей биографии — даже ближайшим друзьям. Репортеры не имели к нему доступа и принуждены были выдумывать о нем небылицы.

Он никогда не бывал ни в светских, ни в литературных салонах и предпочитал бродить из трактира в трактир, заговаривая с первыми встречными, не знаящими, что он знаменитый писатель. Чтобы сохранить свое инкогнито, он усвоил себе простонародную речь и, если хотел, производил впечатление неграмотного. Любил выпить. Лучше всего чувствовал себя в компании рабочих: с ними он и пел, и пил, и танцевал, и насвистывал, так что те принимали его за фабричного и спрашивали, на каком заводе он работает. Писателем он сделался поздно, славу узнал только на сорок пятом году своей жизни. Доброты он был необычайной, раздавал всё, что имел, и, сколько бы ни зарабатывал, постоянно нуждался. По своему отношению к деньгам он был похож на нашего Глеба Успенского: ни копить их, ни считать не умел. Однажды в Нью-Йорке он стоял на улице и разговаривал со своим знакомым. К нему подошел нищий. Он вынул из кармана монету и сердито сунул в руку нищему: «Уходите, не мешайте, вот вам доллар». Нищий ушел, но через минуту вернулся: «Мистер, вы были так добры ко мне, я не хочу вас обманывать, это не доллар, это двадцать долларов, возьмите назад, вы ошиблись». О. Генри притворился сердитым: «Ступайте, ступайте, я же вам сказал, чтобы вы не приставали ко мне!»

В ресторане он давал лакею на чай вдвое больше, чем стоил обед. Его жена сокрушалась: стоило любому попрошайке прийти к нему и налгать о своих злоключениях, и О. Генри отдавал всё до последнего цента, отдавал брюки, пиджак, а потом провожал до дверей, упрашивая: «Приходите опять». И те приходили опять.

Сверхъестественно наблюдательный, он позволял себе быть по-детски наивным, когда дело касалось нуждающегося.

Был он человек неразговорчивый, от людей держался в отдалении и многим казался суровым. По наружности он был похож на средней руки актера: полный, бритый, невысокого роста, глаза узкие, движения спокойные.

Он родился на юге, в сонном городишке Гринзборо, в штате Северная Каролина 11 сентября 1862 года. Его отец был доктор — рассеянный, добрый, маленький, смешной человек, с длин-

ной седой бородой. Доктор увлекался изобретением всевозможных машин, из которых ничего не выходило; вечно возился в сарае с каким-нибудь нелепым снарядом, сулившим ему Эдиссонову славу.

Мать Вилли Портера, образованная, веселая женщина, умерла от чахотки через три года после рождения сына. Мальчик учился у тётки, тётка была старая дева, поколачивавшая своих учеников, которые, кажется, стоили розги. Вилли Портер был такой же сорванец, как и прочие. Любимой его забавой было играть в краснокожих. Для этого он выдергивал перья из хвоста у живых индюков, украшал этими перьями голову и с диким визгом мчался за бизонами. Роль бизонов выполняли соседские свиньи. Мальчик с толпою товарищей преследовал несчастных животных, стреляя в них из самодельного лука. Хавроньи визжали, как будто их режут, стрелы глубоко вонзались им в тело, и горе было мальчикам, если владельцы свиней узнавали об этой охоте.

Другой забавой Вилли Портера было ломать те снаряды, которые изобретал его отец. Старик положительно помешался на этих снарядах: он изобретал и *перпетуум мобиле*, и паровой автомобиль, и аэроплан, и аппарат для механической стирки белья, — забросил практику и почти не выходил из сарая.

Однажды Вилли убежал с товарищем из дому, чтобы поступить на китобойное судно (ему тогда было лет десять), но денег у него не хватило, и он должен был вернуться домой зайцем — чуть ли не на крыше вагона.

У Вилли был дядя, провизор, владелец аптекарского магазина. Пятнадцатилетним подростком Вилли поступил к нему на службу и скоро научился изготавливать порошки и пилюли. Но главное, он научился рисовать. Каждую свободную минуту он рисовал карикатуры на своего дядю и его покупателей. Карикатуры были злы и хороши. Все пророчили Вилли славу художника. Аптекарский магазин в захолустье — это не столько магазин, сколько и клуб. Все приходят туда со своими болезнями, вопросами, жалобами. Лучшей школы для будущего беллетриста нельзя и придумать.

Читал Вилли запоем — «Красноглазого пирата», «Лесного дьявола», «Грозу Ямайки», «Джэка Потрошителя», — читал и кашлял, потому что с восемнадцати лет ему стала грозить чахотка. Поэтому он очень обрадовался, когда один из завсегдатаев дядиного клуба, доктор Холл, предложил ему поехать на некоторое время в Техас для поправления здоровья. У доктора Холла в Техасе жили три сына — великаны, молодцы, силачи. Один из сыновей был су-

дья — знаменитый Ли Холл, которого боялась вся округа; вооруженный с головы до ног, он рыскал день и ночь по дорогам, выслеживая конокрадов и разбойников, которыми тогда кишел Техас. В марте 1882 года Вилли Портер приехал к нему и сделался у него на ферме ковбоем. Он был полу-слуга, полу-гость: работал, как слуга, но был в дружеских отношениях с хозяевами. Шутя научился управляться со стадом, бросать лассо, стричь и купать овец, ходить за лошадьми, стрелять, не сходя с седла. Научился готовить обед и часто стряпал, заменяя кухарку. Дикая жизнь Техаса была изучена им до мелочей, и впоследствии он великолепно использовал это знание в книге «Сердце Запада». Он научился говорить по-испански — не только на том испорченном испанском жаргоне, на котором говорят в Техасе, но на подлинном кастильском наречии.

Тогда же он начал пописывать, но беспощадно уничтожал свои рукописи. Что он писал, неизвестно. Изю всех книг он с наибольшим интересом читал в ту пору не романы и повести, а толковый английский словарь, вроде нашего Даля* — лучшее чтение для молодого писателя.

На ферме он пробыл два года. Оттуда уехал в Остин, столицу Техаса, — и прожил там одиннадцать лет. Каких только профессий ни перепробовал он за эти одиннадцать лет! Был и конторщиком на складе табачных изделий, и бухгалтером в конторе по продаже домов, был и певцом во всевозможных церквях, и кассиром в банке, и чертежником у землемера, и актером в небольшом театрике, — нигде не выказывал ни особых талантов, ни особого пристрастия к делу, но, сам того не замечая, скопил огромный материал для будущей литературной работы. Литературы тогда он как будто нарочно избегал, предпочитая ей мелкие, незаметные должности. Никакого честолюбия он не имел и всегда любил оставаться в тени.

В 1887 году он женился на молоденькой девушке, которую тайно увез от родителей, — и вскоре стал писать для газет и журналов. Но писания его были мелкие — обычный газетный хлам. В 1894 году он сделался редактором местной юмористической газетки «Катящийся Камень», для которой поставлял рисунки, статьи, стихи, решительно ничем не замечательные. Газетка скоро зачахла.

В 1895 году он переехал в другой городок — Гаустон, где редактировал «Ежедневную Почту», и все шло хорошо, он выбивался на литературную дорогу, — вдруг над ним разразилась гроза.

* * *

Из Остина пришла судебная повестка. Вильяма Портера вызывали в суд по обвинению в присвоении денег. Судебное следствие установило, что, когда он был кассиром Первого Национального Банка, он в разное время присвоил себе больше тысячи долларов.

Все знавшие его считали это обвинение судебной ошибкой. Были уверены, что, представ перед судом, он в полчаса докажет свою невиновность. Велико было изумление всех, когда оказалось, что обвиняемый скрылся. Не доезжая до города Остина, он пересел в другой поезд и ночью умчался на юг, в Новый Орлеан, оставив в Остине дочь и жену.

Почему он убежал, мы не знаем. Его биограф утверждает, что он был невиновен, а убежал потому, что хотел уберечь доброе имя жены. Если так, то ему — напротив — надлежало остаться и доказать на суде, что он прав. Жене не пришлось бы вынести столько позора и горя. Очевидно, у него были причины бояться суда. Биограф рассказывает, что во всем была виновата администрация банка: отчетность велась халатно, заправили сами брали из кассы то двести, то триста долларов, не занося этого в конторские книги. В книгах был чудовищный хаос; кассир, который до Портера служил в этом банке, так запутался, что хотел застрелиться. Немудрено, что и Портер запутался. Кто знает: может быть, пользуясь доступностью денег, он сам раза два или три позаимствовал из кассы сотню-другую долларов, с искренней уверенностью, что положит эти доллары в ближайшие дни обратно. Биограф уверяет, что он был абсолютно невиновен, но зачем же он тогда бежал?

Из Нового Орлеана он пробрался на грузовом пароходе в Гондурас и, выйдя на пристань, почувствовал себя в безопасности. Вскоре он увидел, что к пристани подходит другой пароход и оттуда стрелой выбегает какой-то очень странный мужчина в изодранном фраке и помятом цилиндре. Одежда бальная, для корабля непригодная. Видно было, что мужчина угодил на пароход второпях, не успев переодеться, прямо из театра или с бала.

— Что заставило вас так поспешно уехать? — спросил у него убежавший кассир.

— То же, что и вас, — ответил тот.

Оказалось, что господин во фраке — Ал. Джэннингс, знаменитый преступник, глава шайки поездных воров, которые своими

дерзкими кражами терроризовали весь юго-запад. Полиция выследила его, он вынужден был так быстро бежать из Техаса, что ему даже не удалось переодеться. Вместе с ним был его брат, тоже вор, тоже в цилиндре и во фраке. Вильям Портер примкнул к беглецам, и они втроем стали кружить по Южной Америке. Вот когда ему пригодилось знание испанского языка. Деньги у них выжили; беглецы падали с ног от голода. Джэннингс предложил ограбить немецкий банк, дело верное, добыча поровну.

— Хотите работать с нами? — спросил он у Вильяма Портера.

— Нет, не очень, — ответил тот печально и вежливо.

Эти вынужденные скитания по Южной Америкегодились Портеру впоследствии. Если бы он не бежал от суда, у нас не было бы романа «Короли и капуста», где сказалоь близкое знакомство с «бананнными республиками» Латинской Америки.

* * *

В это время его жена сидела в городе Остине, без денег, с маленькой дочкой, больная. Он звал ее к себе, в республику Гондурас, но она была очень больна и не могла пускаться в такую дорогу. Она вышила какой-то платочек, продала его и, купив на первые же вырученные деньги для беглого мужа флакончик духов, послала ему в изгнание. Он и не подозревал, что она тяжело больна. Но когда ему сообщили об этом, он решил отдать себя в руки судебных властей, пойти в тюрьму, лишь бы повидаться с женой. Так он и сделал. В феврале 1898 года он вернулся в Остин. Его судили, признали виновным — причем на суде он молчал, не сказал ни звука в свое оправдание — и приговорили к пятилетнему заключению в тюрьме. То, что он находился в бегах, только усугубляло вину. Его заключили под стражу и послали в штат Огайо, в город Колумбус, в исправительную каторжную тюрьму. Порядки в этой тюрьме были страшные. В одном из своих писем Вильям Портер писал:

«Я никогда не думал, что человеческая жизнь такая дешевая вещь. На людей смотрят как на животных без души и без чувств. Рабочий день здесь тридцать часов, и кто не выполнит урока, того бьют. Вынести работу может только силач, для большинства же это верная смерть. Если человек свалился и не может работать, его уносят в погреб и направляют в него такую сильную струю воды, что он теряет сознание. Тогда доктор приводит его в чувство, и несчастного подвешивают за руки к потолку, он висит на этой дыбе часа два. Его ноги почти не касаются

земли. После этого его снова гонят на работу и, если он падает, его кладут на носилки и несут в лазарет, где он волен или умереть, или выздороветь. Чахотка здесь обычная вещь, — все равно, что насморк у вас. Дважды в день больные являются в госпиталь — от двухсот до трехсот человек. Они выстраиваются в очередь и проходят мимо доктора, не останавливаясь. Он прописывает лекарство — на ходу, на бегу — одному за другим, и та же очередь продвигается к тюремной аптеке. Там таким же манером, не останавливаясь — на ходу, на бегу — больные получают лекарство.

Я пробовал примириться с тюрьмой, но нет, не могу. Что вызывает меня к этой жизни? Я способен вынести какие угодно страдания на воле, но эту жизнь я больше не желаю влачить. Чем скорее я ее кончу, тем будет лучше и для меня, и для всех».

* * *

То был, кажется, единственный случай, когда этот сильный и скрытный человек выразил вслух свои чувства, пожаловался на свою боль.

Когда в тюрьме спросили, чем он занимался на воле, он ответил, что был репортером. В репортерах тюрьма не нуждалась. Но потом он спохватился и прибавил, что кроме того он фармацевт. Это спасло его; его поместили при госпитале, и скоро он обнаружил такие таланты, что и доктора, и больные стали относиться к нему с уважением. Работал он все ночи напролет, приготовляя лекарства, посещая больных, помогая тюремным врачам, и это дало ему возможность познакомиться почти со всеми арестантами и собрать огромный материал для своих будущих книг. Многие преступники рассказывали ему свою биографию.

Вообще жизнь как будто специально заботилась, чтобы приготовить из него беллетриста. Если бы он не был в тюрьме, он не написал бы одной из своих лучших книг — «Благородный жулик» (The Gentle Grafter).

Но не дешево досталось ему его знание жизни. В тюрьме его особенно мучили не свои, а чужие мучения. С омерзением описывает он жестокий режим американской тюрьмы.

«Самоубийства у нас такая же заурядная вещь, как у вас пикники. Почти каждую ночь нас с доктором вызывают в какую-нибудь камеру, где тот или иной арестант попытался покончить с собой. Этот перерезал себе горло, этот повесился, тот отравился газом. Они хорошо обдумывают такие предприятия и потому почти не

терпят неудачи. Вчера один атлет, специалист по боксу, внезапно сошел с ума; конечно, послали за нами, за доктором и за мною. Атлет был так хорошо тренирован, что потребовалось восемь человек, чтобы связать его».

Эти ужасы, которые он наблюдал изо дня в день, мучительно волновали его. Но он крепился, не жаловался и порою умудрялся посылать из тюрьмы веселые и легкомысленные письма. Эти письма были предназначены для его маленькой дочери, которая не должна была знать, что ее папа — в тюрьме. Поэтому он принимал все меры, чтобы его письма к ней не носили мрачного характера:

«Алло, Маргарэт! — писал он — Помнишь ли ты меня? Я Мурзилка, и меня зовут Алдибиронтифостифорникофокос. Если ты увидишь на небе звезду и прежде, чем она закатится, успеешь повторить мое имя семнадцать раз, ты найдешь колечко с алмазом в первом же следке голубой коровы. Корова будет шагать по снегу — после метели, — а кругом зацветут пунцовые розы на помидорных кустах. Ну, прощай, мне пора уезжать. Я езжу верхом на кузнечике».

Но как он ни старался казаться беззаботным, в этих письмах часто проскальзывали тоска и тревога.

В тюрьме он неожиданно встретился со своим старым знакомым, железнодорожным грабителем Ал. Джэннингсом. Здесь они еще ближе сошлись, и Джэннингс, под влиянием Портера, сделался другим человеком. Он забросил свою профессию и тоже пошел по литературной дороге. Недавно он обнародовал свои тюремные воспоминания об О. Генри*, целую книгу, где описал весьма проникновенно, какие нравственные муки испытывал О. Генри в тюрьме. О тюремных порядках Ал. Джэннингс вспоминает с яростью. Вся критика единодушно признала, что этот вор — превосходный писатель, что его книга не только любопытный человеческий документ, но и отличное произведение искусства. Между прочим, Ал. Джэннингс рассказывает, что в тюрьме был замечательный взломщик несгораемых касс, художник своего дела, который так гениально вскрывал любую запертую железную кассу, что казался чудотворцем, волшебником, неземным существом. Этот великий художник томился в тюрьме, — таял, как свеча, тоскуя по своему любимому делу. И вдруг к нему пришли и сказали, что где-то в каком-то банке есть касса, которую не в состоянии открыть даже судебные власти. Ее нужно открыть, ключей нет, и прокурор решил вызвать из тюрьмы гениального арестанта, чтобы тот оказал помощь судебным властям. И ему обещали свободу,

если он откроет эту кассу. Можно себе представить, как вдохновенно и страстно накинулся на кассу талантливый взломщик, с каким упоением сокрушал он ее железные стены, но едва только он открыл ее — неблагодарные власти забыли о своем обещании и погнали его обратно в тюрьму. Несчастный не вынес этого издевательства, окончательно свалился и зачах.

Портер впоследствии изобразил этот эпизод в своем знаменитом рассказе «A Retrieved Reformation», но, как известно, изменил конец. Тюремные власти в рассказе добрее, чем они были на деле.

* * *

24 июля 1901 года Вильям Портер вышел из тюрьмы.

Его освободили раньше срока, за *хорошее поведение* в тюрьме. Хорошее поведение главным образом заключалось в том, что, будучи тюремным аптекарем, он не воровал казенного спирта, — добродетель, небывалая в летописи тюремных аптек.

Выйдя из тюрьмы, он, впервые в жизни, серьезно принялся за писательство. Уже в тюрьме он набросал кое-что, а теперь взялся за работу вплотную. Раньше всего он присвоил себе псевдоним О. Генри (имя французского фармацевта Анри), под которым наглухо укрылся от всех. Он избегал встречи с прежними своими знакомыми, никто и не догадывался, что под псевдонимом О. Генри скрывается бывший каторжник. Весною 1902 года он впервые приехал в Нью-Йорк. Ему шел сорок первый год. До сих пор он жил только в провинции на юге, в сонных и наивных городишках, и столица очаровала его. Дни и ночи бродил он по улицам, ненасытно впитывая в себя жизнь великого города. Он влюбился в Нью-Йорк, стал поэтом Нью-Йорка, изучил в нем каждый уголок. И миллионеры, и художники, и лавочники, и рабочие, и городовые, и кокотки — всех он узнал, изучил и занес к себе на страницы. Литературная его производительность была колоссальна. В год он писал около полусотни рассказов — лаконических, чётких, до предела насыщенных образами. Его рассказы из недели в неделю появлялись в газете «World» и были встречены с большим энтузиазмом. В Америке не было еще писателя, который довел бы до такого совершенства технику короткого рассказа. Каждый рассказ О. Генри 300—400 строк, и в каждом — огромная, сложная повесть, множество великолепно-очерченных лиц и почти всегда оригинальный, затейливый, замысловатый сюжет. Критики стали называть его «американским Киплингом», «американским Мопассаном», «американским Гоголем»,

«американским Чеховым». Слава его росла с каждым рассказом. В 1904 году он собрал свои рассказы, изображающие Южную Америку, в один томик, связал их на скорую руку забавным сюжетом — и напечатал под видом романа «Короли и капуста». Это была его первая книга. В ней много водевильного, нарочито-подстроенного, но в ней есть и южные горы, и южное солнце, и южное море, и подлинная беззаботность пляшущего, поющего юга. Книга имела успех. В 1906 году появилась вторая книга О. Генри — «Четыре миллиона», вся посвященная его любимому Нью-Йорку. Книга открывается замечательным предисловием, которое стало теперь знаменитым. Дело в том, что в Нью-Йорке есть своя аристократия — денежная — живущая очень замкнутой жизнью. Проникнуть в ее круг простому смертному почти невозможно. Она малочисленна — не больше четырехсот человек, и все газеты пресмыкаются перед нею. Это не понравилось О. Генри, и он написал:

«Недавно кто-то вздумал утверждать, будто в городе Нью-Йорке имеется всего четыреста человек, достойных внимания. Но потом явился другой, поумнее — составитель переписи — и доказал, что таких людей не четыреста, а значительно больше: четыре миллиона. Нам кажется, что он прав, и потому мы предпочитаем назвать наши рассказы *«Четыре миллиона»*».

В Нью-Йорке было тогда четыре миллиона жителей, и все эти четыре миллиона показались О. Генри одинаково достойными внимания. Он поэт четырех миллионов, то есть всей американской демократии. После этой книги О. Генри стал знаменит на всю Америку. В 1907 году он напечатал две книги рассказов: «Приправленная лампа» и «Сердце Запада»; в 1908 году тоже две — «Голос города» и «Благородный жулик»; в 1909 году опять-таки две — «Дороги Рока» и «Привилегии»; в 1910 году снова две — «Исключительно по делу» и «Водовороты». Писание коротких рассказов не удовлетворяло его, он замыслил большой роман. Он говорил: «Все, что я писал до сих пор, это просто баловство, проба пера, по сравнению с тем, что я напишу через год». Но через год ему не довелось ничего написать: он переутомился, стал страдать бессонницей, уехал на юг, не поправился и вернулся в Нью-Йорк совершенно разбитый. Его отвезли в Поликлинику на Тридцать Четвертую улицу. Он знал, что едет умирать, и с улыбкой говорил об этом. В клинике он шутил, лежал в полном сознании — ясный и радостный. Утром в воскресенье он сказал: «Зажгите огонь, я не намерен умирать в темноте», и через минуту скончался — 5 июня 1910 года.

БЕРНАРД ШО

Бернарду Шо в настоящее время шестьдесят шесть лет. Он пользуется всемирной известностью как бунтарь, агитатор и потрясатель основ. Каждая его пьеса — бунт. В каждой он обличает какой-нибудь грех современности. Недаром он сам называет свои пьесы *неприятными*. Многие из них были запрещены английской театральной цензурой и лишь впоследствии увидели рампу. Он любит выходить один против всех и дразнить общественное мнение. Даже в изложении своих эстетических взглядов он раньше всего боец. В те годы, когда англичане считали Ибсена ничтожным писакой, Шо выступил — один против всех — с полемической книгой, где поставил Ибсена рядом с Шекспиром (*Квинтэссенция Ибсенизма*, 1891). Когда англичане считали Рихарда Вагнера сумасшедшим шарлатаном, Бернард Шо — один против всех — выступил с обширным памфлетом, где доказывал, что Рихард Вагнер гений (*Совершенный Вагнерист*, 1898). Точно также, споря и ругаясь, отвоевал он лет десять назад почетное место для «Дяди Вани» нашего Чехова.

Впрочем, эстетика мало занимает его. Главное внимание он уделяет вопросам общественным. Здесь полный простор для его бунтарских наклонностей. Нет, кажется, такого зла современной общественной жизни, против которого он не восстал бы. Он обличал и войну, и семейную жизнь, и врачебную корпорацию, и церковь. Почти каждая его пьеса снабжена предисловием, заключающим в себе ряд обвинений против того или иного греха. В предисловии, — равно как и в пьесе, — Шо старается *логически* доказать, что зло не только зло, но и глупость, что гораздо *умнее и выгоднее* тотчас же устранить это зло. Он не столько действует на чувство читателей, сколько на их ум; он не проклиняет, но доказывает. Он доказывает, что было бы *умнее и выгоднее* для всего человечества не сажать преступников в тюрьмы, что было бы *умнее и выгоднее* предоставить женщинам свободу, что было бы *умнее и выгоднее* отказаться раз навсегда от войны и т. д. Его доказательства остроумны и весьма убедительны, и если бы для искоренения зла было довольно одной логики, пьесы Бернарда Шо давно уже переродили бы всю Англию: в Англии не осталось бы ни грехов, ни пороков. Каков бы ни был сюжет пьесы Бернарда Шо (а сюжеты у него часто бывают весьма эксцентричны), — главное, в этих пьесах не действия, а разговоры, причем один из его героев всегда убеждает другого, что тот или иной предрассудок есть не только зло, но и глупость. В последней пьесе Бернарда Шо *«Назад*

к *Мафусаилу*» – изображен рай, где Адам и Ева сидят под деревом познания добра и зла и, не сходя с места, в течение всего первого акта, спорят о разных вопросах. В пьесе «Герой и Война» девушка приютила у себя в спальне беглого солдата, врага, – и спорит с ним всю ночь напролет. Все главные персонажи Шо – отчаянные спорщики, и диалектику любят больше всего. В каждой пьесе есть какой-нибудь один человек, который открывает другому, в чем истинная *правда жизни*.

В этом величайшая сила и величайшая слабость писателя.

Сила – потому, что в этих диалогах он блестящ, остроумен, находчив, так и сыплет афоризмами, парадоксами, едкими и меткими словами.

Слабость – потому, что для влияния на сердца человеческие мало одной логики, хотя бы блистательной; нужны эмоции боли и гнева.

Этого дара Бернарду Шо не дано. Потому-то все его *неприятные* пьесы – в сущности, очень *приятные* пьесы, приятные даже для тех, кого он так умно обличает. Обличаемые с удовольствием любят ими, восхищаются той обвинительной речью, в которой с таким блестящим талантом их обличает этот прокурор, и сами аплодируют ему в наиболее удачных местах.

Потому-то средние классы английского общества так любят этого еретика, бунтаря и мятежника, говорящего им одни *неприятности*. Эти неприятности вполне безопасны и потому чрезвычайно приятны. Никто так не любит безопасного бунта, как средние классы английского общества.

Бернард Шо социалист. Еще в 1884 году он вступил в так называемое Фабианское общество* и стал проповедовать социализм на улицах, в парках, на митингах, в статьях и брошюрах. Его статьи «*Экономический базис социализма*», «*Переход к социал-демократии*» и «*Социализм для миллионеров*» имели в свое время огромный успех. Социализм Бернарда Шо был тоже не эмоциональный, но умственный, порожденный теми же средними классами английского общества. Фабианцы веруют, что путем мирной пропаганды, путем *логического воздействия* им удастся убедить буржуазию в несправедности и неразумности буржуазного строя.

Эта чисто британская *утилитарная логика* сочетается в Бернарде Шо с живой игривостью ирландского ума, дающей возможность писателю самые серьезные и сложные морально-социальные темы облекать в эксцентрические, веселые и забавные формы. По происхождению Бернард Шо ирландец. Он родился в Дублине. Этим, отчасти объясняется его склонность к комедии, к

фарсу, к гротеску, а иногда — к шутовству. Англо-саксонский ум слишком грузен и неповоротлив для этого. Недаром авторы веселых английских комедий были главным образом — ирландцы: Голдсмит, Шеридан, Оскар Уайльд. Бернард Шо любит доводить свои пьесы до абсурда, не брезгает никакой клоунадой: в его «Мафусаиле» на сцене поставлены огромные яйца, из которых, на глазах у зрителей, вылупливаются пятилетние дети! В той же пьесе он выводит на сцену двух ныне живущих английских министров — Ллойд-Джорджа и Асквита. Его «Цезарь и Клеопатра» есть откровенная оффенбаховщина*, — с той только разницей, что за всеми самыми бесшабашными шутками у него чувствуется строгая пуританская мысль о необходимости спасения многогрешного мира.

Как и всякий социальный реформатор он, по самому своему существу, оптимист. Исправьте только такие-то и такие-то изъяны нашего здешнего мира, и мир преобразится, станет самым лучшим из миров. В общем мир хорош, но ему необходим ремонт. Для этого-то *ремонта*, для того, чтобы побудить нас к этому ремонту Бернард Шо и пишет свои пьесы. Первая его пьеса «*Дома вдовцов*» была написана в 1885 году — и не имела никакого успеха. Первый успех дала ему пьеса «*Профессия г-жи Уоррен*» (1894), где изображается лицемерие современного общества: почтенная аристократка оказывается владелицей публичных домов! Пьеса была поставлена в Америке лишь в 1905 году, и вся труппа была привлечена к ответственности за постановку *безнравственной* пьесы! Вслед затем появились «*Герой и война*» (1894), где автор борется с романтическим возвеличением войны, с опоэтизацией гнусного и жестокого дела. Тогда же была написана «*Кандида*», которая в Англии, где вопросы о любви и браке до сих пор являются запретными, — вызвала огромный интерес. В 1895 году появился «*Роковой человек*», пьеса о Наполеоне; в 1897 году — «*Апостол Сатаны*», в 1898 году — «*Цезарь и Клеопатра*», «*Обращение капитана Брасбаунда*». В нынешнем, 1922 году, в Лондоне с большим успехом идет его пьеса «*Дом, где разрываются сердца*», в которой изображено разложение общества накануне войны. К пьесе приложен обширный памфлет, где автор доказывает все безумие войны против немцев.

Биография писателя бедна внешними событиями. Его мать Люцинда Элизабет Гэрни, известная оперная певица, была на старости лет учительницей пения в Лондоне. Семье приходилось туго. Пятнадцати лет отроду Бернард Шо принужден был добывать себе пропитание трудом. Пять лет он прослужил писарем у земельного агента в Ирландии, а потом переехал в Лондон и по-

ступил в контору одной телефонной компании. Там он написал три романа, которые не имели успеха.

Огромное влияние на Шо имел знаменитый поэт и реформатор Вильям Моррис*.

Г. Р. ХАГГАРД. КОПИ ЦАРЯ СОЛОМОНА

Лет сорок тому назад в Южной Африке, неподалеку от реки Замбези, путешественники невзначай набрали на развалины какого-то старинного города. Что это за развалины, никто не знал. У туземцев они исстари назывались Зимбабве, что по-тамошнему значит каменный дом или каменный город. Но откуда было взяться обширному городу в этих диких и глухих местах?

И стали создаваться легенды. Люди почему-то решили, что этот город возник в древние библейские времена, за тысячи и тысячи лет, задолго до Рождества Христова, чуть ли не при царе Соломоне. Пошла слава о Зимбабве по всей Африке. Развалинами заинтересовались ученые, приехали на место, осмотрели каждый камень и пришли к убеждению, что царь Соломон тут не при чем, что эти развалины относятся к позднему времени и им самое большее пятьсот или четыреста лет.

Поэтическая легенда была уничтожена. Древние руины оказались остатками обыкновеннейшей крепости, каких не мало и сейчас в Восточной Африке. В былые времена эта крепость служила самым прозаическим целям: тут производилась меновая торговля между приезжими из Азии купцами.

Легенда исчезла и вскоре была бы забыта, если бы в ту пору — лет тридцать назад — в Африке не жил один молодой англичанин, по имени Генри Райдер Хаггард.

Он служил чиновником при губернаторе английской колонии Наталь и отлично изучил обычаи и нравы тех мест. Был он человек мечтательный, с поэтической складкой, — ему понравилась эта легенда о каком-то неведомом, забытом историей городе, где, вдали от европейцев, в течение десятков веков, сохранилось в нетронутом виде загадочное легендарное племя. Он тщательно обдумал эту тему, разработал ее до мельчайших подробностей и, таким образом, в 1885 году явился его знаменитый роман «Копи Царя Соломона».

Тема невероятная, сказочная, а, между тем, читаешь — и веришь. Все словно списано с натуры. Кажется, что каждое слово — правда, в этом главная черта англо-саксов, английских и амери-

канских писателей: они изображают жизнь с таким «реализмом», с такой внимательной любовью к натуре, что даже фантастическое выходит у них натуральным. Даже выдумка кажется былью.

Прочитайте, например, сочинения Свифта, Кольриджа, Эдгара По или Уэльса. Каждый из этих писателей изображает сверхестественные, невозможные вещи, каких в жизни никогда не бывает, но все у них обставлено, будто видишь своими глазами то, о чем они говорят.

