

система предложенных переводчиком образов, несмотря на подчеркнутую эффектность и изысканность выражений, всё же менее заряжена возможностями смысловой игры чем смутная астрономия, занимающая у Лорки головы жандармов.

Дальнейший разбор подкрепляет те первые выводы, которые убедительно напрашиваются уже сейчас. Можно было бы продолжить и сильное толкование произведения Лорки, опираясь на переводы; но это заинтересовало бы только литературоведа, а не теоретика перевода.

Мы видели, как решительно (хотя и меньше чем у И. Тыняновой) перевод Гелескула меняет ритмико-образно-стилистический строй оригинала. Однако несмотря на столь большую переводческую свободу, он не только не достигает явных преимуществ над дословно точным переводом Э. Бека, но даже пожалуй иногда художественно уступает ему. Тут нет ничего неожиданного. Вообще свобода, которой пользуется художник, никогда не гарантирует ему творческой удачи; наоборот, она скорее таит в себе опасности, если не преодолена самодисциплиной. Свободное отступление от оригинала не обеспечивает высокого качества перевода и не является признаком хорошего перевода вообще. И наоборот, предельная ритмическая, лексическая и синтаксическая близость к оригиналу сама по себе не означает неполноценности перевода или некомпетентности его автора. Критерии художественного достоинства в другом.

Выскажем и еще одно предположение. Худшим мыслимым недостатком перевода надо считать, возможно, не «буквализм», а передачу вместо внутренней формы оригинала впечатлений и настроений, которые сложились у переводчика по поводу этой внутренней формы. Нам кажется, что именно здесь надо искать причину того, что при блеске и изысканности отдельных поэтических находок перевод Гелескула в целом рисует парадоксальным образом поистине романтическую картину жандармов как яркой, стремительной и вездесущей силы, что вполне опрокидывает замысел Лорки нарисовать их пошлость, сухую бездушность, тупость и убожество. Возможно, по сходной причине у Энрике Бека в целом поэтический рассказ неожиданно приобретает чуждую Лорке подчеркнутую логику и упорядоченность.

1976

Подстановочный перевод

Существующее деление переводов на подстрочные, вольные, адекватные и т. д. характеризует их с точки зрения результатов. Для характеристики с точки зрения метода его выполнения, т. е. отно-

шения исполнителя к своей деятельности, можно ввести деление на два главных типа. Один назовем воспроизведением (*реконструкция* Фридриха Шлегеля и Шлейермахера), другой подстановкой. Хотя сравнительная ценность их явно различна, нельзя сказать что кому-то удастся пользоваться исключительно одним методом, оставляя другой незадачливым коллегам. В реальной практике на каждом шагу невольно приходится пользоваться тем и другим, часто обоими вместе.

Существенная разница заключается в отношении к «обязательным» элементам текста. Предположим, Пастернак переводит трагедию «Гамлет» Шекспира. Он мог бы пользоваться не обязательно чистыми листами бумаги, а такими, где заранее расставлены номера актов и явлений, точки, восклицательные и вопросительные знаки и в соответствующих местах этого бланка имена, названия местностей и многие слова, как смерть, яд, череп, корабль, письмо, актеры, зеркало. В любом, включая самый лучший перевод приблизительно на тех же местах будут стоять в основном те же знаки препинания, имена и слова перечисленного типа. Можно заранее назвать в какой-то степени вообще все слова будущего перевода, например задав списком синонимические ряды. На бумаге это сделать уже труднее, но представить себе можно очень хорошо. К настоящему времени имеется около полусотни русских переводов «Гамлета» будут делаться новые, но мы уверенно можем предложить любому их будущему автору заранее подготовленный бланк. Пусть он будет тем гениальным поэтом, о котором мечтает В. Левик в статье «Нужны ли новые переводы Шекспира?»¹⁰⁷, всё равно он никуда от обязательного элемента не уйдет, и его работа так или иначе будет представлять собой заполнение пропусков на нашем воображаемом бланке. Он сможет начать заполнение лакун с конца или с середины текста, как реально и делают многие переводчики стихов, или вообще откуда угодно. Лишь в редких случаях он сможет убрать или добавить точку, слово, едва ли имя от себя, но ясно, что качество перевода будет зависеть не от этих добавлений или изъятий. Мы никак не можем сказать, что чем вольнее будут обращаться с нашим бланком, тем лучше окажется результат. О степени сохранности жестких элементов можно судить о том, каков жанр перевода. При большой сохранности мы приближаемся к подстрочнику, при малой к вольному переложению. О ценности труда и даже о том, каким из двух методов он выполнялся, это еще ничего не говорит.

Наш бланк не только воображаемый, он реально существует. Он печатно задан теми местами оригинала, которые сохраняются на любом языке. Таких элементов очень много. Из них нас всего более ин-

¹⁰⁷ Мастерство перевода. М., 1966, с. 104: «... поэт, который переведет Шекспира заново, тем свежим, буйным и многоцветным языком, которым писал великий Вильям».

тересуют точки. Работа переводчика, если посмотреть на нее со стороны, оказывается прежде всего заполнением промежутков между точками, которые заданы самим фактом наличия оригинала. Имея перед собой интернациональный скелет, мы подставляем в его свободные места те или иные родные слова. Если у нас высокое мнение о нашей работе, мы можем возмутиться таким ее описанием, но не заявить что всё обстоит иначе. Нам всё равно никто не поверит. Стоит сесть за очередную работу, и волей-неволей мы начнем переносить к себе из оригинала точки, знаки препинания, огромную массу заданных слов и начнем склоняться к тому, что разговоры о свободе самостоятельного творчества не имеют тут под собой по-видимому никакого основания. Мы творим, так сказать, от точки до точки. Каждая новая точка кладет предел нашему творчеству, после нее мы должны начинать всё сначала. Задача сводится к тому, чтобы как можно удачнее заполнить пробелы. Конечно, при выборе вариантов для подстановок мы исходим из замысла целого, стремимся к художественному единству и т.д.

Его творческое воссоздание спасает от безысходности подстановочного перевода. Да, от заранее заданного жесткого скелета нам никуда не уйти. Но мы можем принять его как писатель или поэт принимают условия жанра. Тогда обязательные моменты станут не обузой, а нашим инструментом. Мы делаем то же, что поэт, когда он избирает головоломно трудную форму, например венка сонетов или секстины. В венке сонетов последнюю строку каждого из четырнадцати стихотворений надо сделать первой строкой следующего, а затем составить пятнадцатый сонет из одних этих уже дважды повторявшихся ранее строк. В секстине каждую рифму нужно повторить шесть раз. Поэт превращает все эти условности жанра в свой актив, он принимает в них необходимый для своего сообщения алфавит. В переводческой работе заданностей, жестко и заранее определенных необходимостей намного больше, но зато здесь заведомо известно, что все они уже оправданы тем сообщением, которое надо с соблюдением их донести. Этого нет в случае поэтического жанра. Поэту рядом с формой венка сонетов вовсе еще не задано содержание, которое всего лучше именно этой форме отвечает. Переводчику одновременно с набором стабильных опорных пунктов оригинала задано и содержание, обусловившее такую структуру. Его нужно теперь угадать. Как только оно угадано, принудительные элементы текста приветствуются, помогают. Письмо на заготовленном бланке уже не тяготит. Точки раскрывают ритм, имена ведут, жесткие условия дисциплинируют. Творчество не в произволе разрушения привычной связи идей. Хорошо вернуть высоту и важность тому, что казалось случайным или жестким.

Есть причины считать перевод небольшим делом. Сколько ни потрачено на него усилий, они не много добавят достоинства оригиналу. Великому автору самый плохой перевод дает почти столько же, сколько самый лучший. Трата огромного труда на перевод любимого произведения — ваш личный подвиг, он окупается удовольствием близости к родному духу. А так — как бы даже слишком совершенный перевод, соревнующийся с оригинальным произведением, не отвлекал своей самостоятельной ценностью от подлинника. Солнце угадываешь и сквозь туман. Немногих намеков, поворота сюжета, непривычного перехода, да просто порядка главных фактов, почувствованного ритма, плотности, уловленного тона достаточно, чтобы увлеченный читатель дорисовал остальное. В большом городе или горах не всегда хочешь чтобы туман рассеялся. Достоевский всю жизнь хранил любящую память о «Лавке древностей» Диккенса, прочитанной в молодости в плохом русском или французском пересказе. Дотошная правка деталей не всегда уместна, огромные труды в этом смысле иногда ничего не дают. В разные периоды у нас чрезвычайно торопливо и соответственно небрежно переводилась масса европейской литературы. Никакого большого ущерба читатель от этого не понес.

Вот пример того, как несущественно достоинство копии при ярком оригинале. Прочтем из новых переводов Петrarки.

...Любовь прекрасна, и, судьбу кляня,
я жизнь молю, чтоб жребий злой попраля,
но только не закрыла б смерть сначала
прелестных глаз, чтоб слов лишить меня.

Я нынче здесь, но прочь стремлюсь...

Мы знаем до чтения что это Петрарка, воспринимаем при первом чтении прекрасные оковы сонета, нам кажется мы слышим музыку итальянского стиха, видим что дело идет о жизни, любви, терпении, смерти, судьбе. Всё навевает глубокие чувства, мы угадываем мягкую но непреклонную душу Петрарки, его прозрачный мир, состоящий из первых вещей, не тронутый эгоистическими желаниями воли. Вместе с тем то, что мы прочли, не только не передает сколько-нибудь точно оригинал, но и само по себе бессмысленно. Лучше воздержаться от второго чтения. Вдумываясь во фразы русского перевода, мы естественно перестанем сосредоточиваться на угадываемой фигуре поэта и произойдет как с разводами на мраморе: мы видели там манящие рисунки, но взглядишь и проступают произвольные пятна. Заметив нескладичу русского текста, не будем спешить найти в нем связь и останемся при смутном музыкальном

впечатлении. Иначе нам придется приписать строфе смысл мольбы автора к жизни, вечному началу обновления, об изменении участи безответно влюбленного. Это будет наоборот Петрарке, хранящему в страсти строгую логику.

L'amar m'è dolce, et util il mio danno,
e 'l viver grave; e prego ch'egli avanzi
l'empia fortuna; e temo no chiuda anzi
morte i begli occhi che parlar mi fanno.

Or qui son, lasso...

