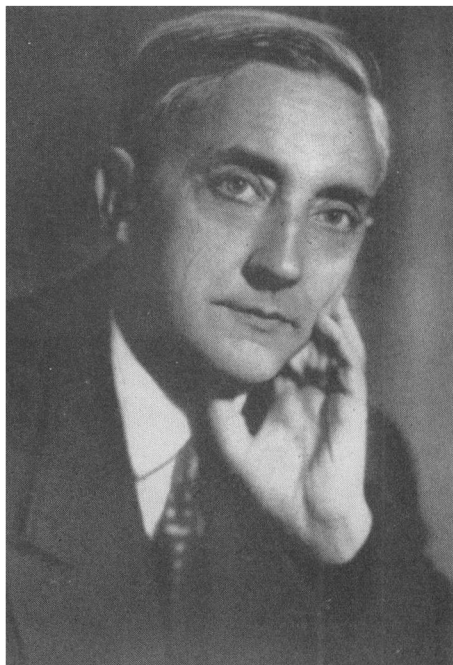


*Николай
Любимов*

ПЕРЕВОД-
ИСКУССТВО

Николай Любимов

ПЕРЕВОД-ИСКУССТВО



Николай Любимов



**ПЕРЕВОД-
ИСКУССТВО**



Издание второе, дополненное

Москва
«Советская Россия»
1982

Художник
А. И. Ременник

Любимов Н. М.

Л93 **Перевод — искусство. — 2-е изд., доп. — М.:
Сов. Россия, 1982. — 128 с., 1 л. портр.**

Книга Н. М. Любимова «Перевод — искусство» — своеобразный итог многолетней практической работы известного советского писателя-переводчика, перу которого принадлежат переводы Д. Боккаччо «Декамерон», Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», Сервантеса «Дон Кихот» и другие.

Здесь автор делится с читателями своими раздумьями об этом нелегком, но интересном и самобытном виде творчества.

Л 460300000—168
М-105(03)82 162—82

8

*...переводчик становится сам прича-
стен той великой творческой минуте
художника, в которую родилось его
произведение.*

Константин Аксаков



I

Художественный перевод, как поэтический, так и прозаический,— искусство. Искусство — плод творчества. А творчество несовместимо с буквализмом. Это уже отчетливо сознавала русская литература XVIII века. Она отграничивала точность буквальную, подстрочную, от точности художественной. Она понимала, что только художественная точность дает возможность читателю войти в круг мыслей и настроений автора, наглядно представить себе его стилевую систему во всем ее своеобразии, что только художественная точность не приукрашивает и не уродует автора.

Сумароков в эпистолах, первой и второй, излагает свою теорию литературы. В эпистоле первой, под словом «точность» понимая точность не художественную, а буквальную, он так формулирует основной закон переводческого искусства:

...скажу, какой похвален перевод:

Имеет в слогe всяк различие народ.

Что очень хорошо на языке французском,

То может в точности быть скаредно на русском.

Автор «Ябеды» Капнист обеими руками подписался под утверждением французского поэта и переводчика Делпля, которое только на поверхностный взгляд кажется парадоксальным: «...чрезмерная в

переводах верность бывает самую большую неверностью». «Чрезмерная в переводах верность» — это рабская верность букве, а не свободная, вдохновенная верность духу оригинала.

Мысль о том, что буква умерщвляет, а дух животворит, русский восемнадцатый век оставил в наследство девятнадцатому, девятнадцатый — двадцатому. В статье Пушкина о Мильтоне и о Шатобриановом переводе «Потерянного рая» читаем: «...русский язык, столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь перенмчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам, не способен к переводу подстрочному, к предложению слово в слово...»

Гоголь в 1834 году советовал Максимовичу: «Помни, что твой перевод для русских, и потому все малороссийские обороты речи и конструкцию прочь! Ведь ты, верно, не хочешь делать подстрочного перевода?»

Эту же мысль в статье «Гамлет, принц датский» развивает Белинский: «Близость к подлиннику состоит в передаче не буквы, а духа создания. Каждый язык имеет свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства, до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой соответствии слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального».