Факт — для англичанина все. Даже фантазируя, он не оторвется от факта.

Его фантазия не буйная, не пламенная, а приземистая, очень солидная, обуздываемая на каждом шагу холодными прикосновениями фактов.

У Райдера Хаггарда нет коротеньких, мелких рассказцев, а все объемистые длинные романы, свои фантазии он излагает медлительно, деловито, подробно, — от чего еще больше усиливается внешнее правдоподобие рассказываемого.

В «Копях Царя Соломона» выведена оригинальная личность — охотник за слонами Кватермэн. Читатели (особенно подростки) так полюбили Кватермэна, что Райдеру Хаггарду пришлось написать о нем еще несколько книг. Так появились книги: «Аллэн Кватэрмен» (1887), «Жена Аллэна Кватермэна» (1890) и другие романы, упрочившие славу писателя.

Теперь Райдеру Хаггарду под семьдесят. Он родился в 1856 году. Он очень плодовитый писатель, написал уже тридцать восемь книг, среди которых особенно знамениты: «Она» (1887), «Клеопатра» (1889), «Нада» (1892), «Дочь Монтецумы» (1893) и «Айеша» (1905).

Все эти романы далеки от обывательских будней. Райдер Хаггард за всю свою жизнь не написал ни единой книги, где было бы изображено повседневное прозябание обыкновенных заурядных людей. Для него не существует ни наших лавок, ни наших казарм, ни контор, ни улиц, ни парламентов.

Его тянет в загадочные, сказочные страны, каких еще никто никогда не видал, — к гробницам легендарных героев, в огненные пещеры, где скрыты заповедные клады, к шаманам, кудесникам, магам, к каким-то изумительным заколдованным женщинам, которые, при помощи чар, живут тысячи и тысячи лет и, умирая, воскресают опять. Он создал для себя особый мир — и в этом мире он полный хозяин.

Но за пределами этого волшебного царства, он не видит никого и ничего.

Оттого его книги так однообразны, одна повторяет другую, и когда прочтешь три-четыре, новая уже не нужна. Его фантазия всегда устремляется по одной и той же колее. Но все-таки это — фантазия творческая, неисчерпаемо-изобретательная, — и вот уже третьему поколению французских, немецких, английских детей и подростков (а порою и взрослых) он доставляет безмерную, ничем незаменимую радость.

ДЖОЗЕФ КОНРАД КАПРИЗ ОЛМЭЙРА

Современный английский писатель Джозеф Конрад по происхождению — поляк. Его настоящее имя — Теодор Иозеф Конрад Каженёвский (Karzeniowski). Он родился в 1857 году на Украине. Ему было пять лет, когда в Польше началось восстание. Его отец, как мятежник, был вместе с семьей сослан русским правительством в Вологду. Мать мальчика не вынесла сурового климата и вскоре скончалась. Его послали в Краков — учиться. На семнадцатом году жизни его охватило непобедимое влечение к морю. Он убежал в Константинополь и поступил матросом на французское судно. В мае 1878 года он впервые очутился в Англии. Английского языка он не знал, но с изумительной легкостью усвоил его в несколько месяцев. Осенью того же года он поступил матросом на английский корабль и вскоре дослужился до помощника капитана. Служил он только на торговых судах. В 1884 году он принял английское подданство. Двадцать лет он плавал по морю и расстался с ним лишь на 37 году жизни, решив поселиться в Англии и посвятить себя литературному творчеству. Через год, в 1895 году, был напечатан его первый роман «Каприз Олмэйра», действие которого происходит на острове Яве. Роман имел успех. Критика назвала Конрада «Киплингом Малайского Архипелага». Следующие произведения Конрада упрочили его литературную славу. Из его *морских* повестей и романов наиболее замечательны: «Негр с Нарцисса» (1897), «Тайфун» (1903) и «Зеркало Моря» (1906). В Англии к Конраду относятся с величайшим уважением, как к одному из лучших мастеров английской прозы. Знатоки литературы ставят его гораздо выше таких популярных писателей, как Уэллс, Арнольд Беннет* или Бернард Шоу. Больше всего Конраду удается изображение психологии белых людей, очутившихся среди экзотической, дикой природы. Впрочем, в последнее время Конрад расстался со своими обычными темами. У него есть даже сыщицкий роман под заглавием «Тайный агент» (1907); есть роман из русской жизни. — «На взгляд За-

пада» (1911); есть роман из жизни лондонского высшего общества — «Случай» (1914), и т.д. Этот последний роман, который отнюдь не является лучшим достижением Конрада, имел наибольший успех в самых широких кругах. В последнее время Конрад стал писать для театра.

Его первый роман «Каприз Олмэйра», несмотря на некоторую вялость манеры, почитается одним из самых крупных произведений современной английской словесности. Нужно, однако, сказать, что фигура слабого Олмэйра, сокрушенного низшей малайской культурой, не является типической, так как на островах Полинезии большинство европейских колонизаторов этого края отличались, напротив, буйной и свирепой энергией. Стоит только вспомнить знаменитый роман голландского писателя Мультатули «*Макс Гавелаар*» (1860)*, где изображается тот жестокий звериный быт, который внесли европейцы в туземную жизнь. Олмэйр среди англичан и голландцев отнюдь не правило, но исключение.

Теперь, когда европейцы познакомились с малайцами ближе, они лучше поняли сложный характер этого восточного народа. Малайцы веселы, сластолюбивы, беззаботны; любят яркие платья; работу ненавидят; денег не ценят; гостеприимны; друзьям не изменяют никогда; по отношению к врагам вероломны, безжалостны, хитры, однако нельзя забывать, что многие отрицательные черты в характере этого племени выработаны под влиянием хищнической политики европейцев.

ДЖОН МЭЙЗФИЛД. ПЬЕСЫ

Разнообразны дарования Джона Мэйзфилда: он и поэт, и критик, и романист, и драматург, и историк, и сказочник. Англичане ценят его, главным образом, как поэта. Первые сборники его стихов вызвали в литературных кругах возмущение: стихи были грубы, в них воспроизводилась уличная вульгарная речь, полная кощунств и ругательств. Критики называли поэта «кабацким гением». Героями его стихов были рабочие, матросы, уличные женщины, пьяницы; он первый из английских поэтов осмелился изобразить их в неприкрашенном виде. В соответствии с этим им была изменена и техника стиха: он нарушил многие каноны, завещанные аристократической культурой, приблизил свой синтаксис к синтаксису уличной речи, растрепал свои ритмы и рифмы. Теперь к его новшествам успели привыкнуть, тем более, что его поэзия вызвала целый ряд подражаний. Первый сборник его стихов назы-

вается «Баллада о Соленой Воде» (1902). Из остальных сборников наиболее значительны «Mainsail Haul» (1905), «Матросская Гирлянда» (1906) и поэма «Вдова в соседней улице» (1914).

Романы Мэйзфилда — это романы поэта. Из них особенно популярны «Капитан Маргарэт» (1909) и «В толпе и в одиночестве» (1909).

Его книги для подростков — о пиратах и морских приключениях — приравниваются критикой к повестям Стивенсона. Как исследователь литературы, историк и критик, он написал немало оригинальных трудов: «Путешествия Марко Поло», «Жизнь моряков при Нельсоне», «Вильям Шекспир» и др. На поприще драматурга он вступил сравнительно поздно — в 1909 году, под влиянием комедии Синга «Герой», поставленной в Ирландском национальном театре. Кроме «Трагедии девушки Нэн», печатаемой в настоящем издании, им написаны две исторические пьесы: «Царь Филипп» и «Трагедия Помпея Великого».

СИНГ И ЕГО «ГЕРОЙ»

I

Комедия Синга «Герой» была впервые поставлена в Дублине в Ирландском Национальном Театре, в субботу, 26 января 1907 года.

Это первое представление сопровождалось скандалом.

Вначале все шло превосходно, публика аплодировала. Но во время третьего действия вдруг поднялся такой свист, что актеры не могли продолжать. В зале кричали: довольно! долой! Автору угрожали побоями.

Газета объявила автора клеветником и предателем. Популярный «Freeman's Journal» назвал его пьесу клеветой сумасшедшего. Всевозможные организации и клубы требовали немедленного снятия пьесы.

Актеры ответили, что они пьесы не снимут. Это еще сильнее рассердило толпу. В театр явились какие-то молодые люди, человек сорок, не меньше, заняли весь первый ряд, вынули из карманов маленькие медные трубы и, в течение всего спектакля, дули в эти трубы что есть силы, дабы заглушить клеветнические речи актеров. Актеры даже не пытались говорить, это было бесполезно. Они заменили свои диалоги мимикой, так что пьеса превратилась в пантомиму.

На другой день, во вторник, юные трубачи появились опять. Их рулады раздавались на весь зал, вызывая одобрение слушателей¹.

Следующие представления шли под охраной полиции, но страсти кипели по-прежнему. Зрители утверждали, что автор оскорбляет ирландский народ и клеветает на ирландскую женщину. Ирландская женщина ни за что не согласится ночевать под одной крышей с незнакомым мужчиной, как это изображается в пьесе. Ирландская женщина не станет восхищаться убийцей. Ирландская женщина не осквернит своих уст такими непристойными словами, какие ей приписывает автор. И во всех тех местах, где, по мнению публики, набрасывалась тень на ирландскую женщину, трубы гремели звончее. «Мы защищаем своих жен, матерей и сестер!» — говорили молодые трубачи.

Но не только ирландские женщины, все ирландцы были оскорблены этой пьесой. «Неужели в Ирландии нет никого, кроме вырожденков и нравственных калек?» — восклицали газеты. — «Автор унижает свою родину».

Как и всякий угнетаемый народ, ирландцы чрезвычайно чувствительны к обидам, наносимым их национальному чувству. Они требуют от ирландских писателей, чтобы те льстили им и на сцене, и в книгах.

К этой лести Синг был неспособен. Он слишком уважал свое творчество. Это был спокойный человек, очень молчаливый, суровый и замкнутый. Он остался вполне равнодушен к бешеным нападениям патриотов.

Через два года после этих дублинских бурь все газеты вдруг заговорили, что он единственный великий драматург, что его гениальная пьеса «Герой» возвеличивает, а не унижает Ирландию, что его заслуги перед ирландским искусством огромны, что его имя бессмертно.

Но Синг уже не слышал этих громких похвал, так как лежал в гробу. Похвалы были вызваны его безвременной смертью.

II

Джон Миллингтон Синг — ирландец. Он родился в 1871 году, в Виклау, неподалеку от Дублина. Окончив в Дублине Троицкий Колледж (старинный Ирландский университет, соответствующий

¹ См. предисловие Вильяма Йэйтса к пьесе Синга «Источник святителей», а также корреспонденцию неизвестного автора в Лондонском журнале «Атеней», 1907, 2 февр., с. 144.

щий английскому Оксфорду), он в 1893 году уехал на континент и шесть лет скитался по Европе: жил в Париже, в Германии, в Италии, занимаясь скромной литературной работой; был самым заурядным сотрудником английских журналов, писал статьи о французских поэтах, переводил песни Вийона и держался вдали от шумных литературных кружков.;

В 1899 году, на двадцать восьмом году его жизни, с ним случилось величайшее событие: к нему, в маленький парижский отель в Rue Corneille, пришел знаменитый ирландский поэт Вильям Батлэр Йэйтс*, каким-то чудом угадавший в нем талант.

Йэйтс — центральная фигура *Ирландского Возрождения*, вождь и вдохновитель целой плеяды ирландских поэтов. В то время он замыслил создать в Дублине национальный театр и, познакомившись с Сингом, потребовал, чтобы тот не зарывал своего дарования в землю, а вернулся в Ирландию поработать для родного искусства.

Синг отвечал, что он болен, что врачи запретили ему возвращаться в Ирландию. «Ирландия для меня смерть», — сказал он.

— Но прежде чем умереть, — возразил ему Йэйтс, — вы успеете написать для нашего театра несколько превосходных пьес.

Этот жестокий довод покорил Синга. Он вернулся на родину, но не сразу принялся за писательство. Прежде чем взяться за перо, он решил «окунуться в народ» и уехал на Запад, на берег океана, в такие глухие углы, куда еще почти не проникло влияние английской культуры. Есть в Ирландии такие углы, в графствах Мэйо и Кэрри, где, нетронутые временем, живет, в нищете и в грязи, древнее, мечтательное, буйное, самобытное племя, сохранившее древний гаэльский язык. В остальных местностях этот язык совершенно забыт, и только здесь, за холмами, в глуши, держится до сих пор среди рыбаков, пастухов и крестьян. Синг владел этим языком в совершенстве. Как и всякий тогдашний ирландский писатель, он считал сближение с народом необходимым условием творчества. В том же 1899 году он пошел бродить по деревням, стал изучать народные обычаи, записывать подслушанные речи. Побывал и на Аранских островах, — на Инишморе, Инишмаане, Инишире, — сдружился с тамошними рыбаками, часто выезжал с ними в море на их душегубках, *курагах*, сделанных из тонкой лучины и обтянутых шкурой барана. Нужна была отчаянная храбрость, чтобы пускаться в море на таких вертких суденышках.

Памятниками этих скитаний являются очерки Синга «Аранские острова», «Западное Кэрри» и проч.

Такое сближение с народом придало Сингу новые, небывалые силы. Он вернулся в Дублин, вдохновленный впечатлениями Запада. Ему шел уже четвертый десяток, когда он принялся за писание пьес. Его трагедия «Уходящие в море», поставленная в Дублинском Национальном театре, имела серьезный успех. В трагедии изображается рыбацкий поселок, для жителей которого гибель в волнах океана сделалась привычным явлением. Там считается как бы законом природы, чтобы мужчины гибли, а женщины вдовели, сиротели и плакали. Среди этих женщин вырастает величественный образ старухи Морайи, утратившей всех сыновей; потеряв последнего, она со спокойствием отчаяния говорит, что теперь она счастлива, так как море уже бессильно над нею: ему нечего взять у нее.

Скандал, вызванный постановкой «Героя», был лишь кратковременной бурей и послужил к славе Синга. Через неделю после представления пьесы тот же Йэйтс собрал в Дублине многолюдный митинг, где выступил один против всех, заявляя, что невозможно поэзию мерить партийными мерками, что великих поэтов нельзя проклипать, что их творчество — благодеяние для нации.

Вскоре пьеса «Герой» была исполнена ирландскими актерами в Лондоне и чрезвычайно понравилась английской публике¹. Театральные критики писали, что они завидуют ирландцам, имеющим такого драматурга. Все сулило Сингу великую славу. В Париже его «Герой» был поставлен театром «Euvre». Имя Синга вышло из узкого захолустного круга и стало известно в Европе. Но насладиться славой было ему не дано. Он заболел, слег в лечебницу; у него оказался рак, жить оставалось недолго.

Он знал, что умирает, и торопился закончить свою последнюю трагедию «Дэирдра печальная» — о любимой героине древних ирландских легенд. О Дэирдре уже существовали две прекрасные трагедии современных ирландских поэтов, того же Вильяма Йэйтса и Джоржа Рассела, пишущего под псевдонимом Э. П.* Но Синг подошел к этой теме по-новому, он внес в нее обороты древней гаэльской речи, заимствованной у простонародья его любимого Запада, и трагедия вышла беспощаднее, ярче, дичее. Это единственная трагедия Синга, написанная стихами. Он закончил ее только вчерне².

Закончил, и умер — 24 марта 1909 года, на тридцать восьмом

¹ «Athenaeum», June 12, 1909.

² «The Cambridge History of English Literature», vol. XIV, 1916, p. 329.

году жизни, через два года после постановки «Героя». Его смерть была оплакана Ирландией, как великая национальная утрата.

В 1910 году в Дублине и в Лондоне вышло полное собрание его сочинений в четырех небольших томах. Критика встретила эти книги единодушной хвалой, приветствуя их появление, как великое литературное событие. Даже нерасположенный к Ирландии «*Таймс*» писал: «Никому, в течение многих веков, не удалось совершить в области драматургии то, что удалось Джону Сингу. Утверждая это, мы отнюдь не хотим сказать, что Синг является современным Шекспиром., но он законный наследник Шекспира, единственный за все это долгое время... Ему удалось придать маленькому уголку жизни, изображенному в его крестьянских пьесах, тот вселенский, универсальный смысл, благодаря которому эти пьесы возносятся в область мировой литературы».

Авторитетная «*Pall Mall Gazette*» тоже не скупилась на выражения восторга. «Произведениям Синга, — говорится в газете, — принадлежит самое почетное место в библиотеке каждого, кому дорог ирландский гений и кто любит английское слово... Изумительная любовная сцена в третьем действии «Героя» есть ни с чем несравнимое произведение искусства; в ней столько красоты и патетической нежности, что она одна стоит выше всего, что создано современными драматургами Англии».

Такого же мнения и специальный литературно-критический орган «*Academy*». «Из всех драматургов нашей эпохи быть может один лишь Синг будет спасен от забвения. Его пьесы принадлежат не только вчерашнему театру или нынешнему, но театру всех времен»¹...

«Синг всегда касается земли, — говорит «*Athenaeum*», — но он касается ее крылами, и земля у него под ногами есть, воистину, вершина горы».

Теперь Синг стал классиком. О нем уже не спорят. Его пьесы вошли в репертуар всех европейских театров.

III

Но что значат эти свистки, эти крики *долгой*, вызванные первыми представлениями пьесы? Неужели толпа по ошибке, вместо осанны, прокричала Сингу анафему? Нет ли в пьесах Синга чего-нибудь, и вправду, оскорбительного?

¹ «*The Academy*», 1911, June 10, Nov. 1911, p. 25.

Теперь, глядя издали, нужно сказать, что, действительно, по своему сюжету эти пьесы могли показаться злыми, и не нужно быть ирландцем, чтобы почувствовать себя кровнооскорбленным. Не только за Ирландию можно было обидеться, но и за все человечество.

Слишком зоркий был у Синга глаз, слишком отчетливо видел он те жалкие и смешные пружины, которые вертят людьми. Люди не внушали ему уважения. Если в жизни он и видел логику, это была логика безумия. Он мог бы повторить вслед за Блоком, что жизнь «мировая чепуха», но у Блока были свои миражи и призраки, заслонявшие эту «мировую чепуху», а Синг видел только ее, и ничего другого не видел. Мудрено ли, что многим романтически настроенным людям казалось, будто он клеветает на жизнь? В своей пьесе «Источник святителей» он повествует о том, как однажды случилось чудо: слепые прозрели, впервые увидели мир, и этот мир до такой степени им не понравился, что они пожелали ослепнуть опять! Они молятся о даровании им слепоты, как некогда молились о даровании зрения. Об этом же мог бы молиться и Синг. Ему не мешало бы хоть немного ослепнуть, затуманить свое слишком ясное зрение.

Его пьеса «Герой» есть целая коллекция неслыханных, нелепых поступков, которые Синг регистрирует, даже не удивляясь: потому что чего же и ждать от людей! Кто сказал, что жизнь должна быть иною? Кто обещал, что в ней будет порядок и смысл?

В этой пьесе сын убивает отца, и за это ему самая сладкая пища, самое нарядное платье, самая красивая женщина! Поклонницы увиваются за модным убийцей, словно театральные психопатки за тенором. Вся деревня преклоняется пред ним. А потом, когда оказалось, что он не убийца и что отец его жив, его тотчас же свергают с пьедестала. Такова в этом мире слава.

И что такое в этом мире любовь? Девушка, которая только что обожала его, теперь берет из камина кусок горящего торфа и прижигает ему, связанному, ногу, так что он извивается и воет от боли.

И что такое вера в бога, религия? В «Герое» благочестивые люди, если и вспоминают о боге, то лишь для того, чтоб кощунствовать. Так, например, сын говорит об отце, что он убил его «с помощью божьей»; а девушка, прижигая ногу возлюбленному, говорит: «помоги ему бог»!

Таковы люди. Их любовь — мучительство, их набожность — богохульство, их слава — позор. Все у них невпопад. Все их чувст-

ва навыворот. Они плачут, когда надо смеяться, и любят, когда надо ненавидеть.

Синг только и делает в своей пьесе «Герой», что отмечает это извращение нормы, которое для него и является нормой. Вся пьеса есть собрание эпизодов, где каждому жесту и слову людей дана *обратная психологическая мотивировка*, т. е. противоположная той, какую ожидаешь от них. В этом и заключается художественный метод драматурга, благодаря которому он достигает таких эффектов новизны и яркости.

Чего вы ждете, например, от старика, которому родной сын чуть не разможил заступом голову? Гнева? Отчаяния? Ужаса? Чего угодно, но, конечно, не радости. А у Синга он именно рад. Хвастает своей раной, как орденом. С удовольствием показывает ее каждому встречному и говорит, похваляясь:

— Разве я не замечательный человек! Смотрите, какая у меня замечательная дыра в голове.

И когда, пылая мстью, старик налетает на преступного сына, вы ждете, что он сотрет его в пыль, а он (опять-таки вопреки ожиданиям) становится ласков и нежен и чуть не обнимает злодея.

— Мы с моим сыночком пойдем своей дорогой, и то-то будут нас любить и угощать!

Всюду такие сюрпризы — и в словах, и в делах. Вся пьеса соткана из этих сюрпризов. Оттого она кажется такой диковинной, чудовищно-странной. В каждом ее эпизоде отразилась *мировая чепуха*. И как же ирландцам было не обидеться, если эта чепуха приписывалась исключительно им?

IV

Но в том и заключается величайшая оригинальность этой пьесы, что ее автор не прокликает мировую чепуху, но благословляет ее.

Пусть русские писатели, — например, Леонид Андреев и Блок, — болеют мировой чепухой и ненавидят ее, для Синга это родная стихия, в которой ему тепло и уютно.

Он любит мировую чепухой, как любят прекрасной картиной. Человек убил отца? Ну вот и отлично. Какой забавный, живописный человек, как интересно смотреть на него! Его приветствуют, как величайшего героя? Как это приятно и забавно! Мальчишка играет на кладбище костями покойника? Милые иг-

рушки, не правда ли? Человек глотает пружину часов? Какое удивительное блюдо! Синг как в море купается в этой мировой чепухе, и куда ни поплывет, и куда ни нырнет, всюду так и фыркает от удовольствия. Хороша чепуха, и ничего ему другого не нужно. Только бы она не прекращалась. Он ничего не проповедует, никого никуда не зовет, не меряет жизни ни моралью, ни долгом, ни совестью, и порою кажется, что он и есть тот жирный весельчак Майкэл Джэмс, который, даже вернувшись с похорон, говорит: ах, как хорошо было на кладбище!

Этого не поняли те, кто увидел в его пьесе какую-то сатиру, насмешку. Его пьеса не сатира, но ода. Воображаю, как он изумился, когда услышал на первом представлении свистки. Люди сочли клеветой то, что было славословием, апофеозом, любовным признанием. Потому что Синг и вправду обожает своих оголтелых и диких героев; чем они дичее, тем милее ему, — и какими бы темными выродками ни казались они постороннему взгляду, он с восхищением видит, какие у них нарядные, пышные, поэтические, роскошные души и умиляется их красотой.

Вот, кажется, настоящее слово: у всех персонажей Синга (за исключением одного Шоона Кио) пышные и роскошные души, и за это он прощает им все, только бы ему насладиться их великолепным богатством. В каждом из них играют и переливаются такие могучие силы, которым дай только волю, они подхватят человека и понесут к небесам.

Это и случилось с Кристи Мэгоном, главным героем пьесы. Он был придурковатый, запуганный, хилый, — маленького роста, заика, «ничтожный сопляк», но чуть только дали ему волю, чуть только поверили в его духовную мощь, — как он вырос, расцвел, каким он стал богатырем и красавцем! В одну ночь из тупицы и труса он сделался гением. В третьем акте он уже гениальный спортсмен, гениальный любовник, гениальный поэт. То буйно-нежное признание в любви, с которым он обращается к дочке кабатчика, есть величайшая любовная песнь, когда-либо звучавшая в веках, достойная Петрарки и Шекспира.

И таковы все герои у Синга: выродки, дикари, но талантливые. В каждом (за исключением Шоона) есть очарование таланта.

Даже отец Кристи Мэгона — в каждом своем жесте талант. Это роднит его с сыном. Он — шестидесятилетний ребенок и, как всякий ребенок, — кокет и актер. Чуть ему сказали, что он сумасшедший, он с восторгом стал играть эту роль. Чуть ему проломил череп, он начал хвастаться проломленным черепом.

Так же талантлива вдовушка Квин — яркая и вдохновенная женщина; ее нечеловеческой энергии хватило бы на тысячу вдов. Так же талантлива Пэгин, пышная девушка, в полном цвету. Так же талантлив многопудовый язычник, веселый Майкэл Джэмс, широчайшее чрево, верящее только в свои аппетиты. Забавно подкрепляет он свои аппетиты текстами священного писания!

Персонажи Синга прочно стоят на земле, любят мускулистую, богатую соками жизнь и не требуют для нее никаких оправданий, потому что оправдание жизни — жизнь. Есть в них что-то от Раблэ и от Рубенса.

Мировая чепуха не мешает им жить. Для них, как и для Синга, она — родная стихия.

V

Для изображения этих пышных людей Сингу нужен пышный язык. Этот язык он и нашел у себя, на Западе, в Мэйо, в западном Кэрри, на Аранских островах, всюду, где еще сохранилась древняя кельтская речь.

Нигде в Европе не говорят таким диким, богатым, вдохновенным музыкальным языком. Синг с детства полюбил эту речь, и она постоянно звучит в его книгах. «Огненная, дивная, нежная», — говорил он о ней.

Благодаря этому языку, герой Синга кажется еще талантливее и поэтичнее. Их речи действительно начинают пахнуть орехами и яблоками. Последний пропойца говорит у Синга так нарядно, картинно, певуче, что поневоле восхищаешься им.

Если оторвать пьесы Синга от той живой поэтической речи, которой они так богато украшены, — они могут показаться грубыми. Что, например, поэтичного можно отыскать в сюжете «Свадьба лудильщика»? Сюжет этой пьесы такой: деревенская девка уговаривает жадного попа обвенчать ее с ее любовником; поп торгуется; попа колотят и оплеухами принуждают к венчанию. А когда прочтешь эту пьесу или прослушаешь ее в Ирландском театре, кажется, что ты слушал какую-то чарующую музыку. То же впечатление остается от пьесы «Во мраке долины», где сюжет такой же злой и грубый: молодая жена понадеялась на скорую смерть своего старого скареда-мужа, а он не умирает ей назло. Казалось бы, это тема для бездушного фарса, а у Синга, благодаря языку, это произведение высокой поэзии. Он даже немного затянул эту пьесу,

лишь бы насладиться поэтическими речами одного из главных героев — бродяги.

Вот что говорит о языке Синга критик лондонской газеты «Evening Standard»:

«Синг внес в дряхлую, истертую английскую речь столько богатой фантазии, столько небывалых оборотов и слов, что у него получился совершенно новый язык. Он создал новый инструмент, на котором никто не умел играть так виртуозно, как он; теперь многие подражают ему, но, увы, у них ничего не выходит»...

Ирландские актеры, исполняя произведения Синга, особенно подчеркивают их мелодичность. Каждый говорит нараспев, соблюдая особый ритм, словно участвуя в хоре. Особенно напевны речи Кристи: в третьем действии его признание в любви звучит как баллада великого барда. Считается величайшим грехом придавать этой роли фарсовый или водевильный характер. Она должна быть величава и торжественна, как величавы и торжественны ритмы, которым подчиняется каждое слово Кристи. Когда, через два года после смерти Синга, один из талантливых ирландских актеров попробовал нарушить эту традицию и сыграл Кристи каким-то забавным шутком, критики восстали против такого толкования роли. «Мы не желаем, чтобы великое сердце, сердце Синга, делали достоянием фарса!» — негодовал, например, рецензент журнала «Academy»¹.

VI

Та «мировая чепуха», которую изображает Синг, воплощалась для него только в Ирландии. Синг и сам смотрел на себя, как на писателя местного, и, например, в сюжете своего «Героя» видел главным образом изображение нравов западного побережья Ирландии.

В его книжке об Аранских островах (1907) есть строки, явно относящиеся к сюжету «Героя» и показывающие, как эта пьеса крепко связана с ирландским бытом.

«У жителей Запада наблюдается слепое стремление защищать и укрывать преступников. Отчасти это происходит оттого, что в уме у ирландца правосудие ассоциируется с ненавистным ему английским судом, но главная причина иная. Она заключает-

¹ «The Academy», 1911, June 10.

ся в том, что у этих людей, которые, не будучи преступниками, легко могли бы совершить преступление, есть такое чувство, что человек совершает злодейство под влиянием страсти, столь же неотразимой, как морской ураган. Если человек убил своего отца и уже замучен раскаянием, им кажется излишним вдобавок к этому тащить его на виселицу. Такой человек, говорят они, будет смирен и безопасен до конца своих дней, и если вы скажете, что казнь необходима для устрашения других, они возразят вам, что кто же станет убивать отца, если может обойтись без этого?»

Таким образом, он сам предлагает нам смотреть на его пьесу, как на бытовую характерную комедию из жизни обитателей такого-то ирландского графства. Но, конечно, это притязание напрасное. «Герой» есть комедия мировая, вселенская. Она не об Ирландии, а обо всем человечестве. Даже оторванная от своей почвы, она продолжает цвести. Ведь и Дон-Кихот в каждом своем жесте испанец; именно поэтому он и русский, и скандинав, и француз. Своими ирландскими образами Синг пользовался лишь для того, чтобы выразить вечное, присущее всему человечеству. Его темы всегда широки и огромны, ирландские нравы у него лишь материал для выражения вечных общечеловеческих истин. Его Морайя есть типичная ирландская женщина, и в то же время она является монументальным образом всякой матери, теряющей сына. Синг — создатель монументальных образов. Вспомним, например, знаменитую сцену любовного признания в третьем действии его «Героя». Это признание — типично ирландское. Но если всмотреться внимательно, это широчайшая схема *всякого* признания в любви, монументальное изображение того диалога, который из века в век произносится всеми влюбленными, чернокожими, белыми, всюду, всегда, который есть и в «Песни Песней», и в лирике полинезийских дикарей.

Это общечеловеческое значение творчества Синга до такой степени начинает ощущаться всеми, что один из русских театров (Первая Студия Московского Художественного Театра) решил предпринять смелый опыт: ставя «Героя», он зачеркивает в пьесе ирландское и оставляет только вселенское. Режиссер этой пьесы А. Д. Дикий так и говорит о задачах своей постановки: «впервые дать произведение Синга без реально-бытовой, национальной окраски, впервые использовать материал, предлагаемый пьесой, для создания спектакля общечеловеческого, а не узко-национального».

Эта попытка представляется нам законной, хотя можно ли

сомневаться, что реально-бытовая окраска никогда не мешала произведениям искусства быть универсальными, и апеллировать ко всему человечеству!

VII

Пьеса «Герой» написана в эпоху декадентства, Синг был типичный декадент, эстет, приверженец искусства для искусства.

Уже то, что он так восторженно славил творческую силу мечты, сближает его с декадентами. Мечта для него, как и для них, была последним и единственным прибежищем в жизни. Они верили, что человечество живет лишь «творимой легендой», превращающей воду в вино и грязных убийц в героев. В основе этой веры — отчаяние. Нужно быть полным банкротом, чтобы ухватиться за спасительную силу иллюзии и проследить творческий обман.

