МАСТЕРСТВО ПЕРЕВОДА

Сборник

Советский
писатель
Москва
1965

М. Лорие

ОБ ОДНОМ ХОРОШЕМ ПЕРЕВОДЕ

(«Тяжелые времена» Диккенса в переводе В. М. Топер)

В том, что мы пишем, еще очень недостает конкретных разборов отдельных работ. Долгое время критика сводилась к вылавливанию мелких огрехов — смысловых ошибок, явных искажений родного языка. За последнее время в печати стали появляться работы, авторы которых ставят себе целью оценить перевод того или иного произведения в целом, исходя из определенных требований. Эти требования, иными словами, критерии для оценки качества перевода вырабатывались постепенно, наряду с разработкой теоретических проблем. Сейчас уже можно сказать, что критерии есть, но слишком еще редко и неуверенно мы их применяем, особенно когда речь идет о переводе прозы. Настоящей статьей мне хотелось бы в какой-то мере восполнить этот пробел.

Мы знаем, что задача переводчика — передать *все* идейно-художественное содержание подлинника: не только содержание-сюжет, не только содержание-мысль, но и содержание-стиль. Но если перевод, искажающий сюжет или главную мысль подлинника, явление как-никак исключительное, то с неверной передачей *стиля* автора мы встречаемся, к сожалению, еще слишком часто.

А между тем сплошь и рядом бывает, что критик дает стилистическую оценку переводной книге, как будто не понимая, что, в сущности, тем самым дает оценку работе

переводчика. Так было у нас с Хемингуэем. Стиль Хемингуэя разбирали в десятках статей и заметок. Мало того, ему подражали десятки наших писателей. Но нигде я не прочла четко выраженной мысли, что оценка-то эта давалась по переводам. В свое время выходил очень плохой перевод романа Хемингуэя «Прощай, оружие». Перевод этот забыт, и хорошо, что забыт, но по нему-то никто не мог бы писать о стиле Хемингуэя! Доходило до курьезов: для издания 1959 года переводчики сильно правили свои старые переводы, и читатели, хорошо знающие Хемингуэя по этим старым переводам, возмущались: «Почему стало по-другому? Ведь было лучше!» И опять недодумывали — у кого было лучше? У переводчика? А может быть, перевод стал стилистически ближе к подлиннику?

Внимательное ознакомление с любым из собраний сочинений зарубежных классиков, изданных у нас за последние 10—20 лет, покажет, что в этих собраниях соседствуют переводы, выполненные и с разных теоретических позиций, и с очень неодинаковой степенью мастерства. Может быть, особенно яркий тому пример — недавно законченное изданием тридцатитомное Собрание сочинений Диккенса. В нем можно найти и превосходные переводы, сделанные художниками, и работы более и менее добросовестных, более и менее способных, но либо еще недостаточно опытных, либо недостаточно думающих переводчиков, и, наконец, перекочевавшие из более ранних изданий в почти полной неприкосновенности труды наших переводчиков-формалистов 30-х годов, утверждавших, что стиль автора есть совокупность подлежащих переводу формальных приемов, к тому же в большой мере свойственных не данному автору, а данному языку.

Не стоило бы и упоминать об этой давно уже осужденной «теории», но дело в том, что отголоски ее мы время от времени слышим и до сих пор. Издательства, к сожалению, далеко не всегда печатают хорошие переводы и бракуют плохие. Вплоть до 1954 года переиздавался, например, перевод «Тяжелых времен» Диккенса, сделанный Г. Шпетом еще в 1933 году (в Собрание сочинений он, по счастью, не вошел). До этого «Тяжелые времена»

переводились на русский язык еще девять раз, от 1855 до 1930 года, и легко себе представить, какое разнообразие талантов и посредственности, вольного пересказа и наивного педантизма, отсебятины и цензурных вымарок можно обнаружить в этих переводах. В работе Г. Шпета нет ни одного пропуска и ни одного добавления от себя, но переводчик убил автора, и этот мертвый перевод — типичный образец того, как претворялась в жизнь теория формалистов. В сопоставлении с ним особенно ярко выступают высокие достоинства перевода той же книги, сделанного В. М. Топер, которому и посвящена эта статья.

Перевод этот я считаю первоклассным и постараюсь показать, чем именно он хорош. А поскольку я была редактором этого перевода, то не только знаю его как читатель, в готовом виде, но и присутствовала, так сказать, при его становлении: несколько раз вместе с переводчицей занималась расшифровкой особенно трудных для понимания мест и, что важнее, могла заранее убедиться в том, что, когда она думает о передаче авторского стиля, ее волнуют совсем иные вопросы, нежели те, которые занимали формалистов. Переводчик реалистического толка, прежде чем приступить к самому переводу, разбирается в том, как пишет автор: эмоционально или спокойно? Равнодушно, внешне объективно или откровенно пристрастно? Щедро или скупо? Что характерно для его изображения действительности — пафос, ирония, добрый смех, гротеск? И какие человеческие качества и социальные явления вызывают его сочувствие, или гневное осуждение, или насмешку? А от этих общих вопросов переходит к частным: как строит автор образ, как характеризует своих персонажей? Какими словесными фигурами пользуется? Какую роль в его стиле играет каламбур, метафора, речевая характеристика?

Что касается средств выражения, то ищет он их не в механическом копировании подлинника, а в богатейшем арсенале средств русского языка, *в русской литературе*.