«Горькое мне сладко, и моя беда мне полезна, и [сладка и полезна] тягостная жизнь; и молю, чтобы продлилась эта безжалостная судьба; и скорее даже боюсь, что [моя] смерть закроет [для меня] те прекрасные глаза, которые заставляют меня говорить. Итак, увы, вот в каком я положении...». На полях моей рукописи в этом месте написано рукой внимательного читателя: «М. б. это другой сонет?», т.е. я ошибся и открыл не то место Канцоньере. Верен оригиналу в русском переводе этого сонета только номер.

Мы угадываем Петрарку в меру своего поэтического чутья наперекор скверностям *traduttore traditore*. Самый лучший перевод Вячеслава Иванова даст нам не намного больше чем только что цитированный, ведь наша восприимчивость останется та же, мы лишь начнем теряться между стилями двух поэтов. Качество перевода, повторим, мало значит для восприятия великого оригинала там, где читателю есть чем воспринимать. Человеческий слух обладает мощными средствами для снятия всевозможных шумов там, где хочет расслышать. Важная весть доносится через плохую дикцию, скудную слышимость и уже только в совершенно крайнем случае становится совсем невнятна. Даже и тогда мы конструируем большие куски ее, за счет слуховых иллюзий, когда в шуме слышатся слова; можем конструировать и всю речь целиком.

И в то же время ясно, что хороший перевод лучше плохого. Чем? На уроках постановки голоса вслед за прорезыванием ясного, громкого, четкого тона начинается преобразование личности. Человек становится тверже, прямее, солиднее. В случае переводов происходит подобное.

Да, в самой плохой передаче мы верно угадываем реальность, слышим не неправильного Шекспира, а истинного и настоящего в самой плохой перелагающей прозе. При более близком знакомстве с великим не окажется, что надо во всем переучиваться, совершенно прощаясь со старым образом нашей фантазии и усваивая новый.

Расширится и окрепнет всё тот же первый образ. Только в редчайших случаях намеренно лживого перевода случится обратное.

Мы угадаем событие и по его фрагменту. Разница будет в том, насколько его реальность окажется близко к *нам*. Ей грозит остаться *иностранной*. Мы уже и храним в себе огромный запас образов, составляющих мир странной полуреальности, в которую и верим и не верим и которую никак не решимся утвердить. Отношение к ней у нас остается тайно ироническое. Мы номинально верим в ее величие и красоту, но она нам чужда. На основных европейских языках странный или производные от него значит иностранный. Беда не в том что мы не знаем или не понимаем другие страны. Сделайте скорые переводы всей мировой литературы, они информируют нас. Наш странный мир уже сейчас огромный, это нисколько не мешает нам мгновенно отбросить его весь и съезжиться в маленьком родном мире в минуту трудности, в критический момент. Что толку что мы говорим на всех языках. Это упражнения пока еще праздного ума. Поставьте его в предельные условия, и огромный странный мир разветвится.

Хороший переводчик отличается от плохого тем, что расширяет наш настоящий мир. Плохой расширяет странный, который мы вольны не брать всерьез. Дело вовсе не в том что хороший переводчик покажет нам иностранного автора, какой он есть, а плохой исказит. Хороший сделает его нашим, введет в дом, а плохой оставит в межеумочном поле гаданий.

Вот здесь переводческая работа выходит далеко за пределы лингвистики и приближается к подвигу писателя и поэта.

Особенность «Божественной Комедии» М. Лозинского в том, что передавая в подробностях строй оригинала, она мало делает для его утверждения в нашей культуре. Выбор слов, конструкции, звучание оставляют странным весь сконструированный им мир. Такова пожалуй черта переводческой школы тридцатых—пятидесятых годов. Она была порождением своего холодного времени. Как она могла сделать близкой и домашней западную реальность, когда чувствовала себя бездомной. Пастернак говорил о стиле того времени: «Я совершенно отрицаю современные переводческие воззрения. Работы Лозинского, Радловой, Маршака и Чуковского далеки мне и кажутся искусственными, неглубокими и бездушными. Я стою на точке зрения прошлого столетия, когда в переводе видели задачу литературную, по высоте понимания не оставлявшую места увлечениям языковедческим»¹⁰⁸.

Слишком часто переводчик не знает, готов ли он принять и утвердить реальность, угадываемую им в оригинале. Колебание отразится на результате и сместит его создание в шаткое *иностранное* пространство. Наоборот, решимость способна приблизить, сделав

¹⁰⁸ Письмо к А.О. Наумовой 23.5.1942 // Мастерство перевода, 1969, с. 342.

домашней или страшной, самую непривычную реальность. Таким поступком был перевод Цветаевой пушкинских «Бесов» на французский. Он возник кажется в 1936-м году.

Les démons

Les nuages fuient en foule
Sous la lune qui s'enfuit,
Les nuages fument et roulent.
Trouble ciel et trouble nuit.
Mon traîneau bondit et plonge,
Les grelots résonnent clair.
Que de leurres, que de songes
Dans la plaine qui se perd!

– Va toujours, cocher! – Barine!
Choses vont de mal en pis.
La bourrasque m'enfarine
Mes deux yeux et mes esprits.
Ni lumière, ni demeure,
En aveugles nous errons!
C'est le Diable qui nous leurre
Et nous fait tourner en rond....

Стихотворение воспринимается французами как необычное, ни на что в родной стилистике не похожее, но яркое и чем-то задевающее. Эта яростная, по всей видимости обреченная попытка дать новое направление французскому стиху или даже языку не отойдет в лимб полустертого шуршащего мира полуреальности, она существует ясно и недвусмысленно в меру полного участия переводчика в поэтическом событии.

У Пушкина есть перевод стихотворения Эвариста Парни «Прозерпина», начинающийся так:

Плещут волны Флегетона,
Своды Тартара дрожат;
Кони бледного Плутона
Быстро к нимфам Пелиона
Из Аида бога мчат.

Здесь всё чудно и непривычно; непонятно, зачем кони быстро мчат бледного Плутона, тем более что в оригинале тут нет ни коней ни Флегетона ни Тартара ни Аида ни плеска волн ни дрожи стен.

Le sombre Pluton sur la terre
 Etait monté furtivement.
 De quelque nymphe solitaire
 Il méditait l'enlèvement.

Но сила утверждения этой небывалой реальности у Пушкина такова, что бледный Плутон въезжает в наше пространство знакомым сластолюбивым властителем.

К заявлениям, что такой-то текст непереволим, прислушиваться не нужно. Он во всяком случае переводим методом подстановки. Простое грязное стекло искажает меньше чем сложная оптика. Немытое окно помешает разглядеть, но не помешает узнать родных. Я всегда предпочту честный подстрочник неудачному воссозданию. О невозможности перевода имеет смысл говорить только в виду уникальности поэтического события, да и то лишь до поры до времени. Вместо непереволимости правильнее всегда считать, что такой-то текст *еще* не переведен, его *наше* звучание еще не открыто и мы не в силах предугадать каким оно будет. Поэзия как всякое откровение непредсказуема. «Тайна переводов на русский язык для нас должна остаться тайною до тех пор, пока какой-нибудь талантливый переводчик самым делом не покажет, как должно переводить с того или другого языка того или другого поэта» (Белинский в 1838). Великую находку может сделать и слабый автор; в некоторых местах текст может оказаться блестящим, в других ужасным и т.д. О переводе с его важной стороны мы знаем не больше чем о поэзии. У него нет никакой специфики, которая отличала бы его от другого литературного труда.

Но между тем, что мы назвали подстановочным переводом¹⁰⁹, и тайной, о которой говорит Белинский, нет ступеней перехода, есть пустота, куда провалишься, как только забудешь о ней. Бланк, заполненный константами текста Рильке, не удобнее чистого листа бумаги. «В конце концов для художника безразлично, — с обманчивым спокойствием говорит Пастернак о своих переводах Шекспира, — писать ли десятиверстную панораму на воздухе или копировать десятиверстную перспективу Тинторетто или Веронезе в музее, тут, за вычетом нескольких тонкостей света, одни и те же законы. Нарисовать ли в поэме о девятьсот пятом годе морское восстание или срисовать в русских стихах страницу английских стихов, гениаль-

¹⁰⁹ Дадим его окончательное определение. Переводчик может писать не на чистом листе, а на бланке, где проставлены точки, точки с запятой, тире, вопросительные и восклицательные знаки, имена богов, людей и животных, географические названия, числа и очень многое другое. Заполнение этого не совсем воображаемого бланка можно назвать подстановочным переводом.

нейших в мире, было задачей одного порядка и одинаковым испытанием для глаза и слуха, таким же захватывающим и томящим». В другое время Пастернак говорил обо всём этом не в таком эпическом тоне. «Он... говорил... что многого не успел сделать в оригинальном творчестве, что уйма сил и времени ушла на переводы... “Знаю, что вы сейчас будете восхвалять мои переводы. Не так ли? Спасибо! Это меня не переубедит!” Что-то внушительное, сияющее, не подлежащее обсуждению было в его речи»¹¹⁰. Понятная вещь. Ясным для него и для нас осталось: всякая смесь между добросовестной подстановкой и поэтическим открытием окажется провалом.

Плох не тот или другой метод, а надежда на то, что перевод профессия и имеет переводческие рецепты. Широкое пространство между двумя полюсами, буквализма и творческого переложения, создает иллюзию выбора между подходами. Работающий переводчик знает, как мало у него на самом деле этого выбора. Не больше чем у поэта. Да, переводчик разодран между двумя несовместимыми, полярными задачами: ввести читателя в иноязычный мир и ввести автора, говорящего на другом языке, в нашу словесность. Но в деле задача останется только одна-единственная. Объяснить ее даже самому себе окажется трудно. Со стороны никогда не перестанет казаться что путей два или больше. Каждому подходу будет не хватать остальных. Если целью признают точность в смысле подчинения русского строя иностранному образцу, само собой послышится требование хорошего русского звучания и вспомнят классические модели от Жуковского до Заболоцкого. Как только появится перевод, обладающий поэтическими достоинствами, обязательно укажут на отход от подлинника. Пока длится метание между несовместимыми крайностями «подхода», переводческая работа кажется мучением. Возникает безысходная тревога. Переводчика начинают представлять титаническим аскетом, жертвующим собственной личностью. «Переводы несказанно трудны и требуют от переводчика не только таланта, не только чутя, но и отречения от собственных интеллектуальных и психических навыков»¹¹¹. «“Беспрерывная борьба с собственным духом” (Гнедич), преодоление своей личной эстетики — обязанность всех переводчиков, особенно тех, которые переводят великих поэтов».