С декадентами Синга сближает и то, что он был нечувствителен к вопросам морали: в этой пьесе он как будто и сам не заметил, что его Кристи убийца. На этом и зиждется главный эффект «Героя». Тогда во всем европейском искусстве господствовал показной аморализм, которым поэты любили бравировать.

Как и большинство тогдашних поэтов, Синг ничему не учил, никуда не звал и, кроме эстетических оценок, не знал никаких других. Даже национализм его был эстетический. Он не столько любил свой народ, сколько любовался им, выше всего ценя в нем его живописность.

Все это значительно отчуждает Синга от молодых демократических читателей, которым для борьбы с мировой чепухой нужна не мечта, не «творимая легенда», но веселая работа над пересозданием жизни. Синг для них посторонний. Он может их развлечь, но не увлечь. Они, энтузиасты, не разделяют его скептического восприятия жизни.

Но и они оценят его высокий поэтический талант и несравненное мастерство его техники.

* * *

Подлинное заглавие пьесы Синга (*Playboy of the Western World*), что означает приблизительно — озорник (или забавник) западного мира; мы сочли невозможным удержать это сложное англо-ирландское заглавие и назвали пьесу «Герой».

ГИЛБЭРТ ЧЕСТЭРТОН. ЖИВ-ЧЕЛОВЕК

I

Гилбэрт Кит Честэртон известен у нас в России, главным образом, как автор единственной книги — иронической повести «Человек, который был Четвергом»*. Между тем он чрезвычайно плодовитый писатель: если бы издать всё, что напхано им, получилось бы не меньше ста томов. Разнообразие его талантов поразительно: он пишет и баллады, и рецензии, и философские этюды, и романы, и сыщицкие повести, и морально-религиозные проповеди, и куплеты на злобу дня! Кроме того, он газетный поденщик, журналист на все руки, и нет, кажется, такого явления в английской общественной жизни, на которое он не откликнулся бы.

Откликается он задорно и громко, никогда ни с кем не соглашаясь, полемизируя со всем человечеством. Он всегда при особом мнении — *Athanasius contra mundum*. Он врывается в мир прочно установленных истин, как бык в посудную лавку, с неукротимой и буйной энергией, и чем он буйнее, тем веселее. Он один из самых бравурных писателей Англии. Нельзя себе представить Честэртона унылым, обескураженным или просто усталым. Он постоянно машет кулаками, рвется в бой и зычно хохочет, словно трубит в боевую трубу. Эта буйная энергия мысли сказывается даже в ритмах его стихов, всегда мажорных, полнокровных, жизнерадостных. (Полнокровие свойственно ему и физически: уже около четверти века над его феноменальной толщиной изощраются карикатуристы Fleet Street).

Боевой жизнерадостностью преисполнен и его роман «Жив-человек». — Люди, будьте счастливы! — требует в этом романе двойник Честэртона, буйнорадостный Инносент Смит, и для того, чтобы люди почувствовали очарование жизни, стреляет в них из револьвера и кувыркает их над бездонными пропастями. Великолепны в этом романе страницы, где Инносент Смит, под угрозой смерти, заставляет мрачного пессимиста, ученика Шопенгауэра — усесться верхом на водосточной трубе и, свесив ноги над бездною, петь благодарственную песню о счастье:

Какое счастье было мне
В веселой Англии родиться
И здесь, на этой крутизне,
С улыбкой радости явиться!

Подобно своему Инносенту, Честэртон принуждает и нас восхищаться лужами, горшками, занавесками, селезнями. Его миссия в том, чтобы заставить читателя по-новому ощутить счастье жизни. Для выполнения этой задачи, он стреляет в нас, как Инносент Смит, и не его вина, если выстрелы его — холостые.

II

Вглядевшись ближе, начинаешь догадываться, что этот бык, ворвавшийся в посудную лавку, ручной. Как бы ни метался он по лавке, посуда остается цела. Он и пылинки не тронет во всем укладе современной Англии. Побушевав, сколько нужно, через несколько страниц утихомирится и смиренно прославит все сущее. За это и любит его средний англо-американский читатель: за то, что он бунтарь-верноподанный, за то, что, под личиной еретика, в нем скрывается закоренелый догматик, который с самыми революционными жестами выступает на защиту старозаветных традиций.

И в этом отношении Инносент Смит является двойником Честэртона: такой же симулянт революционного пафоса. Вначале кажется, будто он только и делает, что своим неистовым буффонством ниспровергает все уставы и каноны, но в последних главах он оказывается одним из самых верных агнцев современного мещанского стада. Как и подобает такому верному агнцу, он, например, высказывает игривые софизмы о том, что всякая революция есть возвращение вспять, к дореволюционному быту, что всякий прогресс есть иллюзия, и проч. Недаром он сотрудник «Daily News», либерал-постепеновец. Рядом с ним даже такие умеренные люди, как Герберт Уэллс, Бернард Шо и Голсуорси, кажутся крайними левыми.

Для того, чтобы произвести впечатление дерзкого, задорного, боевого писателя, Честэртон постоянно прибегает к одному литературному приему, который от частого применения успел обветшать. Прием заключается в том, чтобы каждый банальнейший трюизм обывательской мудрости — вывернуть наизнанку, отчего неопытному глазу любая тривиальная мысль может показаться парадоксом. Этот безобидный прием, завещанный английскому журнализму Оскаром Уайльдом, доведен у Честэртона до крайности. Трудно найти в его книгах страницу, где не было бы изготовленных таким механическим путем парадоксов. Вначале они пугают и радуют, но потом становится ясно, что банальщина навыворот — та же банальщина.

III

Здесь органический порок Честэртона, парализующий его влияние на современного русского читателя. Но *внешних* чисто литературных достоинств у него великое множество: подвижной, непоседливый, диалектический ум; горячий темперамент сангвника; ошеломительная эксцентричность сюжетов; универсальная эрудиция; богатый и разнообразный словарь, — все качества большого писателя. Таким и является Честэртон в сознании образованного английского общества. Совершенное им в прошлом году лекционное турнэ по Америке показало, до какой степени он популярен: турнэ превратилось в триумфальное шествие; такими овациями американцы встречали в свое время только Чарлза Диккенса.

В настоящее время Честэртону около пятидесяти лет. Он родился в Лондоне в 1873 году. Первый сборник его стихов «Неистовый Рыцарь» вышел в 1900 году. Из романов и повестей, написанных им, наибольшим успехом пользуются «Наполеон из Ноттинг Хилла» (1903), «Клуб удивительных промыслов» (1905), «Человек, который был Четвергом» (1907), а также две книги детективных рассказов о католическом патере Брауне, который посвятил себя уголовному сыску: «Мудрость отца Брауна» и «Просто-сердечие отца Брауна». Последняя из его беллетристических книг — «Живчеловек» — написана в 1913 году, за год до германской войны.

В Англии Честэртона ценят, главным образом, как литературного критика. Его книги о Роберте Браунинге (1903), о Диккенсе (1906), о Бернарде Шо (1909) — выдержали множество изданий. Под фельетонной фразеологией читателям удалось уловить глубоко-продуманные, самобытные мысли. Можно смело сказать, что все современное поколение английских читателей ощущает Диккенса — по Честэртону. Его критические статьи исчисляются тысячами. Среди них наиболее значительны те, которые вошли в его книгу «Двенадцать типов» (Байрон, Лев Толстой, Вальтер Скотт, Карлейль и др.). Его философские взгляды наиболее полно отразились в двух сборниках литературно-философских этюдов: «Еретики» (1905) и «Ортодоксия» (1908). Как эссеист он не имеет себе равных в современной английской словесности. Популярнейшим сборником его эссе являются его «Потрясающие пустяки» (1909), где читателю, между прочим, предлагаются такие сюжеты: «Что я нашел у себя в кармане», «О лежании в постели», «Ортодоксальный цирюльник», «Игрушечный театр», «До-

историческая железнодорожная станция», «Трагедия двухпенсовой монеты», «Почему хорошо иметь только одну ногу», и проч. В прошлом году в Англии с большим шумом была встречена его книга «Евгеника и другие несчастья», вызвавшая резкую отповедь Бернарда Шо. К сожалению, эта книга известна нам пока лишь по заглавию.

БИЧЕР-СТОУ И ЕЕ КНИГА

I

Звали ее Гарриет. Она росла в очень религиозной семье. Ее отец был священник. Первая детская книжка, которую он прочитал ей, когда она была маленькой девочкой, называлась: «Грешники в руках у разъяренного бога». Книжка была страшная; в ней говорилось о том, какие адские муки ожидают детей после смерти, если дети нарушат хоть малейшую заповедь, которая напечатана в Библии.

Всех детей у священника было десять человек, и он постоянно внушал им, что они ужасные грешники, которым надо почаще молиться и каяться.

Такое мрачное воспитание обуздывало на каждом шагу пылкий, веселый, порывистый нрав Гарриет. Ребенком она никогда не шалила и почти не знала детских игр. В сущности, у нее и не было детства. С самого раннего возраста она сделалась похожа на старуху: молчаливая, серьезная, чинная, Библию она знала чуть не всю наизусть.

Ее старшая сестра Катарина открыла в соседнем городке небольшую школу для девочек. Гарриет шел тринадцатый год, когда она стала в этой школе учительницей. Почти все ее ученицы были старше ее, но она вела себя с ними как взрослая с маленькими. В школе не хватало учителей, и она работала от зари до зари — малорослая, бледная, чахлая, смертельно переутомленная девочка.

Между тем от природы она была проказливым, резвым ребенком с большими запасами смеха. Глаза у нее в иные минуты становились озорные. Она зорко подмечала все забавное в окружающих людях и отлично в тесном кругу рассказывала о них смешные истории. Но суровая жизнь с самого раннего детства требовала от нее угрюмой серьезности.

В тех местах, где она родилась, почти все люди вели такую же нелегкую жизнь. Это были работающие, набожные, хмурые люди,

очень требовательные к себе и к другим. Принадлежали они к секте пуритан, которая считала грехом веселую музыку, танцы, радостный смех, развлечения. Все их мысли, желания, дела и поступки, все их отношения друг к другу регулировались их строгой религией. Горе было тому человеку, который, не будучи тяжело больным, осмелился бы провести хоть одно воскресенье не в церкви. От него отшатнулись бы все его близкие, его прогнали бы с работы, он остался бы без хлеба и жилья.

Таковы были нравы в той местности, на востоке США, где Гарриет провела свое детство. Эта обширная местность называется Новая Англия. В нее входят самые старые штаты Америки: тут в XVII веке возникли первые колонии бежавших из-за океана англичан. Родина Гарриет — город Личфилд в штате Коннектикут, то есть в самом центре Новой Англии.

В 1824 году она тайно от всех стала сочинять большую повесть — о каком-то гордом древнеримском язычнике, у которого было красивое имя: Клеон.

Повесть вышла плохая, но она обнаружила удивительную способность тринадцатилетнего автора — быстро исписывать десятки страниц без помарок, прямо набело. Оказалось, что она отлично владеет пером, то есть умеет легко, без особых усилий выражать на бумаге свои чувства и мысли. Эта способность, конечно, еще не талант, но в ней надежная опора для таланта.

Ей шел двадцать первый год, когда ее отец переехал со всей семьей на запад, в город Цинциннати, находящийся в штате Огайо. Там ему предложили место директора мужского училища.

Катарина открыла и там школу для девочек. Гарриет с тем же усердием стала преподавать в этой школе географию и другие предметы. Бывали такие месяцы, когда у юной учительницы не было свободного часу, чтобы выбежать в сад и подышать свежим воздухом. Вечерами, едва она переставала учить, она начинала учиться. Изучала языки — латинский, итальянский, французский, занималась рисованием и живописью. Даже на еду у нее не было времени: обед приносили ей прямо в класс, и там она торопливо глотала его, не отрываясь от тетрадей и книг. Мудрено ли, что всем она казалась болезненно-хрупкой и никто не подозревал тогда, какие в ней таятся могучие силы.

Всю жизнь прожила Гарриет среди служителей церкви. Все шестеро ее братьев — один за другим — сделали, по примеру отца, священниками. И замуж она вышла за священника, тут же в Цинциннати, когда ей исполнилось двадцать пять лет. Муж ее, профессор Кальвин Стоу, преподавал библейскую литературу в

той богословской школе, директором которой был ее отец. Профессор оказался бедняком, мало приспособленным к жизни. Кроме книг, у него не было другого имущества. А все приданое его жены заключалось в кухонной посуде, стоившей одиннадцать долларов.

Через год у нее родилась двойня. К тридцати пяти годам она была уже матерью шестерых детей. Расходы возросли, денег не было: приходилось самой и стряпать, и шить, и стирать. Понемногу накапливались долги.

Жизнь у нее складывалась скучная, без всяких событий. И кто же мог догадаться тогда, глядя на эту изнуренную, чинную и, казалось бы, очень обыкновенную женщину, что в ней скрывается необыкновенный талант, который даст ей всемирную славу?

Убогая и нудная жизнь выматывала все ее силы. Для заработка она стала писать небольшие статейки и печатать их в разных провинциальных изданиях. Статьи были заурядные: не лучше и не хуже множества подобных статей, которые печатались в мелких журнальчиках. Она писала их в кухне и в детской, где-нибудь на краешке стола или у постели больного ребенка, так как отдельной комнаты у нее не было: комната сдавалась жильцу.

В 1849 году она пережила очень тяжелое горе: в Цинциннати вспыхнула эпидемия холеры, и у нее умер полуторагодовалый сын Чарли. «Мой красивый, жизнерадостный, любящий мальчик, такой милый, полный надежды и силы, лежит холодный, завернутый в саван, — писала она в день его смерти. — Он исцелил меня от многих страданий. Когда тревожными ночами я прижимала его к груди, я чувствовала, как горе и одиночество уходят прочь от меня, — стоило ему только прикоснуться ко мне маленькими горячими пальцами».

Через год она уехала с мужем и детьми в родную свою Новую Англию, где в штате Мэн ему дали работу. Она приехала туда без денег, беременная, страшно усталая. Нетрудно представить себе, какая могла из нее выработаться скудоумная бесцветная женщина, проглоченная своим узким, скопидомным и скардным бытом, не выходящим за пределы ее кухни и спальни. Но...

В 1851 году, когда она нянчила седьмого ребенка, издатель еженедельного журнала «Национальная эра» заказал ей повесть о неграх, потому что тогда это была самая жгучая тема. Гарриет озаглавила повесть «Хижина дяди Тома» и тотчас же принялась за работу, нисколько не помышляя о том, чтобы создать заметное произведение искусства, хоть немного выходящее из ряда тех посредственных повестей и рассказов, которые печатались сотня-

ми в тогдашних американских журналах. Раньше всего она написала те главы, где изображается смерть дяди Тома, и только потом сочинила начало. Она думала, что повесть будет коротенькая и поместится в девяти или десяти номерах. Но по мере писания сюжет становился все шире, и для повести потребовалось больше сорока номеров. Отделявать и шлифовать свое писание у Гарриет никакой возможности не было, так как каждая глава кончалась словами: «Продолжение следует» — и надо было торопливо писать продолжение. Каждую неделю она писала по целой главе.

В журнале повесть прошла незамеченной, и автор получил за нее ничтожную сумму.

II

Но в 1852 году один захудалый издатель напечатал ту же повесть отдельною книгою, не возлагая на нее особых надежд, и тут случилась необыкновенная вещь, которой никто не предвидел. Успех этой книги оказался такой колоссальный, какого не выпадало на долю ни одной из когда-либо написанных книг. Все издание было раскуплено в первый же день.

Знаменитые писатели Франции, Америки, Англии — Диккенс, Жорж Санд, Карлейль, Маколей, Шарлотта Бронте и другие — восторженно приветствовали книгу как одно из замечательных литературных явлений.

Восемь типографских машин должны были круглые сутки печатать новые и новые издания «Хижины дяди Тома». В одном только Лондоне каждый день продавалось десять тысяч экземпляров. Печатавшей книгу издательской фирме пришлось принять тысячу новых рабочих, чтобы хоть отчасти удовлетворить спрос на нее. Книгу вскоре перевели на двадцать три языка: на русский, немецкий, французский, шведский, датский, испанский, армянский, итальянский, валийский и проч. и проч. и проч. И всюду она находила новые и новые массы восхищенных читателей.

Тут, в этой книге, открылась впервые подлинная — боевая и страстная — душа этой, казалось бы, скучной и затурканной женщины, такая непохожая на ее пуританскую внешность.

Вскоре разные драматурги — большие и малые — переделали эту повесть в пьесу — в Венгрии, в Греции, в Дании, то есть сделали из нее множество пьес, и все эти пьесы одновременно ставились чуть ни во всех европейских столицах и во всех северных

штатах Америки. В Нью-Йорке зимою 1853—1854 года «Хижину» ставили в одном большом театре по восемнадцать раз в неделю, и театр был всегда переполнен.

Прошло сто четырнадцать лет со дня появления книги. За это время успели устареть и забыться десятки тысяч когда-то прославленных книг, а «Хижина дяди Тома» и сейчас привлекает к себе миллионы читателей. Она оказалась необыкновенно живучей, человечество упорно не хочет ее забывать, и, конечно, нам нетрудно догадаться, почему в те далекие годы она показалась миллионам читателей таким грандиозным литературным событием.

Скромная, сорокалетняя, многосемейная женщина, незаметно жившая в своем захолустье, сразу стала всемирно знаменитой писательницей. Вчера еще покупка пары чулок для ребенка была в ее бюджете очень тяжелым расходом, а сегодня на нее сыплются огромные деньги, и кажется, что им не будет конца. В несколько недель она стала одной из самых богатых писательниц в мире.

У кого из литераторов не закружилась бы голова от такой неожиданной славы? Но Гарриет Бичер-Стоу осталась по-прежнему скромной и непритязательной труженицей.

В 1853 году она осуществила свою давнишнюю мечту — предприняла путешествие в Европу. Она была так истощена семейными заботами и тяжким трудом, что, когда ее привезли на пароход, она буквально не могла стоять на ногах.

Напрасно родные ее добивались, чтобы перед отъездом она заказала себе новое платье: купленную материю пришлось уложить в чемодан: у нее не было сил постоять четверть часа для портнихи, чтобы та могла снять с нее мерку.

Но в Англии ее встретили с таким горячим восторгом, что она забыла об усталости. Куда бы она ни приезжала, на каждой станции, у каждой пристани ее встречали тысячи людей, которые были счастливы, что видят ее. Фермеры, рабочие, важные лорды и леди, сановники, знаменитые писатели, дети приветствовали ее шумно и пламенно. Ей дарили щедрые подарки; шотландцы поднесли ей тысячу золотых червонцев на серебряном блюде, какие-то поклонницы подарили чернильницу, вделанную в барельеф из кованого серебра, — больше метра в длину. Ей жертвовали немалые суммы для негров. Герцоги, архиепископы, министры почтительно знакомились с ней. Когда из Англии она уехала во Францию, а потом в Германию, в Швейцарию, ее поездка превратилась и там в триумфальное шествие.

Смертельно усталая, бледная, провинциальная, скучноватая женщина, в простенькой соломенной шляпке и серой накидке,

всюду была встречаема с таким энтузиазмом, с такой благодарной любовью, с какой встречают лишь величайших борцов за свободу и счастье всего человечества.

«Хижина дяди Тома», помимо воли автора, оказалась в глазах широких читательских масс призывом к беспощадной борьбе за раскрепощение миллионов поработанных людей.

Бичер-Стоу хлопотала в своей книге только об освобождении негров, живущих на юге США, но в глазах всемирного читателя книга явилась протестом против всякого угнетения и рабства. Историки русской общественной жизни знают, какую благотворную роль сыграла эта книга в деле «раскрепощения» российских крестьян от власти феодалов-помещиков.

Но, конечно, необыкновенный успех этой книги в Америке раньше всего объясняется тем, что она вышла в самый разгар той упорной многолетней борьбы, которая предшествовала так называемому «освобождению» негров. В ту пору все Соединенные Штаты только и говорили о неграх. Негритянский вопрос был центральной темой тогдашних газетных статей, памфлетов, церковных проповедей, школьных дискуссий, стихотворений, парламентских речей и т. д. Книга упала на эту раскаленную почву, словно разрывная граната.

III

Как известно, система рабства существовала главным образом на юге страны — то есть там, где под жарким солнцем возрастают хлопок, сахарный тростник и кукуруза.

Крупным и мелким помещикам юга были выгодны дешевые рабочие руки, ежегодно из-под палки возделывавшие тысячи акров плодородной земли.

Они еще в XVII веке накупили себе огромные партии негров, привезенных силою или обманом из Африки.

Жителям северных штатов рабский труд был в ту пору не нужен. На севере не было ни сахарных, ни хлопковых плантаций. На севере — главным образом на северо-востоке, в Новой Англии — фабрично-заводское машинное производство дошло до такого развития, что труд вольнонаемных рабочих сделался более выгодным, чем труд подневольных рабов.

Интересы северной промышленности стали повседневно сталкиваться с интересами южных плантаторов. Рабство сделалось непреодолимой помехой для дальнейшего экономического

развития страны. И как всегда бывает в таких случаях, борьба этих двух экономических систем приняла форму борьбы двух идейных, моральных принципов.

На Севере и на Юге, особенно среди молодежи все чаще стали появляться гуманные, бескорыстные, самоотверженные люди, отдающие все свои силы борьбе за раскрепощение негров. Они героически вели пропаганду в рабовладельческих гнездах, где им ежеминутно угрожала опасность быть подстреленными из-за угла или повешенными на ближайшей осине. Они помогали неграм бежать от своих господ, они организовывали общества для борьбы с крепостниками-помещиками. В их числе было много блестящих ораторов, мужественных великодушных бойцов.

Вся Америка разделилась тогда на два враждующих лагеря: в одном лагере были рабовладельцы, плантаторы, сторонники рабства, кнута и железных оков, а в другом — борцы за немедленное освобождение негров, *аболиционисты*, как их тогда называли.

И посередине между ними была третья категория обширная и чрезвычайно влиятельная.

То были, так сказать, «постепеновцы»-либералы, наиболее умеренные сторонники освобождения негров. Они говорили, что, конечно, рабство есть зло, а свобода великое благо, что негров нужно освободить непременно, но не сразу, не сейчас, а со временем без бунтарских речей и кровопролитных восстаний, потому что иначе Соединенные Штаты будто бы распадутся на части, и все государство погибнет.

Аболиционисты, то есть те горячие люди, которые требовали немедленного и полного освобождения всех негров, ненавидели, конечно, постепеновцев, а постепеновцы ненавидели их.

Священник Лайман Бичер, отец Гарриет Бичер-Стоу, был в числе закоренелых постепеновцев. Он упрямо твердил, что те «буйства», те «революционные методы», к которым аболиционисты призывают американский народ, только мешают делу освобождения негров. Немедленное раскрепощение всех миллионов рабов окажется, по его словам, катастрофой не только для белых людей, но и для самих чернокожих (!), из которых многие еще дикари, неспособные без опеки хозяина жить в условиях свободного культурного быта.

В городе Цинциннати, где жила Бичер-Стоу, не было рабов, так как штат Огайо, в котором находится город, не принадлежал к числу рабовладельческих штатов. Но Цинциннати находится на границе с рабовладельческим штатом Кентукки, и естественно, в нем, в Цинциннати, скрывались многие беглые негры, которым

удавалось перебраться через реку из соседнего рабьего штата. Гарриет и вся ее семья охотно давали приют беглецам, помогали им пищей, одеждой, деньгами, но, как и все либералы, считали, что полное освобождение негров должно быть делом отдаленного будущего.

Прожив всю жизнь в северных штатах, Бичер-Стоу, в сущности, не видела никаких ужасов рабства. Правда, она гостила однажды в рабовладельческом штате Кентукки у знакомой помещицы, но та была доброй женщиной и к неграм относилась неплохо. Ее-то кентуккийскую усадьбу и изобразила писательница в первых шести главах своей повести.

Подобно многим либералам-постепеновцам, Бичеры выражали свои симпатии к угнетенным рабам главным образом личным участием в судьбе того или иного из них.

Была у Бичер-Стоу одно время чернокожая служанка по имени Майка, незадолго до того убежавшая с южных плантаций. Беглую рабыню разыскал ее бывший владелец, человек жестокий и развратный, и терроризировал ее своими угрозами. Чтобы Майка не попала к нему в руки, муж и брат Бичер-Стоу отвезли ее в старенькой бричке по топкой болотной тропе, устланной нетесаными бревнами, к одному добродушному квакеру, у которого было убежище для беглых невольников (впоследствии в девятой главе своей повести Бичер-Стоу изобразила и эту поездку, и этого квакера).

Около того времени поступила к Бичер-Стоу в услужение одна пожилая негритянка: у нее, как она рассказывала, родилось немало детей, отцом которых был ее белый хозяин. Он запутался в долгах и всех своих детей продал по одиночке в разные руки, а ее — на плантацию, в Луизиану, где рабов нещадно избивали кнутами и замучивали до смерти непосильной работой.

Она-то и рассказала Бичер-Стоу о том, как рабыни крадутся ночью к умирающим от побоев невольникам, чтобы перевязать их кровавые раны и утолить глотком воды их предсмертную жажду. (Бичер-Стоу воспользовалась впоследствии этим рассказом, когда в своей повести писала о Касси, ухаживающей за истерзанным пыткой Томом.)

Словом, первоначальное ее отношение к невольникам было либеральным, и только.

Но борьба северян и южан с каждым днем становилась все яростнее. Вскоре случились такие события, что даже умеренные либералы забыли свою вчерашнюю «кротость» и стали в речах и

газетных статьях агитировать за немедленное раскрепощение рабов.

Дело в том, что государство в те годы сильно расширилось и приобрело путем завоевания и покупки новые земли. Богатейшие области Арканзас, Флорида, Техас, Айова, Колорадо, Калифорния, одна за другою, вошли в состав Соединенных Штатов.

Северяне потребовали, чтобы в эти новые области — в те из них, что были на юге, — не вводился бы невольничий труд. Это требование было отвергнуто, и новые южные земли стали обрабатываться руками невольников. Рабовладельцы таким образом распространили свою жестокую власть до самого крайнего запада на многие тысячи миль.

Это возмутило противников рабства, и они поняли, что медлить с освобождением негров нельзя.

Больше всего масла в огонь подлил жестокий закон, изданный правительством в 1850 году.

Этот закон вызвал целые ураганы протестов даже в кругах постепенцев и объединил их на время с самыми крайними левыми.

Этим законом правительство хотело угодить обоим враждующим лагерям, сделать поблажку и тем и другим, но равно разъярило и тех и других.

Закон был предложен неким хитроумным сенатором, который вообразил, будто двойными уступками той и другой стороне он может утихомирить страну.

— Отныне, — сказал он, — во всех рабовладельческих штатах торговля неграми отменяется раз навсегда. Никто не имеет права ни покупать, ни продавать чернокожих рабов. Но, для того чтобы плантаторы не оставались в обиде, необходимо тотчас же вернуть им убежавших невольников из всех северных городов и поселков. Ничего, что эти невольники уже стали свободными, их нужно арестовать и немедленно возвратит их владельцам!

Хуже всего было то, что этот новый закон обязывал всех государственных служащих принять участие в ловле невольников, и таким образом северяне становились по приказу начальства пособниками ненавистных им южных плантаторов!

Этот закон сыграл огромную роль в жизни Гарриет Бичер-Стоу. Он показал ей все бешеное коварство врага. От ее умеренного либерализма вскоре ничего не осталось. Да, радикалы правы, сказала она, долой это бесстыдное правительство, которое смеет науськивать свободолюбивых людей на бесправных затравленных братьев! Нельзя подчиняться подобным бесчеловечным

приказам, нужно еще дружнее и деятельнее помогать убежавшим рабам, преследуемым десятками всевозможных ищеек, хотя бы за это грозила тюрьма.

Бичер-Стоу была так возмущена этим новым законом, что тогда же поместила в одном журнале статью, где обличала грязные махинации правительства и призывала не повиноваться ему. Именно тогда «Национальная эра» и предложила ей написать повесть о неграх, пропагандирующую немедленное уничтожение рабства. «Если бы я так же владела пером, как ты, — писала ей в ту пору жена ее брата, возмущенная новым законом, — я бы сочинила что-нибудь такое, чтобы вся нация почувствовала, какая гнусная вещь рабство».

Именно с этой целью Бичер-Стоу и стала писать свою повесть. И в одной из ее первых глав показала, как циничный закон 1850 года заставил робкую кроткую женщину, «женщину-наседку», миссис Бэрд, не выходящую из узкого круга своих семейных забот, взбунтоваться против несправедливых распоряжений правительства и нарушить их самым дерзостным образом.

Здесь она изобразила (конечно, в очень укороченном и упрощенном виде) тот процесс, который привел и ее, набожную проповедницу евангельской кротости, в ряды боевых радикалов, требующих немедленного раскрепощения рабов.

IV

Всмотримся же в эту книгу внимательнее и попытаемся выяснить, в чем тайна ее необыкновенной судьбы.

Случилась очень странная вещь. Писательница хотела написать одно, а написала совсем другое. Она хотела восхвалить религию, как надежную опору для миллионов чернокожих людей, а показала — вопреки своей воле, — какую ужасную роль играет в их жизни религия, как она мешает их свободе, их борьбе с бесчеловечными хозяевами, как полезна эта религия плантаторам, рабовладельцам, всевозможным Легри и Гэли. Ведь если бы Том не был с самого детства оболещен соблазнами призрачного загробного счастья, он при его уме и физической силе, при его благородстве и мужестве непременно организовал бы восстание негров и завоевал бы свободу для себя и для них.

Или вспомним хотя бы тот эпизод этой повести, который изображен на ее первых страницах: как ничтожный и бездарный господин самым предательским образом продает одному негодю

своего лучшего помощника и друга-раба. Завтра утром Тома закуют в кандалы, оторвут от родины, от любимых детей, от жены и товарищей и увезут на погибель — неизвестно куда.

Тому предоставляется возможность бежать. Нужно только добраться до ближайшей реки, переправиться на другой берег, и все ужасы, которые ему угрожают, рассеются мгновенно как дым.

Но он остается. Он не уйдет никуда. Он будет верен своему господину. Потому что, по его убеждению, рабье послушание есть доблесть. Он даже не бранит своего господина, не называет его ни лгуном, ни предателем, ибо считает грехом всякое осуждение ближнего.

— Его не в чем упрекнуть, — говорит он своей жене о хозяине. — И мой долг повиноваться ему.

В повести неоднократно указывается, как выгодна рабовладельцам христианская покорность рабов. Эти хищники открыто заявляют, что за набожного негра они готовы заплатить чуть не вдвое, так как набожный негр есть отличный товар.

— Я считаю, что религия в негре очень ценная вещь, — говорит работорговец Гэли на одной из первых страниц этой книги. И прибавляет: — Конечно, если религия настоящий товар, не подделка.

Словно для того, чтобы подтвердить этот рабовладельческий лозунг, автор во многих местах своей книги показывает, что все те религиозные гимны, которые так охотно распеваются неграми, все библейские тексты и церковные проповеди, которые они слышат от белых, внушают им одну единственную добродетель — терпение.