Воссоздатель «Коринфской невесты» Гете Алексей Константинович Толстой в письме к жене рассказывает ей, как он работает над переводом: «Я стараюсь, насколько возможно, быть верным ори-

гиналу, но только там, где верность или точность не вредит художественному впечатлению, и, ни минуты не колеблясь, я отдаляюсь от подстрочности, если это может дать на русском языке другое впечатление, чем на немецком».

С приведенными высказываниями перекликаются слова Пастернака из его предисловия к переводу «Гамлета» — слова о том, что без намеренной свободы «не бывает приближения к большим вещам»¹.

Но раз перевод — искусство, ничего общего не имеющее с буквалистическим ремеслом, значит, переводчик должен быть наделен писательским даром. Искусство перевода имеет свои особенности, и все же у писателей-переводчиков гораздо больше черт сходства с писателями оригинальными, нежели черт различия. Об этом прекрасно сказано в «Юнкерах» Куприна:

«...для перевода с иностранного языка мало знать, хотя бы и отлично, этот язык, а надо еще уметь проникать в глубокое, живое, разнообразное значение каждого слова и в таинственную власть соединения тех или других слов».

II

...гонись за жизнью дивной...

Веневитинов

Какое это изумительное явление — русский художник слова.

Горький

Писателям-переводчикам, как и писателям оригинальным, необходим жизненный опыт, необходим

¹ Молодая гвардия, 1940, № 5—6.

неустанно пополняемый запас впечатлений. Писатель оригинальный и писатель-переводчик, не обладающие многосторонним жизненным опытом, в равной мере страдают худосочием.

Век живи — век учись. Учись у жизни. Вглядывайся цепким и любовным взором в окружающий мир, в причудливые его очертания, в изменчивые оттенки и переливы его красок, в трепетную игру его светотени. Если ты не видишь красок родной земли, не ощущаешь ее запахов, не слышишь и не различаешь ее звуков, ты не воссоздашь пейзажа иноземного. Если не будешь наблюдать за тем, как люди трудятся, то, переводя соответствующие описания, непременно наделаешь ошибок, ибо ясно ты этого себе не представляешь. Если ты не наблюдаешь за переживаниями живых людей, тебе трудно дастся психологический анализ. Тыпустишь туману там, где его нет в подлиннике. Ты поставишь между автором и читателем мутное стекло.

Завет М. М. Бахтина из его «Ответа на вопрос редакции «Нового мира» — это завет не только литературоведам, но и переводчикам:

«Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой культуры... Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами есть необходимый момент ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. *Творческое понимание* не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает».

Для артистов Художественного театра не было ничего более горестного, чем услышать на репетиции негодующий крик Станиславского: «Не верю!» Нет ничего страшнее для оригинального писателя и для писателя-переводчика, чем ощущение читателя, что он не видит того, что описывается и происходит в произведении, или не слышит того, как говорят герои, или не чувствует того же, что чувствуют действующие лица, не сопереживает им, если читатель теряет веру в то, что перед ним «возведенная в перл создания», но животрепещущая жизнь.

Полюбившиеся иным критикам словосочетания: «в творческой лаборатории писателя...», «в творческой лаборатории переводчика...» — словосочетания бессмысленные. Наше место — не в замкнутом помещении, а под открытым небом, на вольном, на свежем воздухе. И уж если употреблять это затрепанное выражение, то только в одном значении: творческая лаборатория писателя — жизнь с ее пусть иногда и утомительной, но радостной и радужной круговертью. А книги, музыка, изваяния, краски, сцена — это ведь тоже явления жизни, и в «лаборатории» они не уместятся.

Необходимость пристального взглядыванья в жизнь была ясна переводчику «Слова о полку Игореве» и од Горация Капнисту, на которого я уже ссылался. В предисловии к своим переводам из Горация он сочувственно цитирует Делиля: «...нужно... не токмо наполниться духом сочинения (то есть переводимого произведения.— *Н. Л.*)... но даже стараться искать красоты его в прямом их источнике — природе». (Под словом «природа» Капнист понимает жизнь.) Ведь даже такой сверхнаблюдательный художник, как Бунин, находивший особое наслаждение в «сладостной боли соприкасания со всем жи-

вущим», не ведавший, в чем он сам признавался, большего счастья, чем видеть и слышать, изощрял эту свою наблюдательность до конца дней.