Причина такого изуверского подхода к переводчику — как всегда, забота о тексте. Как будто он существует отдельно от поступка. Как будто можно написать хороший текст по предписанию. Как будто писанина не есть как раз следование какому-то из предписаний, по-

¹¹⁰ Д. Озеров. Записки почтовой лошади // Литературная газета 22.3.1995, с. 6.

¹¹¹ К. Чуковский. Высокое искусство // К. Чуковский. Собрание сочинений в 6-ти томах. М., 1966, т. 3, с. 279.

тому что все сразу их выполнить всё равно нельзя. Нет ничего плохого в легких, лишь бы честных и толковых переводах, сделанных быстро, без тягот, без непрерывной борьбы с собственным духом. По волшебству намек читатель всё поймет, обо всём догадается, всё простит, не споткнется ни на какой кальке. Если читатель болезненно придиричив, лучше отучить его от бессмысленного пуризма чем сбивать с толку переводчика. Всякая борьба с собственным духом подменит в конечном счете автора борющейся личностью. Читателю легче расслышать заинтересовавшего автора, если переводчик сам пусть даже впервые просто с наслаждением читает его и в той же простоте пересказывает по-русски.

Если мы осмеливаемся ставить большую задачу, ввести иноязычный текст в нашу словесность, то и здесь дело переводчика вовсе не окажется таким мучительным и несказанно трудным. Он увлечется тем, как мысль вырывается из оков языка, которым пользовался автор. Он станет писать вместе со своим автором на другом языке.

«Подстрочный перевод не может быть точен» (Пушкин). Художественная (философская тоже — к сожалению, приходится добавив, только настоящая) мысль льнет к слову и на русском просторе найдет себе неожиданные пути. После долгих проб и ошибок переводчик начинает понимать, что стать гостеприимным хозяином ему неизбежно. Теоретики, а за ними непосвященные критики и редактора этого опыта не имеют. Всякий текст тень своего смысла; если измерять высоту предметов длиной их тени, то только случайно можно не ошибиться.

Вот еще пример, когда решительный поступок привел к появлению, нам кажется, в русской литературе одного видения Артюра Рембо. Переводчик умел смотреть здесь не только на тень.

Искательницы вшей

Когда на детский лоб, расчесанный до крови,
Нисходит облаком прозрачный рой теней,
Ребенок видит вьявь склоненных наготове
Двух ласковых сестер с руками нежных фей.

Вот, усадив его вблизи оконной рамы,
Где в синем воздухе купаются цветы,
Они бестрепетно в его колтун упрямый
Вонзают дивные и страшные персты.

Он слышит, как поет тягуче и невнятно
Дыханья робкого невыразимый мед,

Как с легким присвистом вбирается обратно —
Слюна иль поцелуй? — в полуоткрытый рот...

Пьянея, слышит он в безмолвии стоутом
Биенье их ресниц и тонких пальцев дрожь,
Едва испустит дух с чуть уловимым хрустом
Под ногтем царственным раздавленная вошь...

В нем пробуждается вино чудесной лени,
Как вздох гармоника, как бреда благодать,
И в сердце, млеющем от сладких вожделений,
То гаснет, то горит желанье зарыдать.

Строки 7 и 8 в этом стихотворении имеют по-французски такой вид:

Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée
Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs.

Первое впечатление из-за живой доходчивости русского ямба рядом с холодной отчетливостью александрийского стиха неизбежно такое, что перевод лучше оригинала. Перемены кажутся не слишком уж большими и мы готовы принять их в трактовке Лившица, слишком слитно и хорошо всё это русское воссоздание. Вчитываясь, мы будем видеть, как велико на самом деле различие миров, в которых происходит как будто бы одинаковое событие. У Лившица сёстры, кажется, со смесью сострадания и комического ужаса берутся за работу. У Рембо свежее дыхание сада овеивает голову ребенка, оседает росой на тяжелеющих от нее волосах, и в этой прохладе, в этом покое сёстры со своими неспешными тонкими пальцами таинственны и далеки. Мы понимаем, что надо ставить вопрос не об отклонениях от текста, пропусках или добавлениях, а о том, можно ли вообще, дано ли в русских стихах, которые не выглядели бы странными, сохранить страстную отрешенность Рембо. Принимает ли ее русская стихия? В такой ситуации говорить об изменении, исправлении, тем более редактировании перевода смешно. Вопрос стоит о том, можно ли вообще найти в русском поэтическом языке способ растворить страдание не в сострадании, а в холодном восторге. И его решение надо уж конечно искать не в соответствии одного текста другому.

Со смелым уходом от текста мы встречаемся в переводах В. Курочкина из Беранже, Ириарха Введенского из Диккенса, у Пушкина, Лермонтова. И везде как-то совсем неудобно говорить о верности или неверности. Не совпадают сами мироощущения языков, и если

не хочешь создавать сумеречные, странные, промежуточные произведения, ты должен считаться с разностью климатов.

«Никаких преднамеренных отклонений от переводимого текста наша эпоха не допустит уже потому, что ее отношение к литературам всех стран и народов раньше всего познавательное»¹¹². Но вот пример намеренного отклонения от текста, одного из многих в практике мастеров. Пастернак переводит в 1938-м «Искусство поэзии» Верлена:

За музыкаю только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песня, где немножко
И точность точно под хмельком.

Записывая вторую строфу, Пастернак имел перед глазами другое:

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise;
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

«Нужно также, чтобы ты не подходил к выбору своих слов без некоторого непопадания; нет ничего дороже чем песня пьяноватая, где Нерешенное сочетается с Точным». Вот верный подстрочник. Он наглухо запирает многозначные перспективы верленовского *méprise* — небрежного, но схватывания, с рифмой *grise*, где повторено то же легучее соседство ясности и размытости в пьянящем уме. Ища восстановить этот объем, Пастернак уходит далеко. Если бы в его распоряжении был язык как французский, открытый очарованиям логики, в его передаче может быть тоже появилась бы формула, взятая словно из математики, «союз Нерешенного с Точным». Цель Пастернака была не просто с познавательной целью изложить Верлена по-русски, а создать русское стихотворение. Для этого он был вынужден пользоваться родными средствами.

Здравее было бы принять не утомительный и изматывающий принцип последовательного воспроизведения, а другой, предложенный А.П. Сумароковым.

¹¹² Там же, с. 285.

Имеет в слогe всяк различие народ,
Что очень хорошо на языке французском,
То может в точности быть скарeдно на русском.
Не мни, переводя, что склад в творце готов.
Творец дарует мысль, но не дарует слов.
В спряжение речей его ты не вдавайся
И свойственно себе словами украшайся.
На что степень в степень последовать ему?
Ступай лишь тем путем и область дай уму.
Ты сим, как твой творец письмом своим ни славен,
Достигнешь до него и будешь сам с ним равен.

Слово новость не только для читателя, оно странно явилось и писателю. «Не мни, что склад в творце готов» предвосхищает тютчевское «мысль изреченная есть ложь». В начале пути переводчик и автор в разных точках, в конце они сойдутся, но не надо раньше времени спешить.

Еще одна причина, по какой перевод начинается представляться голловомной задачей, заключается в том, что забывается принцип конгениальности. В опере нельзя чтобы трагик исполнял комические роли или тенор басовые. Быть похожим на автора для переводчика важнее чем понимать или любить его. Страшной жертвы собственным духом и постоянной борьбы с собой не потребуется, если автор тебе близок. Дело осложняет надежда, что симпатии переводчика автоматически регулируют его выбор. Ах нет. Мы возможно и любим поэта, но может оказаться что поэт не любит нас, говорил мне Пинский. К разговорам о якобы благородной и жестокой борьбе переводчика со своим автором нужно относиться с подозрением. Часто люди берутся не за свое. Страсти еще не достаточно, она может обмануть. Филолог любит поэта, но филологической любовью, и никакого поэта в его переводе не получится.

Первое творчество и открытие — выбор своего автора. Оно же и открытие себя, несравненно важнее чем любые лексические находки. Переводчик, которому это удалось, собственную личность делает полномочным представителем автора в родной стране. Общение культур через сближение родственных талантов обещало бы неожиданные результаты. Задача перевода тогда была бы такого же порядка, как задача быть самим собой. Между близкими устанавливается глубокая интимность, текст уже не стоит посреди них преградой. Переводчик видит тогда ошибки, допущенные автором, его слабости, скованность своим языком и помогает ему. Посторонний глаз констатирует тогда скандальные лексические несоответствия перевода оригиналу. С ними однако невольно соглашаешься: раз уж достигнута интимность отно-

шений, она позволяет всё. Василий Степанович Курочкин отчаянно свободен в обращении со своим Беранже, и мы, сторонники буквы, ничего не имеем здесь против, нас зажигает эта удаль.

В тогдашней «Северной пчеле»
Печатали неоднократно,
Что у монарха на челе
След царской думы необъятной,
Что из сердец ему алтарь
Воздвиг народный приговор –
Ура! Да здравствует наш царь!
Навуходоносор!

У Беранже:

Un journal écrit par des cuistres
Annonce qu'avec ses ministres
Tel jour le prince a travaillé
Sans dormir, quoiqu'il ait baillé.
La cour s'écrie: O temps prospère!
Ce n'est point un roi, c'est un père.
Répétons sur nos harpes d'or:
Gloire à Nabuchodonosor.

Как же так, Курочкин кроме библейского имени ни одного слова не взял от Беранже. Проверьте: ни одного. «Журнал, составленный педантами, объявляет, что в такой-то день государь трудился со своими министрами без сна, хотя и зевал. Двор восклицает: о благословенные времена! это не король, это отец. Будем повторять на своих золотых арфах: слава Навуходоносору!». Вся лексика у Курочкина просто не та, словно он до конца пошел за Сумароковым в его «Епистоле о русском языке».

Хотя перед тобой в три пуда лексикон,
Не мни, чтоб помощь дал тебе велику он [...]
И будет перевод твой некая загадка,
Которую никто не отгадает век.
То даром, что слова все точно ты нарек.
Когда переводить захочешь беспорочно,
Не то, – творцов мне дух яви и силу точно.

Как возросла в наше время техника перевода и его редактирования. Главные надежды при этом возлагаются на спасительное прибежище,

аккуратность подстановки. Кажется, что тогда вопрос о личности переводчика притупляется и требование конгениальности теряет непреходящую обязательность. Всегда можно проверить и повысить точность заполнения бланка. Вот «Чужак» Альбера Камю. Лексическая, грамматическая безукоризненность, редакторская виртуозность. Точность соблюдена, а с другой стороны буквализм изгнан до того, что даже везде там, где французский оборот прошел бы совершенно плавно, будь произведение оригинально русским, он старательно заменен во избежание галлицизмов. У Камю простые фразы. Совершенно непонятно на первый взгляд, как еще можно было бы иначе перевести их прозаическую лексику. И всё равно совершенно ясно, что Камю подменен типовым лицом. Или его герой подменен. Он стал чуточку светливым, чуточку странноватым инженеру. Такое лицо нам очень хорошо знакомо. Мы с ним еще много раз встретимся.