Все религиозное воспитание негра направлено, судя по этой книге, именно к тому, чтобы он не вздумал бунтовать, а остался бы во веки веков подъяремным скотом своего господина.

Как же это так могло случиться, что автор пошел против себя самого, разрушил свои собственные замыслы и осудил то, что хотел восхвалять?

Каким образом книга благочестивой писательницы могла превратиться в обвинительный акт против этой самой религии, которую она хотела прославить?

Ведь автор был и сам так же набожен, как его любимый дядя Том. Что же помешало ему приспособить изображаемые им события к своим религиозным идеям?

Помешал автору его сильный, реалистический, искренний, правдивый талант. Талант оказался сильнее всех замыслов и намерений автора.

Это бывает гораздо чаще, чем думают. Писателю, который находится во власти каких-нибудь узких и лживых идей, не всегда удастся воплотить их в искусстве. Если он писатель-реалист, он при всем своем желании не может переиначить, исковеркать действительность для пропаганды своих мнений и верований. Действительность, изображаемая им, окажется у него под пером такой неотразимо убедительно яркой, что всякие домыслы автора будут рассеяны ею, как дым.

Когда, например, в конце книги она описывает каторжную жизнь невольников на низовьях болотистой Красной реки, она против своей воли приводит читателя к выводу, что всех этих несчастных людей может спасти лишь восстание. Она заставляет читателя всею душою желать, чтобы это восстание произошло в самое ближайшее время и чтобы оно до конца удалось.

Изобразительная ее сила так велика, что почти всякого человека, которого выводит она у себя на страницах, мы видим перед собой как живого. Даже какой-нибудь ничтожный Адольф, элегантный, ленивый, франтоватый, самодовольный и глупый лакей, который появляется в книге на одну лишь минуту, и тот изображен такою верною и меткою кистью, что кажется нам одним из наших знакомых.

Или хаотически вдохновенная художница поварского искусства, царственно величавая кухарка Сен Клэров — вам кажется, что вы видели тысячу раз, как она, грандиозно-неряшливая, восседает на кухне величавой султаншей в своем красном тюрбане, и словно скипетром щелкает ложкой по лбу то одного, то другого подвластного ей негритенка.

А дикая, неукротимая, лукавая Топси! А трусливый и хихикающий Мэркс! А мученица своего эгоизма пошлая Мари Сен Клэр! А мистер Шелби, а Ева, а тетушка Хлоя, — целые десятки портретов, написанных уверенною рукою первоклассного мастера.

Некоторые ее характеристики так сложны, так тонки, так богаты противоречивыми оттенками, что не вмещаются ни в какую словесную формулу. Вспомним хотя бы Огюстена Сен Клэра, которым так восхищалась Жорж Санд. Каким обаятельным он изображен в этой повести. Автор явно любит его, его красотою, его едким и колким умом, его доходящей до цинизма насмешливостью, которая самым причудливым образом сочетается в нем с задушевным лиризмом.

Но, любуясь этим большим человеком, Бичер-Стоу ни на миг не забывает о той праздной, хищнической, эксплуататорской жизни, которую он ведет в своем нью-орлеанском дворце. И глав-

ное: она показывает, с какой мучительной ясностью сам Огюстен Сен Клэр понимает всю неприглядность паразитарного своего бытия, как осуждает он себя за свою неспособность изменить и разрушить весь окружающий быт.

Это роднит его с так называемыми «лишними людьми», которыми изобиловала наша тогдашняя русская жизнь. В том самом году, когда в Бостоне печаталась повесть Гарриет Бичер-Стоу, молодой Некрасов у себя в Ярославле изображал в черновых первоначальных набросках такого же Огюстена Сен Клэра, выросшего в русской дворянской среде:

Все, что высоко, разумно, свободно,
Сердцу его и доступно и сродно,

Только дающая силу и власть
В слове и деле чужда ему страсть,

Любит он сильно, сильнее ненавидит,
А доведись — комара не обидит.

.....
Нет его цели достойней, святей,
Только служить не умеет он ей.

Сен Клэр заранее приветствует ту революцию, которая разрушит и сметет и его бесчестную праздную жизнь, и его самого, но то безволие, тот «паралич души», которые были так характерны для тургеневских Рудиных, делает его живым мертвецом, непригодным ни для какого участия в предвосхищаемой им революции.

Мы, русские, имеем право сказать, что этот тип изображен Гарриет Бичер-Стоу замечательно точно, потому что в русской литературе нам известно немало его двойников.

Именно к ним обращался в то самое время русский поэт со своим укоризненным словом:

Вы еще не в могиле, вы живы,
Но для дела вы мертвы давно,
Суждены вам благие порывы,
Но свершить ничего не дано*.

Поразительно, какой зоркий, наблюдательный глаз оказался у этой молчаливой и незаметной провинциальной учительницы! И сколько сохранилось в ней веселого смеха, которого не могли заглушить даже ханжи и святоши, окружавшие ее с раннего детства. Конечно, в «Хижине» много мелодраматических, плаксивых

страниц, которые связаны с ее сентиментальным сюжетом, но вся светлая талантливость книги сказывается в ее неожиданном, разнообразном, свободном и радостном юморе.

Напомню хотя бы главу одиннадцатую, где с такой любовной иронией изображены вольнолюбивые жители штата Кентукки, благодушствующие в кентуккийской таверне. Или ту главу, где идиллический уют негритянской семьи изображен с таким чисто диккенсовским поэтическим юмором.

«Неуклонная, как паровоз» мисс Офелия, узколобая старая дева, типическая представительница той самой Новой Англии, где родилась и прожила всю свою молодость Гарриет Бичер-Стоу, есть высшее торжество ее юмористической живописи. В лице этой педантической, забавно-наивной старой девы Бичер-Стоу изобразила, как думают, свою родную сестру Катарину. В сущности, издеваясь над нею, Бичер-Стоу подвергает осмеянию раньше всего себя самое, свою биографию, свою Новую Англию, свое пуританство. Этим она окончательно освобождается от пут святошеского своего воспитания. Ее талант и здесь оказался сильнее ее.

Когда повесть вышла из печати, южные газеты закричали, что это лживая, клеветническая книга.

В ответ на обвинение Бичер-Стоу напечатала «Ключ к «Хижине дяди Тома», привела подлинные факты из действительной жизни, подтвержденные десятками надежных свидетелей, и тем документально доказала, что ее повесть есть точное отражение действительности.

После напечатания «Хижины дяди Тома» Бичер-Стоу прожила еще сорок пять лет и написала немало романов, из которых наиболее замечательны «Дред» (тоже из жизни негров), «Жемчужина острова Орр» и «Сватовство священника», где она с обычным своим тяготением к жанровой идиллической живописи изображает нравы и обычаи Новой Англии. Романы эти при всех своих высоких достоинствах не имели того мирового успеха, который выпал на долю ее первой книги, и в глазах миллионов читателей она до конца своих дней осталась автором единственной повести.

Она еще два раза посетила Европу, выступая там в качестве, так сказать, неофициального посла порабощенного негритянского племени и собирая в пользу «своих чернокожих» большие пожертвования. В Париже школьники Сент-Антуанского предместья отдали ей для негров половину тех денег, которые были даны им на завтрак.

Когда в Англии во время войны за освобождение негров проявились симпатии к рабовладельческим штатам, Бичер-Стоу написала горячий протест и послала его английским женщинам.

— Так это вы та маленькая женщина, что сделала своей книжкой эту большую войну, — сказал ей президент Линкольн, встретившись с ней в Вашингтоне.

Скончалась она в 1896 году в штате Массачусетс на семьдесят шестом году жизни, среди внуков и правнуков, через тридцать лет после «раскрепощения» негров.

Поняла ли она на старости лет, что так называемое «раскрепощение» негров не принесло им желанной свободы? Негры были «освобождены» без земли и поэтому тотчас же после своего «освобождения» оказались в кабале у своих прежних господ в качестве «вольнорабятных» батраков. В Южных Штатах, где в настоящее время их около девяти миллионов, они ведут унижительную, полуголодную жизнь, потому что белые, торжественно даровав им «свободу» (в 1865 году), постепенно лишили их всех человеческих прав.

Северяне получили от этой реформы больше выгоды: всевозможным предпринимателям, фабрикантам, заводчикам досталась дешевая рабочая сила, которую они могли эксплуатировать. Многие из дельцов современной Америки, величающих себя демократами, нажили большие состояния благодаря дешевому труду чернокожих.

О ШЕРЛОКЕ ХОЛМСЕ

I

Молодого Макферлена обвиняют в большом преступлении. Лондонские газеты печатают, будто прошедшей ночью он убил одного старика архитектора.

Газеты ошибаются: Макферлен невиновен. Но доказать это невозможно. Все улики против него: в ту ночь он был единственным гостем старика, и найденное орудие убийства несомненно принадлежит ему. Сейчас полиция схватит его, и так как он не может сказать в свою защиту ни единого слова, его сошлют на каторгу или вздернут на виселицу.

Что ему делать? Как защитить себя от ужасной судебной ошибки?

Есть во всем Лондоне лишь один человек, который может спасти Макферлена, доказать обвинителям, что он невиновен.

Только бы добежать до этого человека, только бы рассказать ему все, а уж он отыщет виновного, он доберется до правды, он не допустит, чтобы ни в чем не повинные люди попадали на скамью подсудимых!

Зовут его Шерлок Холмс. Он живет недалеко: на Бейкер-стрит. Это очень незаметная, тихая улица, но она известна всему миру именно потому, что на ней живет Шерлок Холмс.

Сколько невинно осужденных людей спасал он от каторги, от тюрьмы, а иногда и от петли!

Еще недавно полиция арестовала водопроводчика Хорнера, обвиняя его в краже редкостного драгоценного камня. Но Шерлок Холмс исследовал все это дело и доказал, что Хорнер невиновен. И Хорнера тотчас же отпустили на волю.

Макферлен знает, что Холмс защитит и его. Потому-то, воспользовавшись последним получасом свободы, он с такой страстной надеждой бежит через весь Лондон на ту улицу, где живет Шерлок Холмс.

Полиция гонится за Макферленом по пятам, она сию минуту настигнет его, но ему все же удастся добежать до Бейкер-стрит и в двух словах рассказать Шерлоку Холмсу о своей ужасной беде.

Этого совершенно достаточно.

Пусть теперь приходят полицейские, надевают на него железные наручники и волокут его в тюрьму за решетку — он спокоен. Он знает, что с этой минуты Шерлок Холмс не станет ни есть, ни спать, ни думать о посторонних вещах, пока не отыщет разгадку всей этой чудовищной загадки, пока не разоблачит негодяя, который, совершив преступление, укрылся от правосудия и взвалил свою вину на другого.

Так и случилось. Чуть только молодого человека взяли под стражу и увели в полицейский участок, Шерлок Холмс тотчас же принялся за работу.

— Завтрак на столе. Ешьте скорее, простынет! — говорит ему его друг и товарищ, отставной военный врач Уотсон, живущий вместе с ним в одной квартире, тут же на Бейкер-стрит.

Но Шерлок Холмс отодвигает тарелку, так как он весь поглощен одной-единственной мыслью — о той загадке, которую он должен теперь разгадать. Он знает, что от решения этой загадки зависит человеческая жизнь. По словам доктора Уотсона, бывали такие случаи, когда Шерлок Холмс во время своих разысканий

«буквально падал с ног, лишался чувств — так много сил отдавал он своей самоотверженной и вдохновенной работе».

Работа эта вполне бескорыстна. Да и какие деньги может получить Шерлок Холмс от бедняка Макферлена, которого он после многодневных усилий в конце концов спасает от тюрьмы! И ровно ничего не заплатит ему веснушчатая гувернантка мисс Хантер, которую в рассказе «Медные буки» он — с опасностью для собственной жизни — защищает от жестоких хозяев.

В рассказе «Черный Питер» тот же доктор Уотсон сообщает о Шерлоке Холмсе:

«Он был настолько бескорыстен — или настолько независим, — что нередко отказывал в помощи богатым и знатым... В то же время он целые недели ревностно занимался делом какого-нибудь бедняка».

Конечно, он вызволяет из беды не одних бедняков — к нему за помощью нередко обращаются и министры, и банкиры, и герцоги. Дверь Шерлока Холмса открыта для всех, с кем произошел какой-нибудь странный, загадочный случай. Такие случаи интересуют его больше всего. Тайны и загадки — его специальность. Иному даже может показаться, что не из доброты, не из сострадания к людям проводит он целые ночи без сна, подвергает себя тысячам опасностей, а только потому, что он любит распутывать всякие запутанные случаи. Он и сам повторяет не раз, что без тайн и загадок ему скучно:, такая жизнь кажется ему слишком неинтересной и тусклой.

— Я похож на математика, — говорит он. — Меня занимает одно: правильное решение трудной задачи, а как это решение отразится на людях, мне, право же, вполне безразлично.

Но, конечно, он клеветает на себя. Он добрее и сердечнее, чем кажется ему самому. Хоть он действительно больше всего на свете любит размышлять над загадками жизни, но судьба тех людей, что замешаны во всех этих загадках, мучит и тревожит его.

Он, правда, человек очень скрытный и сдержанный, но все же нетрудно заметить, что он страшно волнуется, когда ему не удастся оправдать те надежды, которые возлагают на него обратившиеся к нему за помощью люди, — волнуется потому, что жалеет и любит этих несчастных людей.

Одна женщина, миссис Сент-Клер, как-то попросила его, чтобы он помог ей найти без вести пропавшего мужа. Шерлок Холмс ищет, но долго не может напасть на его след; эта неудача удручает его потому, что он чувствует, какие страдания причинит она миссис Сент-Клер.

— Что я скажу этой маленькой милой женщине, когда она встретит меня на пороге?.. — говорит он своему неизменному спутнику, доктору Уотсону. — О, как тяжело мне встречаться с ней, Уотсон, пока я не могу сообщить ей ничего нового о ее муже!

Значит, равнодушие у него напускное, притворное, а на самом деле он так близко принимает к сердцу чужие несчастья, что мучительно терзается каждой своей неудачей.

— Вы, Уотсон, видите перед собой одного из величайших глупцов, какие только существуют в Европе! — яростно ругает он себя в такие минуты. — Я был слеп, как крот. Мне следовало бы дать такого тумака, чтобы я полетел отсюда до Черинг-кросса!

Разгадка каждого запутанного дела — для Холмса вопрос жизни и смерти. Нет таких опаснейших подвигов, от которых он уклонился бы, если они могут обеспечить ему победу добра и правды.

Есть у него враг — Мориарти, который то и дело пытается отравить, подколоть, подстрелить его, столкнуть в водопад и т. д. Но Шерлок Холмс героически храбр. Он не боится ни яда, ни пуль. В рассказе «Пестрая лента» он остается в темноте один на один с ядовитой змеей, укус которой грозит ему гибелью. В другом рассказе, переодевшись стариком, он отправляется в разбойничий притон, где малейшая неосторожность грозит ему смертью.

— Если бы меня узнали в той труппе, — говорит он доктору Уотсону, — жизнь моя не стоила бы медяка, так как я уже бывал там не раз и негодяй ласкар¹, хозяин притона, поклялся расправиться со мною.

II

Шерлока Холмса любят дети всего мира, и хотя книги о его приключениях написаны для взрослых читателей, они давно уже стали детскими книгами.

Какие бы школьники ни приезжали, бывало, с экскурсией в Лондон — французские, канадские, австралийские, бельгийские, греческие, они всегда, еще на вокзале, просили, чтобы их раньше всего повели на Бейкер-стрит и показали им тот дом, где живет Шерлок Холмс.

¹ Л а с к а р — так у англичан называется уроженец Ост-Индии, служивший матросом на британском корабле.

Дети любят его не только за то, что он самоотвержен и храбр, — в мировой литературе есть немало героев, которые столь же бесстрашны. Главное, что привлекает читателей к этому искоренителю преступлений и зол, — замечательная сила его мысли.

В то давнее время, когда впервые появились рассказы о Холмсе, у детей всего мира было немало любимых литературных героев, но, кажется, никто из этих героев не отличался (по воле автора!) такой сокрушительной логикой, таким пронизательным и победоносным умом.

Недаром к Шерлоку Холмсу со всего света стекаются люди, ошеломленные каким-нибудь загадочным, необычайным событием, которое они не в силах понять. Они уверены, что Шерлок Холмс обладает почти чудодейственной мыслительной силой, что при помощи своей могучей аналитической мысли он разъяснит и распутает все, что заурядным умам представляется безнадежно запутанным.

Шерлок Холмс — чуть ли не единственный из персонажей детской мировой литературы, главное занятие которого — мышление, логика.

Почти в каждом рассказе о приключениях Шерлока Холмса его мыслительная работа демонстрируется как основной его подвиг.

В рассказе «Человек с рассеченной губой» мы читаем:

«Шерлок Холмс, когда у него была какая-нибудь нерешенная задача, мог не спать по целым суткам и даже неделям, обдумывая ее, сопоставляя факты, рассматривая ее с разных точек зрения до тех пор, пока ему не удавалось либо разрешить ее, либо убедиться, что он находится на ложном пути. Я скоро понял, что он готовится просидеть без сна всю ночь. Он снял пиджак и жилет, надел синий, просторный халат и принялся собирать в одну кучу подушки с кровати, с кушетки и с кресел. Из этих подушек он соорудил себе нечто вроде восточного дивана и взгромоздился на него, поджав ноги и положив перед собой пачку табаку и коробок спичек. При тусклом свете лампы я видел, как он сидит там в облаках голубого дыма, со старой трубкой во рту, рассеянно устремив глаза в потолок, безмолвный, неподвижный, и свет озаряет резкие, орлиные черты его лица.

Так сидел он, когда я засыпал, и так сидел он, когда я при блеске утреннего солнца открыл глаза, разбуженный его внезапным восклицанием».

В повести «Собака Баскервилей» опять-таки огромное значе-

ние придается многочасовым размышлениям Шерлока Холмса над предложенной ему житейской загадкой.

— Постарайтесь не возвращаться до вечера, — говорит он доктору Уотсону, а сам на весь день усаживается в свое знаменитое кресло и начинает размышлять о событиях, о которых ему сейчас рассказали.

«Я знал, — пишет Уотсон, — что в часы усиленной умственной сосредоточенности другу моему важнее всего одиночество. В эти часы он взвешивает все доказательства, сопоставляет их, подвергает их самой строгой проверке и устанавливает, какие пункты существенно важны, а какие не имеют значения».

Мышление Шерлока Холмса реалистично, конкретно. Оно всегда касается житейских событий и фактов, и потому его результаты очевидны для всех. Нам то и дело показывают самый процесс мышления, а это в беллетристике — величайшая редкость.

Каждый рассказ о Шерлоке Холмсе есть, так сказать, наглядный урок о могуществе человеческого разума. Здесь главная ценность всего этого цикла рассказов. Каждый из них есть гимн победительной логике, — какой бы наивной и зыбкой ни казалась эта логика иному читателю.

Мышление Шерлока Холмса тесно связано с другой его необыкновенной способностью — внимательно и зорко подмечать в окружающем мире такие явления, мимо которых мы обычно проходим, как слепые. Он редкостно наблюдателен. Стоит ему посмотреть на любого человека, и он скажет вам, чем этот человек занимается, какой у него характер, женат ли он или холост и какова его прошлая жизнь. Эта наблюдательность кажется почти сверхъестественной; он выработал ее в себе долгими годами тренировки, ибо наблюдательность, как и всякую другую способность ума, можно изодрать и совершенствовать. Рядом с ним все другие люди кажутся почти ротовеями.

— Вы проглядели многое, — укоризненно говорит Шерлок Холмс своему приятелю Уотсону. — Я никак не могу научить вас понимать, какое огромное значение в деле определения человеческой личности имеют рукава, как много могут объяснить ногти и какие важные заключения можно вывести из шнуровки ботинок.

А подошвы людей! А носки их ботинок! Шерлок Холмс не пропустит ни одного посетителя, не поглядев, какая пыль или грязь прилипла к его башмакам.

В рассказе «Пять зернышек апельсина» он говорит одному человеку:

— Я вижу, вы приехали с юго-запада... Смесь глины и мела на носках ваших ботинок очень характерна для тех мест.

Он целую научную работу написал о различных почвах окрестностей Лондона, для того чтобы возможно точнее определять те места, откуда к нему могут явиться преступники. Иногда ему даже не нужно видеть самого человека; пусть этот человек оставит у него свою шляпу, или перчатки, или палку — и он, пристально всмотревшись в этот заурядный предмет, заключит при помощи дедукции¹ (его любимое слово!), что это за человек и какова вообще его жизнь. Внимательно рассматривая, например, в «Собаке Баскервилей» палку доктора Мортимера, он пришел к заключению, что доктор — молодой человек, никак не старше тридцати лет, любезный, рассеянный, скромный и что у него есть собака, которая несколько больше терьера.

Все эти догадки подтвердились. Вначале они казались читателю чудом, но потом, когда Шерлок Холмс объяснил их одну за другой, обнаружилось, что каждый человек, если бы он развил в себе эту способность всматриваться в мелочи окружающей жизни и, главное, сопоставлять одну с другой, мог бы достичь таких же результатов.

— Я думаю, что зрение у меня не хуже вашего, — говорит Шерлоку Холмсу доктор Уотсон.

— Совершенно верно, — отвечает Шерлок Холмс. — Вы смотрите, но вы не наблюдаете, а это большая разница. Например, вы часто видели ступеньки, ведущие из прихожей в эту комнату?

— Часто.

— Как часто?

— Ну, несколько сот раз!

— Отлично. Сколько же там ступенек?

— Сколько? Не обратил внимания.

— Вот-вот, не обратили внимания. А между тем вы видели! В этом вся суть. Ну, а я знаю, что ступенек — семнадцать, потому что я и видел, и наблюдал.

В этом особая привлекательность Холмса для всякого молодого читателя.

Холмс требует от каждого из нас повышенной зоркости, сосредоточенного внимания к самым обыкновенным вещам, он приучает нас ориентироваться в окружающем мире; он искореняет, как великий порок, всякое ротозейство, верхоглядство, всякое равнодушие к мельчайшим подробностям окружающей жизни.

¹ Д е д у к ц и я — логический метод мышления.

ни, и это огромное воспитательное значение рассказов о подвигах Холмса признают даже те, кто высокомерно посмеиваются над некоторыми (действительно, порою слишком наивными) приемами его знаменитого «дедуктивного метода».

Один из врагов Шерлока Холмса, доктор Гримсби Ройлотт, злобно Ройлотт, ему:

– Вы проныра! Полицейская ищайка!

Это, конечно, неправда. Во всех рассказах о Шерлоке Холмсе постоянно указывается, что у него нет ничего общего с полицейскими сыщиками. Холмс постоянно издевается над их тупоумием, над их неумелостью, он злорадствует, когда они попадают впросак. А впросак они попадают буквально на каждом шагу. Особенно один из них, Лестрейд, агент Скотленд-Ярда¹. Он словно затем и появляется в книге, чтобы всякий раз обнаружить полную свою неспособность. Его плоский, робкий, казенный, неповоротливый ум кажется еще более немощным оттого, что ему всегда противопоставляется в этих рассказах находчивое и смелое мышление Шерлока Холмса.

Не только в его работе, но и во всей его психике нет ничего полицейского. Он скорее поэт и художник. Он страстно любит музыку, особенно Гайдна и Вагнера, и сам превосходно играет на скрипке. Концерт скрипача Сарасате для него большое событие. В разговоре он часто цитирует Горация, Петрарку, Гафиза, Флобера. Вообще он человек высокой культуры: у него есть несколько ученых трудов по психиатрии и химии. Ему не чуждо и философское мышление.

III

В начале XX века с Шерлоком Холмсом случилось большое несчастье: у него появился отвратительный двойник.

Слишком уж огромен был успех повестей и рассказов, которые напечатал о Шерлоке Холмсе английский писатель Конан Дойл. Слишком уж громка была слава этого любимого героя миллионов детей и подростков. Английские критики утверждали в то время, что из всех знаменитых героев, какие когда-либо появлялись в мировой беллетристике, Шерлок Холмс — самый знаменитый.

Поэтому нашлись спекулянты-издатели, которые ради легкой наживы стали печатать в Америке, в Австралии, в Норвегии, в

¹ Скотленд-Ярд — главное полицейское управление Англии.

Турции, а также в России тысячи фальшивых книжонок, где распространяли о Шерлоке Холмсе всякую бездарную ложь, то есть выдумали своего собственного Шерлока Холмса, не имеющего ничего общего с тем, о котором мы сейчас говорили. И хотя этот поддельный Шерлок Холмс был раньше всего идиот, многие одуроченные читатели не разглядели подделки и простодушно уверовали, что этот-то Шерлок Холмс и есть настоящий.

Многим мелким лавочникам, обывателям, черносотенцам этот поддельный Шерлок Холмс понравился даже больше, чем подлинный. Подлинный был слишком интеллигентен для них, слишком много размышлял и разговаривал. А им хотелось, чтобы он и в самом деле был полицейской ищейкой, побольше бы стрелял из револьвера и почаще бы бил кулаками ненавистных им евреев, китайцев, негров.

Дело дошло до того, что подлинный Шерлок Холмс отошел куда-то в тень, стушевался, а этот поддельный — прислужник богатей и наемный убийца — сделался буквально кумиром наиболее реакционных кругов. В каждом газетном киоске стали продаваться десятки «сыщицких» брошюр под такими заглавиями: «Кровавый талисман», «Желтые черти», «Заговор негров», «Павильон крови», «Хищники китайской курильни» и т. д., и т. д. А так как в Америке около этого времени орудовал некий Нат Пинкертон, содержавший специальную сыщицкую контору, с обширным штатом вольнонаемных шпионов, которые обслуживали главным образом фабрикантов и других бизнесменов в их борьбе с рабочими, то в конце концов Шерлока Холмса смешали с этим низкопробным дельцом, чем окончательно осквернили его доброе имя...

Подлинный Шерлок Холмс, как мы только что видели, во всем этом ничуть не повинен, равно как и его создатель — Конан Дойл.

IV

Автор повестей и рассказов о подлинном Шерлоке Холмсе, знаменитый английский писатель Артур Конан Дойл, родился в Эдинбурге в 1859 году. Отец его был художником. Семья постоянно нуждалась. Мальчику пришлось уехать в Германию, чтобы учиться там на свой собственный заработок. Заработок был скудный, и только могучее здоровье Конан Дойла дало ему возможность при такой тяжелой нагрузке окончить медицинский факультет (1885).

Так как он с раннего детства мечтал о морских путешествиях, то, чуть только ему дали диплом, он поступил корабельным медиком на китобойное судно и уехал в Ледовитый океан, а на следующий год — тоже в качестве корабельного медика — совершил путешествие в Африку.

Потом Конан Дойл обосновался в Лондоне, но медицинская практика в первое время не давала ему никакого дохода. Он сидел у себя в кабинете и с утра до вечера поджидал пациентов. А пациенты не шли. И вот, чтобы чем-нибудь заполнить свой невольный досуг, он стал писать для журналов всевозможные рассказы и очерки. Эти произведения не имели успеха.

Но как-то он вспомнил одного чудака, Джозефа Белла, который был преподавателем в том медицинском техникуме, где он, Конан Дойл, учился еще в Эдинбурге. Этот Джозеф Белл изумлял студентов своей наблюдательностью и необыкновенным умением при помощи «дедуктивного метода» разбираться в самых запутанных житейских проблемах. Конан Дойл решил сделать Джозефа Белла героем одной своей повести — под вымышленным именем Шерлока Холмса. Повесть прошла незамеченной. Но когда в 1889 году он написал свою вторую повесть о Шерлоке Холмсе, «Знак четырех», эта повесть дала ему и его герою огромную славу. С тех пор стоило появиться в журнале новому рассказу Конан Дойла о Шерлоке Холмсе, и у всех книжных магазинов выстраивались длинные очереди нетерпеливых читателей, жаждущих возможно скорее узнать, какие новые подвиги совершил их любимый герой. В начале 90-х годов вышли отдельной книгой «Приключения Шерлока Холмса», за ними последовали «Записки о Шерлоке Холмсе», «Собака Баскервилей», «Возвращение Шерлока Холмса» и т. д.

Популярность этого героя была так велика, что читатели требовали от писателя все новых и новых рассказов о нем. Конан Дойла увлекали и другие сюжеты. В 1888 году он написал исторический роман «Майка Кларк», в 1896 — «Подвиги бригадира Жерара» и большую повесть «Родни Стон», но читатели, признавая достоинства всех этих книг, все же не переставали высказывать то же упорное требование, чтобы он дал им еще что-нибудь о Шерлоке Холмсе. Между тем Конан Дойл чувствовал, что в этой области фантазия его истощается, что новые рассказы о Шерлоке Холмсе с каждым годом делаются хуже, и все же не мог уклониться от угождения читательским вкусом. Последние его книги о Шерлоке Холмсе и сравнить невозможно с его первыми книгами.

Они схематичны, бесцветны, лишены остроумия и кажутся бледными копиями прежних рассказов.

Я познакомился с Конан Дойлом в Лондоне в 1916 году. Это был широколицый, плечистый мужчина огромного роста, с очень узкими глазками и обвислыми моржовыми усами, которые придавали ему добродушно-свирепый вид. Было в нем что-то захолустное, наивное и очень уютное. Я стал рассказывать ему, как русские дети любят его Шерлока Холмса. Один из присутствующих заметил с упреком:

— Сэр Артур написал не только Шерлока Холмса...

— Да, — сказал я, — мы знаем и бригадира Жерара, и Майку Кларка, и профессора Чаленджера, но Шерлок Холмс нам почему-то милее...

Профессор Чаленджер был героем двух его последних романов — «Затерянный мир» и «Отравленный пояс». Эти романы казались мне гораздо более художественными, чем иные рассказы о Шерлоке Холмсе.

Я сказал об этом Конан Дойлу, и он кивнул своей большой головой.

— Я тоже так думаю, — сказал он. — О, если бы вы знали, до чего надоело мне считаться автором одного только Шерлока Холмса!

На следующий день он любезно зашел за нами — за Алексеем Толстым и за мной (мы жили в одной гостинице), чтобы показать нам достопримечательности Лондона.

— Ну, что хотели бы вы видеть, друзья мои? — спросил он, когда мы вышли на улицу.

— Конечно, Бейкер-стрит! — сказали мы. — Ту улицу, где живет Шерлок Холмс.

Пробираясь к Бейкер-стрит, мы могли убедиться в колоссальной популярности Конан Дойла. Извозчики, чистильщики сапог, репортеры, уличные торговцы, мальчишки-газетчики, школьники то и дело узнавали его и приветствовали фамильярным кивком головы.

— Хэлло, Шерлок Холмс! — сказал ему какой-то подросток.

Конан Дойл объяснил нам, что с ним это случается часто: его смешивают с Шерлоком Холмсом.

— Нет, видно, от Шерлока мне никуда не уйти. Ничего не поделаешь! — сказал он с улыбкой.

В то время он был в трауре. Незадолго до этого он получил извещение, что на войне убит его единственный сын. Это горе придавило его, но он всячески старался бодриться.