Язык писателя-переводчика, как и язык писателя оригинального, складывается из наблюдений над языком родного народа и из наблюдений над родным литературным языком в его историческом развитии. Значит, вслушивайся в живую речь, звучащую вокруг тебя, и учись у родных художников слова.

Непосредственное впечатление от снежной бури и рассматриванье под микроскопом описания бурана в «Капитанской дочке» и в рассказе Аксакова, непосредственное впечатление от грозы и изучение описаний грозы в «Отрочестве» Льва Толстого, в «Соборянах» Лескова, в «Степи» Чехова и в «Жизни Арсеньева» Бунина, наблюдения над весенним пробуждением природы и изучение описаний весны в «Анне Карениной» и в «Поднятой целине» — все это даст переводчику во много раз больше, чем рассуждения иных суемудрых буквоедов, которые березу от дуба не отличают, сами в переводе шагу ступить не умеют, а то и вовсе за всю свою жизнь ни единой строчки не перевели.

Попытаемся вчитаться в образец русского словесного искусства — в описание грозы из «Жизни Арсеньева»:

«...воздух все тяжелел, тускнел, облака сходились все медленнее и теснее и, наконец, стали подергиваться острым малиновым блеском, стали где-то в самой глубокой и звучной высоте своей погромыхивать, а потом греметь, раскатываться гулким гулом и разражаться могучими ударами, да все полновеснее, величавей, великолепнее... Был потом мрак, огонь, ураган, обломный ливень с трескучим градом...»

Если мы зададимся целью перевести это описание на любой язык, то наше внимание должен привлечь, прежде всего, общий повышенный тон описания, хотя для повышения тона Бунин только однажды прибегает к помощи эмоционального, оценочного эпитета-наречия (великолепнее) и к помощи старославянизма (огнь). Затем — нагнетание предгрозового настроения через синтаксический параллелизм глаголов, подчеркнутый рифмой (тяжелел, тускнел), и через параллелизм наречий с более мягкими окончаниями (гипердактилическим и женским), замедляющими течение фразы (медленнее и теснее). Далее выразительный в своей незаурядности глагол (подергиваться блеском), конкретный цветовой эпитет (малиновый) и емкий эпитет «острый», выражающий и особенность блеска, и его действие на воспринимающего: он слепит глаза. Нарастание звука: погромыхивать, греметь. Концентрированность изображения небесной предгрозовой выси, достигаемая выверенностью эпитетов: глубокая и звучная высота. Звукоподражание: гулкий гул грома. Подбор длинных глаголов и наречий, соответствующих долготе громовых раскатов: раскатываться, разражаться, полновеснее, величавей, великолепно. Употребление старославянизма (огнь), который нужен Бунину для того, чтобы подчеркнуть апокалиптичность грозовой стихии. Стык односложных слов (мрак, огнь), призванный усилить звучание грома, звукоподражание, помогающее нам явственнее различить стук сыплющегося града: мрак, ураган, трескучий град...

Какой искусный ритмико-синтаксический узор в сцене бегства Николая Ставрогина от Марии Тимофеевны из «Бесов» Достоевского!

«Он бросился бежать, но она тотчас же вскочила

за ним, хромая и прискакивая, вдогонку, и уже с крыльца, удерживаемая изо всех сил перепугавшимся Лебядкиным, успела ему еще прокричать, с визгом и хохотом, вослед в темноту:

— Гришка От-реп-ев а-на-фе-ма!»

Порывистости Ставрогина соответствует короткая ямбическая фраза. Но хромоножке за ним не угнаться, и начало периода, изображающего ее стремление догнать его,— начало длинное, прерывающееся утяжеляющими фразу деепричастиями, которые подчеркивают ее усилия: хромая и прискакивая. Борьбу ее с Лебядкиным, сопротивление, какое она ему оказывает, хорошо передают «протяженные», трудные для произнесения причастные слова: удерживаемая и перепугавшимся. Дальнейшее развитие действия (ведь все-таки успела!) требует убыстренности фразового течения, и фразу в самом деле убыстряют два коротких слова: ему, еще. А конец периода — с визгом и хохотом, вослед в темноту — подготавливает переход к чисто дактилическому восклицанию-проклятью: «Гришка Отрепьев анафема!»

Внимание переводчика прозы Сергеева-Ценского не может не уловить одухотворенности его пейзажа и интерьера.