Искажение лица создано такими ничтожными смещениями, что кажется невероятным. Конечно, от великого до смешного один шаг, но неужели такой короткий. Мы всегда надеемся, что об этом шаге будет объявлено, что он будет отмечен каким-то сигналом. Мы не хотим верить, что в литературе, этом создании человеческого разума, мы в тех же суровых обстоятельствах, как на горной дороге, где один неверный шаг — и мы полетим в пропасть. Разве гуманная литература не должна заботиться о нашей безопасности? Нет, ни литература, ни искусство от этого не ограждают. Вот два портрета Федерико Гарсиа Лорки, один из испанского издания, другой — тот же самый, чуть ретушированный. Это одна и та же фотография. Только на одной изображен испанский поэт, а на другой молодой человек, который возможно служит официантом в шикарном баре. Неуловимая подмена. «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»¹¹³.

В конце романа Камю есть сцена, одна из главных, где герой романа, Мерсо, готовясь к смерти, отказывается принять священника. Священник и весь тип государственно-христианской жизни, который за ним стоит, еще неизвестно что представляют, жизнь или смерть. «Он с виду такой уверенный и ни в чем не сомневается? Так вот, вся его уверенность не стоит единого женского волоска. Напрасно он уверен что жив, ведь он живет как мертвец. Вот я с виду нищий и обездоленный. Но я уверен в себе и во всём, куда уверенней чем он, я уверен что жив и что скоро умру». У нас двоящееся чувство после этих фраз. Суть дела, ритм речи, слава Камю заставляют нас видеть то важное, что здесь задето. Это ощущение побеждает. Но если оно

¹¹³ Там же, с. 293.

пришло, то больше благодаря суггестивности искусства и во многом наперекор переводчику. Потому что по вине переводчика у нас есть и другое ощущение, досадной пустоты. «Я уверен в себе и во всём, куда уверенней чем он, я уверен что жив и что скоро умру». Стоило ли в конце концов огород городить? ради мрачной уверенности, что сейчас ты жив, а завтра умрешь, писать книгу?

По-французски здесь стоит «*Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir*». Четыре (не три) раза как заклинание повторенное *sûr* говорит о чем-то большем чем уверенность. Мы хотим пробиться к правде через личину гладкого перевода и не верим простоватому инженеру, который, если верить переводу, в данном месте срывается и показывает свою порядочную вздорность.

Простота романских языков кажущаяся. Белинской и Цветаева независимо друг от друга напоминали, что если Германия, столь непохожая на нас внешне, нам глубоко сродни, Франция, внешне такая близкая, в своей сути остается далекой. Сходным образом Хемингуэй заметил простоту итальянского языка на первый взгляд и его трудность, если пытаться в нем разобраться. Мы легче немецкого выучиваем испанский, французский и остаемся чужие духу этих языков, потому что редко идем дальше их заразной латинской оболочки, иллюзорной простоты. Во французско-русских словарях не будет написано, что за словом *sûr* стоит не только логическая уверенность, но и надежность, как в выражении *un ami sûr*. Ту простую фразу лучше было бы читать иначе. Кажется, что я стою здесь перед ним с пустыми руками, говорит двойник Камю, но зато я настоящий; у меня всё настоящее, не у него; и эта моя жалкая жизнь — настоящая; и завтра у меня будет настоящая смерть.

Никак нельзя сказать, что знания языка переводчику не хватило. Оно скорее блестящее. Но для того чтобы воссоздать доминанту художественной вещи, надо быть настроенным так же, как автор. Это и есть требование конгениальности. Когда нет той же жизненной захваченности, переводчик при самом великолепном знании языка услышит аккорд, но воспроизвести его не сможет. Мы в таком переводе тоже слышим автора, но он косноязычит, постоянный перекокс делает его речь невнятной.

При чтении подобных текстов нам неловко, как зрителям в театре, где роль мальчика играет актриса, говорящая все слова роли, но по возрасту и полу неспособная к его подростковой манере. Неотвязное ощущение диссонанса тянется за каждой фразой. Переводчик ведет с нами плохую игру. С одной стороны, он заменяет нам автора, его текст, с другой — задает загадку, которую никто не отгадает ввек.

Подросток у американского писателя говорит: «*The whole team ostracized me... It was pretty funny, in a way*». У переводчика в этом

месте стоит: «Вся команда бойкотировала меня... Даже смешно». Здесь возникает мучительная неясность. По смыслу книги Сэлинджера его мальчик абсолютно неспособен на холодность в отношении к людям. И по другим причинам насмешливое отношение к бойкоту, объявленному всеми его товарищами, для него невозможно. У слова funny есть живое значение *подозрительный, скверный, зловещий*. Рассказчик «Ловца во ржи» часто говорит funny в этом смысле. Его манит и пугает глубокое, головокружительное в человеке, в противоположность гладкости официоза; funny повторяется часто, когда тонкая кромка отлаженной обыденности ломается и волнуяще проступает неизвестность. Русское *чудно́, чудить* показывает в том же направлении. В легкомысленном применении слово *чудно́* значит почти то же что *смешно*; в более глубоко оно заставляет задуматься о близости темных миров. Смысл выписанной выше английской фразы тот, что подростку, с которым перестали разговаривать, было не по себе. Что, переводчик не знал значений слова funny? Это как раз исключено; он владеет английским как родным. Что все значения он слышит, показывает другое место той же книги: «She was getting funny, you could tell. I was afraid something like that would happen — I really was». Здесь funny передано как «она что-то задумала», по смыслу это верно. Герой один, ночью, среди незнакомых чуждых людей. Днем его отношения с ними складывались по гладким нормам рекламного города. Теперь своим неосторожным поступком он разорвал тонкую пленку условности. И сразу проступил странный, зыбкий, жутковатый другой мир. Женщина, с которой подросток говорит ночью в номере гостиницы, стала вдруг не такой, как рисуют в журналах и показывают в кино, она стала *чудить*. Снова жуть окружила его. Заметим, что в правильном по смыслу переводе не сделано попытки пойти навстречу автору.

В главном месте книги, о которой мы говорим, разговоре рассказчика с ребенком, своей сестрой, снова звучит слово funny. Ребенок единственное существо в мире, с которым у героя есть общение (второй персонаж, тоже понимающий героя, просто двойник этого ребенка). «Old Phoebe didn't say anything, but she was listening. I could tell by the back of her neck that she was listening. She always listens when you tell her something. And the funny part is she knows, half the time, what the hell you're talking about. She really does». Русский перевод: «Она здорово умеет слушать, когда с ней разговариваешь. И самое смешное, что она всё понимает, что ей говорят». У читателя остается досадная неизвестность. Значит что-нибудь для подростка любовь ребенка или ему просто смешно? Конечно, из продолжения рассказа мы узнаем, как ценит подросток это общение, больше всего на свете. Но пока нас сбили с толку. У американского автора не ска-

зано что девочка «здорово умеет слушать». Нет, она просто «всегда слушает, когда ей что-то говоришь. И чудное дело, она знает, через раз, о чем ты ей тут говоришь. Просто знает». О понимании речи нет. Чудно то, что она часто *знает* своей детской мудростью страшные и сложные вещи, которые открылись подростку. Переводчик видит его чужими глазами. Сбоев того же рода только на первых двух страницах книги найдем не меньше десяти. Повторяем, беда не в ошибках опытейшего переводчика, а в отсутствии у него тех регистров, для которых написан оригинал.

Это подтверждается одним поразительным фактом. Речь подростка, от которого ведется рассказ, получилась вся в переводе такая, как мы показали. Зато вкрапления речи других действующих лиц, особенно пожилых, написаны прекрасным, точным, живым, теплым и верным стилем. Здесь разворачивается талант переводчика. Заметим однако, что всё это голоса того мира, который *противостоит* герою и с которым у героя кричащий разлад. Всё, что принадлежит окружению и не есть мысль героя (или автора), всё это в переводе обладает естественностью, ясной простотой. Рассказчик говорит наоборот хриплым, резким, чуждым голосом. Правильнее сказать, что он говорит с чужого голоса. Переводчик впал в образе главного героя в легкий тип инженю, который как ловушка подстерегает нашу переводную литературу, когда ей приходится иметь дело с современным молодым человеком Запада. Только теперь в отличие от Мерсо, мрачного инженю, это дерганый и нервный, да кроме того еще неуклюже сквернословящий на каждом шагу инженю.

Для успеха перевода совпадение внутреннего мира переводчика и автора важнее чем знание языка. В более широком смысле знание языка и старательность — дело личного выбора и добросовестности. Придавать этим факторам какое-то значение в переводческом деле — всё равно что говорить, что желанья и старания достаточно чтобы стать поэтом. Переоценка знания языка делает так, что переводить считают себя вправе люди, которые не пишут самостоятельно. Литератор, который умеет только переводить, такая же жертва заблуждения, какой станут его читатели.

Главное творчество настоящего переводчика заключается в схватывании культурно-художественного *типа*, как это называет Дм. Дм. Минаев. «Всякого иностранного поэта можно перевести почти подстрочно и даже очень звучными стихами, но если при этом не уловлен *тип* оригинала, то перевод решительно не достигает своей цели. В переводах В. Курочкина из Беранже отразилось именно то самобытное творчество, которое не гонится за точной передачей мелких деталей подлинника, но передает его внутреннюю

силу, его душу и его оригинальность»¹¹⁴. В самом деле, поднятый писателем и поэтом материал принадлежит его времени и месту и в этом смысле случаен, но откровению, создавшему вещь, мы можем быть причастны. Целью перевода не может быть *ознакомление* читателя с иностранным произведением. У нас просто нет времени этим заниматься. Если только мы верим, что культура не развлечение, а дело жизни и смерти, если только у нас есть силы, мы должны, чем бы мы ни занимались, продолжать и утверждать ее, а не просто *знакомить* с ней. Настоящая суть перевода — продолжение традиции. Благодаря переводам озарения человечества переходят из одного слоя в другой, от поколения к следующему. Благодаря переводам культура существует как растущее целое. Она прервется, если каждый век перестанет восстанавливать то, что было до-быто предыдущим.