Умер Конан Дойл в 1930 году. И хотя он написал очень много томов — в том числе три тома стихотворений, — он и после смерти остается для всех «автором Шерлока Холмса». Он не был великим писателем; его и сравнивать нельзя с такими гениями английской литературы, как Свифт, Дефо, Филдинг, Теккерей, Диккенс. Он был типичнейший буржуазный писатель, ни разу не дерзнувший восстать против «старого мира», с которым всегда оставался в ладу. Нигде в его книгах не видно ни тени протеста. Его Шерлок Холмс бесстрашно и упорно борется с десятками всевозможных злодеев, но ни разу не догадался спросить себя: почему же хваленая английская жизнь порождает так много уголовных преступников?

Вообще далеко не все произведения Конан Дойла могут вызвать сочувствие советских читателей. Поэтому из его рассказов о Шерлоке Холмсе мы даем в этой книге лишь лучшие — лишь те, что вошли в золотой фонд мировой литературы для детей.

Эти рассказы называются детективными, так как детектив — по-английски «сыщик». Задолго до Конан Дойла такие рассказы начал писать знаменитый американский писатель Эдгар По, автор «Золотого жука». Позднее талантливый английский беллетрист Уилки Коллинз прославился детективным романом «Лунный камень», имевшим немалый успех в России. Оба писателя были учителями Конан Дойла, но ни один из их героев не приобрел такой широкой популярности, какая досталась на долю «отшельника с Бейкер-стрит».

ДЖОН ЧИВЕР

I

Многоэтажный, вполне комфортабельный дом в одном из лучших кварталов Нью-Йорка. И жильцы в этом доме солидные: зажиточный, почтенный народ.

Но стоило взглядеться в них писателю Чиверу, и куда девалась вся их почтенность и чинность!

Оказалось, что в каждой квартире, в какую ни глянь, — скареды, воры, лицемеры, семейные деспоты. Чивер в рассказе «Исполинское радио» разоблачает их одного за другим. Оказалось, что вот эти только что украли драгоценный бриллиант. «Мистер Осборн бьет свою жену, миссис Осборн... Они уже два часа ссорятся, а сейчас он ее избивает». А «миссис Хендрикс устраивает сцены мистеру Хендриксу за то, что его собираются уволить... А девушка, которая ставит все время «Миссурийский вальс», — просто шлюха...»

Впрочем, есть и среди них одна праведница. Это — миссис Уэсткот, проживающая на двенадцатом этаже в том же доме. Для нее невыносимо тяжела их бессовестность.

«Жизнь ужасна, гнусна, омерзительна! — с возмущением восклицает она, когда по какой-то нелепой случайности ей привелось разглядеть под благопристойными масками этих людей их злобные, вульгарные и жадные лица. — И вечно они ссорятся друг с другом... И сходят с ума из-за денег».

Но Чивера не так-то легко обмануть. На самой последней странице оказывается, что эта благородная праведница, так горячо ненавидящая всякое зло, нисколько не лучше других: до нитки ограбила родную сестру.

Таков мир, изображаемый Чивером. Он в этом мире свой: знает его досконально. Конечно, «Исполинское радио» — шарж: не может быть, чтобы в громаднейшем доме все жители, все до единого, были пошляки и пройдохи. Почему бы в самом деле на одном из его этажей не поселиться поэтичной, мечтательной Этель, героине рассказа «Брак», которую тот же Чивер изобразил такими мягкими красками?

Простосердечная Этель, словно созданная для высоких душевных порывов, непременно восстала бы против этого душегубного мира, если бы он в два-три года не вытравил из нее все человеческое, превратив ее в слепую машину для точного выполнения семейных обязанностей: в таком-то часу она одевает детей, в таком-то чистит подсвечники, в таком-то готовит обед — и так далее, до последнего дня своей жизни. И когда внезапно на Этель налетает любовь, Этель шарахается от нее как от бури.

А дети? С великим мастерством изображает Джон Чивер — в «Приключении на Саттон-плейс» светлую душевную жизнь прелестной Деборы, еще не достигшей трех лет. Нужно быть очень сильным художником, чтобы создать такой верный (и такой обаятельный!) образ ребенка. Но уже на первых страницах Чивер убеждает читателя, что тот мир, где живет Дебора, не может не искромсать ее душу. Чуть не в пеленках узнала она от своих вечно нетрезвых родителей такие слова, как выпивка, похмелье, коктейли. Опыт всей ее младенческой жизни привел ее к твердой уверенности, что коктейль и есть та ось, вокруг которой вращается все существование взрослых. Когда, перелистывая детскую книгу, она видит там на картинке стаканы и чашки, она не сомневается, что в них налит коньяк или ром. Ни от отца, ни от матери за всю свою короткую жизнь она не слышала ни единого не пошлого слова.

Все эти люди не только бессовестны, но и глубоко несчастны. Они измучены жизнью, изнервлены и действительно «сходят с ума из-за денег». Почти в каждом рассказе их бытие определяется долларами.

В «Городе разбитых надежд» то и дело раздаются слова:

«Сто тысяч на бочку и до четырехсот тысяч в случае успеха...» «Мы должны один миллион девятьсот пять тысяч долларов» и т. д., и т. д., и т. д.

В рассказе «Клад» автор с первых же строк сообщает, что его герои Ральф и Лора охвачены всепожирающей мечтой о наживе, и весь рассказ есть в сущности подробный отчет о финансовых операциях Ральфа.

В рассказе «Брак» человеку грозит полный разрыв с женой, но он долго не обращает на это никакого внимания.

«Я, — говорит он, — вечно поглощен необходимостью зарабатывать все больше и больше денег», — и для сердечных тревог у него уже не хватает души.

Ему вторит герой «Исполинского радио»:

«Скажу тебе честно, наши денежные дела меня очень и очень волнуют. Я совсем не уверен в завтрашнем дне. Никто в нем не уверен... Дела мои сложились хуже, чем я ожидал, и теперь уже вряд ли поправятся».

Когда ребенок заявляет, что ему ненавистна та школа, куда родители посылают его, мать приводит ему аргумент, который в ее глазах неотразим:

«Мы заплатили восемьсот долларов, чтобы поместить тебя в эту школу, и ты пойдешь туда, хоть умри!»

А когда в «Приключении на Саттон-плейс» кто-то упрекает беспутных родителей, что они невнимательны к своей маленькой дочери и совсем не заботятся о ее воспитании, мать девочки спесиво отвечает:

«В банке на ее имя лежит восемь тысяч долларов», — и совершенно уверена, что этим ответом она вполне опровергла всякие обвинения в дурном воспитании ребенка.

II

Вообще у Чивера это любимая тема: как в горячке наживы гибнут человеческие души, как сквозь унижения, неудачи, обиды люди приходят к неминуемому краху, разбивающему все их надежды на счастье.

К этому краху писатель подводит их медленно, шаг за шагом, этап за этапом. Очень редко его внимание сосредоточено на каком-нибудь одном эпизоде, как это бывает в коротких рассказах у Мопассана, у раннего Чехова, у Хемингуэя и Селинджера.

Почти каждый рассказ Джона Чивера включает в себе целую цепь эпизодов, следующих один за другим — порою на протяжении нескольких лет.

Такие рассказы, как «Дети», «Жестокий романс», не выдвигают на первое место какой-нибудь отдельный момент из жизни тех или иных персонажей, а дают всю их биографию, всю целиком, — от ранней юности до самых седин.

Если же случится писателю избрать для рассказа всего лишь один-единственный день из жизни какого-нибудь одного человека, он опять-таки показывает весь этот день с утра до вечера, регистрируя по порядку одно за другим все события, происходившие с тем человеком, все его мысли, поступки и чувства.

Здесь излюбленный метод Чивера, особенно ярко сказавшийся в таких новеллах, как «Рождество», «Управляющий». Здесь своеобразие его литературной манеры.

Такую же непрерывную цепь эпизодов, на этот раз охватывающую несколько дней, мы наблюдаем в новелле «Город разбитых надежд». Одно звено цепи здесь плотно примыкает к другому, такому же, в строгой последовательности, и все они равны между собой. Чивер подробно регистрирует все, что случилось в течение этих нескольких дней с неким наивным и доверчивым Эвартом, приехавшим в Нью-Йорк за богатством и славой.

Те же злые силы, что бушуют в «Исполинском радио», закружили его бешеным вихрем, шваркнули о мостовую, и в целом городе не нашлось человека, который пожалел бы его и не попытался бы извлечь из его катастрофы какую-нибудь бесчестную выгоду.

Но изменится ли хоть что-нибудь в этом погибельном мире, если чудеснейшим образом все эти люди вдруг под веселую руку станут мягкосердечны и милостивы?

Нет, отвечает Чивер. Из-за этого азарта филантропии жизнь станет еще более тяжелой.

Эту истину Чивер доказывает своим блистательным гротеском «Рождество». Вдруг обитатели того самого дома, который мы знаем по «Исполинскому радио», в один-единственный день решают сделаться добряками — душа на распашку! — и осыпают своими щедротами бедняка, замученного многолетним трудом. Из всех квартир на него сыплется такое множество даров, что в

конце концов он гибнет от их изобилия, — и его выгоняют на улицу.

Несчастный очень хорошо понимает всю цену этого ажиотажа гуманности. Когда одна из обитательниц дома говорит ему задушевнейшим голосом: «Я очень сочувствую вам, Чарли. Я тоже, как и вы, без семьи и тоже одинока, как вы...» — это «тоже» не вызывает у него умиления.

«Все же, — говорит он себе, — у нее десять комнат в квартире, прислуги три человека, денег, бриллиантов — горы!.. А какие ей подают обеды и ужины! Еда, которую ее кухарка выносит каждый день на помойку, составила бы целое пиршество для ребятишек, живущих в трущобах».

С искусством и тактом большого художника Джон Чивер представляет читателю этого жалкого парию отнюдь не образцом добродетели. Стремясь к наиболее точному воспроизведению жизни, Чивер изображает ее во всей сложности; в психике его персонажей почти всегда совмещаются самые противоречивые качества; люди живут у него на страницах по законам своего естества, а не по какой-нибудь заранее составленной схеме. И пусть никто не смущается тем, что, повествуя о них, он словно стоит в стороне, со спокойным и даже равнодушным лицом, что голос его ровен, бесстрастен и сух. Это бесстрастие — мнимое. Нужно только привыкнуть к его литературной манере, и гуманистический строй его мыслей станет ясно ощутим и понятен.

Манера его не нова. Как все его великие предшественники, создатели стиля короткой новеллы (*short story*) XIX и XX веков, он насыщает очень большим содержанием всякую мельчайшую деталь повествования и от своего читателя требует повышенной зоркости ко всякой детали.

Хочет он, например, показать, что некое театральное агентство, расположенное в роскошных палатах великолепного здания, — жульническая, прогоревшая фирма. Для этого он считает совершенно достаточным вывести на одно мгновение секретаршу агентства, которая ни с того ни с сего спрашивает у неопытного молодого клиента, пришедшего сюда за советом и помощью: «Может быть, вас интересуют свежие яйца?»

Вот, значит, до чего обнищала эта хваленая фирма: ее служащие вынуждены подрабатывать грошовой торговлей.

Беглая, как бы случайная фраза, но она определяет весь дальнейший сюжет. Читателю становится ясно, что начинающий автор пришел не туда, куда нужно, и что с ним непременно случится беда («Город разбитых надежд»).

А когда Чиверу понадобилось изобразить вздорную, легкомысленно-порочную женщину, он сообщает, опять-таки в двух-трех словах, что, услышав фамилию одного человека, женщина задумывается: где же она слышала эту фамилию? — и наконец вспоминает: да ведь это мой бывший любовник! И единственное, что запомнилось ей об этом любовнике: он сам себе пришивал пуговицы да подавал ей завтраки в постель. Все остальное давно уже выветрилось: какой это был человек и за что она полюбила его, — все забыла пропащая, опустошенная женщина, у которой погибельный мир отнял все — даже воспоминания («Приключение на Саттон-плейс»).

Такое же большое содержание таится в крошечной детали из биографии Этель, героини рассказа «Брак». Она получила блестящее образование во Франции и привезла на родину университетский диплом, который оказался совершенно не нужен. Ее муж вспоминал через несколько лет, что, едва она вышла замуж, она «повесила было свой диплом над кухонной раковиной, но шутка скоро приелась и, — прибавлял он, — куда с тех пор девался этот диплом, я не знаю».

Эти беглые слова ее мужа о дипломе, повешенном на кухне для шутки, означают, что тупой бизнесмен не понимает душевных запросов жены и что в той обстановке, в которой очутилась талантливая, умная женщина, она обречена на духовную смерть.

И в рассказе «Управляющий» — такой же многозначительный штрих: идиллической провинциалке миссис Кулидж за все двадцать лет ее жизни в Нью-Йорке «один раз даже посчастливилось увидеть своими глазами персидского шаха». Одной этой строчки довольно, чтобы перед нами возникла домоседка с узким кругозором, живущая в Нью-Йорке, как в колодце.

Или вспомним, как определился для нас весь мистер Феллоуз в рассказе «Клад», когда мы, впервые познакомившись с ним, увидели, что он, в ком мы ожидали найти создателя чудесных химических, пытается вывести обыкновенным бензином пятна со своего старого галстука.

Герой рассказа ищет этого Феллоуза по всему городу, словно спасителя, возлагая на него горячие надежды, а он, оказывается, до того обнищал, что новый галстук для него — недоступная роскошь.

Чивер неистощим в изобретении таких многоговорящих деталей. Здесь проявляется его бесценное качество — юмор. Не столько юмор лиц и характеров, сколько юмор ситуаций, доходящий иногда до гротеска.

III

Джон Чивер родился в Массачусетсе. Ему около 50 лет. Он очень плодовитый писатель. Им написано больше сотни рассказов. Первый из них появился в печати, когда Чивер был шестнадцатилетним подростком. С тех пор он усердно сотрудничает во многих изданиях, главным образом в журнале «Нью-Йоркер». За сатирический роман «Уопшотская хроника» (1956) он получил премию Национального Института литературы и искусства. Первый сборник его рассказов называется «Как живет некоторым людям» (1943), последний — «Некоторые люди, места и предметы, которые не появятся в моем ближайшем романе» (1961).

Работает Чивер во многих жанрах, пробуя всевозможные стили и далеко не всегда предъявляя к себе высокие идейные требования. Многие его рассказы, особенно в последнее время, имеют чисто развлекательный характер. Например, «Смерть Жюстины», открывающая его новую книгу, — умело рассказанный пустой анекдот о том, какая произошла забавная путаница с погребением 80-летней старухи из-за глупых полицейских законов. Напечатанный там же рассказ «Герцогиня» — экзотическая биография (опять биография!) одной знатной и богатой итальянки, которая, прожив очень своеобразную и бурную жизнь, вдруг на последней странице выходит замуж за голыша-англичанина Смита, испросив благословения у «его святейшества» римского папы.

Все такие рассказы — приятное чтение, и только. Очевидно, сознавая, что эта дорога заведет его в тупик, Чивер объявил в самом заглавии книги, что больше он не станет писать о таких «людях, местах и предметах».

Лучшее из всего им написанного сосредоточено, насколько мы можем судить, в предлагаемой советским читателям книжке рассказов, входящих в его сборник «Исполинское радио» (1953).

У ИСТОКОВ «ВЫСОКОГО ИСКУССТВА»

В прежние времена книга «Высокое искусство» была чуть ли не обязательным чтением для всех, кто занимается проблемами перевода, вокруг нее кипели нешуточные споры, выходили специальные сборники «Мастерство перевода», защищались диссертации, образовывались партии сторонников и противников Чуковского. Сегодня рынок этой отрасли устроен так, что далеко не все, кто называют себя переводчиками, подозревают о существовании этой книги Чуковского. Перевод перестал казаться «высоким искусством» и оказался в руках, если пользоваться словом Мандельштама, «разночинства и малообеспеченной учащейся молодежи, которая ничем другим не может себя прокормить»¹.

В небольшой статье «Переводы прозаические», которую мы публикуем в «Приложении», трудно разглядеть прообраз книги «Высокое искусство» даже при наличии явных текстуальных совпадений, поскольку книга вбирает прежде всего многолетний практический опыт Чуковского-переводчика, статья же была написана тогда, когда эта деятельность только начиналась, а сам Чуковский заведовал англо-американским отделом в горьковском издательстве «Всемирная литература».

М. Горький пригласил его в свое издательство не случайно:

¹ Мандельштам О. О переводах // Мандельштам О. Собр. соч. В 3-х тт. Т. 3. М., 2011, с. 259.

еще до революции Чуковский выступил в роли пропагандиста и переводчика американского поэта У. Уитмена, в 1909 году перевел сказки Р. Киплинга, кроме того — он был редактором Полного собрания сочинений О. Уайльда, которое выходило в «Приложении» к журналу «Нива» на 1912 год. За плечами у Чуковского были и критические выступления по проблемам перевода, в которых он одним из первых начал борьбу за соответствие перевода подлиннику. Во времена, когда начиналась литературная деятельность Чуковского, такая постановка вопроса была достаточно новой. Над точностью переводов, прежде всего — поэтических, никто не задумывался, стихотворным переводом занимались, как правило, поэты, и переведенные ими стихи рассматривались как часть их художественного наследия; разделы «Из Байрона», «Из Гете», «Из Шиллера» были частью авторских сборников.

Переводам прозы вообще не придавалось особого значения, яркую образную картину этой отрасли в свое время создал О. Мандельштам: занятие переводом, писал он, «было и остается *регулятором безработицы умственного труда*, костылем, подпирающим все немощное и дряблкое, формой подачи, которую класс уделяет своим отстающим представителям. Для старых крупных издателей переводчики были поставщиками дешевого мозга. Главным потребителем переводной литературы было мещанское “быдло”, не знающее иностранных языков»¹. В силу этого обсуждать уровень «переводов прозаических» никому не приходило в голову.

В начале XX века появились оригинальные поэты, у которых переводы заняли место, едва ли не равное творчеству. Например, переводы И.А. Бунина «Песни о Гайавате» и «Калевалы» прославили его едва ли не больше его стихов, именно за них он дважды был удостоен Пушкинской премии. Почти такой же известностью пользовались тогда и переводы Бальмонта. Находясь почти в непрерывных путешествиях по самым экзотическим странам, он неизменно привозил из своих поездок стихи доселе неизвестных поэтов. Его переводы английского поэта П.-Б. Шелли считались едва ли не образцовыми, они представили русскому читателю полное собрание сочинений Шелли².

Чуковский начинал свою деятельность как литературный

¹ Мандельштам О. О переводах // Мандельштам О. Собр. соч. В 3-х тт. Т. 3. М., 2011, с. 259.

² П.-Б. Шелли. Полн. собр. соч. в перев. К. Бальмонта. Т. 1–3. СПб., 1903–1907.

критик, но среди статей о текущей литературе статьи о переводческом искусстве появились не случайно. Начав самостоятельно изучать английский язык, он с первых шагов с поразительной целеустремленностью попытался использовать его для знакомства с культурой Англии. В 1901 году началось его сотрудничество в газете «Одесские новости», а уже в 1903 году он при поддержке своего друга и покровителя тех лет одесского журналиста Владимира Жаботинского отправился в Лондон специальным корреспондентом газеты. Некоторое представление об уровне его владения английским языком в тот момент может дать такой факт: в одной из корреспонденций он перевел заглавие пьесы О. Уайльда «Как важно быть серьезным» (*The Importance of Being Earnest*) как «Необходимость быть Эрнстом»¹, и всю интерпретацию пьесы, тогда еще совершенно незнакомой русскому читателю, строил, исходя из собственного понимания сюжета: дело в том, что одного из героев пьесы звали Эрнстом. Но это была единственная оплошность, с языком он быстро освоился и с ролью корреспондента вполне справлялся, его заметки о жизни англичан и сегодня не теряют интереса и сохраняют способность знакомить нас с бытом и культурой Англии начала XX века².

Амплуа «специального корреспондента» такой сравнительно небольшой газеты как «Одесские новости» в те годы было весьма нелегким: в Англию Чуковский отправился с женой, бюджет молодой семьи составляли гонорары от опубликованных корреспонденций, которые печатались довольно нерегулярно. Приходилось скитаться по самым дешевым гостиницам и комнатам, жить в сомнительном соседстве, временами даже голодать. Но все эти трудности для Чуковского были ничто в сравнении с возможностью проводить все свободное время в Британском музее — крупнейшей библиотеке Лондона. Подлинный гимн ее читальному залу содержался в одной из корреспонденций Чуковского: «Представьте себе такую громадную комнату, какую вы только когда-либо видели — абсолютно круглую. Стена строена, как по циркулю. Вдоль стены — книги. Книги на 3 сажени высоты. Сверху книги спускаются посредством особых подъемных машин — чем достигается удивительная быстрота их получения. Книг сразу можете брать сколько влезет — хоть сотню. Причем не вы ходи-

¹ Т. 11, с. 488–491. Далее все произведения Чуковского, включенные в настоящее собрание сочинений, цитируются со ссылкой в тексте на том и страницу.

² Наиболее интересная часть этих корреспонденций републикована в настоящем собрании сочинений в приложении к Т. 11.

те за книгами — как это делается в Одессе и Петербурге, а вам их приносят на ваше место, вследствие чего вы, не теряя времени, можете работать непрерывно. Стол у каждого — особый, шуму никакого — ибо пол устлан резиновым ковром, — все лучшие книги по медицине, поэзии, публицистике, богословию, все словари, справочники, указатели — находятся в вашем распоряжении. Подходите к полкам и берите их *сами*. Вам верят, хотя вы не дали им *никакой гарантии*. Отсутствие надзора здесь просто сказочное: сторожа у входа даже не взглянут никогда, что выносишь из библиотеки, хотя иной раз приходится уходить с целой грудой своих книг. Откуда, казалось бы, им знать, что это *мои*. Однако хоть бы взором скользнули — никогда. “Даже мы не отучили англичан от их веры в человеческую порядочность”, — сказал когда-то Герцен, и это в самом деле удивительно! Но зато как отраднo, как весело, как успокоительно работать в этой атмосфере доверия, уважения, внимательности! Как оживает здесь человеческое достоинство. А это дороже всяких подъемных машин и резиновых полов» (Т. 11, с. 456).

В Британском музее и началось для Чуковского запойное чтение английских писателей и поэтов в подлиннике. Восторг от этого чтения он пробовал передать в своих робких переводах, с этого началось его приобщение к «высокому искусству». Зародившийся здесь интерес к английской литературе никогда не ослабевал: даже в годы железного занавеса и почти полного отсутствия культурных контактов он всеми правдами и неправдами стремился следить за новой литературой, умудрялся получать книги английских и американских писателей и читать их на языке оригинала. Некоторые из этих книг он переводил, и с годами это стало неотъемлемой частью его разнообразной литературной деятельности.

По возвращении из Англии началось сотрудничество Чуковского в символистском журнале «Весы», одним из руководителей которого был В.Я. Брюсов. Их опубликованная переписка¹ говорит о том, что Брюсов высоко ценил его острые критические статьи. В одной из них — статье «Русская Whitmaniana» содержался обзор русских статей и переводов тогда еще почти неизвестного в России американского поэта Уолта Уитмена. Среди прочего Чу-

¹ Переписка В.Я. Брюсова и К.И. Чуковского / Вступит. заметка, публ. и коммент. А.В. Лаврова // Контекст. Историко-литературные и теоретические исследования. 2008. М., 2009, с. 275–404. Письма Чуковского далее цитируются по публикации в Т. 14 наст. собр. соч.

ковский указал на ошибки в статье К. Бальмонта «Певец личности и жизни. Уолт Уитман»¹, причем в довольно резкой форме: «В трех строчках перевода он сделал пять грубейших ошибок, — и, благодаря этим ошибкам, создал характеристику Уитмана, весьма далеко отстоящую от подлинной».

В тот момент на славу Бальмонта как переводчика еще никто не покушался, Чуковский был первым, кто обратил внимание на его вольное обращение с подлинником. Это замечание вызвало бурю возмущения: в защиту Бальмонта выступила его ревностная поклонница и спутница жизни Елена Цветковская. Но коварный Брюсов опубликовал на страницах «Весов» не только ее письмо «Об Уитмане, Бальмонте, нареканиях и добросовестности. Заметка доказательная», но следом за ней — язвительный ответ Чуковского «О пользе брома. По поводу г-жи Елены Ц.»², где содержались еще более убийственные примеры расхождения с подлинником. Более того, тот же Брюсов подвиг Чуковского на написание следующей разгромной статьи о бальмонтских переводах «В защиту Шелли»³, она окончательно подорвала авторитет Бальмонта как переводчика⁴.

Чуковский не только привел примеры непонимания подлинника, но и попытка на образ Бальмонта как «стихийного гения», в статье «В защиту Шелли» он сравнивал его с Хлестаковым: «Чем дальше я вчитывался, тем яснее мне становилось, что перевел Шелли не Бальмонт, а Хлестаков, и что все хлестаковские слова: “лилейная шейка”, “не стул, а трон”, “ангел души моей”, “пламя в груди”, все эти безнадежные аксессуары канцелярского романтизма, за которыми так явственно слышатся “удивительные штосы”, “пентюхи” и “лабарданы”, — фатально отразились в этом переводе» (Т. 6, с. 171). Надо сказать, что статьи Чуковского возымели действие: про переводы Бальмонта стали говорить, что он не перевел, а «обальмонтил», появилось специальное понятие — Шельмонт.

В.Я. Брюсов поддерживал пафос борьбы Чуковского за точность перевода и следование подлиннику, но такого мнения при-

¹ Весы. 1904. № 7.

² Весы. 1906. № 12. Публикацию ответа Чуковского см.: наст. изд. Т. 6, с. 430–437.

³ «Вы меня вовлекли в нее, я просидел над материалом около месяца...», — писал Чуковский Брюсову 5 февраля 1907 года (наст. изд. Т. 14, с. 121).

⁴ Под заглавием «Бальмонт и Шелли» статья вошла в качестве приложения в сборник критических статей Чуковского «От Чехова до наших дней» (СПб., 1908), в составе этого сборника публикуется и в настоящем издании (Т. 6, с. 171–180).

держивались далеко не все. Например, А. Блок полностью встал на сторону Бальмонта и выразил диаметрально противоположную точку зрения на задачи перевода. В статье «О современной критике» (1907) он писал: «...Не так давно в “Весах” специальностью Чуковского было развенчивание Бальмонта как переводчика Шелли и Уитмана; я не имею никаких данных для того, чтобы сомневаться в верности филологических изысканий и сличений текстов, которые были предприняты Чуковским <...> допускаю, что и облик Уитмана Чуковский передает вернее, чем Бальмонт, но факт остается фактом, облик Уитмана, хотя бы и придуманный, придуман поэтом; если это и обман, то — “обман возвышающий”, а изыскания и переводы Чуковского склоняются к “низким истинам”»¹.

По существу, здесь представлены две наиболее ярких точки зрения начала XX века на задачи поэтического перевода: стремление на русском языке передать особенности подлинника и – создание некоторого обобщенного образа иноземного поэта силой творческого воображения. Надо сказать, что вторая точка зрения была куда более распространенной и прославленные переводы Бунина относились к этому второму типу переводов.

Однако Чуковский от своей позиции также не отступал и, редактируя переводы для собрания сочинений О. Уайльда, которое выходило в «Приложении» к журналу «Нива» на 1912 год, неизменно заботился об их соответствии подлиннику. В процессе редактирования этого издания произошла первая встреча Чуковского с переводами Н. Гумилева, которые он высоко оценил (Т. 14, с. 298–300). И потому, став в 1918 г. по приглашению М. Горький заведующим англо-американским отделом в новом издательстве «Всемирная литература», Чуковский одним из первых привлек Гумилева к переводческой работе в своем отделе; перечисляя сотрудников издательства в дневниковой записи от 28 октября 1918 г. Чуковский отметил после его фамилии: «моя креатура» (Т. 11, с. 232).

Горьковское издательство «Всемирная литература» работало над уникальным для своего времени проектом: одновременно предполагалось тогда издать переводы классической литературы чуть ли не всех стран и народов, причем издать их в лучших переводах. Как замечал О. Мандельштам, «на веленовой бумаге был отпечатан каталог всех мировых авторов, и названия постепенно крылись русскими фишками»². К переводческой деятельности

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 5, с. 203–204.

² Мандельштам О. О переводах, с. 260.

были привлечены люди с очень разным литературным опытом, «получился новый тип голодного, но в то же время “квалифицированного” академического перевода»¹. Руководили деятельностью издательства авторитетные специалисты, ученые и писатели, по каждому из разделов всемирной литературы создавались экспертные советы, которые отбирали лучшие переводы и заказывали новые.

Вокруг переводов завязывались ожесточенные споры, даже переводы, казавшиеся классическими, подвергались сомнению. В дневнике Чуковского 28 октября 1919 г. описан спор о В.А. Жуковском: «На заседании “Всемирной Литературы” произошел смешной эпизод. Гумилев приготовил для народного издания Саути — и вдруг Горький заявил, что оттуда надо изъять... все переводы Жуковского, которые рядом с переводами Гумилева страшно теряют! Блок пришел в священный ужас, я визжал — я говорил, что мои дети читают Варвика и Гаттона с восторгом. Горький стоял на своем. По-моему, его представление о народе — неверное. Народ отличит хорошее от дурного — сам, а если не отличит, тем хуже для него. Но мы не должны прятать от него Жуковского и подсовывать ему Гумилева» (Т. 11, с. 258).

Здесь имелись в виду переводы В. Жуковского баллад Р. Саути «Варвик» и «Суд Божий над епископом» (епископ Гаттон — персонаж этой баллады). Переводы Жуковского удалось тогда отстоять, о чем говорит запись Чуковского от 5 ноября: «Вопрос о Жуковском кончился очень забавно: Гумилев поспорил с Горьким о Жуковском — и ждал, что Горький прогонит его, а Горький — поручил Гумилеву редактировать Жуковского для Гржебина» (там же, с. 260). В подготовленной Н. Гумилевым книге: *Роберт Саути. Баллады*. Перевод под редакцией и с предисловием Н. Гумилева (Пб.: Гос. издательство. 1922) баллада «Суд Божий над епископом» не только опубликована в переводе В. Жуковского, но о ней в предисловии Н. Гумилева сказано: «...благодаря переводам Жуковского и Пушкина, имя Саути гораздо известнее <в России>, чем у него на родине» (с. 3). Однако далеко не все переводы, прежде казавшиеся классическими, ожидала такая судьба. Например, А. Блок полностью отверг все прежде существовавшие переводы Г. Гейне и решил, что его стихи надо переводить заново², а сам Чуковский столь же категорически отверг переводы Ч. Дик-

¹ Мандельштам О. О переводах, с. 260.

² Подробнее об этом см. статью А. Блока «Гейне в России» (1919).

кенса, сделанные И. Введенским, хотя обаяние этих переводов, местами приближающихся к пересказам, сохраняется и сегодня.