Перевод В. М. Топер и хорош прежде всего потому, что это — литературное произведение, прекрасно написанное по-русски. Вчитайтесь в такой отрывок — описание промышленного города Кокстауна *(стр. 28)*:

«То был город из красного кирпича, вернее, он был бы из красного кирпича, если бы не копоть и дым; но копоть и дым превратили его в город ненатурально красно-черного цвета — словно размалеванное лицо дикаря. Город машин и высоких фабричных труб, откуда, бесконечно виясь змеиными кольцами, неустанно поднимался дым. Был там и черный канал, и река, лиловая от вонючей краски, и прочные многооконные здания, где с утра до вечера все грохотало и тряслось и где поршень паровой машины без передышки двигался вверх и вниз, словно хобот слона, впавшего в тихое помешательство. По городу пролегало несколько больших улиц, очень похожих одна на другую, и много маленьких улочек, еще более похожих одна на другую, населенных столь же похожими друг на друга людьми, которые все выходили из дому и возвращались домой в одни и те же часы, так же стучали подошвами по тем же тротуарам, идя на ту же работу, и для которых каждый день был тем же, что и вчерашний и завтрашний, и каждый год — подобием прошлого года и будущего».

Приведу для сравнения старый перевод:

«То был город из красного кирпича, или из кирпича, который был бы красным, если бы не дым и пепел; но при данных обстоятельствах то был город неестественно красного и черного цвета, как раскрашенное лицо дикаря. То был город машин и высоких труб, из которых бесконечные дымовые змеи тянулись и тянулись и никогда не свертывались на покой. В нем были черный канал, река — красно-фиолетовая от стекавшей в нее вонючей краски, и пространные груды строений, изобиловавших окнами, где что-то грохотало и дрожало круглые сутки и где поршень паровой машины однообразно поднимался и опускался, словно голова слона, находившегося в состоянии меланхолического помешательства. Он состоял из нескольких больших улиц, очень похожих одна на другую, множества маленьких улиц, еще больше похожих одна на другую, населенных людьми, которые точно так же были похожи один на другого, входили и выходили в одни и те же часы, с одним и тем же шумом, по одним и тем же мостовым, и для которых каждый день был таким же, как вчера и завтра, а каждый год был двойником прошлого и следующего».

Здесь и неверное слово «пепел» вместо «копоти», и полная несочетаемость слов «пространные груды строений, изобиловавших окнами, где что-то грохотало...»; и канцеляризмы — «при данных обстоятельствах», «находившегося в состоянии... помешательства», «в нем были черный канал, река...»; и люди, которые «входили и выходили... по одним и тем же мостовым», да еще «с од-

ним и тем же шумом». Короче говоря, здесь есть много тех же слов, что в подлиннике, но нет проникновения в действительность, изображенную этими словами, и нет картины, написанной мастером.

В тексте В. М. Топер пленяет необычайно свободное владение русским языком. Ценою какого времени и какой напряженной работы мысли и воображения такое впечатление свободы достигается — это другой вопрос. Но ведь от читателя рабочий процесс скрыт, он получает результаты.

Когда переводчик так владеет русским языком, как В. М. Топер, он одинаково уверенно передаст и мелодраму Диккенса, и редкие в этом мрачнейшем из его романов блестки юмора. Сравните, например, интонацию двух приведенных ниже кусков.

«Молчание. Глухое тиканье убийственно точных часов. Черный густой дым вдалеке.

— Отец, — сказала Луиза, — вы думаете, что я люблю мистера Баундерби?

Этот неожиданный вопрос крайне расстроил мистера Грэдграйнда.

— Дитя мое, — отвечал он, — я... право же... не берусь судить об этом.

— Отец, — продолжала Луиза тем же ровным, невозмутимым тоном, — вы требуете, чтобы я любила мистера Баундерби?

— Нет, дорогая моя, нет. Я ничего не требую.

— Отец, — так же спокойно продолжала она, — мистер Баундерби требует, чтобы я любила его?» и т. д. *(стр. 106)*.

(В старом переводе: «Молчание с обеих сторон. Долбящий стук мертвенных статистических часов. Чернота и унылость дальнего дыма...»)

И второй кусок:

«Неутомимая миссис Спарсит, в жестокой простуде, потеряв голос, поминутно сморкаясь и чихая так, что казалось, ее осанистая фигура вот-вот разлетится на составные части, гонялась за своим принципалом, пока не настигла его в столице; она величественно вплыла к нему в гостиницу на Сент-Джеймс-стрит, запалила порох, коим была заряжена, и взорвалась. Выполнив свою миссию с истинным наслаждением, сия возвышенной души особа лищилась чувств на лацкане мистера Баундерби,

Мистер Баундерби первым делом стряхнул с себя миссис Спарсит и предоставил ей страдать на полу без посторонней помощи...» *(стр. 253)*.

Один из самых трудных для перевода персонажей романа — рабочий Стивен Блекпул. На современный взгляд, это малоудачная фигура, но Диккенс писал его с большой любовью и сочувствием. Это бедняк, ушибленный жизнью, покорный судьбе. А говорит он не только грамматически неправильно, но еще пересыпает свою речь диалектизмами северных английских графств. В. М. Топер, решая проклятый вопрос передачи просторечия, начисто отказалась от искажения русских слов и тем более от диалектизмов, целиком полагаясь на синтаксис и интонацию. Вот как Стивен Блекпул рассуждает, когда его уволили с фабрики:

«Я ли ушел с работы, или работа ушла от меня, выходит одно на одно. С его работой мы теперь врозь. Пусть так. Я даже подумал, вот когда вы меня догнали, пожалуй, оно и к лучшему. Останься я здесь, я был бы как бельмо на глазу. Может, многим легче станет, когда я уйду; и мне самому, может, легче станет; так ли, нет ли, а уж теперь ничего не поделаешь. Должен я распрощаться с Кокстауном и сызнова счастье свое искать.