Как в тысячекратной передаче фольклор отбрасывает случайное и очищается, так имеет право отбрасывать ненужное переписчик. А.К. Толстой писал о своем переводе «Коринфской невесты» Гёте: «В “Коринфской невесте” довольно большое количество стихов, вставленных лишь как заклепки, и я эти стихи без церемонии отбрасывал, и русская строфа выигрывала и становилась лучше немецкой... Я стараюсь, насколько возможно, быть верным оригиналу, но только там, где верность или точность *не вредит художественному впечатлению*, и, ни минуты не колеблясь, я отдалялся 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*»¹¹⁵. Ф.М. Достоевский приравнивал работу Пушкина над переводом «Песен западных славян» к воссозданию народной традиции, тем более замечательному, что воссоздавалось, так сказать, на пустом месте. «Конечно, этих песен нет в Сербии, поются у них другие», писал Достоевский, «но это всё равно: пушкинские песни — это песни всеславянские, народные, вылившиеся из славянского сердца, в духе, в образе славян, в смысле их, в обычае и в истории их»¹¹⁶.

Если смотреть так, то Пастернак в своем переложении «Гамлета» не переписывал текст Шекспира. В рамках такой задачи ему было бы тесно. Он продолжил в 20-м веке и на русской почве одну из линий мировой культурной традиции, воплощенную в легенде о Гамлете, которая существовала в Европе до Шекспира. Сам Шекспир в свое время так же подхватил нить этого предания и перевел его на язык предреволюционной Англии. Где оригинал и где копия, в этой

¹¹⁴ Русские писатели о переводе. Л., 1960, с. 484.

¹¹⁵ Там же, с. 321.

¹¹⁶ Там же, с. 518–519.

перспективе становится неясно. Достоевский находил, что некоторые переводы Лермонтова из Байрона выше поэзии самого Байрона¹¹⁷.

Приобщение оригинала к мировой словесности кажется более интересной идеей перевода чем ознакомление. Формулировку этой идеи мы находим у Толстого. «Надо как можно смелее обращаться с подлинником: ставить выше Божью правду чем авторитет писателя»¹¹⁸. Выходит, не только не надо слепо идти за своим автором, но даже ориентироваться надо не на него, а на полную правду, насколько она доступна нам. Тогда мы высвобождаем непреходящее значение вещи, испытываем достоинство подлинника. В 1884-м Толстой писал о присланном ему переводе своей статьи «В чем моя вера?». «Сел за перевод [работы Толстого «В чем моя вера» на французский, выполненный Л.Д. Урусовым]. Неровен. Часто очень нехорошо. Не знаю что, текст или перевод? Вероятнее текст. Надо писать, т. е. выражать мысли так, чтобы было хорошо на всех языках. Таково Евангелие, Лаоцзы, Сократ. Евангелие и Лаоцзы лучше на других языках»¹¹⁹.

Эти два замечания Толстого могли бы служить основанием для теории общения между народами. Ее суть была бы в том, что перевод есть способ осуществления необходимого человечеству всемирного языка.

1971

К проблеме определения сущности перевода

В специальной литературе по теории перевода можно встретить положение, что перевод как искусство, наука или мастерство имеет особую специфику, и эта специфика обуславливает его виды, принципы и т.д. Она по-видимому исключает так называемый «буквальный» перевод. Не вполне отвечает ее сущности также «свободный» или «вольный» перевод. Накладываются и другие ограничения. Здесь будет сделана попытка показать, что подобные ограничения продиктованы не спецификой перевода вообще, а особенностями разных переводческих практик. В связи с этим ставится проблема отграничения того, что в переводе исторически изменчиво, от того, что ему свойственно по существу. Такое отграничение необходимо для теории перевода не меньше чем для всякой вообще теории. Кро-

¹¹⁷ Там же, с. 519.

¹¹⁸ Письмо к В.Г. Черткову 22.2.1886 // ПСС 85, с. 324.

¹¹⁹ Дневник 23.3./4.4.1884 // ПСС 49, с. 72.

ме того, оно позволит шире, без предвзятости оценить возможные принципы переводческой работы.

1. О том, насколько актуальна задача отделения существенного в переводческом процессе от акцидентального, говорит уже сам характер литературы последнего времени по его теории. При всем разнообразии высказываемых точек зрения не может не обратить на себя внимание одна общая черта. Именно, каждая теория перевода, каждая разновидность такой теории (а мы их имеем несколько) при всей широте и богатстве привлекаемых материалов так или иначе опирается на какую-нибудь одну из областей переводческой деятельности, на какое-нибудь одно ее направление, на практику литературных контактов внутри какой-либо одной (обычно индоевропейской) языковой семьи в одну (обычно современную) эпоху. Приведем несколько примеров.

А.Д. Швейцер совершенно справедливо указывает¹²⁰ на то, что И.И. Ревзин и В.Ю. Розенцвейг в своей теории общего и машинного перевода¹²¹ абстрагируются, в целях упрощения теоретической модели, от социального контекста и следовательно от всех видов перевода, в которых привлечение этого социального контекста необходимо. Но в то же время и сам А. Д. Швейцер со своим тезисом об инвариантности содержания сообщения и с его установкой на функциональные характеристики коммуникативного акта¹²² явным образом тоже абстрагируется от поэтического перевода, где ритмика и мелика оказываются едва ли не важнее содержания, и от перевода древних текстов, где не может идти речи о функциональной адекватности текста на языке-цели тексту на языке-источнике.

Е. Г. Эткинд¹²³ стремится взглянуть на процесс перевода шире и (опять же с полным основанием) вообще отказывается в этом процессе выделять какую-то отдельную сторону лингвистической коммуникации, рассматривая его лишь «в сопряжении со всеми другими проблемами, связанными с текстом, — поэтикой, стилистикой, даже психологией». Но и Эткинд в своей стилистической теории перевода, возможно незаметно для самого себя и против своей воли ограничивает предмет своего исследования, отвлекаясь от такого явления литературной истории как эпохи самостоятельного творчества через перевод. Когда Эткинд говорит что перевод есть «вторичное литературное творчество» (а это одно из основных его положений), он забывает о том, что например испанская литература возникла в

¹²⁰ А.Д. Швейцер. К проблеме лингвистического изучения процесса перевода // Вопросы языкознания. М., 1970, № 4, с. 30.

¹²¹ И.И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. Основы общего и машинного перевода. М., 1964.

¹²² А.Д. Швейцер, там же, с. 39.

¹²³ Е.Г. Эткинд. Художественный перевод: искусство и наука // Вопросы языкознания. М., 1970, № 4, с. 18.

13–14 веках как самостоятельная, но на основе перевода с латинского и французского языков, — забывает о том, что в определенные периоды всё литературное творчество мыслится вообще лишь как перевод, и притом настолько, что за перевод стремятся выдать даже самостоятельные находки. Эткинд, далее, не учитывает и идущую из древности традицию считать всякое вообще поэтическое творчество своего рода переводом, а также видимо не принимает всерьез многочисленные свидетельства виднейших мастеров перевода о том, что их деятельность является творчеством в полном смысле слова, а не всего лишь «вторичным». Таким образом, и здесь мы имеем отнюдь не теорию перевода как такового, а лишь теорию одного типа переводческой деятельности в одну эпоху.

У Ю.А. Найды¹²⁴ мы находим опять же лингвистическую теорию перевода, явным образом опирающуюся лишь на обработку прозаических текстов.

Напрашивается мысль, что наличие различных теорий (например машинной, общелингвистической, стилистической) обусловлено не принципиальными расхождениями, а тем часто ускользающим от внимания исследователей фактом, что они оперируют с разными предметами исследования. Если И.И. Ревзин и В.Ю. Розенцвейг¹²⁵ имеют своим объектом в основном технические, терминологизированные и подобные им тексты, то они в своей теории перевода должны прийти и действительно приходят к результатам, совершенно неприемлемым для А.Д. Швейцера, опирающегося на тексты общественно-политической тематики, и тем более для Е.Г. Эткинда, исследующего перевод поэтических текстов, и т. д.

В связи с этим вызывает недоумение тот факт, что в своей обобщающей статье А. В. Федоров¹²⁶ полностью обходит вопрос о предмете переводческой науки. Это тем более странно в условиях, когда самые предпосылки теории перевода оказываются различными в зависимости от того, какую область переводческой деятельности разбирает исследователь (технический перевод, вольный поэтический перевод, перевод священных текстов, перевод с древнего языка на современный). Возможно, возразят нам, научная теория перевода, о которой говорит А.В. Федоров, имеет своим объектом перевод вообще и не желает касаться тех aberrаций, которые возникают у теоретиков, имеющих перед глазами лишь тот или иной вид перевода? Нет, мы этого не вправе сказать. Дело в том, что, как можно судить по общему смыслу работ А.В. Федорова, он тоже полностью исключает из

¹²⁴ Ю.А. Найда. Наука перевода // Вопросы языкознания. М., 1970, № 4, с. 3.

¹²⁵ И.И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг, там же.

¹²⁶ А.В. Федоров. О соотношении отдельного и целого в процессе перевода как творчества // Вопросы языкознания. М., 1970, № 6, с. 27.

теоретического рассмотрения целую область переводческой практики, имеющую громадное значение в истории культуры. Мы говорим об уподобляющем переводе, т.е. о таком, когда синтаксические, морфологические и даже фонематические, не говоря уже о семантических, структуры языка-цели насильственно уподобляются соответствующим структурам языка-источника. Это происходит например при переводе патентных формул, юридических формулировок, философских терминов (типа «вещь в себе», «чтойность») и целых философских текстов (например, произведений современного немецкого философа М. Хайдеггера); уподобляющий перевод оказал огромное влияние на формирование современных европейских языков в ходе перевода греческих евангельских книг на латинский и другие языки, а в настоящее время — Библии на языки национальных меньшинств в развивающихся странах. Само определение процесса перевода по А.В. Федорову исключает все эти стороны переводческой практики: «Целью процесса перевода, — пишет он, — является создание речевого произведения, соответствующего по своему смысловому содержанию и стилистическим функциям оригиналу как смысловой и эстетической системе»¹²⁷. Однако при уподобляющем переводе создается такое речевое произведение, которое пока в значительной мере лишено смысла на языке-цели (таковы всевозможные заимствования и кальки), еще ничему в действительности не соответствует и лишь в потенции адекватно тексту на языке-источнике, т.е. на первых порах нуждается во всякого рода осмыслении с привлечением более или менее широкого контекста. По сути дела перевод, уподобляющий язык-цель языку-источнику, не адекватен актуально, но адекватен лишь проблематически, в возможности, потенциально. Поэтому мы вынуждены прийти к выводу, что теория перевода, предлагаемая А.В. Федоровым, также не свободна от ограниченности предмета научного исследования и неприменима к обширным областям переводческой практики. Следовательно, она, строго говоря, не может быть названа теорией перевода самого по себе. Это теория некоторых форм общественно-политического и художественного перевода, количественно преобладающих в настоящее время.