Неудивительно, что в ходе подобных споров возникла необходимость сформулировать некоторые исходные принципы, определявшие общий подход к подготовке новых изданий. Инициатива создания такого документа принадлежала Гумилеву, который очень быстро завоевал в издательстве авторитет и наравне с Чуковским руководил составлением и редактированием книг зарубежных писателей. Включившись в работу издательства, он стал со свойственной ему непреклонностью по каждому поводу декларировать собственные взгляды на творческую деятельность как на ремесло, которому надо учиться. Здесь не место для характеристики этих его общеизвестных установок, отметим лишь, что именно на заседаниях издательства «Всемирная литература» завязался его длительный спор с А. Блоком о природе искусства, подробности которого отражены в записях Чуковского. Нужно сказать, что собственная позиция Чуковского оказалась близка блоковской, 12 ноября 1918 г. он записал: «На заседании была у меня жаркая схватка с Гумилевым. Этот даровитый ремесленник — вздумал составлять *Правила для переводчиков*. По-моему, таких правил нет. Какие в литературе правила — один переводчик *сочиняет*, и выходит отлично, а другой и ритм дает и все, — а нет, не шевелит. Какие же правила? А он — рассердился и стал кричать. Впрочем, он занятный, и я его люблю» (Т. 11, с. 232). Следующее упоминание об этом замысле находим в дневнике Чуковского 24 ноября: «Вчера во “ВсеЛите” должны были собраться переводчики и Гумилев должен был прочитать им свою *Декларацию*. Но вчера было воскресенье, “ВсеЛит” заперт, переводчики столпились на лестнице, и решено было всем гурьбой ехать к Горькому. Все в трамвай! Гумилев прочел им программу максимум и минимум — великолепную, но неисполнимую...» (Т. 11, с. 233–234).

Несмотря на изначально скептическое отношение Чуковского к идее составления неких правил для такой творческой области как перевод, повседневная деятельность по работе с авторами показала их необходимость. В итоге, вскоре после того как Гумилев написал инструкцию «Переводы стихотворные», Чуковский дополнил ее инструкцией «Переводы прозаические», они и составили первое издание книги «Принципы художественного перевода», которое вышло в 1919 году¹. Второе издание этой книги,

¹ Принципы художественного перевода. Пб.: Всемирн. лит-ра. Гос. изд-во, 1919.

было дополнено еще посмертно опубликованными статьями Ф.Д. Батюшкова «Задачи художественных переводов» и «Язык и стиль», а также его некрологом, написанным С.Ф. Ольденбургом¹.

В ходе работы над «Принципами художественного перевода» Н. Гумилев и К. Чуковский организовали при издательстве «Всемирная литература» студию для начинающих переводчиков, в дневниковых записях Чуковского она упоминается с осени 1919 года. Тогда же по инициативе Чуковского в Петербурге в бывшем особняке Елисеева на Мойке был открыт Петроградский Дом искусств, с легкой руки Ольги Форш в историю нашей культуры он вошел под именем «сумасшедший корабль»². По инициативе Чуковского с 28 ноября 1919 года занятия студии стали проходить в помещении Дома искусств, студия расширила предмет своих занятий и постепенно трансформировалась в две Литературных студии, одной из которых, поэтической, получившей название «Звучащая раковина», руководил Н. Гумилев, другой, где большинство составляли начинающие литераторы, — сам Чуковский. Руководство занятиями будущих переводчиков взял в свои руки впоследствии известный переводчик Данте и Шекспира М.Л. Лозинский³.

После расстрела Гумилева Чуковский остался единственным уцелевшим автором «Принципов художественного перевода». Продолжая заниматься художественным переводом, он спустя многие годы вернулся к проблеме перевода уже на основе собственного опыта, в итоге родился его труд «Искусство перевода» (1936), впоследствии получивший название «Высокое искусство»⁴; книга имела множество переизданий. Публикуя ее сегодня, мы нашли нужным в «Приложении» поместить статью, которую в свое время Чуковский написал для издательства «Всемирная литература». В этой статье он впервые сформулировал те принципы, которыми он руководствовался в своей деятельности переводчика. Эти принципы не потеряли своей актуальности и сегодня.

Евг. Иванова

¹ Принципы художественного перевода. Пб.: Всемирн. лит-ра. Гос. изд-во. 1920.

² Подробнее см.: *Е.В. Иванова*. Непризнанный капитан «Сумасшедшего корабля» // Наше наследие. 2008. № 83/84, с. 113–119.

³ Подробнее о студии при Доме искусств М.Л. Лозинского и работе студийцев под его руководством над переводами французского поэта Эредиа см.: Чуковский. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999, с. 279–280.

⁴ См. также: Биография книги, с. 321–322 наст. тома.

ПЕРЕВОДЫ ПРОЗАИЧЕСКИЕ

De tous les livres à faire, le plus difficile, à mon avis, c'est une traduction¹.

Ламартин

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

Пословица

Nor ought a genius less than His Writ attempt translation².

*Сэр Джон Денэм
(1615–1669)*

Переводчик художественной прозы не фотографирует подлинник, а творчески воссоздает его. Чтобы быть переводчиком, недостаточно знать тот или иной иностранный язык. Переводчик — это художник, мастер слова, соучастник творческой работы того автора, которого он переводит. Он такой же служитель искусства, как актер, ваятель или живописец. Текст подлинника служит ему *материалом* для его сложного — и часто вдохновенного — творчества. Переводчик — раньше всего талант. Для того чтобы переводить Бальзака, нужно (хоть отчасти) перевоплотиться в Бальзака, усвоить себе его темперамент, заразиться, насколько возможно, его эмоциональной личностью. Чем талантливее переводчик, тем полнее он *преображается* в автора. Воля автора не сковывает, а, напротив, окрыляет его. Искусство переводчика, как и искусство актера, находится в полной зависимости от *мате-*

¹ Перевод — на мой взгляд, самое трудное из всего, что касается работы над книгами (*франц.*).

² Негоже гению меньше Его пытаться переводить Писание (*англ.*).

риала. 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 заключается в *слиянии* с волей автора. Переводчику не следует браться 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 браться 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, Анатоля Франса, Ришпена, что авторы сочли бы себя опозоренными, если бы могли познакомиться с ними. Не желают ли русские переводчики отомстить столь жестоким способом своим чужестранным собратьям за то, что те (особенно в Америке) коверкают наших писателей? Тусклый и бездарный перевод талантливого, яркого творения есть тяжелая вина перед автором, неискупаемый грех перед культурой.

Одного таланта переводчику мало. Он должен теоретически установить для себя принципы своего искусства. Один «нутряной», малокультурный талант, не вооруженный тщательно воспитанным вкусом, может привести — 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 Макферсона «Оссиана», не воспроизведя его внутренней музыки: у Мак-

ферсона 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 поэты. Художественная проза гораздо чаще, чем принято думать, стремится к кантансу, ритмической последовательности голосовых подъемов и падений, к аллитерациям и внутренним рифмам. Даже у таких прозаиков, как Чарльз Рид и Треллоп, не редкость — симметрическое строение фразы, аллитерации, рефрены, хиазмы¹ — все это улавливается только изоощренным, 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. Шишмарева, в своем отличном переводе романа Диккенса «Наш общий друг» передала одну фразу так:

«Вся их мебель, все их друзья, вся их прислуга, их серебро, их карета и сами они были с игопочки новыми», — между тем как в подлиннике сказано:

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

Автору было угодно повторить одно и то же прилагательное при каждом из девяти существительных. Переводчица же, пренебрегая этим настойчивым девятикратным повторением, — *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:

¹ Фраза, построенная так, что элементы ее первой части повторяются в обратном порядке во второй — осуществляет фигуру, которая называется хиазмом. Например, у Некрасова:

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

«Мы шли мимо лодочных *верфей*, корабельных *верфей*, конопатых *верфей*, ремонтных *верфей*...»¹.

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, пора просвещения и невежества, весна надежд и зима отчаяния», т. е. не уловили интонации автора и отняли у его слов их динамику. Слова стали бескрылы и дряблы.

Было бы хорошо, если бы переводчик по несколько раз перечитывал вслух исполненный им перевод. Раньше всего, это избавило бы работу от той какофонии, которой не удалось избежать даже первоклассным мастерам перевода, ибо и у них на каждом шагу встречаются такие неудобочитаемые сочетания звуков, как «старик *с* *всклокоченными* 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.

¹ «David Copperfield» by Charles Dickens. London: Chapman and Hall Ltd, p. 26.

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

— **Disappointment, discomfort, danger and disease...**¹
(Киплинг)

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

Sense and Sensibility.
Pride and Prejudice².

Вот заглавие книги Киплинга:

Plain Tales from the Hills³.

Вот заглавие этюда Оскара Уайльда:

Pen, Pencil and Poison⁴.

Оскар Уайльд был эпигоном особой плеяды прозаиков, которые прибегали к аллитерациям, на каждом шагу. Вот одна из его типических фраз, где аллитерируют f и g:

— **If after I am free a friend of mine gave a feast.**
(Уайльд. «De Profundis»⁵.)

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
grace et à l'élégance de langage ils sont
dangereux à entreprendre nommément
pour les rapporter à un idiome plus foible.

*Montaigne*⁶

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.

¹ Разочарование, неловкость, опасность, недуг (*англ.*).

² Разум и чувствительность. Гордость и предубеждение (*англ.*).

³ Простые рассказы с гор (*англ.*).

⁴ Перо, карандаш и яд (*англ.*).

⁵ Если после моего освобождения мой друг задаст пир... Тюремная исповедь (*англ.*).

⁶ Перевод оборотов, придающих языку изящество и элегантность, — рискованное дело, есть опасность передать их в более слабых выражениях. *Монтень* (*франц.*).

Искажая 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»¹ 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, пробуящий воспроизвести перед вами ту оперу, которую он видел, но не слышал.

Справедливо, говорит проф. И. Мандельштам в своей книге «О характере Гоголевского стиля» (Гельсингфорс, 1902), что над каждым словом ложится слой 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 навеки», 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 разнохарактерных 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:

¹ Отверженные (*франц.*).

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 непригодность 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».

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

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 девяностых 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 несвойственными англичанам выражениями, как «батюшки!», «пропала моя головушка», «старушенция», «помаленьку, да полегоньку», «тю-тю»!..

В подлиннике, например, сказано: «он созерцал всю группу хмурым и внимательным взором». А в переводе читаем: «он сидел надувшись, как мышь на крупу»¹.

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»².

Получается такое впечатление, будто мистер Сквирс, и сэр Мельберри Гок, и лорд Верисофт, все живут где-нибудь в Пятисобачьем переулке, в Коломне, и только притворяются британцами, а на самом деле такие же Иваны Степановичи, 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, например, у Гейне сказано:

— Шпаренная кошка боится кипящего котла,
нельзя переводить:

— Пуганая ворона и куста боится.

Если у Эрвинга сказано:

— К чему негру мыло, а дурню совет!

нельзя переводить:

— Черного кобеля не вымоешь добела,
ибо народные пословицы тем-то и дороги, что в них самобытная

¹ См. роман Диккенса «Жизнь и приключения Николая Никкльби» изд. «Просвещения» т. X, с. 72, 76, 186, 207, 336; т. XI, с. 36, 38, 84, 243; т. XII, с. 104, 207, 316, 318, 326.

² См. «Пустынный Дом», изд. Г.Ф. Пантелеева, т. 58, с. 166 и «Барнеби Редж», изд. Ф.Ф. Павленкова, с. 382.

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 поговорок. 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 бесятся¹.

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

Англо-русский словарь Александрова не отстает 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 поговорки 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 миновать².

Часто эта перекройка поговорок нарушает всякую бытовую 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

¹ См. Полный немецко-русский словарь. Составили Н. П. Макаров, А. Н. Энгельгардт, В. В. Шеерер. СПб. 1909.

² «Барнеби Редж», изд. Павленкова, с. 349.

образы, если бы он родился (столетием 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, например: «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 Пикквик говорил лакею или кучеру *вы*, но трудно сказать, почему это тыканье 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 *вы*. Это оттенит английский быт. Вообще, слово *ты* надлежит вводить осторожно и с толком. То же относится к таким уменьшительным, характерным для нашей русской речи, как: личико, губки, щечки. Английскому языку эти формы несвойственны. Не вводить их нельзя, но вводить их нужно лишь в редких исключительных случаях, когда невозможно без них обойтись. Пусть синтаксис перевода будет русский, но стиль 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 *поросятюшки*.

А в переводе читаем:

— Здравствуйте, мои *птички*.

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

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 неряшливость» 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. Квинтиллиан 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 разъяснять в переводе то, что в подлиннике переводчику показалось неясным. Неясность в тексте пусть и в переводе остается неясностью; вы можете разъяснить ее в подстрочном примечании, но текст должен остаться неизменным. Ав-

тор, например, мимоходом сострил; переводчику кажется, что острота, слишком скомканная, прошла незамеченной, и вот он выпячивает, развивает, дополняет, разъясняет ее, как будто Сервантес или Гюго, или Диккенс не могут сами ответить 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 неясной 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 волоса 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, с. 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 непрощаемым грехом, то в наше романтическое время — от Гоголя 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 тщедушный, 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 Ириарха Введенского — словарь был богаче, чем у нынешних.

IV. Синтаксис

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

Нельзя, например, писать:

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

«Он был похож на испанца *со своей 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». («Члены», вместо «*руки и ноги*», особенно часты у переводчиков английского текста.)

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

«*Ее* глаза зелены...»¹

«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*».

¹ Конечно, бывают случаи, когда требуется именно такая форма. Например, в библейском языке. Но эта форма недопустима на страницах современного бытового романа.

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 так же, забывая, что винительный падеж дополнения только тогда переходит в родительный, если отрицательная частица «не» относится к глаголу, управляющему этим дополнением, — переводчики вводят родительный падеж даже в тех случаях, когда отрицательная частица стоит при глаголах, не имеющих никакого отношения к данному дополнению. Они пишут:

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

в то время как необходимо писать:

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

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

Это правило нарушается чаще других. Даже хорошие переводчики пишут:

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

«Этого не могло бы случиться» (вместо «это не могло бы случиться») и т. д.¹

¹ Вопрос о родительном падеже, поставленном после ряда глаголов, из которых лишь первому предшествует частица *не*, занимал еще Пушкина. В юношеских 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 частицею *не*, но от неопределенного склонения *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, с. 241—242.)

Напрасно также культивируют у нас переводчики свойственные иностранным языкам и чуждые русскому — *ложные* 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 нагромождают множество лишних слов, отчего фраза становится неуклюжей и грузной. Они считают возможным составлять такие предложения:

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

Между тем, не проще ли сказать:

«Хуже всего, что, окончив молитву»...

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

Известно, что в английском языке (особенно в его позднейших формах) огромное большинство слов — односложные. В среднем, каждое английское слово почти вдвое короче русского. Эта краткость придает английской речи особую динамику и сжатость, но при переводе на русский язык неизбежно, вместо энергичной сентенции в семь строк, получится вялая — в одиннадцать или двенадцать. Это фатально для языка, где «*крайм*» значит преступление, «*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 непоправимо искажается. А между тем, стоит только переводчику из одной переводимой фразы *сделать две или даже три*, как это впечатление грузности исчезнет. Нужно только, чтобы каждая из этих фраз была по своей насыщенности и напряженности равна той, которая послужила для нее прототипом.

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 ан-

глийского синтаксиса, отличается подлинный текст. В переводе «Барнеби Реджа» читаем:

— Ведь вы полная хозяйка над этими деньгами.

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

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 (с. 350). Зачеркните слово *в листья*; вы спасете фразу от неуклюжего скопления согласных *с в л*, от сумбурности смысла — и от двух лишних слогов.

На с. 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 знаменитейшего из русских мастеров перевода. Никто не станет отрицать у Введенского наличность некоторого литературного таланта, но это был такой неряшливый и разнузданный (в художественном отношении) та-

лант, 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 сочинял бы *целых страниц* отсебятины, 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 Введенский¹.

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, защи-

¹ Не переводил ли Введенский с какого-нибудь другого — более раннего — текста? Нет. Ни «Домби и сын», ни «Копперфильд», ни «Пикквик» никаких вариантов не имеют и позднейшим переделкам со стороны автора не подвергались.

тил 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, привязанного к моей спине»¹.

Все это — собственное сочинение Введенского; у Диккенса Стирфорс ни за кого не ходатайствовал и не хотел ходатайствовать, потому что у Диккенса он черствый 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 видеть².

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

— Жития святых мучеников,

он переводит:

— Похождения героев кувыркательной профессии³.

Ему кажется, что так гораздо лучше. Скажут, что тут отчасти виновата цензура, которая запретила упоминать 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, выделывающих 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»⁴.

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 заставил бы святых кувыркаться.

Слог Диккенса тоже не нравится Введенскому. Почему Диккенс пишет так лаконично и просто? Нужно бы писать покудря-

¹ См. Собрание сочинений Чарльза Диккенса. «Давид Копперфильд». Перев. Иринарха Введенского. СПб. Книгоизд. «Просвещение», с. 163.

² Там же, с. 76.

³ Там же, с. 264.

⁴ Там же, с. 265.

вее. 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 малютки*». (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:

«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»¹.

Такая у него эстетика. Его влечет к многословию, дешевому 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 «Копперфильде» на стр. 138-й мы читаем:

«Он стоит у швейцарской ложи».

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

Нет, в подлиннике сказано: lodge — это значит комната привратника, сторожка, лачуга, а ложа тут, конечно, ни при чем. Слово speaker — он переводит: «самый громогласный 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 «Копперфильда»,

¹ См. «Давид Копперфильд» в изд. «Просвещения», с. 251, 260, 270.

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:

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

Как будто школьники — коронные судьи, которые могут приговорить 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 *облокотился* 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 слышали, *как* Диккенс говорит, а в искусстве это самое главное. Мы слышали подлинный голос Диккенса — и полюбили его. Введенский в своих переводах словно загримировался под Диккенса, усвоил себе его движения, походку. Если он не воспроизвел его букв, он воспроизвел его манеру, стиль, ритмику. Эта буйная стремительность необузданных фраз, которые несутся по страницам, как великолепные кони, передана им артистически. Положительно, он и сам был Диккенсом — маленьким, косноязычным, — но Диккенсом. У него тот же темперамент, те же приемы мышления. Конечно, отсебятина — недопустимая вещь, но иные отсебятины Введенского до такой степени — в духе

Диккенса, так гармонируют 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, того человека на деревянной ноге, который был сторожем в 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 «Копперфильда», мы исправили там около *трех тысяч ошибок* и отбросили оттуда около *девятисот* 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 смешал английское слово «kindly» (нежно) с немецким «das Kind» (дитя) и перевел строчку «Had we never loved so kindly», означающую: «Если бы мы не любили так нежно».

«Если б мы *не дети* были».

И все же его перевод превосходен.

Современный знаменитый поэт переводит слово «лужайка» (the green) словом «зеленая краска»; the lilac (сирень) 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 «чудаками» 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: «черт возьми!» Выражение *dozen times* они переводят «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 ссыльно-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 коммивояжер, 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. Ветринский 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 пере-

вод — 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 по-своему переводит Гомера, и в каждом таком переводе воплощается вся ее эстетика, все ее мировоззрение. Поп и Каупер, переводя «Одиссею», считали нужным отнять у нее дактилический стих и подсластить ее рифмой, — то есть, с точки зрения нашей эпохи, совершили недопустимое кощунство. Но этого требовали тогдашние вкусы. В этом выразился XVIII век, чтящий выше всего «*элегантность*». Если бы мне довелось писать эту заметку в то время, я, натурально, требовал бы, чтобы переводчики украшали, подрумянивали текст.

Но идеал нашей эпохи — научная, объективно определяемая точность, во всем, даже в мельчайших подробностях, и приблизительные переводы кажутся нам беззаконием. Если в подлиннике какое-нибудь слово или предложение напечатано курсивом, переводчик обязан ввести этот курсив и в перевод. 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 по-прежнему именоваться в русских переводах Георгам, хотя англичане и называют их Джорджами. Точно так же и Джордж Уошингтон 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 неряшливой тавтологии, как:

- *сегодняшний день*,
- *но однако*,
- *психика души*,
- *продолжался долго* и т. д.

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

В третий том Собрания сочинений входят книги и статьи Корнея Чуковского о художественном переводе («Высокое искусство») и об англо-американской литературе.

В «Приложении» к «Высокому искусству» печатается незавершенная статья «Онегин на чужбине», о переводах «Евгения Онегина», а также переписка по проблемам художественного перевода с американскими славистами и русскими филологами.

В том вошли также несколько статей об англо-американской литературе, по разным причинам опубликованные лишь посмертно, и стихотворные переводы из Уолта Уитмена.

Заниматься переводом европейских и американских писателей Чуковский начал смолоду. Он переводил Лонгфелло, Уолта Уитмена, Оскара Уайльда, Марка Твена, О. Генри, Р. Киплинга, пересказывал Д. Дефо и Э. Распэ. Изучал биографии этих писателей. И в течение многих лет накапливал наблюдения над самим процессом перевода, над его языковыми трудностями.

Еще до своей работы в издательстве «Всемирная литература» (1918–1924) и в журнале «Современный Запад» (1922–1925) Чуковский отдал много сил достойному представлению русскому читателю лучших англо-американских авторов. В 1908–1909 году он редактировал собрание сочинений Г. Уэллса, в 1912–1914 — О. Уайльда, а затем, уже в советское время — собрание сочинений Марка Твена. Первая книжка его переводов из Уолта Уитмена вышла еще в 1907 году, а книга о самом Уитмене, включавшая наиболее любимые Чуковским стихи, — в 1969-м. Десятки имен — от Шекспира до Диккенса и от Джона Синга до Джона Чивера.

К книгам многих англоязычных авторов Чуковский написал предисловия, которые объединяли в себе биографический очерк и критическую статью. Вступительные статьи, эти, казалось бы, «малые жанры», весьма характерны для творческой манеры самого Чуковского; с одной стороны, он стремился максимально увлекательно представить биографическую канву жизни писателя, а с другой — выявить особенности литературного стиля и авторского языка. Таких предисловий было множество. Некоторые из них следует признать чрезвычайно важными для истории литературных взаимоотношений между культурами, как, например, предисловия к О. Генри, Сингу или Честертону. На некоторые, написанные в советское время, свой (пусть и весьма незначительный) отпечаток наложила господствующая идеология (Бичер-Стоу, Джон Чивер).

Все эти многочисленные предисловия к изданиям иностранных авторов, рассеянные в труднодоступных источниках, впервые собраны на страницах настоящего тома. Комментарии иллюстрированы записями из Дневника Корнея Чуковского (Тт. 11–13 наст. изд. Указывается дата записи, номер тома и страница).

ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО

Печатается по изданию 1988 года (М.: Советский писатель). «Биография книги» рассказана автором (см. с. 321).

Для каждого нового издания автор существенно перерабатывал и расширял книгу, дополняя ее все новыми примерами. Последним прижизненным изданием была книга 1968 года. Однако цензура потребовала исключить из нее все страницы, связанные с упоминанием имени А. Солженицына. В мае 1968 года Чуковский записывает в дневнике: «Вечером приехала Елена Никол. Конюхова от “Советского писателя” уговаривать меня, чтобы я выбросил из своей книги упоминания о Солженицыне. Я сказал, что это требование хунвэйбинское и не согласился» (23 мая 1968. Т. 13, с. 497–498). В сентябре — такая запись: «С моими книгами худо... “Высокое искусство” лежит с мая, т. к. требуют, чтобы я выбросил о Солженицыне» (17 сентября 1968. Там же, с. 516). А вот запись 7 октября 1968 года: «Сегодня, увы, я совершил постыдное предательство: вычеркнул из своей книги “Высокое искусство” — строки о Солженицыне. Этих строк много. Пришлось искалечить четыре страницы, но ведь я семь месяцев не сдавался, семь месяцев не разрешал издательству печатать мою книгу — семь месяцев страдал оттого, что она лежит где-то под спудом, сверстанная, готовая к тому, чтобы лечь на прилавок, и теперь, когда издательство заявило мне, что оно рассыпет набор, если я оставлю одиозное имя, я увидел, что я не герой, а всего лишь литератор, и разрешил наносить книге любые увечья, ибо книга все же — плод многолетних усилий, огромного, хотя и безуспешного труда. Мне предсказывали, что, сделав эту уступку цензурному террору, я почувствую большие мучения, но нет: я ничего не чувствую кроме тоски — обмозолил» (Т. 13, с. 519–520).

В результате по требованию цензуры была изъята главка, посвященная анализу английских переводов «Одного дня Ивана Денисовича» и все другие упоминания «одиозного имени». Не удалось восстановить эту цензурную брешь и в книге 1988 года. Исключенные цензурой страницы впервые восстановлены в настоящем издании по тексту 3-го тома Собрания сочинений К. Чуковского (М., 1966).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

В «Приложении» к «Высокому искусству» помещены незавершенная статья «Онегин на чужбине» и переписка Чуковского с американскими славистами. Обе работы непосредственно связаны с проблемами, затронутыми в этой книге, и опубликованы посмертно.

Онегин на чужбине. — Впервые: «Дружба народов». 1988. № 4, с. 246–257 (Публикация Е. Чуковской). Почти одновременно статья опубликована в качестве «Приложения» к «Высокому искусству» (М.: Советский писатель, 1988, с. 324–345).

«Я подумал, как потрясающе судьба Пушкина, как он живуч и как властно он поставил требование перед лучшими писателями США, чтобы они знали русский язык!» — заметил Корней Чуковский в одном из писем.

Пять лет, с конца 1964 года и до последних дней жизни, он работал над статьей, посвященной переводам «Евгения Онегина» на английский язык. Центральное место в этой статье занимает критический разбор четырехтомника «Евгений Онегин», выпущенного в 1964 году в переводе и с комментариями Владимира Набокова. Статья эта не была закончена.

Предлагаемый отрывок отнюдь не исчерпывает сложного отношения автора к Вл. Набокову. Если обратиться к черновикам, пометкам на полях четырехтомника, легко установить, что Чуковский успел высказать лишь часть того, что намеревался сказать. Для его критического метода вообще характерно строить свои статьи так: сначала с большим преувеличением развить и утвердить одну какую-то мысль, затем — другую, как бы противоположную ей, а в конце, в заключение, объединить обе в совершенно ясном, хотя и сложном синтезе. Поэтому можно предположить, что в статье Чуковского об «Онегине» могли бы в дальнейшем появиться главы, в которых автор выдвинул бы на первый план и другие, привлекательные черты набоковского стиля. В пользу такого предположения говорят многочисленные пометки Чуковского на полях второго и третьего томов: «ново для меня», «ново»...

Обращает на себя внимание и то, что написанное касается в основном набоковских комментариев к «Онегину», а не самого перевода. Важным дополнением к «Онегину на чужбине» могут послужить те суждения К. И. Чуковского о В. В. Набокове, которые он по мере работы над статьей высказывал в письмах и в дневнике (ниже в скобках указаны либо страницы настоящего тома, либо номер тома и страница в последующих томах):

«Перевод “Евгения Онегина”, сделанный Набоковым, разочаровал меня. Комментарии к переводу лучше самого перевода» (с. 364).

«Четырехтомный Eugene Onegin у меня есть. Очень интересная работа. Я ведь помню Владимира Набокова — четырнадцатилетним мальчиком. Уже тогда он подавал большие надежды. Его комментарии очень колючие, желчные, но сколько в них свежести, таланта, ума!.. Другие переводы “Евгения Онегина” — особенно Бэббетт Дейч — ужасны» (с. 349).

«Я получил недавно четырехтомник “Евгений Онегин” Набокова. Есть очень интересные замечания, кое-какие остроумные догадки, но перевод плохой — хотя бы уже потому, что он прозаический. И кроме того автор — слишком уж презрителен, высокомерен, язвителен. Не знаю, что за радость быть таким колючим» (Т. 15, с. 674. Письмо к Соне Гордон, февраль 1965).

«Никто не отрицает, что Вл. Набоков — искренний и сильный талант и что снобизм — его защитная маска. Но все же к людям он относится с излишней насмешливостью. Для меня Пнин — трогательно жалок, патетичен, а для него только смешон... Комментарии к “Онегину” блистательны. Перевода я не сверял, но то презрение, которое он питает к другим переводчикам “Онегина”, я вполне разделяю» (Т а м ж е, с. 678).

«Читаю набоковский четырехтомник “Евгения Онегина”. Нравится очень» (Дневник, 30 апреля 1965. Т. 13, с. 408).

Осенью 1969 года Чуковский отправил свою незавершенную статью для публикации отрывков из нее в одном ленинградском сборнике. При этом он

написал в редакцию: «...невозможно печатать эти отрывки, не указав на великую талантливость автора, на его мировую известность, на другие его превосходные труды (например, перевод “Я памятник себе воздвиг нерукотворный”). Иначе говоря, немислимо (и даже безнравственно!) отмечать одни минусы, не сказав о плюсах. Я прочитал почти все книги Набокова — и “Пнин”, и “Nabokov’s Dozen”, и “Pale Fire”, и “Защиту Лужина”, и “Приглашение на казнь”, и “Лолиту”, и работу его о Гоголе, и его “Мемуары” и считаю невозможным умолчать обо всех этих книгах и не заявить громко и недвусмысленно о их талантливости и значительности. Лишь после того, как это будет сказано, я могу говорить о его снобизме, нигилизме, самохвальстве и прочее. Огульно бранить Набокова — для этого и без меня найдутся охотники».

Последнее письмо Чуковского по поводу «Онегина на чужбине» написано в больнице, 20 октября 1969 года, за восемь дней до кончины и адресовано академику М. П. Алексееву: «...этот фрагмент можно напечатать лишь при условии, что читателю будет объяснена литературная значительность В. В. Набокова. В этой объяснительной части должны быть сделаны нейтральные ссылки на его романы “Пнин”, “Приглашение на казнь”, “Защита Лужина”, “Лолита” и другие произведения, в частности, переводы Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Без этого моя статья не имеет права существовать».

Тогда, в конце 60-х годов эти пожелания автора оказались неисполнимыми и даже отрывки из статьи не были опубликованы. К сожалению, остались незавершенными те главки, в которых Чуковский говорит о других переводах «Онегина». Через восемь лет после кончины Чуковского, в 1977 году в Лондоне был опубликован новый перевод «Евгения Онегина», в котором впервые точно соблюдена онегинская строфа. Этот перевод принадлежит лорду Чарльзу Джонсону (1912–1986) и ныне признан лучшим из английских переводов «Онегина».

Но, несмотря на незаконченность, статья, предлагаемая вниманию читателей, дает представление о переводах Пушкина в англоязычном мире и, кроме того, ставит многие общезначимые вопросы художественного перевода.

ВОКРУГ «ВЫСОКОГО ИСКУССТВА»

Из переписки с американскими славистами. — Впервые: «Иностранная литература». 1987, с. 223–232. Вступление, перевод с английского и комментарии М. Лорие, публикация М. Лорие и Е. Чуковской. Печатается по этому изданию.