— Куда ты пойдешь, Стивен?

— Покамест еще не знаю, — отвечал он, сняв шляпу и приглаживая ладонью редкие волосы. — Я не нынче ведь уйду, Рейчел, и не завтра. Нелегкое это дело — решить, куда податься, но я соберусь с духом» *(стр. 166—167)*.

А вот как он рассказывает о своей непутевой жене:

«Я долго терпел. Думал, отучу ее, все надеялся. Чего я только не делал! Уж я и так, и сяк, и этак. Приду, бывало, домой, гляжу — добро мое все растащено, а она без памяти валяется пьяная на голом полу. И не раз так-то, не два, а двадцать раз!.. Так оно и пошло. И все хуже и хуже. Потом она ушла от меня. И уж тут стала совсем пропащая. И вот — нет-нет, да и приходит. Приходит и приходит. А как я могу не пустить ее? Бродишь, бродишь по улицам всю ночь, лишь бы домой не идти. Я уж и к мосту наведывался, брошусь, думаю, в воду, и делу конец. Уж так-то я намучился, что смолоду стариком стал» *(стр. 78)*.

Для контраста процитирую старый перевод этого же отрывка, в котором сохранены «все слова» подлинника, но безнадежно утеряна не только простонародность речи, но и вообще какая бы то ни было живая интонация:

«Я был очень терпелив с нею. Я пробовал отучить ее, и не раз, а много раз. Я пробовал одно, пробовал другое, пробовал третье. Я возвращался домой, сколько раз, и видел, что все, что у меня было, исчезло, а она бесстыдно валялась на голом полу. И это бывало не раз, не два... двадцать раз!.. От худого к худшему, от худшего к еще худшему. Она покинула меня. Она всячески бесчестила себя, грубо и позорно. И она возвращалась домой, возвращалась, возвращалась. Что я мог сделать, чтобы воспрепятствовать ей? Я ходил по улицам целые ночи... Я ходил к мосту, думал, брошусь через перила, и все кончено. Я настрадался так сильно, что постарел, хотя я еще не стар».

Уверенно, без лишнего нажима проводит В. Топер речевую характеристику и других персонажей этого романа.

Вот плетет свою несуразицу забитая и глупая жена мистера Грэдграйнда. Дочь ее предавалась недозволенному занятию — сидела у камина, глядя, как уголь, сгорая, обращается в пепел, и раздумывая о быстротечности жизни.

«— Вздор! — сказала миссис Грэдграйнд с необычной для нее твердостью. — Вздор! И не стыдно тебе, Луиза! Говорить такие глупости прямо в глаза мне, хотя ты отлично знаешь, что дойди это до твоего отца, мне от него покою не будет. И это после всех забот и хлопот о тебе! Сколько лекций тебе прочитали, сколько опытов показывали! Разве я сама, когда у меня вся правая сторона отнялась, не слышала, как ты со своим учителем долбила про горение, каление, сожжение и еще невесть какие ения, лишь бы свести с ума несчастную больную. И после всего этого я должна терпеть твою болтовню об искрах и пепле! Я жалею... да, я от души жалею, что стала матерью. Лучше бы мне вовсе не иметь детей, вот тогда бы вы поняли, каково это — обходиться без меня!» *(стр. 61)*.

А вот повеса Хартхаус, когда сорвался его план обольщения Луизы, пытается оправдаться перед бесхитростной девушкой Сесси, которая пришла к нему в гостиницу и велела немедленно и навсегда уехать из города:

«Я не отличаюсь высокой нравственностью и никогда не выдаю себя за образец добродетели. Я человек вполне безнравственный. Однако, если я причинил малейшее огорчение той леди, которая составляет предмет нашего разговора, или, по несчастью, в какой-то мере нанес ущерб

ее доброму имени, или до такой степени забылся, что дерзнул выразить ей свои чувства, отчасти несовместимые с... ну, скажем, святостью домашнего очага, если я воспользовался тем, что отец ее — машина, брат — щенок, а супруг — медведь, то прошу вас верить мне — я сделал это не по злому умыслу, а просто скользил со ступеньки на ступеньку так дьявольски плавно и незаметно, что и понятия не имел, как длинен перечень моих прегрешений...» *(стр. 248)*.

Итак, на первое место среди достоинств этого перевода я ставлю русский язык — свободный, гибкий, послушный воле переводчика. Язык необычайно богатый, что необходимо при переводе Диккенса, поскольку его-то лексика необычайно богата, и обеднить ее — значит не передать стиль подлинника. Язык ровный — без назойливых архаизмов, но и без слишком современных слов и оборотов. В. М. Топер пишет не «вернулся», а «возвратился» или «воротился», не «ответил», а «отвечал» — в смысле однократном, в полном соответствии с употреблением этого слова нашими классиками, часто дает «нежели», вместо «чем», и «ежели», вместо «если», «отворил», а не «открыл», — и все это вполне естественно, непринужденно. В. М. Топер так знает язык нашей классической литературы, так уверенно себя чувствует в этой стихии, что без труда входит в нее и даже не испытывает желания или искушения из нее вырваться.

Это не значит, что таким же языком она стала бы переводить книгу современного автора. Это лишь драгоценное писательское умение найти нужный язык для *данной* работы.