Правомерно спросить, что же такое перевод сам по себе, а не те или иные виды перевода? Такой вопрос не может не интересовать теоретика. Не ставя себе задачей дать сколько-нибудь исчерпывающий ответ на него, мы попытаемся всё же рассмотреть наиболее очевидные из его аспектов. Первое наблюдение, напрашивающееся здесь, сводится к тому, что перевод в собственном смысле слова либо вообще не имеет никакой специфики, либо разделяет эту специфику с другими областями человеческой деятельности.

¹²⁷ Там же, с. 31.

2. Кажется бесспорным, что само умение переводить возникает не как особый навык, а как развитие определенной врожденной предрасположенности, не отличимой от речи вообще. Это подтверждают следующие наблюдения. Во-первых, умеют переводить и маленькие дети в возрасте четырех, трех и даже менее лет, если они в той или иной степени владеют двумя языками. Во-вторых, иногда случается, что когда переводчику устной иностранной речи неожиданно говорится в потоке иноязычного текста фраза на том языке, на который он и переводит, то он часто просто повторяет ее, не заметив этого и будучи уверен, что им выполнен какой-то перевод. В-третьих, восприняв какие-либо сведения на разных языках, мы часто потом не можем вспомнить, какое из них мы узнали читая или слушая на чужом языке, а какое на своем. Мы не можем дать себе отчет, была ли нами выполнена работа перевода или нет, не можем отличить в своем сознании восприятие текста от восприятия-перевода текста. В-четвертых, наконец, границы между говором, диалектом и языком настолько расплывчаты, что мы не в состоянии вообще сказать, где кончается собственно перевод и начинается простое повторение и перифразис, которые переводом уже не называются.

Рассмотрим, что происходит во второй из перечисленных нами ситуаций. Когда иностранец неожиданно произносит фразу на родном языке переводчика, а последний, не заметив этого, просто повторяет ее как бы переводя, то ясно, что своя деятельность воспринимается им как объяснение, донесение некоторой мысли, а то, как эта мысль попала в его сознание, для природы такой деятельности несущественно. Переводчик, повторяя фразу, сказанную на его родном языке, продолжает по своему внутреннему убеждению и по сути дела ту же самую деятельность, которой занимался раньше и которую называл переводом. Только мы, заметившие, что эта мысль была воспринята переводчиком на том же языке, на каком передана им, уже не называем его деятельность переводом.

В свете сказанного можно определить перевод как одно из проявлений широкой человеческой способности, а именно способности к словесному (в некоторых случаях не обязательно словесному) выражению. Другими словами, перевод в наиболее общем смысле есть явление человеческого языка, а не человеческого разноязычия.

Неспецифичность перевода отражена в его древнегреческом названии: герменейя — перевод, толкование, дар речи, речь. Таким образом, перевести здесь значит просто изъавить, выразить.

3. Граница между переводом и другими видами словесного творчества не просто расплывчата, ее по сути дела вовсе нет. Так не удается провести разделительную линию между переводом и само-

стоятельной поэзией. Здесь можно говорить лишь о разной степени самостоятельности, а это опять же внешний субъективный критерий. С одной стороны, поэта можно назвать и действительно часто называют переводчиком с божественного языка, т.е., мы бы сказали, с языка действительности на человеческий язык. Сами поэты настойчиво напоминают, что они лишь посредники между языком бытия и человеческой речью. С другой стороны, и переводчика мы в определенных случаях называем поэтом.

4. Но если невозможно или очень трудно говорить о переводе вообще, то легко говорить об исторически сложившихся типах переводческой деятельности. Обсуждение этих исторических типов и есть то, что обычно называется теорией перевода.

Здесь в первую очередь бросается в глаза изменение представлений о переводе в новоевропейское время по сравнению с античностью. Для греческой классики с ее сознанием своей культурной исключительности внимание к внешней форме иностранного текста было нехарактерно. Все негреки говорили по-варварски, βαρβαριστί, т.е. просто невразумительно. Переводчик должен был объяснить, ἐρμηνεύειν, эту непонятную речь. Однако очень скоро, в первую очередь в ходе образования римского варианта античной цивилизации, положение изменилось. Отношение к иностранному тексту в Европе стало иным: он начал рассматриваться теперь уже часто как документ более высокой культуры чем культура воспринимающего языка. Одновременно с этим появилось новое отношение к переводу и новый термин для него: *traductio*, собственно пере-вод, что предполагает как бы простое механическое перемещение, когда самый оригинал некоторым образом весь в цельном виде переносится в другой язык. В связи с этим резко возросло внимание к внешней форме текста, появилась буквальность, уподобление языка-цели языку-источнику.

Буквальность и вольность со времен античности стали теми двумя противоположными и непримиримыми тенденциями в европейском переводе, которые до сих пор определяют его историю. Всякая теория перевода определяется в первую очередь отношением к этим крайностям, так или иначе отталкиваясь от них или опираясь на них. Сами теоретики при этом часто забывают, что дело здесь не в манере перевода, а в типе отношения к собственной культуре. Признание самодовлеющей ценности собственной культуры, хотя бы ее потенциальной ценности, неизбежно склоняет к свободному переводу, герменейе. Отрицание самодовлеющей, безусловной ценности собственного языка как орудия культуры, хотя бы это отрицание и было бессознательным, неизбежно ведет к переводу как *traductio*.

5. Поскольку в *traductio* мы имеем дело с внешним устройством оригинала, которое легко фиксировать, возникает заманчивая перспектива установить прямые соответствия между элементами этого устройства и элементами получаемого перевода без обращения к смыслу. Когда эти соответствия закрепляются, возникает автоматический перевод. Он не обязательно должен выполняться машинами. Автоматический перевод это всякая подстановка одних элементов плана выражения другими. Современные переводчики часто и даже широко пользуются автоматическим переводом. Об этом свидетельствует например следующий факт. Зная два иностранных языка, мы обычно легко переводим с каждого из этих языков на родной и наоборот, но нам очень трудно, если мы никогда не делали этого раньше, сразу начать переводить с одного иностранного на другой. Причина здесь в том, что в процессе обучения ассоциации между речевыми блоками родного и иностранного у нас автоматизированы, а между двумя иностранными языками — нет.

Ясно, что механизация уже имеющегося автоматического перевода — чисто техническая задача. В принципе она давно решена, например в переводческой машине Троянского¹²⁸. Но невозможно и неэтично механизировать творческий перевод, поскольку он раскрывает одну из сторон человеческой сущности. Это также и бессмысленно. Ведь воплотив в себе творческую способность человека, которая есть самораскрытие (даже при переводе), автомат тоже погрузился бы в самораскрытие, что было бы лишено ценности для создавшего его человека.

Traductio шире автоматического перевода. Но *traductio* в потенции и в идеале есть именно автоматический перевод. Приведем один пример. В переводах Платона на русский язык, выполняемых по типу *traductio*, принимается за правило платоновский термин *μίμησις* всегда передавать словом «подражание» и, ради терминологической чистоты, никаким другим. Переводчика здесь принципиально не интересует, что в греческом языке это слово имеет и другие значения. Он раз навсегда знает, что в том особом стиле русского языка, в котором он пишет, слово *μίμησις* всегда переводится как «подражание». В результате мы получаем картину семантического уподобления. В самом деле, чем внутри утвердившегося стиля отечественного Платона русское слово «подражание» отличается от греческого *μίμησις*? Ничем кроме внешней формы, потому что по выражаемой мысли эти два слова идентичны. Данный элемент текста вполне готов к автоматическому переводу.

¹²⁸ Сборник материалов о переводной машине для перевода с одного языка на другой, предложенной П.П. Троянским в 1933 г. (отв. ред. Д.Ю. Панов). М.: Изд-во АН СССР.

6. Буквальный уподобляющий перевод способен сразу, без всякой подготовки, без всякого изучения языка погрузить читателя в среду иностранного языкового мышления. Больше того, он способен фактически сменить строй языка у целого народа, целой социальной группы. Реформу такого типа совершили например переводчики Евангелия на латинский или древнеболгарский языки; в настоящее время то же самое происходит при всякой стандартизации международной терминологии в той или иной области науки и техники. Интересно, что начинающие переводчики, стремясь к наиболее полной передаче иностранного текста и фетишизируя все его особенности, тяготеют к буквализму. Но когда переводчик не уверен, что ему действительно удастся в рамках своего идиолекта, если не во всем языке, создать стиль, моделирующий понятную и грамматическую структуру языка оригинала, буквальный перевод становится неоправданной нелепостью.

7. Ἐπιμνηστικὴ и traductio — две законные исторические формы перевода¹²⁹. Неверно представлять дело так, будто вольный перевод и буквальный перевод это крайности, которых нужно принципиально избегать, придерживаясь середины, так называемого «адекватного» перевода. Избираемый тип перевода всегда зависит от нашей собственной сознательной или бессознательной общекультурной установки. Что касается термина «адекватный», то он указывает на какую-то неопределенность в этом отношении. Адекватный перевод есть по-видимому средний, компромиссный перевод, который вроде бы каким-то образом всех устраивает, но каким — неизвестно. Само слово «адекватный» требует дополнения. Адекватный, т.е. приравненный — в чем? Недостаток принципа адекватного перевода в том, что он оставляет переводчика без положительной идеи, без решительной позиции, имеет лишь негативное значение избегания многочисленных ошибок. Адекватный перевод должен поспеть за всем, его принцип эклектизм, компромисс, желание всем угодить. Переводчик должен здесь учитывать идиомы, реалии, лексическую сочетаемость, синонимику, игру слов, звукопись, неологизмы, подтекст, общее впечатление, гладкость текста, меру понимания читателя, стиль эпохи, в которую был написан оригинал, особенности переводимого автора и еще многое другое. Робкая фигура адекватного переводчика подавлена всеми этими требованиями. Существует целый жанр полусушительных доказательств, что полноценно адекватный перевод невозможен. Говорят например что переводчику не догнать автора, потому что автор бежит налегке, а переводчик нагру-

¹²⁹ Хороший, хотя и краткий обзор истории перевода см. в кн.: М.П. Алексеев. Проблема художественного перевода. Иркутск, 1931.