В своем вступлении к публикации переписки М. Лорие сообщает, что на книгу «Высокое искусство» «...ориентировались едва ли не все работы о художественном переводе, вышедшие у нас и за рубежом в послевоенные, 50-е, годы. И новое ее издание (имеется в виду выпуск книги в 1964 году после двадцатитрехлетнего перерыва. — *Е. Ч.*) снова вызвало многочисленные отклики как старых, так и новых читателей. Книгу узнали переводчики и литературоведы-русисты в Англии и в США. В нескольких случаях книга стала предметом оживленной переписки с автором, послужила отправной точкой для содержательных диалогов о состоянии переводческого дела у нас и за рубежом. Два таких диалога мы приводим в выдержках. Для публикации оставлено только то, что непосредственно касается “Высокого искусства” и

состояния переводческого дела в СССР и США. “Собеседники” К.И. Чуковского: *Сидней Монас* — писатель, историк, переводчик с русского и с немецкого, профессор русского языка и литературы в Техасском университете, и *Эрнест Симмонс* — литературовед и переводчик, автор книг о Л. Толстом, Достоевском, Чехове, профессор русского языка и литературы в Колумбийском университете. К. Чуковский писал своим американским корреспондентам по-русски, они ему — по-английски. Письма к К. Чуковскому сохранились в его архиве, а ксерокопии его писем любезно присланы адресатами. Письмо С. Монаса от 27 сентября 1964 года К. Чуковский перевел сам, когда готовил часть переписки для опубликования в “Мастерстве перевода”».

Из писем филологов, переводчиков, читателей. — В архиве Чуковского сохранилась объемистая папка, где собраны отклики читателей на новое издание «Высокого искусства» (1964). Почти все корреспонденты — переводчики, литературоведы, писатели, — как отечественные, так и зарубежные. Зачастую их письма содержат конкретные замечания по тексту, они делятся с автором своими наблюдениями, комментируют материал, предлагают свои варианты переводов. Чуковский всегда очень ценил подобные отзывы. И зачастую принимал их во внимание. В этом можно убедиться, сравнивая разные издания его книг. Он никогда не покидал своих детищ. Как только книга выходила, он обнаруживал в ней «множество дыр» и брался их штопать.

Наглядным примером тому служит письмо *Варлама Шаламова*, где писатель указывает на неточное, по его мнению, замечание Чуковского о переводческом методе Пастернака. В следующем издании Чуковский это место убрал.

В ряде писем отмечена та роль, которую книга Чуковского сыграла в науке о переводе. Подчеркнуто, что это книга не лингвиста, а писателя, что она написана интересно и просто. «Давно уже много и убедительно пишут, что о художественном переводе нужна книга писателя, что это область литературоведения, а не лингвистики. Вы создали такую книгу. Ваше “Высокое искусство” облегчит работу литературоведов, разрабатывающих проблемы перевода, а многих писателей книга привлечет к работе в этой трудной области филологии», — пишет ему переводчик *Левон Мкртчян*. Но, как показывает письмо ростовского подполковника запаса *И. Тифраспольского*, и к простому читателю книга смогла пробить себе дорогу.

Для публикации отобраны только наиболее интересные письма и отрывки из них. *Ю. Г. Оксман* — известный литературовед, автор множества книг и статей о Пушкине, Белинском, Тургеневе, Герцене, писателях-декабристах. С Чуковским он был знаком многие годы. В письме, публикуемом нами, Оксман вспоминает эпизод, который относится к середине тридцатых годов, когда он был замдиректора Пушкинского Дома. Чуковский выступил там с докладом о переводах Шекспира, где ополчился на переводы Анны Радловой, которой протезировали «в верхах». По свидетельству Ю. Оксмана за докладом последовало «специальное дознание», проведенное начальником УНКВД Ленинградской обл. Л. Заковским и его подручными.

Об этом докладе Чуковский пишет в дневнике: «Сегодня вечером читал о Шекспире в секции переводчиков. Были Гарле, Т. А. Богданович, Франковский, Лозинский, Анна Ганзен и прочие. Доклад мой был принят холодно» (Дневник. 29 ноября 1934. Т. 12, с. 545).

М. Ф. Лорие, переводчица, много занималась проблемами и методикой перевода. Она вела семинар по переводу с английского, была инициатором и редактором сборника «Тетради переводчика», перевела множество английских книг. Академик *М. П. Алексеев*, филолог, историк, исследователь западноевропейских литератур, интересовался русской литературой и культурой, ее взаимодействием с мировой культурой. Академик *Д. С. Лихачев*, литературовед и общественный деятель, занимался древнерусской литературой и проблемами текстологии. *Е. Г. Эткин*д – профессор, переводчик, автор работ по теории перевода (см. например, «Теория художественного перевода в сопоставительной стилистике»), на которые ссылается Чуковский в «Высоком искусстве». *А. Кунин*, составитель двухтомного «Англо-русского фразеологического словаря», где собраны устойчивые словосочетания современной английской речи.

ИЗ АНГЛО-АМЕРИКАНСКИХ ТЕТРАДЕЙ

ОСКАР УАЙЛЬД

Впервые: *К. Чуковский*. Оскар Уайльд, Петербург, 1922. Печатается по этому изданию.

В 1911–1914 гг. Чуковский по приглашению «Нивы» редактировал первое в России собрание сочинений Оскара Уайльда, сам перевел некоторые сказки и написал этюд о его жизненном и литературном пути. С тех пор он постоянно изучал все, что касалось биографии Уайльда, в 1916 году во время поездки в Англию познакомился с его близким другом – Робертом Россом и получил от него в подарок подлинную страницу рукописи «Баллады Рэдингской тюрьмы», которую бережно хранил всю жизнь. Книга Чуковского об Уайльде выходила всего один раз, в 1922 году. Впоследствии он перерабатывал ее, частично включал в виде предисловия к советским изданиям Уайльда или – в виде статьи в свои сборники. Однако именно книга 1922 года дает наиболее полное представление о том, что мог и хотел сказать Чуковский о знаменитом английском авторе.

УОЛТ УИТМЕН

Впервые в книге: *К. Чуковский*. Поэзия грядущей демократии: Уолт Уитмен. – Пг.: Парус, 1918. Печатается по изданию: *К. Чуковский*. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1966.

Начиная с 1906 года Чуковский постоянно выступал с докладами и лекциями о Уитмене, печатал свои переводы его стихов. В 1914 году он прочитал доклад «Уолт Уитмен – поэт будущего». Содержание этого доклада впоследствии стало основой его книги об Уитмене – «Поэзия грядущей демократии», выдержавшей несколько изданий.

ЛИСТЬЯ ТРАВЫ

Еще в 1907 году в переводе Чуковского появилось первое на русском языке издание стихотворений Уолта Уитмена. Последующие исправленные и дополненные издания книги стихов Уитмена выходили под заглавием «Поэзия

грядущей демократии» (1914, 1918, 1919, 1923), «Листья травы» (1931, 1935), «Мой Уитмен» (1966, 1969) и др. Влияние стихотворных переводов Чуковского из Уитмена сказалось на стихах русских футуристов — Хлебникова и Маяковского. Из множества стихотворений Уитмена, переведенных Чуковским, в настоящее издание включены только те, которые он сам отобрал и поместил в 3-й том своего Собр. соч. (М., 1966). Все стихотворения печатаются по этому изданию. Ниже указаны первые публикации этих стихотворений в переводе Чуковского.

Первый одуванчик. — Впервые в книге: *Уолт Уитмен. Избранное.* — М.: ГИХЛ, 1954.

Из «Песни о себе». — Впервые под названием «Из песни о самом себе» в книге: *К. Чуковский. Поэзия грядущей демократии: Уот Уитмэн / С предисл. И.Е. Репина.* М., 1914.

Тебе. — Впервые под названием «Всякому» в журнале «Нива». 1906. № 41, с. 649.

В тоске и в раздумье. — Впервые в книге: *Уолт Уитман. Избранные стихотворения и проза.* — М.: Гослитиздат, 1944.

Если бы мне было дано. — Там же.

Городская мертвецкая. — Впервые в книге: *К. Чуковский. Поэт-анархист Уот Уитмен: Перевод в стихах и характеристика.* [Пг.]: Кружок молодых. [1907].

Если кого я люблю. — Впервые в книге: *К. Чуковский. Поэзия грядущей демократии,* 1918.

Вы, преступники, судимые в судах. — Впервые в книге: *Уолт Уитмен. Листья травы.* — Л.: Худож. литература, 1935.

Приснился мне город. — Впервые в книге: *К. Чуковский. Поэзия грядущей демократии,* 1918.

СТАТЬИ

Как я полюбил англо-американскую литературу. — Впервые: «Интернациональная литература». 1941. №9/10, с. 235–237. Печатается по этому изданию.

Русскими глазами. — Впервые: «Звезда». 1989. № 3, с. 189–192 (публикация Е. Чуковской). Печатается по этому изданию.

В мае 1962 года Чуковский ездил в Англию и участвовал в церемонии присуждения ему почетной степени доктора литературы Оксфорда «honoris causa». Из русских писателей до него эта степень была присуждена И. С. Тургеневу — в 1878 году. Впоследствии — Анне Ахматовой (1965) и академику Д. С. Лихачеву (1968).

На церемонии Чуковский выступил с речью по-английски. Тогда же его речь была опубликована в одном из английских журналов.

Русский текст оксфордской речи сохранился лишь в архиве автора. Речь не была напечатана по-русски из-за того, что среди современных поэтов Чуковский упомянул Владимира Корнилова и Наума Коржавина, а это оказалось нежелательным для советской печати. Поэтому в России речь опубликована лишь посмертно, через четверть века после написания.

Триллеры и чиллеры. — Впервые: «Книжное обозрение». 1991. № 31 (публикация Е. Чуковской). Печатается по этому изданию.

В последние годы своей жизни Корней Чуковский работал над статьей о детективах. Его литературный секретарь К. И. Лозовская вспоминает: «Корней Иванович собирался написать статью о детективных романах и пристрастился к чтению этих книг, вписывая в особую тетрадь наиболее удачные места и способы разнообразных убийств, изобретенные романистом... Часто подсчитывал, сколько способов убийства ему уже известно, и предлагал: «Выбирайте, каким способом мне вас убить при следующей провинности».

Тема эта не была новой для Чуковского. Еще в 1908 г. в своей книге «Нат Пинкертон и современная литература» он одним из первых исследовал явление массового искусства, «сыщицкой литературы», и, ужасаясь сюжетам тогдашнего кинематографа, воскликнул: «...Даже страшно сидеть среди этих людей. Что если вдруг они пустятся ржать или вместо рук я увижу копыта?.. Мы и не знали о них, и вот они сами отпечатлели себя в кинематографе — свою устричную фантастику, свой лошадиный смех и свои крокодиловы слезы... Для культурного дикаря остается один источник сильных душевных потрясений: драки, побоища, погони, револьверные выстрелы... охота людей за людьми, ловля и травля людей... Город, сделавшись центром многомиллионной толпы, стал творить свой собственный массовый эпос... Разве вы не видите, что точно плотина прорвалась, и со всех сторон на всю культуру, на интеллигенцию, на молодежь, на города, на деревни, на книги, на журналы, на семью, на искусство — хлынули эти миллионы сплошных дикарей и до той поры будут бурлить водопадами, пока не затопят все, и нет нигде надежного ковчега, где могли бы мы спастись и поплыть по волнам. Мы все утопленники, все до одного». Эту статью Чуковского тогда же прочел и заметил Лев Толстой.

На протяжении своей жизни Чуковский продолжал всматриваться в истоки и эволюцию детективного жанра, переводил Конан Дойла, О. Генри, Честертон, написал статьи об их творчестве. Любопытство и живой интерес заставляли его постоянно читать детективы, его всю жизнь занимало само явление массовой культуры, и он исследовал его с разных сторон и с разных точек зрения.

В своем послесловии к «Нату Пинкертону», написанному в 1968 году — через 60 лет после самой статьи — для собрания сочинений (М., 1969, т. 6, с. 148), Чуковский признал, что детективная литература «вырвалась из плена городских дикарей», что на страницах романов лучших мастеров этого жанра «выступают проницательные, вдумчивые люди, разгадывающие житейские тайны силою аналитической мысли». И все же в конце своего короткого послесловия он написал:

«Теперь, через столько лет, умудренные горьким опытом, мы, к сожалению»

нию, хорошо понимаем, что в тогдашнем тяготении мирового мещанства к кровавым револьверным сюжетам таились ранние предпосылки фашизма».

Статья Чуковского не завершена. Однако даже в тех ее главах, которые автор успел написать, поставлены, в сущности, те самые вопросы, какие звучали в юношеских книгах и статьях молодого Чуковского. Только речь в этой статье идет уже не о Нате Пинкертоне, а о прославленных мастерах детективного жанра середины нашего века, чьи знаменитые романы (в русских переводах) теперь наводнили прилавки наших книжных магазинов.

ПРЕДИСЛОВИЯ

Статьи расположены по хронологическому принципу. Бóльшая часть предисловий не переиздавалась со времен «Всемирной литературы». Написание иностранных фамилий в статьях (а также в заглавиях и цитатах в комментариях) сохранено таким, как было в те годы.

Чарльз Диккенс. Повесть о двух городах. [Предисловие]. — Впервые: *Чарльз Диккенс. Повесть о двух городах.* Перев. Е. Бекетовой. Пг., «Всемирная литература», 1919. (Избр. соч. Ч. Диккенса. Под ред. К. Чуковского; Т. 22). Печатается по этому изданию.

Чарльз Диккенс был, без сомнения, одним из самых любимых писателей Корнея Чуковского. Любовь Чуковского к Диккенсу можно сравнить лишь с любовью к Чехову. Читая в юности английские книги, погружаясь в мир диккенсовских героев, Чуковский (как он сам неоднократно признавался), подчас воспринимал этот мир и этих людей как более реальную действительность, нежели ту, в которой жил сам. «...Мать Николая Никльби, Тутс из “Домби и сына”, миссис Гэмп из “Чеззльвита”, мистер Уэллер из “Пиквика” — именно тогда сделались моими “вечными спутниками”, с которыми я не расстанусь до конца моих дней...» — писал он в 1941 году в статье «Как я полюбил англо-американскую литературу». Даже людей из своего литературного окружения или просто знакомых Чуковский сравнивал иногда с диккенсовскими героями, как это было в десятые годы с Кропоткиным («...в боковых комнатах проходит плечистый, массивный с пиквикским цветом лица Кропоткин») и Луначарским («...Луначарский источал из себя какие-то лучи благодушия. Я чувствовал себя в атмосфере Пиквика») или в 1956-м — с Давидом Бурлюком («...мне он мил и дорог — словно я читал о нем у Диккенса») (здесь и далее цитируем по Дневнику. Записи от 23 июля 1917, 15 октября 1918 и 13 мая 1956. Т. 11, с. 212, 279 и Т. 13, с. 215).

Да и себя самого К.И. иногда характеризовал «по Диккенсу»: «...Вчера витиеватый Левинсон на заседании Всемирной Литературы — сказал Блоку: “Чуковский похож на какого-то диккенсовского героя”. Это удивило меня своей меткостью. Я действительно чувствую себя каким-то смешным, жалким, очень милым и забавно-живописным. Даже то, как висят на мне брюки, делает меня диккенсовским героем. Но никакой поддержки, ниоткуда. Одиночество, каторга и — ничего! Живу, смеюсь, бегаю — диккенсовский герой, и да поможет мне диккенсовский Бог, тот великий Юморист, который сидит на диккенсовском небе...» (Дневник. 1 декабря 1920. Т. 11, с. 305).

Иногда у Чуковского возникали замыслы специальных исследований творчества писателя. В 1922 году он намеревался написать специальную

статью «Концы у Диккенса»: «...взять все концы его романов — и укатать биологическую, социологическую и эстетическую их ценность!» (Дневник. 8 апреля 1922. Т. 12, с. 37).

Вообще же Чуковский писал о Диккенсе много, однако, как правило, это касалось качества переводов и редактуры диккенсовских сочинений.

В издательстве «Всемирная литература» (1918–1925) Чуковский редактировал по крайней мере шесть крупных произведений Диккенса. Их названия (согласно переводам того времени): «Пустынный дом», «Давид Копперфильд», «Николай Никльби», «Бернеби Рэдж» (первый диккенсовский опыт исторического романа); наконец — «Повесть о двух городах» и «Колокола». К изданиям двух последних он написал вступительные статьи.

Примечательно, что за год до появления «Повести о двух городах» под редакцией и с предисловием Чуковского книга вышла в петроградском издательстве «Колос» (в том же переводе Е. Бекетовой) с обширным предисловием члена редакции журнала «Русское богатство» А. Г. Горнфельда (см. *Ч. Диккенс. Повесть о двух городах*. Пг.: Колос, 1918).

Аркадий Горнфельд, влиятельный литературный критик старшего поколения, — уже через десять лет причисленный А. М. Горьким к редакторам, «отлично воспитывающим молодежь», — написал большой очерк, выделив социально-историческую линию сочинения Диккенса. Главный смысл романа по Горнфельду в том, что это «повесть о невинных жертвах». «Бывают эпохи, — и среди них эпоха, изображенная Диккенсом, не оказалась последней, — когда при всем напряжении мыслей и чувства человеку не под силу преодолеть ту двойственность, которая охватила великого английского писателя. Надо верить и невозможно верить. Надо верить, что борьба, испытания, страдания, заполняющие историю человечества, имеют какой-то смысл, что жизнь не есть один “дьявольский водевиль”, что в конце концов каким-то миром и благоденствием будет увенчан скорбный путь человеческий. Но так бедно и ничтожно наше организующее общественное творчество перед лицом потрясающего душу мирового настроения, так угрожающе однообразны качания маятника всемирной истории, во всем до мелочей повторяющие друг друга у народов, разделенных веками развития и безднами различия, так мрачно подчас настоящее и беспросветно будущее, что душа с беспредельным ужасом цепенеет перед этой извечной всемирно-исторической безнадежностью и может только скорбеть о невинных жертвах, бессмысленным гекатомбам которых посвящен роман Диккенса». Так заканчивалась статья Горнфельда.

Как увидит читатель, предисловие Чуковского выполняло несколько иные задачи, нежели этот страстный диагноз. Чуковского интересовало «место» романа среди других произведений Диккенса, осмысление писателем своих новых литературных приемов, а также — в *каком темпе и как* писалась автором эта повесть.

Конечно, он не обошел стороной и социальные акценты «Повести о двух городах», за что и поплатился разгромной рецензией И. Степанова в журнале «Печать и революция» (№1, 1921). Отрекомендовав повесть Диккенса как «неумный, тупой контр-революционный лубок», критик Степанов пишет и об авторе предисловия: «Очень хорош К. Чуковский, редактор этого издания. Я не знаю, ему ли принадлежит составление чуть-чуть не по “Иловайскому” примеч. к с. 371: “Пигит сначала одобрительно относился к фран-

цузской революции, но, возмущенный ее крайностями, стал громить в своих речах ее главарей». Предисловие к «Повести» во всяком случае принадлежит Чуковскому. Чуковский дает здесь краткую историю повести, выясняет, что она «сделана по Карлейлю» и под конец задается вопросом, почему Диккенс посвятил ее лорду Джону Росселю [Рэсселю]. В общем, Чуковский доволен заявлением Диккенса, что «в одном мизинце Росселя больше благородства, чем обычно бывает в целой корпорации министров»... и не подозревает, что это пристрастие Диккенса к Росселю ярко характеризует всю политическую беспомощность, несамостоятельность и слепоту мелкого буржуа и в посвящении, и во всей «Повести»...».

Знаменателен и финал степановской рецензии: «Перед литературой страны пролетарской диктатуры в великих муках отстаивающей свое существование от всего мира разве нет более неотложных и великих задач, как запустить комом грязи в Великую французскую (читай: русскую – П. К.) революцию?..»

Остается добавить, что первое упоминание «Повести о двух городах» встречается в дневнике Чуковского еще в 1904 году.

С. 507 *У английского писателя Вильки Коллинса есть пьеса «Оледенелая пучина».* – Уилки Коллинз (1824–1889) – английский романист и драматург. Друг и соавтор ранних рассказов Диккенса, сотрудник издаваемых им журналов.

С. 509 *...писал он Джону Форстеру в июле 1859 года.* – Джон Форстер (1812–1876) – ближайший друг Диккенса, его душеприказчик. Автор трехтомной «Жизни Чарльза Диккенса» (1872–1874) и первый публикатор писем писателя.

С. 510 *Изображая революцию, Диккенс был под обаянием такого чуждого ему таланта, как Карлейль.* – Томас Карлейль (1795–1881) – английский философ, писатель и историк. В процессе написания «Повести о двух городах» Диккенс пользовался книгой Карлейля «История французской революции» (1837) как первоисточником.

С. 511 *Лорд Рэссель... издал в восьми томах мемуары своего друга поэта Томаса Мура, переписку Фокса и т.д.* – Томас Мур (1779–1852) английский (ирландский) поэт-романтик, публикатор «Писем и дневников лорда Байрона с замечаниями о его жизни» (1830). В 1905 году К. Чуковский напечатал (с предисловием) свои переводы нескольких стихотворных памфлетов Т. Мура.

Чарльз Джеймс Фокс (1749–1806) – политический деятель, лидер левого радикального крыла английских либералов (вигов).

Чарльз Диккенс. Колокола. [Предисловие]. – Впервые: *Чарльз Диккенс. Колокола.* Пер. М. Шишмаревой. Пб.; М.: Гос. изд-во, 1922 («Всемирная литература»; серия «Народная библиотека». Вып. № 58). Печатается по этому изданию.

31 мая 1922 года К. Чуковский записал в дневнике: «Всю ночь писал сегодня статейку о «Колоколах» Диккенса и получил за нее 14 миллионов. О проклятие! Четырнадцать рублей за пол-листа. Весь день болит голова» (Т. 12, с. 43). Дополнительной «головной болью» можно счесть и оценку журнальной критикой переиздания повести Диккенса. В журнале «Книга и революция» (1922. № 9–10) в обозрении книжных новинок «Всемирной литературы» помещена заметка, подписанная инициалами К. В.

Сдержанно похвалив две из трех рассматриваемых книг, изданных в се-

рии «Народная библиотека» («Святой» Конрада Ф. Мейера и «Вильгельм Телль» Фридриха Шиллера), и напомнив об «особенной важности предисловий, разъясняющих смысл произведения», — К. В. сообщает о «Колоколах» следующее: «Несомненной ошибкой было переиздавать это слабейшее из всех произведений Диккенса. Бедняки, которых Диккенс обычно рисовал трогательными чертами, вызывающими жалость и сочувствие в читателе, именно в этой повести совершенно не удалось ему (как то и отмечает, впрочем, редактирующий книгу К. Чуковский)... Выдержка из Честертон, противоречащая до некоторой степени взгляду на “Колокола” Чуковского, приведена им в конце предисловия совершенно бесцельно. Вообще же предисловие, написанное очень живо, цель и причину издания слабой повести Диккенса не поясняет».

Выборочное цитирование из предисловия Чуковского (как и рассуждения о «бесцельности» публикуемого фрагмента из книги Честертон) иллюстрируют, на наш взгляд, сознательную невнимательность К. В., рецензия которого — явный результат социального заказа.

С. 514 *Маклайс зарисовал эту сцену: Диккенс сидит за столом и читает.* — Дэниэл Маклиз (1811–1870) — английский художник, портретист и иллюстратор. Автор знаменитого портрета Диккенса (1838).

С. 515 *Диккенс посвятил «Колокола» своему поклоннику Фрэнсису Джеффри.* — Фрэнсис Джеффри (1773–1850) — английский литературный критик, основатель влиятельного журнала «Эдинбургское обозрение» и одноименного литературного объединения.

Но вот что пишет о «Колоколах» современный английский критик Честертон в своей знаменитой книге «Чарльз Диккенс». — Книга Честертон о Диккенсе (1906) переведена на русский язык в 1929 году.

«...Это было вульгарное и сбивчивое учение Бентама...» — Иеремия Бентам (1748–1832) — английский философ и юрист, родоначальник утилитаризма. Руководящим принципом поведения утверждал принцип полезности, а нравственным идеалом — «наибольшее счастье наибольшего числа людей».

Марк Твен. Приключения Тома. [Предисловие]. — Впервые: *Марк Твен. Приключения Тома.* Пер. З. Журавской. Под ред. и с предисл. К. Чуковского. — Пб., Всемирная литература, 1919. (Вып. № 3). Печатается по изданию: *Марк Твен. Приключения Тома.* Пер. З. Журавской. Под ред. и с предисл. К. Чуковского. — Пб.; М.: Всемир. лит., Гос. изд-во, 1923.

В декабре 1905 года многие российские газеты известили читателей об аресте издателя иллюстрированного сатирического журнала «Сигнал» Корнея Чуковского. «После четвертого номера я был посажен в тюрьму и отдан под суд “за оскорбление величества”, “царствующего дома” и т. д. ...Сидя в “предварилке”, я стал переводить Уолта Уитмена, которым горячо увлекался», — пишет в 1964 году Корней Иванович в автобиографической статье «О себе». После публикации его дневников, оказалось, что в тюрьме Чуковский не только переводил стихи Уитмена (и Роберта Браунинга), но и читал одну книгу, из-за которой «...хохотал до икоты, так что часовой все время подбегал к глазку, думая что я плачу. Прошло 50 лет, а книга все так же для меня свежа, мускулиста. Она не только вся пронизана юмором, она поэтична»

(Дневник. 31 марта 1955. Т. 13, с. 194). Речь идет о книге Марка Твена «A Tramp abroad» (Пешком по Европе).

В апреле 1910 года, через два дня после смерти Твена, в газете «Речь» появился очерк Чуковского об американском писателе. В финале очерка К. И. говорил о знаменитом твеновском юморе: «...Он любит все в жизни, каждое событие, каждое “приключение”, каждое явление — любит трезвой, здоровой, бодрой, американской любовью, любовью свободного работника-бродяги, безо всякого надрыва, безо всякой трагедии, — истерики, — и от полноты этой любви смеялся — смеялся над тетушкой Салли, над Томом, над Геккельберри Финном, над часами, над пепельницами, над афишами, над операми Вагнера, над Альпами, над Иерусалимом, над немецким языком, над французской дуэлью, — не мефистофельским смехом, и не Гейневским, и не Гоголевским, без полуулыбок и самобичеваний, — а как смеется каждой волне моряк, выехавший под парусом в открытое море — и волны бегут, — и он волен и рад, и каждой волне говорит: хорошо! Смех был его религия. Любить для него значило — смеяться, и тем, что он осмеял весь мир, он оправдал его. Он был в полнейшей гармонии со своим миром, и отсюда его величайшее доверие к Богу, к смерти, к судьбе, — тоже такое американское, — и отсюда его смех, самый счастливый, какой только слыхала вселенная. Обличать ему в этом мире было нечего, — для этого он был слишком свободен и слишком силен, и если его смех кажется нам зубоскальством, что ж? — в этом виноваты мы, а не он».

Фамилия Чуковского как переводчика Марка Твена появилась впервые в 1935 году, когда в Лендетиздате вышло новое издание «Приключений Тома Сойера». Этот перевод впоследствии был признан классическим. Через год вышел «Принц и нищий», переведенный Корнеем Ивановичем вместе с сыном Николаем Чуковским. Спустя еще год, в 1937-м, вышел сборник «Прыгающая лягушка», с «семейным» же переводом рассказа «Как я редактировал сельскохозяйственную газету». Больше новых переводов из Твена не было. Однако, почти через двадцать лет, осенью 1956 года К. И. записал в дневнике: «Я... перевожу заново “Тома Сойера”...». Вероятно, здесь речь идет о новой редакции уже переведенной Чуковским книги.

Что же касается редактуры, то «Приключения Тома Сойера» (в переводе «королевы русских переводчиков» Зинаиды Журавской) К.И. редактировал еще в 1919 году. Перевод вышел отдельной книгой и впоследствии был включен в 1-й том Собрания сочинений М. Твена под редакцией П. Губера и К. Чуковского (1928).

«Приключения Геккельберри Финна» под редакцией Чуковского впервые вышли в 1928 году, а в 1933-м обе знаменитые повести Твена были изданы под одной обложкой. Редактором этой книги тоже был Чуковский. Критики заметили, что К.И. значительно сократил некоторые философские отступления, монологи и пространные пейзажные зарисовки Твена в «Приключениях Геккельберри Финна». И если одни приветствовали такой подход (М. Коган. Приключенческо-психологическая повесть Твэна // Детская и юношеская литература. 1934. № 7), то другие (В. Шкловский. О Марке Твэне и о том, кто ему близок // Детская литература. 1938. № 20), наоборот, яростно протестовали.

Главный герой «Приключений Тома» интересовал Корнея Ивановича. В 1927 году он записал реплику своей младшей дочери Марии (Мурочки), —

которой читал вслух сочинение Твена. Она сказала: “Тома Сойера я люблю больше Финна *по четырем* причинам”» (Дневник. 14 июня 1927. Т. 12, с. 309).

Сам Чуковский бывал не менее конкретен в оценках: «...«Том Сойер» — очень наглая книга. Твен даже не знает возраста Тома. Судя по рисунку мальчишки (который он сделал для Бекки) — ему самое большее 4 года, судя по его отношению с теткой — 7 лет, а похищает он золото у Индейца Джо как 18-летний малый. Поэтому художники никогда не могут нарисовать Тома, всегда выходит брехня. Вся художественную правду Твен истратил на бытовые подробности, на изображение детской психики — здесь он гениален (равно как и в разговорном языке персонажей) — а все adventures (приключения (*англ.*) — *Ред.*) заведомая чужь ради угождения толпе...» (Дневник. 14 сентября 1956. Т. 13, с. 219–220).

Америка тоже страна юмористов: там был Лауэл... — Джеймс Расселл Лоуэлл (1819–1891) — американский поэт и литературный критик. Автор сборника стихотворных портретов и фельетонов «Записки Биглоу» (1848–1867).

Жизнь О. Генри. — Впервые: «Современный Запад». 1923. № 3. (К. Чуковский. Литературные портреты: О. Генри). Печатается по изданию: *О. Генри.* Благородный жулик и другие рассказы. Переводы Н. Брянского, Л. Гаусман, С. Маршака, О. Поддячей, К. Чуковского. — Под редакцией и с предисловиями Евг. Замятина и К. Чуковского. — М.; Л., 1924.

«...Тихонов пригласил меня недели две назад редактировать английскую и американскую литературу для “Издательства Всемирной литературы при Комиссариате Народного Просвещения”, во главе которого стоит Горький. Вот уже две недели с утра до ночи я в вихре работы. Составление предварительного списка далось мне с колоссальным трудом. Но мне так весело думать, что я могу дать читателям хорошего Стивенсона, О. Генри, Сэмюэля Бетлера, Карлейла, что я работаю с утра до ночи — а иногда и ночи напролет» (Дневник. 28 октября 1918. Т. 11, с. 230–231).

О. Генри был одним из тех писателей, которыми К. Чуковский занимался по нескольким направлениям: как редактор и как переводчик. Он же в своих вступительных статьях представил О. Генри русскому читателю. Здесь он оказался первопроходчиком. В начале века у переводчиков и литературных критиков бытовало «джек-лондонское восприятие» художественного мира, созданного американским писателем (см. книгу И.М. Левидовой «О. Генри и его новелла». М., 1973). «Он очень огрублен и упрощен, половина острот и каламбуров просто пропадает, а на первое место выдвигается лишь один элемент — фабула... Исключение — прекрасно переведенные К. Чуковским “Короли и капуста” и “Милый жулик”, но эти сборники дают далеко не полное представление о творчестве О. Генри».