Язык перевода насыщен хорошими, добротными русскими словами и оборотами. Многие из них как-то стали выходить у нас из употребления, стали забываться, и хотя нигде не сказано, что они устарели или изменили свое значение, сейчас и молодые переводчики и некоторые редакторы уже побаиваются их, склонны, следуя «пометам» в словаре Ушакова, отнести их чуть ли не к вульгаризмам. Мало смысла приводить слова вне контекста. Но, оговорив, что в переводе В. М. Топер они все на своих местах и никогда не выпирают из общей словесной ткани, я все же приведу несколько таких слов и оборотов — выразительных, окрашенных, живых,

обросших ассоциациями: замызганный, скособоченный, закуток, сметливый, обознаться, запамятовать, повременить, укоризна, огнистый, поднебесье, ершистый, обуянный (нетерпением), слово за слово, по весне, стала в тягость, очертя голову, на скорую руку, хлебнула горюшка, нужен до зарезу, его от этого не убудет, била лихорадка, долго ли до греха и т. д. и т. п.

Как всякий настоящий писатель, переводчица чувствует и употребляет слово во всем богатстве его логических и эмоциональных связей, чем и достигается воздействие на читателей всякого произведения художественной литературы.

«Двое других отпрысков семейства Грэдграйнд — Адам Смит и Мальтус — отбывали срок обучения вне стен отчего дома...» *(стр. 28)*. В этом «отбывали срок обучения», за которым русское ухо слышит «отбывали срок наказания», — вся воспитательная система мистера Грэдграйнда. Или еще: «Разумеется, отпрыски и не подозревали о существовании Людоеда и даже имени такого не слышали. Боже упаси! Я просто пользуюсь этим словом, чтобы описать чудовище с несметным числом голов, втиснутых в одну, которое похищает детей и тащит их в статистические клетки своего мрачного замка учености» *(стр. 14)*. Здесь слово «клетки», благодаря своей многозначности, вызывает представление и о разлинованной странице статистического отчета, и о темнице. В старом переводе того же отрывка мы находим свидетельство полной глухоты переводчика к собственному тексту: «Это не значит, что они знали что-нибудь об имени или качествах Великана-людоеда. Факт, спаси и сохрани от этого! Я пользуюсь этим словом только для того, чтобы характеризовать чудовище, обладавшее неизвестно каким количеством голов, превращенных в одну голову, хватавшее в плен детей и таскавшее их за волосы (!) в унылые статистические пещеры».

Когда переводчик — писатель, его не страшит метафора. В. М. Топер пишет:

> «Выслав вперед свои черные глаза и крючковатый нос, она (миссис Спарсит) осторожно пробиралась по густому подлеску, так страстно стремясь к желанной цели, что она, надо думать, не отступила бы, если бы даже роща

кишела гадюками... Чу! Малым пичужкам впору бы вывалиться из гнезда — так ярко вспыхнули во тьме глаза миссис Спарсит, когда она остановилась, напрягая слух» *(стр. 225)*.

А вот плохой переводчик здесь пугается — вдруг не поймут? И разжевывает:

«Вперив настороженно во тьму свои черные глаза и выставив вперед свой крючковатый нос, миссис Спарсит тихонько прокладывала себе дорогу сквозь кусты, с такой настойчивостью в преследовании своей цели, что, будь этот лес лесом ядовитых змей, она проделала бы то же... Чу! Птенцы могли бы выпасть из своих гнезд, зачарованные блеском глаз миссис Спарсит, засверкавших во мраке, когда она остановилась и стала прислушиваться».

Метафора разжевана, а фраза не построена, засорена пустыми словами («... с такой настойчивостью в преследовании своей цели», «проделала бы то же»); в последней же фразе вовсе нет стержня — два причастия, нанизанных одно на другое, и ни одного логического или эмоционального акцента.

Метафоры играют в тексте Диккенса первостепенную роль. На них, как мы видели, построено все описание города Кокстауна: это и поршни, которые ходят вверх-вниз, точно хоботы слонов, впавших в тихое помешательство, и кольца дыма, которые, как змеи, раскручиваются из бесчисленных фабричных труб, и фабричные корпуса, которые издали по ночам кажутся сказочными дворцами. Причем Диккенс свои метафоры помнит, и когда он в дальнейшем говорит про змеиные кольца или змеиное семя, про слонов, страдающих тихим помешательством, или про сказочные дворцы, то, разумеется, не считает нужным всякий раз напоминать, что речь идет о поршнях, о дыме и о фабричных корпусах. И читатель его понимает — он тоже запомнил метафору. Так же запомнит ее и русский читатель, если переводчик с самого начала подаст ее убедительно, а подать ее убедительно он сможет только в том случае, если сперва продумает и прочувствует ее вслед за автором.

До сих пор речь шла о новом переводе «Тяжелых времен» как о произведении русской литературы. Но не

менее важен и другой вопрос: насколько близок перевод к подлиннику?

Думаю, что его не стоило бы и хвалить, если бы он не был близок к подлиннику. Ведь все, о чем сказано выше, — и естественная, свободная, понятная для читателя речь, и переход от пафоса к язвительной насмешке, а потом к слезливой мелодраме, и богатство словаря, и сквозные характеристики, и обилие метафор — все это переводчику задано автором и в переводе ценно не само по себе, а именно постольку, поскольку это задано.

Перевод В. М. Топер необыкновенно близок к тексту и верен тексту. Но при этом ни одна длинная фраза синтаксически не совпадает с авторской, подчас не совпадает и по словарному составу, в том смысле, что в ней «другие слова», не те, которые по отдельности, по словарю, соответствуют словам автора. Не совпадают слова, но совпадает мысль и образ.