жен словарями и т.д. Самое интересное доказательство дал Рильке. Он писал: «Несколько раз я пытался разрабатывать одну и ту же тему по-французски и по-немецки и, к моему глубокому удивлению, на каждом языке она развивалась по-своему; это, вероятно, свидетельствует об искусственности перевода вообще»¹³⁰.

Адекватность может служить элементом лишь внешнего, но не содержательного понятия перевода, а потому и не может стать его принципиальной основой. У перевода есть другая принципиальная основа, более интересная чем адекватность. Но здесь мы сталкиваемся с проблемой общечеловеческого языка.

8. Различие языков мира — одно из величайших достижений человечества. Разные понятийные структуры, которыми пользуются разные народы, подобны разным научным методикам, используемым для достижения единой цели. Каждый язык смотрит на мир как бы со своей колокольни и потому всегда видит в нем что-то новое, недоступное другим. Принятие универсального всемирного языка было бы равносильно стандартизации мысли и нанесло бы непоправимый урон человечеству. Кроме того, создание всемирного единого языка и невозможно искусственным путем, потому что индивидуальные физиологические различия, климатические и другие особенности всегда будут создавать диалектное расслоение, и для поддержания универсального языка потребуются изнурительные усилия.

И вместе с тем несомненно, что человечество стремится к всеобщему языку, что такой язык необходим и что он будет достигнут. Возникает апория, от преодоления которой зависит проблема перевода.

9. Как всё в природе, язык в своей внутренней форме по всей видимости сложен из различных комбинаций немногих повторяющихся элементов. Эту мысль можно найти у Платона, особенно в «Теэтете», где она развивается с большой настойчивостью. Сущности, которые Платон понимает логически как некоторые понятия языка, складываются, как он говорит, из στοιχηία, стихий, элементов, точно так же как слоги складываются из букв; буквы по-гречески тоже στοιχηία. Этих элементов, основных букв действительности, немного, но в сочетаниях они образуют всё многообразие явлений. Задача философа заключается по Платону в том чтобы распутать это многообразие, проследить в нем немногие повторяющиеся элементы. В нашу эпоху Л. Ельмслев и другие приложили эту идею к семантике. Ельмслев говорит, что обнаружение элементарных понятий, комбинации которых дают все значения

¹³⁰ Райнер Мария Рильке цит. по сб.: Мастерство перевода. М.: Советский писатель, 1970, № 76, с. 482.

языка, будет таким же переворотом в человеческой истории, как открытие элементарных звуков речи, за которым последовало изобретение фонетического письма.

Элементарные образы языка в практике языкового творчества соотносятся с предметами физической и социальной действительности, те в свою очередь ассоциируют друг с другом и с первыми; в результате возникают сложные языковые образы, представляющие собой вторичные, третичные образования по степени удаленности от элементов, и т.д.

Переводчик может не углубляться до элементарных образов и сопоставлять производные образования разных языков. Но самое право так поступать он имеет потому, что сознает общую основу всякого языка. Он не мог бы производить свои сопоставления, если бы не ощущал вторичности, непринципиальности, исторической обусловленности внешних форм каждого языка. Перевод и переводимость есть утверждение того факта, что «всё могло быть и по-другому», доказательство, что языковая игра, создавшая оригинальный текст, могла сложиться иначе и что материал, в котором творит автор оригинала, мог быть скроен иным образом.

10. Поскольку перевод есть проигрывание заново, переоформление данной формы по правилам общечеловеческого языка, он в принципе столь же самостоятелен как и оригинал. Он просто и есть тот же самый оригинал, только отлитый в другую частную форму и продолжающий жить в этой своей новой форме. Оригиналом является оригиналом чисто внешне, во временном смысле. По существу, т.е. в своем отношении к внутренним возможностям человеческой речи, он не более оригинален чем перевод.

Оригинал затерян, заперт в своей частной форме. Переводимость спасает его из этой ограниченности. Она показывает принципиальную, хотя и только потенциальную возможность существования этого оригинала в любой форме. Тем самым переводимость обнаруживает, что помимо того что оригинал написан на японском или на абхазском, он написан раньше того еще и на общечеловеческом языке. Но, выручив оригинал из частной формы, переводчик должен дать ему новую жизнь в родной речи, осознавая и утверждая теперь уже также и свой родной язык как общечеловеческий.

Таким образом, способ существования общечеловеческого языка — переводимость частных языков¹³¹. Общечеловеческий язык — это и есть наш родной язык, поскольку мы обнаруживаем и осуществляем его способность быть орудием общечеловеческой мысли.

¹³¹ *W. Benjamin. Die Aufgabe des Übersetzers // W. Benjamin. Schriften. Frankfurt a. M., 1955, S. 40–54.*

11. Это не значит что перевод должен непосредственно обогатить родной язык новыми понятиями, образами, конструкциями и т.д. Перевод не может ставить себе такую сомнительную задачу. Образы и конструкции другого языка не должны интересовать нас сами по себе; они могут оказаться случайными и ненужными. Погоня за воспроизведением образов ради образов — болезнь перевода, она засоряет и запутывает язык. Переводчик не есть представитель какого-либо одного языка; он писатель, который прикасается к общечеловеческому языку, когда пишет на своем. Каким бы языком он реально ни пользовался, пользуясь им, он утверждает его как всемирный.

12. Проблема адекватных соответствий между теми или иными языками относится к практике переводческой деятельности. Истинная же теория перевода не может не ставить перед собой проблему различия человеческих языков вообще, стремясь к преодолению этого различия. Принципиальной основой переводческой деятельности окажется тогда не та или иная методика перевода, а искусство освобождения общечеловеческого языка из оков частного.

1973

К переводу классических текстов

То изменение текста, после которого непонятные знаки заменяются понятными для нас, мы называем переводом. Перевод таким образом как будто бы имеет дело со знаками и их понятностью. Но дело явно не кончается здесь. Понятности самих по себе знаков может катастрофически не хватить. Последний и неопровержимый довод критика: *ваш перевод темен*. Искание понятности тогда должно идти глубже. Переводчик не вправе сказать: «Вот так! Хотите понимать, хотите нет, а перевод я вам дал». — *Нет, это не перевод*. Вполне возможно что для получения понимания надо будет перевести словесные знаки в художественные, например изобразить суть дела рисунками, или музыкой, может быть музыкой слова, музыкой стиха. Кто знает, не придется ли в критическом случае вообще вырваться из области знаков. Когда встает угроза пониманию, знак с особой явственностью обнаруживает свою плачевную условность. В конце концов приходится идти до самой понимающей способности человека — так, что если человек хоть что-то понимает, он понял бы и то, чего от него хотят.

Перевод тем самым обязательно предполагает, чтобы в понимающей способности всех людей или в ее истоках было единство, всё

равно, на каком языке они говорят. На эту общность всем людям понимающей способности в конечном счете и опирается работа переводчика. Перевод как некая манипуляция с лексикой разных языков очень шаткое предприятие. В конечном счете бывает надо заглянуть в то, что раньше всех и всяких знаков, дойти до чего-то такого в разуме, что выносит последнее решение: да, это приемлемо и понятно, то — еще неизвестно что такое. Временно, разумеется, можно остановиться на каком угодно уровне. Так возникают разные виды перевода. Но обеспечиваются они всё равно надзнаковой, дознаковой способностью толкования. Перевод в своих корнях сродняется с герменевтикой. По-гречески он и назывался герменейей. Того же смысла международное ближневосточное слово для переводчика, толмач, Dolmetscher, dragomanno. При становлении римского варианта античной цивилизации необходимость выстраивать один язык по образцу другого или не обязательно по образцу, но непременно с учетом этого другого, греческого, который признавался если не более богатым, то таким, с которым заведомо надо было состязаться в богатстве, настолько затмило исходную сущность перевода как толкования, что возник термин *traductio*, перевод, перенесение, *translation*. *Traductio* это перевод как уже частная задача, подчиненная более общей, хотя тоже конкретно поставленной задаче: перенести определенную культуру в новую географическую область.

Если не осесть в герменевтике как почве перевода, мы потеряем в бесчисленных исторических видах перевода и его теориях: их окажется принципиально неисчерпаемое множество, потому что к каждому языку, к каждому автору и к каждому тексту надо искать особый подход со своей особой теорией, и это так же неизбежно, как и правильно.

Можно ли надеяться, что какая-то своя специфика кроме толкования, объяснения или просто высказывания (поскольку герменейей слово того же корня что *sermo* *речь*) всё-таки есть не только у видов перевода, но у перевода самого по себе? Ее нет и, что важнее, в принципе не должно быть. Если бы перевод сопровождался какой-то специфической операцией, присущей ему не в связи с переводимым текстом, а как таковому, это значило бы что в нем происходит неизбежная спецификация исходной весты. Определение перевода как чего-то специфического будет по сути его отрицанием, признанием невозможность сохранить нетронутым оригинал. Перевод в конечном счете не более чем преодоление непонятности, снятие темноты с того, что уже есть, работа расчистки. Если к этому негативному содержанию, антисодержанию у него прибавлялось бы еще какое-то положительное, оно входило бы нагрузкой во всякое переводимое сообщение. Прозрачность перевода параллельна прозрачности язы-

ка. Если бы язык как таковой, не в своем индивидуальном применении, навязывал говорящему какую-то свою картину действительности, то ввиду невозможности для дискурсивного мышления обойтись без знаков действительность была бы нам доступна только в препарированном виде и мы оказались бы в том пожизненном плену, о котором говорит гипотеза лингвистической относительности Бенджамина Ли Уорфа.

В практике перевода есть моменты, внезапно приоткрывающие эту его удивительную неспецифичность. Мы с изумлением наблюдаем, как дети в возрасте 4-х, 3-х лет и меньше переводят не слово за словом, а передавая смысл и намерение говорящего. При этом они едва ли знают о различии языков. Видя, что один из участников не уловил каких-то слов, они доводят их до его понимания с такой же простотой и естественностью, с какой просто повторили бы фразу тому, кто ее не расслышал. Всем известно что переводу не надо учиться; учатся своему и чужому языку, пониманию культуры и т.д. Специфика есть у видов перевода, сам по себе он не отличается от любой повседневной попытки понять и разъяснить.