«Милый жулик» — это вторая книга рассказов О. Генри, переведенная Чуковским и изданная с его кратким предисловием во «Всемирной литературе» (*О. Генри.* Рассказы жулика. Перевод К. Чуковского. — М.; Л., 1924). В 1925 году в первом же номере журнала «Современный Запад» — одним из редакторов которого он был — Корней Иванович опубликовал свой перевод книги «Короли и капуста» с краткой вступительной статьей.

Через год, в третьей журнальной книжке, появилась подготовленная Чу-

ковским статья о жизни и литературной судьбе писателя. Это было первое знакомство наших читателей с биографией О. Генри.

Как и многие свои литературоведческие статьи, очерк об О. Генри Корней Иванович — прежде публикации — читал в виде лекции. «...В субботу (а теперь понедельник) я читал у Серапионовых братьев лекцию об О. Henry и так устал, что — впал в обморочное состояние» (Дневник. 28 февраля 1922. Т. 12, с. 12).

В переделкинском доме Корнея Чуковского хранится биография О. Генри, написанная американским профессором Альфонзо Смитом (издание 1921 года). Именно на эту биографию опирался Чуковский в своей статье «Жизнь О. Генри», — о чем указал в первой публикации этой статьи в «Современном Западе». Судя по дневнику и пометкам на книге, он внимательно перечитал книгу Смита в 1954 году.

С. 518 *Его биограф, профессор Альфонзо Смит.* — Речь идет о книге: *A. Ch. Smith. O. Henry biography.* — N.Y., Doubleday, 1916.

С. 521 *Изю все книг он с наибольшим интересом читал в ту пору... толковый английский словарь, вроде нашего Даля.* — Речь идет о знаменитом словаре Уэбстера, по имени американского лексикографа Н. Уэбстера (N. Webster, 1758—1843).

С. 525 *Недавно он (Ал. Дженнингс) обнаружил свои тюремные воспоминания об О. Генри.* — Упомянута книга: *A. Jennings. Through the shadows with O. Henry.* — N.Y., 1921.

Бернард Шоу. — Впервые: *Бернард Шоу.* Пьесы. Предисловие К. Чуковского. Перев. З. Венгеровой, Вл. Перазича, Е. Лениной. — Пб.; М.: Гос. изд-во, 1922. («Всемирная литература». Англия. Избранные сочинения Бернарда Шоу под редакцией Евг. Замятина и К. Чуковского). Печатается по этому изданию.

До того как было написано это предисловие, Корнею Чуковскому уже приходилось редактировать драматургию Бернарда Шоу — в 1908 году в петербургском издательстве «Освобождение» отдельным изданием вышла пьеса «Апостол сатаны», — в переводе И. Данилова под редакцией К. Чуковского.

В 1921 году, в первом номере редактируемого Чуковским журнала «Современный Запад», Корней Иванович вернулся к творчеству писателя, опубликовав свою рецензию на пьесу Шоу «Назад к Мафусаилу».

И все же следует признать, что Бернард Шоу не находился в «ближнем круге» литературных интересов Корнея Чуковского. В его дневнике имя Шоу встречается редко. Можно привести эмоциональный отклик на чтение англо-американской прессы («...Как остроумна полемика Бернарда Шоу с Честертоном, как язвительны статьи о Ллойд Джордже!» (Дневник. 30 марта 1921. Т. 11, с. 328) или встретить фразу типа «...прочел кокетливую статью Bernard'a Show» (1925 г.). В послевоенные годы в дневнике встречается нелицеприятная оценка некоторых произведений английского писателя: «...читал Бернарда Шоу — “Дом вдовца” и т. д. — холодные, мозговые продукты без тени вдохновения — и жизни» (30 декабря 1956. Т. 13, с. 225).

О сборнике пьес, к которому Чуковский написал предисловие, он высказался единожды: «...Я редактирую Бернарда Шоу — для хлеба. Уже три дня не на что купить хлеба» (Дневник. 19 июля 1922. Т. 12, с. 47).

В книге, изданной под эгидой «Всемирной литературы» опубликованы три пьесы Шоу: «Герой и война: антиромантическая комедия» (другой перевод названия: «Оружие и человек») (1894), «Обращение капитана Брасбаун-

да» (1899) и «Цезарь и Клеопатра» (1898). Первую из этих пьес Шоу включил в сборник «Пьесы приятные» (1898), две другие вошли в цикл «Три пьесы для пуритан» (1901).

С. 529 *Еще в 1884 году он вступил в так называемое Фабианское общество.* — Б. Шоу был одним из учредителей этой социал-реформистской организации. В качестве одного из лидеров общества Шоу занимался непосредственной пропагандой социалистических идей, издавая агитационные брошюры, трактаты и книги.

С. 530 *В той же пьесе он выводит на сцену двух ныне живущих английских министров — Ллойд Джорджа и Асквита.* — Дэвид Ллойд Джордж (1863—1945) — премьер-министр Великобритании в 1916—1922, лидер Либеральной партии. Герберт Генри Асквит (1852—1928) — премьер-министр Великобритании в 1908—1916. Один из инициаторов подавления Ирландского восстания в 1916 г.

Его «Цезарь и Клеопатра» есть откровенная оффенбаховщина. — Речь идет о французском композиторе, основоположнике классической оперетты Жаке Оффенбахе (1819—1890).

С. 531 *Огромное влияние на Шоу имел знаменитый поэт и реформатор Вильям Моррис.* — Уильям Моррис (1834—1896) — писатель, переводчик, драматург, художник, общественный деятель. Автор повести о крестьянском восстании 1381 г. «Сон про Джона Болла» (1888, русский перевод — 1911) и утопического романа «Вести ниоткуда или Эпоха спокойствия» (1891). Основатель Социалистической лиги (1885).

Г.Р. Хаггард. Копи царя Соломона. [Предисловие]. — Впервые: *Г.Р. Хаггард. Копи царя Соломона.* Под редакцией и с предисловием К. Чуковского. Перевод Е. Бекетовой. — Пб.: Всемирная литература, 1922. (Искусство лит. Англия; № 20). Печатается по этому изданию.

«Копи царя Соломона» попали в обзор неоднократно упомянутого журнала «Книга и революция» (1922. №9—10). И если обвинения в ошибочности издания «Колоколов» Ч. Диккенса (по художественным и идеологическим причинам) несколько «уравновешивались» соседством доброжелательной оценки «Принца и нищего» М. Твена, — то оценка издания книги Хаггарда оказалось очередным идеологическим выпадом против «Всемирной литературы». «Авторы предисловий к книгам, как и авторы юбилейных или некрологических статей, всегда увлекаются в оценке своих героев», — начинает свою заметку критик Санг. Финал заметки уже прямо отдает приговором: «...Впрочем, “Всемирная Литература” часто удивляет случайностью своего выбора, своих предпочтений. Конечно, среди тысяч других книг отчего же не выпустить романа приключений, которым мы зачитывались в 14—15 лет. Но время ли сейчас для этого? Так трудно сейчас издавать книги, что каждый выпуск “Библиотеки” должен быть на счету, “очередность” новых изданий должна быть взвешиваема всесторонне. В этом отношении “Всемирная Литература” допустила уже целый ряд непонятных, необъяснимых с точки зрения очередности, промахов. “Над нами не каплет”, — говорят себе, видимо, издатели на Моховой, и медлительно академически, с расчетом на долгие десятилетия, разрабатывают литературные залежи...»

Через два года после заметки Санга Корней Иванович процитировал у себя в дневнике высказывание заведующего петроградским отделением Госиздата — Ионы Ионова: «Как думаю я поступить со “Всемирной литерату-

рой”?.. Вы знаете мою точку зрения. Широкий план нам не под стать. Тот план, который выработала “Всемирная Литература”, одно время казался прекрасным, но оказалось, что он не имеет отклика в стране. Львиная доля отпадает. Придется сделать из этого плана экстракт...» (Дневник. 22 декабря 1924. Т. 12, с. 179). Добавим, что уже через месяц состоялось последнее заседание коллегии; «Всемирная литература» была соединена с Отделом иностранной литературы Госиздата, а по сути дела распущена как самостоятельное издательство. Многие заметки журналистов из «Книги и революции» стали дополнительными рычагами в борьбе властей с «зарвавшимся» издательством, представляющим из себя — по горькому замечанию Чуковского — «кучку никому не интересных писателей».

Джозеф Конрад. Каприз Олмейера. [Предисловие]. — Впервые: *Джозеф Конрад. Каприз Олмейера.* Под редакцией К. Чуковского и Ст. Вольского. Предисловие К. Чуковского. Перевод М. А. Саломон. — Пб.; М.: Гос. изд-во (серия «Всемирная литература»), 1923. Печатается по этому изданию.

«Каприз Олмейера» — первый роман прозаика, драматурга и критика Джозефа Конрада (1857–1924) вышел в России в последний год его жизни, — однако еще в 1908 году у нас перевели его роман «Тайный агент», а в 1912-м — «Глазами Запада». Этот «роман из русской жизни» воспринимался англо-американской критикой как «отражение» нелюбимых Конрадом «Бесов» Достоевского; советской же критикой он был позднее аттестован как «искажение облика народовольцев». В 1924–1926 годах у нас было издано пятитомное собрание сочинений Конрада, а после Второй мировой войны — избранные страницы его мемуаристики и критики.

Что касается «Каприза Олмейера», то других переводов романа, — кроме того, к которому написал предисловие Корней Чуковский, — в России не было. Библиографический журнал «Новая книга» (№7/8, 1923) приветствовал появление очередного издания, выпущенного под эгидой «Всемирной литературы»: «...Роман Джозефа Конрада — одно из немногих подлинно-художественных произведений, знакомящих европейского читателя со своеобразной жизнью малайцев, и это делает понятным тот шумный успех, который имела на родине писателя его книга...»

Добавим, что в переделкинском доме Чуковского хранится три книги Конрада, одна из них — «Каприз Олмейера», изданная в Лондоне в 1916 году. Судя по пометкам, именно ею пользовался Чуковский зимой 1922–1923 года, когда редактировал русское издание первого романа английского писателя.

С. 533 *Знатоки литературы ставят его гораздо выше таких популярных писателей, как Уэлс, Арнольд Беннет...* — Арнольд Беннетт (1867–1931) — английский прозаик-бытописатель.

С. 534 *Стоит только вспомнить знаменитый роман голландского писателя Мультатули «Макс Гавелаар»...* — Мультатули (настоящее имя Эдуард Дауэс Деккер, 1820–1887). Полное название романа, рассказывающего об отважном противостоянии человека кругу самоуправных чиновников — «Макс Хавелаар, или Кофейные аукционы Нидерландского торгового общества».

Джон Мейзфилд. Пьесы. [Предисловие]. — Впервые: *Джон Мэйзфилд. Пьесы.* Перевод З.А. Венгеровой и О.И. Поддячей, предисловие и редакция

К.И. Чуковского. — Пб.; М.: Гос. изд-во (серия «Всемирная литература»), 1923. Печатается по этому изданию.

С тех пор как сочинения писателя, драматурга и литературного критика Джона Мейсфилда (1878—1967) были изданы «Всемирной литературой» в виде сборника из трех пьес, — других изданий этого автора на русском языке не было. В своем предисловии К. Чуковский почти не коснулся биографии Мейсфилда, между тем некоторые ее линии очень похожи на эпизоды в судьбе молодого Чуковского. Писатели оказались похожи и в оценке собственного литературного пути: интонация поздних автобиографических книг Мейсфилда о писательстве («В водовороте», 1941 и «Всегда учиться», 1952) напоминает настроение аналогичных работ Чуковского: «О себе» и «Как я стал писателем». Каких-либо данных, свидетельствующих об интересе К. Чуковского к творчеству Мейсфилда — после 1923 года — обнаружить не удалось.

В домашней библиотеке Корнея Ивановича до сих пор сохраняется книга пьес Мейсфилда, изданная в 1914 году в Лондоне — «The tragedy of Nan»; в название этой книги вынесена одна из трех пьес Мейсфилда, вошедших в сборник, выпущенный «Всемирной литературой» в 1923 году.

«Синг и его герой». — Впервые: *Джон Синг*. Герой: Комедия в 3-х действиях. Перевод и вступительная статья К. Чуковского. — Пб.; М.: Госуд. изд-во (серия: «Всемирная литература»), 1923.

Джон Синг (1871—1909) — «рекордсмен» по количеству записей в дневнике Корнея Чуковского. Их обилие связано, главным образом, с издательскими и тетральными-постановочными коллизиями: сначала книгу долго не выпускали (редакторов-инструкторов не устраивало вступительное слово Чуковского), затем комедию Синга не сразу допустили к постановке в Первой Студии Московского Художественного Театра, а потом некоторое время и книгу, и постановку уничтожали на страницах газет и журналов.

Когда Чуковский взялся за статью, и, соответственно, за архивные изыскания, начались трудности: «...Ни одной книжки о Синге найти невозможно в Питере, поэтому, соображая время постановки его пьес я рылся в старых номерах “Academy” и “Athenaeuma’a”, отыскивая крошечные и беглые рецензии о “Playboy’e”. Так как иностранный отдел Публичной Библиотеки заперт, я был вынужден сидеть в канцелярии, людной и шумной, и перелистывать журналы страница за страницей, примостившись у окна. В журналах по большей части не было оглавлений — и уходило часа 2 на то, чтобы разыскать нужные строки. Так я собирал матерьял. Потом началось писание — какое трудное! У меня и сейчас сохраняются три статьи, которые я забраковал — только четвертая хоть немного удовлетворила меня. И что же! напечатали ее таким мелким шрифтом, что читать нельзя было. Тихонов велел перебрать. Перебрали. Вдруг из Москвы бумага: “Так как Чуковский выражает свои собственные мысли — выбросить предисловие”. Еду в Москву бороться — за что? с кем? Признаюсь, меня больше всего уязвило не то, что пропала моя долгая работа, а то, что какой-то безграмотный писарь, тупица, самодовольный хам — смеет третировать мою старательную и трудно давшуюся статью, как некоторый хлам, которым он волен распоряжаться как вздумает...» (Дневник. 12 февраля 1923. Т. 12, с. 78).

Эта длинная цитата — редкий случай рассказа о том, как и в каких услови-

ях Чуковский работал над подобными предисловиями. В той же февральской записи он привел заключение «писаря», с которым ехал «бороться». Разбор Чуковским творчества Синга был назван «извращенно-индивидуалистическим», и предлагалось заказать кому-либо «новое марксистское предисловие».

И тем не менее книга вышла с предисловием Корнея Ивановича.

Московская театральная постановка Чуковскому не понравилась. «...20 февраля я был на “Герое” Синга: о рыжие и голубые парики, о клоунские прыжки, о визги, о хрюкание, о цирковые трюки! Тонкая, насыщенная психологией вещь стала отвратительно трескучей. Кини сказал мне: “О Синге говорили, что его слова пахнут орехами (nuts), но nuts в Америке значит также и дураки”. Мне было не [до] смеху: я чуть не плакал...» (Дневник. После 26 февраля 1923. Т. 12, с. 83). В предисловии, как мы видим, оценка постановки была более сдержанной. В те же дни Чуковский прочитал в Москве лекцию о Синге: «Я читал в Доме Печати о Синге, но успеха не имел. Никому не интересен Синг, и вообще московская нэпманская публика, посещающая лекции, жаждет не знаний, а скандалов...»

Последнее дневниковое упоминание о Синге относится к 27 февраля 1925 года: «...Замятин говорит, что “Герой” Синга ставится в Александринке в моем переводе. Главную роль будет играть Ильинский» (Т. 12, с. 218).

Добавим, что пьеса Синга в переводе Чуковского ставилась на российской театральной сцене и позднее, но это были редкие случаи. В декабре 1999 года в московском Театре им. Рубена Симонова режиссер М. Али-Хусейн поставил комедию Синга именно в переводе Корнея Чуковского.

С. 537 *В 1899 году... с ним случилось величайшее событие: к нему... пришел знаменитый ирландский поэт Вильям Бэтлэр Йейтс.* – Уильям Батлер Йейтс (1865–1939) – ирландский поэт, драматург, прозаик и критик, – определивший целую эпоху ирландской литературы. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1923).

С. 538 *О Дэйрдре уже существовали две прекрасные трагедии современных ирландских поэтов: того же Вильяма Йейтса и Джорджа Рассела, пишущего под псевдонимом Э. П.* – Джордж Рассел (1867–1935) – ирландский поэт, один из лидеров «Ирландского литературного возрождения» (80–90-е годы XIX века).

Гилберт Честертон. Жив-человек. [Предисловие]. – Впервые: *Гилберт Честертон. Жив-человек.* Предисловие, перевод и примечания К. Чуковского. – М.; Л.: Гос. изд-во (серия: «Всемирная литература. Новости иностранной литературы»), 1924. Печатается по этому изданию.

На протяжении жизни отношение Корнея Чуковского к Гилберту Честертону (1874–1936) и его книгам постоянно менялось. В 1920 году, еще не зная, что ему скоро придется переводить эту книгу, Чуковский пишет в дневнике о «безумной книге» Честертонна «Manalive» («Жив-человек»), – книге «с подозрительными афоризмами и притворной задорной мудростью».

30 марта 1921 года он записывает: «...Сегодня все утро читал Нью-Йоркскую “Nation” и Лондонское “Nation and Athenaeum”. Читал с упоением: какой культурный стиль – всемирная широта интересов... И главное: как сблизилась все части мира: англичане пишут о французах, французы откликаются, вмешиваются греки – все нации туго сплетены, цивилизация становится широкой и единой. Как будто меня вытащили из лужи и окунули в океан! Отныне я решил не писать о Некрасове, не копаться в литературных дрязгах, а

смело приобщиться к мировой литературе. Писать для “Nation” мне легче, чем для “Летописи Дома Литераторов”. Буду же писать для “Nation”. Первое, что я напишу, будет “Честертон”...» (Т. 11, с. 328).

Статья о Честертоне превратилась в предисловие к роману «Жив-человек», который Корней Иванович перевел весной 1924 года для «Всемирной литературы».

Судя по дневнику и письмам, Чуковский часто возвращался к сочинениям Честертона, однако ни одно его прозаическое произведение не вызвало впечатления, подобного тому, какое произвел «Жив-человек». В письме к Т. М. Литвиновой (ноябрь 1959) К. И. Чуковский довольно резко отозвался о Честертоне, которого тогда перечитывал, и заметил, что, по его мнению, это писатель — «воображающий, что вывезет кривая, а она никогда и никуда не вывозит». Впрочем, из этого же письма видно, что книгу Честертона о Диккенсе (1906, русский перевод 1929) Чуковский высоко ценил. В 1962 году в своей оксфордской речи Чуковский рассказал о давнем (к сожалению, неосуществленном) замысле составить в переводе на русский язык «сборник лучших английских эссе». Среди других авторов он назвал и Гилберта Честертона (см. с. 492 настоящего издания). Добавим, что первые переводы эссе Честертона опубликованы в России только в 1990–1991 году.

Остается отметить, что в трехтомном собрании избранных произведений Гилберта К. Честертона, изданных в 1990 году (М.: Худож. лит.) роман «Жив-человек» опубликован в переводе Корнея Чуковского. Составитель и комментатор собрания Н.Л. Трауберг пишет в примечаниях к публикации: «...Можно сказать, что предисловие К.И. Чуковского к роману “Жив-человек” — вместе со статьей И. Кашкина в энциклопедическом словаре “Гранат” — открыло Честертон русскому читателю. Интерес Чуковского к Честертону давний: его пребывание в Лондоне совпало с началом литературной деятельности писателя, и вряд ли тогдашний корреспондент одесской газеты мог не заметить блистательных честертоновских эссе. Стиль Честертон, видимо, повлиял на стиль Чуковского: демократичность и простота при постановке самых сложных проблем, эссеистичность, построение литературоведческого текста по модели детективной новеллы, четкая система антитез, искрометное остроумие и вскрывающая самую суть проблемы парадоксальность мысли, — все эти качества, в определенной мере, могут восходить к Честертону... С Честертоном, может быть, связана и критика того, что называют теперь массовой культурой...»

С. 547 *Гилберт Кит Честертон известен у нас в России, главным образом, как автор единственной книги — иронической повести «Человек, который был Четвергом».* — Русский перевод книги опубликован в 1914 году.

«*Бичер-Стоу и ее книга*». — Впервые как предисловие к роману Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», М.: Детиздат, 1941. Печатается по Собр. соч. К. Чуковского: В 6 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1966, с. 815–833.

Статья «Бичер-Стоу и ее книга» (1966), печаталась «по рукописи, предназначенной для школьного издания «Хижины дяди Тома» и значительно отличалась от одноименного предисловия 1941 года. В новом варианте появилась большая вводная часть с рассказом о детстве, юности и литературной судьбе Бичер-Стоу, ушли пространные рассуждения о политических правах чернокожих в США, о «власти капиталистов Уолл-Стрита» и проч. Тем не ме-

нее 25 марта 1966 года Чуковский записал у себя в дневнике: «...Душевные муки я испытываю страшные. Сейчас, держа корректуру III тома, прочитал свою статью о Бичер Стоу. <...> Если бы мне, когда я был молод и бился за новые формы критических статей, показали эту статейку, написанную в сталинские дни для Детгиза (а Детгиз отверг ее, так как тогда боролись с “Чуковщиной”) — если бы мне показали эту дряблую бескровную статейку, я бы заплакал от горя...» (Т. 13, с. 428).

Нынешняя публикация статьи, несмотря на беспощадную авторскую самооценку, важна, помимо прочего, как еще одно литературное свидетельство ушедшей эпохи. В книге Р. Орловой «Хижина, устоявшая столетие» (М., 1975) рассказывается о борьбе «вульгарных социологов» с романом Бичер-Стоу. Тогдашние охранители считали, что «...вряд ли следует признать [книгу] желательной для советского подростка: сила реалистического изображения рабства нейтрализуется религиозным разрешением конфликта, характеры эскизны, по тону и темпу роман выпадает из стиля нашей эпохи». «Однако в противоположность этому, — пишет Р. Орлова, — в советской критике утверждался другой, гораздо более верный взгляд на книгу — в предисловии К. Чуковского, в статье критика И. Халтурина...»

Получается, что статья Чуковского оказалось в свое время своеобразным нейтрализатором нападков на «Хижину дядя Тома» — и «по тону», и «по теме». Излюбленный прием — ретроспективно-биографический очерк — здесь, как и в других статьях-предисловиях, был автором сохранен и, в отличие от издания 1941 года, сильно расширен.

С. 562 «*Все, что высоко, разумно, свободно ...*» и «*Вы еще не в могиле, вы живы...*» — стихотворные цитаты из Н. Некрасова — из черновых набросков поэмы «Саша» (1856) и «Рыцаря на час» (1862).

О Шерлоке Холмсе. — Впервые как предисловие к сборнику: А. К. Дойль. Союз рыжих и другие рассказы. М.; Л., 1945. Печатается по изданию: *Артур Конан Дойл. Записки о Шерлоке Холмсе.* Перев. с англ.; Под редакцией и с предисловием К. Чуковского. — М., 1956.

Это предисловие к рассказам Конан Дойла можно считать классической литературной статьей «позднего» Чуковского. Эта статья и сегодня печатается в качестве предисловия ко многим сборникам рассказов Дойла.

Сопоставление героев добротной детективной литературы и бульварной книжной продукции (Шерлок Холмс и Нат Пинкертон), впервые было сделано К. Чуковским в его знаменитой книге о массовой культуре — «Нат Пинкертон и современная литература» (1908, 1910). Для него это сопоставление было всегда актуальным.

В 1916 году, во время поездки группы русских литераторов в Англию, К. Чуковский лично познакомился с А. К. Дойлом. В 1946 году он рассказал об этом в предисловии к сборнику «Шесть наполеонов», после чего этот эпизод стал органической частью будущего «классического» предисловия. Впоследствии Корней Иванович еще раз вернулся к этой встрече — при подготовке комментария к своему рукописному альманаху «Чукоккала» (М.: Русский путь, 2006, с. 183–185).

Если не считать «классических» рассказов о Шерлоке Холмсе, можно сказать, что другая проза А. К. Дойла Чуковского не заинтересовала. В 1920 году он назвал рассказы Дойла «ловко написанными, но забываемыми и — в

глубине — бесталанными», а в 1955 году, читая последние новеллы о Шерлоке Холмсе, поименовал их «плоскими» (Дневник. 28 июня 1920 и 15 декабря 1955. Т. 11, с. 299 и Т. 13, с. 209).

Джон Чивер. [Предисловие]. — Впервые: *Джон Чивер.* Исполинское радио: рассказы. Перев. с англ. Т. Литвиновой; Редакция и предисловие К. Чуковского. — М.: Изд-во иностр. лит., 1962. Печатается по этому изданию.

Из всех иностранных писателей, к книгам которых Чуковский написал предисловия, Джон Чивер (1912–1982) был единственным, с кем Корней Иванович встречался и переписывался (если не считать кратковременной встречи с Артуром Конан Дойлом в 1916 году).

Интерес к прозе Д. Чивера возник у Чуковского во многом благодаря переводчице Татьяне Максимовне Литвиновой (р. 1918), с которой К. И. в течение долгих лет дружил и работал над редактированием и переводами англоязычной литературы. «Я сразу полюбила Чивера, и меня постоянно преследовало чувство, что его книги совершенно случайно написаны по-английски, что на самом деле это русские книги...» — рассказала в одном из интервью Т. Литвинова («Независимая газета», 1992, № 245). Впечатления от прозы американского писателя остались и в дневнике Чуковского: «...Сегодня Таня Литвинова читала мне свой перевод Чивера — открытого мною писателя: о доброй, благодушной, спокойной женщине — которая меняет любовников, как чеховская Душенька мужей — и только в конце выясняется, что это символ Смерти» (Дневник. 12 октября 1960. Т. 13, с. 300).

Осенью 1964 года Джон Чивер побывал в Советском Союзе и встретился с Чуковским. «Вчера был у меня Чивер, поразительно похожий на Уэллса: тот же цвет волос, та же улыбка, тот же рост, та же фактура розовой кожи... У меня был грипп, мне было трудно сидеть, хотелось лечь, но я так люблю его, что мне было радостно с ним... Чивер совсем домашний» (Дневник. 23 октября 1964. Т. 13, с. 395). В одном из писем к Чуковскому Чивер пообещал подписать К.И. на американский литературный журнал «Нью-Йоркер», и хотя Чуковский сомневался в том, что это возможно, — подписка была осуществлена. «Нью-Йоркер» доставлялся в Переделкино в течение четырех лет (1965–1968), так что Корней Иванович мог следить за развитием современной американской литературы.

В архиве Чуковского сохранилось несколько писем от Джона Чивера, концовкой одного из них мы и закончим:

«...Наверное, это слишком высокопарно для письма, если я скажу, что дружба писателей может стать силой, которая не позволит миру развалиться на куски, и все-таки мне дает новые силы сама эта мысль...» («Иностранная литература». 1977. № 12, с. 261).

Переводы прозаические — Впервые в сб.: Принципы художественного перевода. (Пг., 1919, с. 7–24). Печатается по второму дополненному изданию (Пг., 1920, с. 24–53).

*Е. Чуковская, М. Лорие,
Б. Балестра и П. Крючков*

СОДЕРЖАНИЕ

ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО	5
ПРО ЭТУ КНИГУ	7
Глава первая. СЛОВАРНЫЕ ОШИБКИ	12
Глава вторая. ПЕРЕВОД – ЭТО АВТОПОРТРЕТ ПЕРЕВОДЧИКА	19
Глава третья. НЕТОЧНАЯ ТОЧНОСТЬ	48
Глава четвертая. БЕДНЫЙ СЛОВАРЬ – И БОГАТЫЙ	82
Глава пятая. СТИЛЬ	97
Глава шестая. СЛУХ ПЕРЕВОДЧИКА. – РИТМИКА. – ЗВУКОЗАПИСЬ	147
Глава седьмая. СИНТАКСИС. – ИНТОНАЦИЯ. – К МЕТОДИКЕ ПЕРЕВОДОВ ШЕКСПИРА	159
Глава восьмая. СОВРЕМЕННОЕ (<i>Этюды о переводчиках новой эпохи</i>)	191
I. МАРШАК	191
II. В ЗАЩИТУ БЕРНСА	200
III. ВЫСОКИЕ ЗВЕЗДЫ	207
IV. ЕЩЕ ПРО НЕТОЧНУЮ ТОЧНОСТЬ	214
V. «ДОН ЖУАН»	218
VI. СЕРДЦЕБИЕНИЕ ЛЮБВИ	224
VII. ЗАПИСКИ ПОСТРАДАВШЕГО	228
Глава девятая. ПЕРЕВОДЫ ПРЕЖДЕ И ТЕПЕРЬ	236
Глава десятая. РУССКИЕ «КОБЗАРИ». (<i>На путях к современному стилю</i>)	265
I. ИСКАЖЕНИЕ СМЫСЛА	265
II. БОРЬБА СО СТИЛЕМ ШЕВЧЕНКО	273
III. СЛОВАРНЫЕ ЛЯПСУСЫ	280
IV. ИСКАЖЕНИЕ МЕЛОДИКИ	284
V. ОСОБЫЕ ТРУДНОСТИ	289
VI. РУССКИЕ «КОБЗАРИ» (Иван Белоусов, Андрей Колтоновский, Федор Сологуб)	292
VII. РЕЦИДИВ ФОРМАЛИЗМА	303
VIII. СОВЕТСКИЙ СТИЛЬ ПЕРЕВОДОВ ШЕВЧЕНКО	304
IX. ШЕВЧЕНКО В ВЕЛИКОЙ СЕМЬЕ	317
БИОГРАФИЯ КНИГИ (<i>Послесловие к изданию 1968 года</i>)	321
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	323
«Онегин на чужбине»	323

Вокруг «Высокого искусства»	344
1. Из переписки с иностранными славистами	344
2. Из писем филологов, переводчиков, читателей	366
ИЗ АНГЛО-АМЕРИКАНСКИХ ТЕТРАДЕЙ	373
Оскар Уайльд	375
Уолт Уитмен	417
I. Его поэзия	417
II. Его жизнь	450
Листья травы	475
Первый одуванчик	475
Из «Песни о себе»	475
Тебе	480
В тоске и в раздумье	481
Если бы мне было дано	482
Городская мертвецкая	482
Если кого я люблю	483
Вы, преступники, судимые в судах	483
Приснился мне город	484
Статьи	485
Как я полюбил англо-американскую литературу	485
Русскими глазами (<i>Оксфордская речь</i>)	488
Триллеры и чиллеры	494
Предисловия	507
Чарльз Диккенс. Повесть о двух городах	507
Чарльз Диккенс. Колокола	511
Марк Твен. Приключения Тома	516
Жизнь О. Генри	518
Бернард Шо	523
Г. Р. Хаггард. Копи царя Соломона	531
Джозеф Конрад. Каприз Олмэйра	533
Джон Мэйзфилд. Пьесы	534
Синг и его «Герой»	535
Гилберт Честертон. Жив-человек	547
Бичер Стоу и ее книга	550
О Шерлоке Холмсе	564
Джон Чивер	575
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	582
<i>Евг. Иванова. У истоков «Высокого искусства»</i>	582
<i>Корней Чуковский. Переводы прозаические</i>	591
КОММЕНТАРИИ	616