На следующем примере мне хочется показать, что стадия дословного перевода вообще не имеет права на существование, что переводчик, мягко выражаясь, должен работать не рукой, а головой, рука же — это подсобный инструмент, который только фиксирует уже выполненную головою работу. Вот знакомая нам миссис Спарсит подглядела свидание Луизы и Хартхауса. Она слышала его страстные признания. Дальше Диккенс пишет:

> «All this, and more, in his hurry, and in hers, in the whirl of her own gratified malice, in the dread of being discovered, in the rapidly increasing noise of heavy rain among the leaves, and a thunderstorm rolling up — Mrs. Sparsit received into her mind, set off with such an unavoidable halo of confusion and indistinctness, that when at length he climbed the fence and led his horse away, she was not sure where they were to meet, or when, except that they had said it was to be that night.
>
> But one of them yet remained in the darkness before her; and while she tracked that one she must be right».

По-английски это очень эмоциональный кусок. Но эмоциональность, естественно, достигается здесь средствами *английского* языка, а при механическом их перенесении в русский язык теряется и эмоциональность,

а заодно и смысл. Дело переводчика увидеть и почувствовать все, о чем пишет автор. Каково эмоциональное содержание приведенного куска? Миссис Спарсит наконец добилась своего — теперь она сможет отомстить ненавистной Луизе за то, что на ней женился Баундерби, — ведь миссис Спарсит сама надеялась выйти за него замуж. Она смертельно боится, что ее накроют. Пошел дождь и шумит по листьям, мешает слушать. Приближается гроза. Поэтому все, что старуха слышит, путается у нее в голове, и самое главное — где и когда Луиза должна снова встретиться со своим соблазнителем — она прослушала. Все это надо себе представить, а затем выразить в одном предложении, напряженном и взволнованном.

Перевод этого отрывка у Г. Шпета как раз и свидетельствует о том, что здесь работала только рука, а ум и воображение бездействовали:

> «Все это и многое другое, при торопливости их разговора, в вихре собственной удовлетворенной злобы, в страхе быть открытой, при быстро нараставшем среди деревьев шуме сильного дождя и раскатах грома, миссис Спарсит неизбежно воспринимала в таком тумане неясности и неотчетливости, что когда, наконец, он перелез через забор и увел лошадь, она не могла с достоверностью установить — ни где они должны встретиться, ни когда; было только сказано, что это должно произойти в ту же ночь... Но один из них (Луиза! — *М. Л.*) был еще в темноте перед нею, и если она выследит этого одного, она не промахнется».

А вот как решила ту же задачу В. М. Топер:

> «...кого она подарила своим доверием, кто предан ей беззаветно и любит ее до безумия. Все это и еще многое другое слушала и запоминала миссис Спарсит, но усиливавшийся с каждой минутой дождь и первые раскаты грома заглушили его последние торопливые слова, а сама она так неистово злорадствовала, так смертельно боялась быть обнаруженной, что мысли ее путались, и когда, наконец, он перелез через ограду и ушел, ведя лошадь в поводу, она не могла бы сказать с уверенностью, где и на какой час назначено свидание — кроме того, что оно должно состояться в ту же ночь... Но ушел только один, другая еще здесь, в темноте, и пока ее след не потерян, ошибки быть не может».

Вся фраза здесь перестроена по законам русского языка, все осмыслено (включая «led his horse away».

Конечно же сила не в том, что он увел лошадь, а в том, что ушел сам!). Все, что сказал автор, сказано и в переводе (кроме «among the leaves», но мы знаем, что дело происходит в роще, — значит, и шум дождя связывается у нас в сознании с деревьями), и фраза, достаточно эмоциональная, воспринимается так же, как английским читателем английская фраза автора.

Или еще такой пример из перевода В. М. Топер:

> «Между тем решено было отпраздновать свадьбу через два месяца, и мистер Баундерби каждый вечер посещал Каменный Приют в качестве признанного жениха. Свои чувства к невесте он выражал при помощи браслетов, и вообще все приготовления к свадьбе носили сугубо промышленный характер. Изготовлялись платья и драгоценности, изготовлялись перчатки и торты, изготовлялся брачный контракт, оснащенный богатым подбором фактов. С начала до конца все было подчинено фактам. Время не разыгрывало с влюбленными тех милых шуток, которые ему приписывают неразумные поэты, да и стрелки часов двигались не быстрее и не тише, чем обычно. Убийственно точные часы в обсерватории Грэдграйнда стукали по голове каждую секунду, едва она успевала родиться, и хоронили ее с привычной пунктуальностью».

Казалось бы — все просто. Но если разобраться в этом абзаце и сравнить его с подлинником, видишь, что за этой простотой лежит большая работа. Начать с первой фразы: по-английски она построена на глаголе «назначать»: «The marriage was appointed to be solemnized in eight weeks' time», — переводчик строит ее на глаголе «было решено». В старом переводе сохранен глагол «назначать» — и вот что получилось: «Между тем торжество свадьбы было назначено через 8 недель». Во-первых, по-русски говорят не «8 недель», а «два месяца». Во-вторых, просто неверно, что «торжество свадьбы» (что бы это ни значило) *было назначено* через 2 месяца — назначен-то день был тогда же. Далее, по-английски: «love was made on these occasions in the form of bracelets». Буквалист доходит здесь до того, что даже идиом «to make love» разлагает на отдельные слова и дает совершенно страшный перевод: «Любовь осуществлялась в таких случаях при помощи браслетов». Дальше — связка «and» не осмыслена и переведена почему-то разделительным «а» («а в течение периода сговора она при-