Вступить в это простое непосредственное отношение к переводимому и к переводу оказывается как раз всего труднее. Делают магические жесты и принимают причудливые позы. О художественном, поэтическом, философском тексте говорят, что в нем есть «изюминка», которую не выразишь, ее можно только почувствовать. Но тогда как перевести? Поза эстетствующего эсотеризма не внушает доверия, в нее не встают большие художники: если можно что-то почувствовать, то можно и выразить. Есть крайность недоверия к оригиналу: «Текст состоит из высказываний и умолчаний, и то, о чем автор умалчивает, может быть важнее чем то, что он говорит». Остается только каким-то образом разгадать тайные мысли автора, как разгадывается шифровка. Нет, автор живет в своем слове как он живет в собственном доме, иначе его сочинения были бы предательством: оставлением и замалчиванием сути.

Есть другая крайность, лингвистика текста и те направления в литературоведении, которые ориентируются на текст как на замкнутую систему, вынося автора за скобки. Здесь доверие к автору делается абсолютным, ему не позволено ни слабая, ни неровная фраза, он машина, однозначно проецирующая свой мир в создаваемый текст. Неверно только, что такая ориентация на текст действительно обходится без автора; он всё равно присутствует в сознании толкователя, только взвинченный или дистиллированный.

Еще одно представление о том, каким образом текст таит в себе свою хитрость, вращается вокруг таких вещей как музыка, ритм, стиль.

Не страшен вольный перевод,
Ничто не вольность, если любишь,
Но если музыку погубишь,
Все мысли это переврет.

(Евтушенко)

Как если бы нельзя было, наоборот, погубить мысль и слово наигранным ладом. Абсурдно думать, что смысл словесного произведения, стихов, художественной прозы сводится к музыке и ритму. Трудно представить, от чего еще, кроме как от отчаяния передать смысл, переводчики решают потонуть в море музыки и переходят на ритмичную невнятицу. В качестве теоретического оправдания говорится бессмысленно лихая фраза, «чем дальше от оригинала тем лучше», при этом никому не придет в голову, что музыку подменить еще опаснее.

Есть другие способы отыскать секрет автора, например поиски так называемой первоинтуиции. Скажем, предлагается считать что первоинтуицией такого-то античного автора был живой организм. Соответственно автору приписывается нечто вроде навязчивой идеи или болезненной фиксации на живом организме, которая будто бы заставляла его всё обязательно видеть в образах живого организма, как если бы мыслитель был своим собственным неутомимым и бесперебойным стилизатором.

Вместо выбора методики нам следовало бы оглянуться на те поиски ключей и приемов, которыми мы заняты, и спросить себя: что значит это наше желание вскрыть секрет автора, разведать его тайну? Может быть как раз эта наша установка на вскрытие фатально отдаляет нас от него? Ведь он сам едва ли так же старался «взрывая, возмутить ключи», которыми жил, — скорее прямо наоборот, если речь действительно складывается из обнаружения и сбережения той сути, которая в ней сказывается. Может быть поиски секрета автора, стратегии текста только проекция беспокойного сознания нашей оторванности от общечеловеческой традиции? Авторы наших текстов знали что-то такое, чего не знаем мы, и нам надо в это их знание каким-то образом проникнуть. Такая установка на овладение, на захват выглядит активной и энергичной, но она активна и энергична именно для того чтобы скрыть от себя свою тайную потерянность.

В каком смысле говорят о невыразимости сути? Можно представлять ее как нераскалывающийся орех или нерешаемую задачу: зубы, или рассудок, или ум человека слишком слабы; он имеет дело с чем-то таким, что ему не под силу. На деле можно очень сомневаться в том, что человеку что-то может быть не под силу. Возможности

живого существа, обладающего разумной способностью? Они безграничны. Невыразимость и непостижимость такого типа, вызванные человеческим бессилием, преодолевается, так сказать, на уровне обучения новобранцев. Не знаешь — научим. Невозможно, чтобы какое-то содержание нельзя было выразить на родном языке; невозможно, чтобы какую-то фразу нельзя было перевести на другой язык. Непостижимой в вульгарно-платоническом смысле, невыразимой сути по-видимому не существует.

Невысказываемость сути существует зато в другом смысле. Возьмем увлеченность. Человек остережется высказать ее не потому что не сумеет это сделать, а потому что для нее самой будет лучше если ее не сразу и окончательно разобьяснят. А с другой стороны, человек по-настоящему увлеченный не может не говорить об этом, может говорить только об этом. Он говорит прямо и увлеченно, но так, что вместе хранит и сберегает. В «Сирано де Бержераке» Ростана Кристиан, не успев произнести трех слов, ясно выражающих его чувство, убивает и тот мир захватывающих и невыразимых отношений, который был связан у Роксаны с его именем, и чувство Роксаны и, наверное, свое собственное чувство. Убийство, губительство лексикой, высказывающей как будто бы самую суть, такое частое явление в поэзии и в жизни, что его кажется перестали замечать. Пример из Гегеля. Каждому сознанию ясна собственная личная неповторимая ценность. Но когда наивное сознание заявляет на этом основании: «Я!», оно лишь мнимо выразило свою полноту и неповторимость, на деле оно наоборот ее погубило, утопив в абстрактном всеобщем. Похоже, что личность в принципе не может проявиться нескромным, нескроуным образом; она просто перестает тогда быть собой. Автор любого текста, заслуживающего перевода, чем яснее открывает, тем строже оберегает суть того дела, от имени которого говорит. Раскрыть секрет великих текстов невозможно наверное потому, что в них тогда не останется никакого секрета. Если их секрет в умении, открывая, беречь суть, которой человек живет, то и приблизиться к великим текстам традиции можно только так, что мы обнаружим в себе то же призвание не к захвату чужого, а к сбережению и возвращению того, чем мы и так уже наверное незаметно для себя живем, поскольку живем, делаем и думаем что-то. Призвание человека можно понимать как то, благодаря чему он и осуществляется как таковой. Может быть, он по-настоящему и определяется своим умением хранить то, что, он считает, он и есть. Это умение вовсе не придано каждому с рождения. От рождения человеку свойственно разве что безотчетное предчувствие своих возможностей, и еще — мстительная реакция по отношению ко всему, что эти возможности, ему кажется, стесняет. От рождения по своей природе человек вовсе не склонен жертво-

вать собой, скажем, подавлять чувство обиды, неприязни, вражды, гордости, искренно отказываясь от мести для того, чтобы успеть и смочь в тишине и сосредоточенности делать для кого-то очень далекого такое, о чем никто и никогда не узнает, что это сделал именно он. И нет никакой детерминированной необходимости, чтобы человек естественным порядком выступил из своего природного состояния. Это происходит болезненным путем заражения от других людей или от так называемых памятников. Если эти памятники смогут напомнить ему, к чему он в действительности призван, к тому чтобы родиться еще раз, то их ключ тем самым пожалуй и раскроется.

Если у перевода кроме частных подходов и методик должна быть собирающая целость существа, что может быть для него более надежным основанием и что прочнее свяжет его с оригиналом чем узнавание в авторе самого себя, о каком он еще только догадывается интимно, о каком еще никто не знает, каким он еще только может стать, — самого себя как хранителя, которому поручены глухие тайны, оберегателя чего-то такого, о чем ни сказать ни молчать нельзя.

Связь с автором происходит не через то сомнительное открытие, что в его жизни были такие же человеческие события как у нас. Давние обстоятельства никого по-настоящему не задевают, а если кто к ним присмотрится, они покажутся до странности и отчуждения сходны с нашими. Связь между автором произведения и автором воспроизведения проходит раньше: через терпеливую оберегающую готовность и умение допустить чтобы такие вещи как жизнь, обстоятельства вообще были, допустить и позволить чтобы вообще был человек и был мир, допустить сначала простор, на котором могут происходить вещи, создать и сберечь его. Какой бы неуловимой и бессодержательной ни казалась эта готовность допустить быть миру, умение хранить то, что дано и что есть, как раз это неуловимое, раньше всякого содержания проходящее единомыслие переводчика и автора создает переводимость.

Без этого единомыслия трудно представить, каким образом перевод при любой буквальности и музыкальности может уберечься от того, чтобы стать химерой и сеять в читателях причудливые образы и ходы мысли, взятые ниоткуда. Экзотика «одичалых» (Пушкин) переводов как вампир обескровливает и расхолаживает наш настоящий мир, рождает призрачную полуреальность, в которую мы верим и не верим. Ее фантастика перегружает нас обманчивым богатством.

Чтобы не впасть на границе одной культуры и другой как в руки грабителей в миражи, есть только один способ: приникнуть к основе, в которой наш и другой миры совпадают. Они совпадают в том, из чего начинается всякий человеческий мир: в оберегающем раскрывании того, чем только и можно по-настоящему жить.

Перевод может быть верен оригиналу только если оригинал верен правде, общему началу всякого создания и воссоздания, произведения и воспроизведения. Получается, что нельзя сделать верный перевод неподлинной, искаженной вещи. Тогда для него нет основания. Поразительно, до какой степени этот факт не знает исключений и до какой степени он проходит незамеченным. Дело даже не в том что дурные сочинения просто не переводятся, а в той естественности, с какой ошибки и слабые места при переводе исправляют или отбрасывают. Другая сторона того же явления — царящая при чтении и переводе авторитетных текстов, например древней философии, презумпция, что важный автор ни в коем случае не мог сказать ничего немудрого; даже ошибке переписчика обязательно будет придан глубокий смысл.

Настоящая вещь с самого начала несет в себе свой собственный перевод. Это верно не только в смысле возможности воспроизвести то, что само себя объяснило и оправдало, но и в более сильном смысле необходимости воспроизведения того, что кому бы то ни было где бы то ни было открылось как необходимое для жизни и культуры. Раз однажды человеком и человечеством достигнута подлинность, в которой они ощутили полноту бытия или хотя бы угадали ее в предвосхищении, всё последующее будет непрерывным переводом этого подъема на бесчисленные языки. Причем верность правде не только допускает варьирование знаком, но и делает варианты обязательными. Переводимость в этом смысле способ существования или осуществления мирового языка. Нигде больше он не существует таким видимым образом, чтобы его можно было уловить. Во всяком случае он не извлекается путем абстрагирования универсалий. Все универсалии и элементы смыслов только тени и игрушки в сравнении с действительным, пусть неуловимым присутствием общего языка в событии перевода. Переводимость, какую обеспечивает себе произведение, причастное к истине, обеспечена тем, что само оно перевод постольку, поскольку автор был верен тому, что ему открылось, что было ему вверено для хранения и роста.

1979

К переводу «Метафизики» Аристотеля

У Перова и Розанова мы имеем первый или может быть даже до сих пор единственный органичный перевод Аристотеля, впервые осваивающий этого автора в традиции нашей мысли. Наша философская культура по разным причинам сложилась в преимуществен-