няла мануфактурный вид»). Но ведь и посещения дома невесты, и браслеты — это все относится к тому же периоду, и права В. М. Топер, переводя эту связку «and» как «и вообще...». Далее, надо было найти перевод для глагола, на котором строится следующая фраза: «Dresses were made, jewellery was made, cakes and gloves were made, settlements were made...» — и здесь «изготовлялись», найденное В. М. Топер, гораздо удачнее, чем расплывчатое «создавались» из старого перевода. Дальше: автор пишет, что часы, то есть время, не проделывали тех «rosy performances», которые приписывают им поэты «at such times». Что такое «at such times»? Надо это осмыслить, а заодно и осмыслить и перевести «rosy performances». В переводе В. М. Топер читаем: «Время не разыгрывало с влюбленными тех милых шуток», — вот эти слова «с влюбленными» и соответствуют английскому «at such times». В самом деле — в каких случаях? Да когда жених и невеста влюблены друг в друга. А дальше— «убийственно точные часы» и «обсерватория Грэдграйнда» — это повторение двух мотивов, подробно раскрытых автором еще в предыдущей главе: «Подобно астроному, который сидел бы в обсерватории без окон и устроял звездную вселенную единственно при помощи чернил и бумаги, мистер Грэдграйнд в своей обсерватории... мог не приглядываться к мириадам человеческих существ, кишевших вокруг него, а потому вершил их судьбы на грифельной доске, утирая им слезы грязным огрызком губки». И дальше: «В эту-то обсерваторию — мрачноватую комнату с убийственно точными часами, которые каждую отмеренную секунду сопровождали зловещим стуком, словно приколачивали крышку гроба, — и пришла на другое утро Луиза».

Когда пытаешься разобрать такой перевод, нужно все время помнить, что талантливый переводчик работает не столь аналитически. В. М. Топер и в голову не пришло бы сначала перевести «love was made» — «любовь осуществлялась», а потом еще раз «переводить» это на русский язык. И конечно, ни на какой стадии работы у нее не могла родиться фраза: «и обширный ассортимент фактов делал подобающую честь свадебному контракту», — потому что она, как и всякий настоящий

переводчик, идет от правильно понятой авторской *мысли,* а в данном случае брачный контракт стоит в одном ряду с другими предметами, которые «изготовлялись», а слово «*факты*» — этот лейтмотив Грэдграйнда и Баундерби — завершает всю фразу необходимым логическим акцентом.

Есть ли в переводе В. М. Топер потери? Да, есть, и я беру на себя смелость сказать, что в переводе Диккенса не может не быть потерь. Идут они в основном за счет игры слов, на которую Диккенс, как известно, был великий мастер. В некоторых случаях переводчица сознательно не последовала за автором: когда Диккенс восклицает вместо «God forbid» — «Fact forbid», В. Топер не сочла нужным переводить это как «факт упаси» и оставила «Боже упаси». В других случаях она спасовала, и я как редактор ничем не могла ей помочь. Конечно, когда Хартхаус говорит: «From the House of Commons to the House of Correction, there is a general profession of morality», — это звучит хлестче, чем русское «От палаты общин до уголовной тюрьмы — повсюду одни ревнители нравственности» *(стр. 219)*. И не удалось передать фразу Диккенса, построенную на расчете, что за ней каждый англичанин слышит известную скороговорку. Автор рассказывает, что у маленьких Грэдграйндов были всяческие коллекции, на которых их обучали минералогии, металлургии и прочим премудростям, а затем разражается такой шуткой:

> «and, to paraphrase the idle legend of Peter Piper, who had never found his way into their nursery, if the greedy little Gradgrinds grasped at more than this, what was it for good gracious goodness' sake, that the greedy little Gradgrinds grasped at?»

Что тут делать? Ведь это тот же прием, что в «Алисе в стране чудес», — за текстом читатель слышит то, что знакомо ему с детства, в данном случае:

> Peter Piper picked a peck of pickled pepper,
> A peck of pickled pepper Peter Piper picked;
> If Peter Piper picked a peck of pickled pepper,
> Where's the peck of pickled pepper Peter Piper picked?

И В. М. Топер перевела только смысл, сохранив ироническую эмоциональность самого вопроса: «И ежели

всего этого малолетним Грэдграйндам было мало, то чего же еще, скажите на милость, им было надобно?» *(стр. 16)*.

Любопытно, что эту же скороговорку Диккенс использует и в «Тайне Эдвина Друда» *(гл. 9)*: упомянув, что Ландлес бросил в Эдвина Друда не то ножом, не то вилкой или бутылкой, Диккенс продолжает:

> «As in the governing precedence of Peter Piper, alleged to have picked the peck of pickled pepper, it was held physically desirable to have evidence of the existence of the peck of pickled pepper which Peter Piper was alleged to have picked; so, in this case, it was held psychologically important to know why Miss Landless's brother threw a bottle, knife or fork — or bottle, knife *and* fork — for the cook had been given to understand it was all three — at Mr. Edwin Drood?»

И другой наш отличный переводчик, О. П. Холмская, это место перевела. Звучит оно по-русски так:

> «Но если в известной истории о том, как Петрик-ветрик перчил вепря верцем-перцем тру-ля-ля! — прежде всего заинтересовывает физический факт, а именно таинственный верец-перец, которым ветреный Петрик вздумал перчить незадачливого вепря, то в данной истории всех интересовал факт психологический, а именно таинственная причина, побудившая брата мисс Ландлес бросить в Эдвина Друда бутылкой, ножом или вилкой, а может быть, бутылкой, ножом *и* вилкой, — ибо, по сведениям, полученным кухаркой, в деле участвовали все три эти предмета».

Что же получается? То, что в одном случае оказалось непереводимым, в другом случае перевелось. Разобравшись, можно понять, почему это так: в первом случае (в «Тяжелых временах») скороговорка не приводится, на нее только дано указание (the legend of Peter Piper), а текст построен по тому же звуковому принципу — аллитерации. Во втором случае скороговорка дана в авторском тексте, переводчику удалось придумать нечто очень похожее, к тому же напоминающее что-то похожее по-русски или по-польски, а главное-то во всей фразе — противопоставление факта физического (перец) факту психологическому (причина вражды), и это, конечно, вполне поддается переводу.

Но зато там, где игра слов у В. М. Топер получилась, она звучит действительно легко и непринужденно, а

ведь без этого — грош цена игре слов. Приведу одно такое место. Речь идет о Хартхаусе, который скуки ради занимается политикой, то есть объезжает округу и произносит речи с расчетом, что его, может быть, выдвинут в члены парламента, а между делом ухаживает за чужою женой. И вот этот абзац:

> «Когда дьявол ходит среди нас аки лев рыкающий, он ходит в образе, который, кроме дикарей и охотников, может соблазнить лишь немногих. Но когда он принаряжен, отутюжен, вылощен по последней моде; когда он пресыщен пороком, пресыщен добродетелью и до такой степени истаскан, что ни для рая, ни для ада не годится; вот тогда — занимается ли он волокитой или волокитством, — тогда он сущий дьявол» *(стр. 93)*.

Вот это самое «волокитой или волокитством», которое так легко и, я бы сказала, изящно легло во фразу, родилось из довольно сложного авторского оборота: «...whether he take to the serving out of red tape, or to the kindling of red fire, he is the very Devil»; «red tape» расшифровано как бюрократизм, волокита, а «red fire» — как разжигание страстей, в полном соответствии с образом персонажа и его деятельностью.

Одна из труднейших задач переводчика (когда он имеет дело с произведением настоящего писателя) — понять и передать то, что у автора осталось за текстом. Такой случай (в общем, очень несложный) мне тоже хотелось бы показать. В главе 9-й, II части «Тяжелых времен» Диккенс рассказывает, как умирает несчастная старуха, глупая, забитая, всю жизнь прожившая при грозном теоретике-муже, который ей слова сказать не давал. Диккенс пишет:

> «Her feeble voice sounded so far away in her bundle of shawls, and the sound of another voice addressing her seemed to take such a long time in getting down to her ears, that she might have been lying at the bottom of a well. The poor lady was nearer Truth than she ever had been: which had much to do with it».

В последней фразе Диккенс, а за ним и его английский читатель слышит известное английское изречение: «Truth lies at the bottom of a well» (истина лежит на дне колодца). Он не приводит этого изречения, но именно оно служит

связующим звеном между этой фразой и предыдущей. Нужно сказать, что переводчица не сразу это поняла, но важно другое: она поняла, что чего-то не понимает. Когда же смысл до нее дошел, ей пришлось решать, что делать: перевести дословно и объяснить в комментарии или поступить как-нибудь иначе. Она поступила иначе: очень осторожно ввела нужное объяснение в текст, и теперь фраза выглядит так: «...словно она покоилась на дне глубокого колодца, где, как известно, лежит истина. Бедная женщина и впрямь была сейчас ближе к истине, чем когда-либо в жизни».

А переводчик-формалист пишет, не смущаясь тем, понимает ли он сам то, что пишет, и поймут ли его читатели: «Ее слабый голос звучал настолько издалека из-под груды шалей, и звук другого голоса, обращенного к ней, казалось, требовал так много времени, чтобы дойти до ее ушей, точно она лежала на дне колодца. Несчастная леди была ближе к истине, чем когда-либо: требовалось столько усилий».

Плохому переводчику, в том числе и формалисту, вообще свойственно нежелание или неумение проникать в смысл авторского текста. А у Диккенса, как известно, многие места очень трудны для понимания. Вот, например, рассказав о том, что являл собой промышленный город Кокстаун (эта цитата приведена выше), автор пишет:

> «These attributes of Coketown were in the main inseparable from the work by which it was sustained; against them were to be set off, comforts of life which found their way all over the world, and elegancies of life which made, we will not ask how much of the fine lady, who could scarcely bear to hear the place mentioned».

Г. Шпет поступил просто: перевел более или менее все слова — и вот что получилось:

> «Таковы были основные признаки Коктауна, неотделимые от той работы, которой определялось его существование; им нужно противопоставить житейские удобства, распространявшиеся по всему миру, и житейские изящества, составлявшие — не будем задаваться вопросом, какую — часть изысканной леди, которая, пожалуй, не позволит, чтобы при ней даже упоминали об этом городе».

Вот видите — «все, как у автора»; все слова есть и даны в том же порядке, каждое слово со своим значением. А смысла нет. У В. М. Топер получилось несколько иное:

> «Все эти приметы Кокстауна были неотъемлемы от рода труда, которым жил город. Их неприглядность оправдывали кокстаунские изделия — предметы утонченного комфорта, проникавшие во все уголки земного шара, и предметы роскоши, которыми светская леди не в малой мере обязана была городу, чье имя и то внушало ей отвращение» *(стр. 29)*.

«Тяжелые времена», по собственному признанию В. М. Топер, самая трудная книга, какую ей доводилось переводить. Но и в других ее работах, будь то «Налегке» Марка Твена или «Время не ждет» Джека Лондона, мы находим это прекрасное сочетание литературного таланта и скрупулезно добросовестного отношения к делу — стремление все до конца осмыслить, готовность читать десятки страниц ради правильного понимания или перевода одного авторского слова.

Приобрести талант нельзя. Но воспитать его, а главное — подчинить осознанной задаче — долг каждого писателя-переводчика, и в этом В. М. Топер показывает пример всем нашим переводчикам — и молодым и старым.

* * *

Когда писались эти строки, В. М. Топер была жива и работала в полную силу. Сейчас, когда ее с нами нет, хочется, чтобы эта статья стала скромной данью ее светлой памяти.

Вера Максимовна Топер (1890—1964) начала свою литературную деятельность сравнительно поздно, но основательное владение тремя языками (французским, немецким, английским) и глубокое знание литературы, как западной, так и русской, наряду с врожденным талантом, позволили ей быстро стать настоящим мастером своего дела. Переводческую школу она прошла в коллективе под руководством И. А. Кашкина — переводила новеллы Хемингуэя, Бирса, Джойса, О'Кейси, Колдуэлла и других и обсуждала с товарищами по коллективу их и свои рукописи. Первой большой самостоятельной ее работой был перевод романа Хемингуэя «Фиеста».

Почти с основания журнала «Интернациональная литература» и до выхода последнего его номера в январе 1943 года В. М. Топер руководила отделом прозы этого журнала. Для читателя работа редактора еще менее заметна, чем работа переводчика, но все переводчики и литературоведы, которые имели дело с редактором

Топер — будь то по журналу или по бесчисленным книгам, которые она редактировала для различных издательств, — помнят, что редактором она была редкостным. Редактор-наставник, редактор-друг — требовательный, доброжелательный, знающий, чуткий, — такой она оставалась до конца: до конца не уставала учить начинающих (и не только начинающих) переводчиков, редакторов, комментаторов, заражая их своим горячим отношением к делу, глубоким проникновением в иноязычный текст, тонким чувством языка, чужого и своего. Это была в лучшем смысле слова педагогическая работа, хотя никаких официальных кружков или курсов В. М. Топер никогда не вела. И собственной последней работой ее была сложнейшая редактура, которую она выполнила как член редакционной коллегии пятитомного Собрания сочинений Бертольта Брехта, выходящего в настоящее время в издательстве «Искусство».

Пока позволяли силы и здоровье, В. М. Топер принимала активное участие в наших литературных дискуссиях, выступала с докладами, всегда насыщенными содержанием и четкими по мысли. Такими же были ее рецензии на переводы, многие из которых достойны опубликования как законченные критические работы.

Разносторонность и широта интересов, четкость суждений, готовность делиться своим огромным опытом — такой нам навсегда запомнится В. М. Топер, замечательный переводчик, редактор и человек.

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И КРИТИКА

Иван Кашкин. Критики есть и нет критики 5
Вл. Россельс. Ради шумящих зеленых ветвей 12
Р. Мустафин *(Казань)*. Поэтическая интонация переводчика 34
В. Огнев. Проблема взаимоперевода (Заметки о польско-русских поэтических связях) 51
О. Семенова *(Таллин)*. В чем же причина? («Антология эстонской поэзии». Плюсы и минусы) 74
М. Лорие. Об одном хорошем переводе («Тяжелые времена» Диккенса в переводе В. М. Топер) 98
А. Андрес *(Ленинград)*. Дистанция времени и перевод (Некоторые мысли и наблюдения) 118
В. Хинкис. О пользе соразмерности и сообразности 132
Лев Копелев. «Фауст» по-украински 149
Ф. Овчинникова *(Ленинград)*. Современник Шекспира и русские переводчики (Об однотомнике К. Марло) . . . 168
А. Куртна *(Тарту)*. О языке Боккаччо в двух переводах «Декамерона» 204
Э. Гребнева *(Куйбышев)*. В защиту Юлиуса Фучика. . . . 214
С. Маркиш. Ученым и переводчикам 227

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ВЫСШАЯ ШКОЛА

Г. Гачечиладзе *(Тбилиси)*. Реалистический перевод и задачи его теории 241
А. Лейтес. Введение в общую теорию художественного перевода. Программа курса (Литературный институт имени А. М. Горького) 252

РАЗНОЯЗЫЧНЫЙ ПУШКИН

М. П. Алексеев *(Ленинград)*. «Евгений Онегин» на языках мира 273

Антанас Венцлова *(Вильнюс)*. Моя работа над Пушкиным *(Перевод Е. Мальцаса)* 287
А. Белов *(Ленинград)*. А. Шлионский — переводчик «Евгения Онегина» 304
П. Антокольский. Пушкин по-французски 327
Юлиан Тувим *(Польша)*. Четверостишие на верстаке *(Перевод А. Эппеля)* 335

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

Борис Тэн *(Житомир)*. Переводя Гомера 353
Аврил Паймен *(Англия)*. Как я переводила Тургенева на английский 377

НАСЛЕДИЕ

Николай Асеев. Новая жизнь «Фауста» 395

ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДА ЗА РУБЕЖОМ

А. Винокурова. Маяковский в переводах Гуго Гупперта 407
Эдмон Кари *(Франция)*. О переводе и о переводчиках во Франции *(Перевод М. Лорие)* 429
Валери Ларбо *(Франция)*. Весы переводчика *(Перевод М. Лорие)* 464
Е. Эткинд *(Ленинград)*. Великие французские переводчики (Новая книга Эдмона Кари) 467
Е. Калашникова. Голос из-за океана 475
С. Апт. От святого Иеронима до электронной машины . . . 489

* * *

«Хартия переводчика». 496

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Советский Союз. *Составитель Н. Назаревский (Киев)* 503
II. Зарубежные страны. *Составитель Б. Хавес* 525