Сигарный дым, «синеватый и тощий, был... какой-то робкий, запуганный...» («Дифтерит»).

«...у стульев... вид неопрятный, поджатый, как у необщительных, сухих людей» («Движения»).

Как живые, мыслящие существа ведут себя у Ценского стихии. Описывая в «Маяке в тумане» самое начало пожара, автор замечает, что «новорожденные огоньки страдают большим любопытством».

А вот — «пошел настоящий, первозимний спокойный и уверенный снег, который не

думал уже таять, а рассчитывал улечься надолго» («Загадка кокса»).

Развитие художнического зрения и слуха, ученье у жизни, ученье у поэтов, прозаиков, драматургов, музыкантов, певцов, артистов, живописцев и зодчих начинается у писателя рано. Разумеется, до поры до времени это учение бессознательное, но воспоминания детства и юности — первоисточник. Для меня таким первоисточником послужили воспоминания моего «уездного» детства и юности и сызмала возникшая у меня любовь к книге.

Я долго жил, вслушиваясь в грустный, невнятный, но неотступный зов певучих, пlyingчих далей, в городке, то хоронившемся за сугробами выше крыш, то овеваемом нежащим, смутно волнующим, смутно тревожащим, что-то обещающим, с весеннего разлива дующим ветром, то засыпаемом черемуховым, сиреневым, вишневым и яблоневым цветом, полнившимся то ароматом цветущего моря лугов, то винным запахом златобагряного листопада, то задорным журчаньем первых ручьев, то деловитым, важным и добродушным гуденьем майских жуков, то самозабвенною соловьиною песнью, то весельем говорливых квакуш, то щемяще прощальным журавлиным курлыканьем.

...Меня почему-то будят в темноте и наспех одевают. Это нестрашно, но непонятно. Надо мной — тетя Дуня. Почему она очутилась у нас ночью? Она берет меня на руки и выходит со мной во двор. А на дворе — светлынь. Тетя Дуня идет садом. Над нами летят большие красные птицы.

— Посмотри, какие птицы!.. — радостно говорю я.

Ночью загорелся сарай напротив того дома, который снимала моя мать. Сильный ветер дул в нашу сторону, и над садом пролетали шапки горящего

сена. Услышав набат, тетя Дуня выскочила на улицу.

— Любимовы горят! — кричали соседи.

Она бросилась к нам и унесла меня к себе. Наш дом отстояли.

Пробуждение ночью и красные птицы в небе — это самое сильное впечатление моего рапым-раннего детства.

Я сызмала начал подумывать о выборе рода занятий, но часто менял решения. Насмотревшись на то, как перевозчики тянули канат через Оку и как от этого мерного их движения все приближался к берегу паром, уставленный телегами с лошадьми, я твердо решил быть перевозчиком. Но когда впервые привлекла мое внимание машинка для стрижки волос и когда я, глядя в зеркало, следил за проворно стрекочущими руками парикмахера, превращавшими мою голову в колкое, темное жнивье, я влюбился в ремесло цирюльника.

На полу в моей детской расстелен ковер, чтобы не дуло из щелей. На ковре я располагаюсь со своими игрушками. Игры мои час от часу принимают все более воинственный характер.

— Коли врага! Руби ему голову!

Эту команду я подхватил, когда шел полем, где обучали «ратников ополчения».

Я ненавидел чудище вроде Змея Горыныча, каким я воображал себе «кайзера Вильгельма», — так его называли взрослые.

Казалось бы, что мне кайзер Вильгельм? И что мне война? Моей семье она не коснулась. За что же я так ненавидел кайзера? За что на его портрете в старой «Ниве» подрисовал ему рога? За то, что он враг моей Родины, России. Стало быть, я уже тогда с восторженным благоговением вслушивался

в грозное и нежное звучание этих слов? Стало быть, у меня, четырехлетнего малыша, уже было представление о Родине? Вернее, чувство Родины? Когда же оно появилось? Не при первом ли знакомстве с неоглядной и ненаглядной русской природой? Не с первым ли выходом на полевой простор?.. Или когда я в первый раз подошел к самой Оке? Или когда в первый раз с высоты городского сада попытался охватить неумелым взглядом озеро, ивняк, пойму, дальние горы, по которым деревья сбегали напиться к реке?..

В мой язык вторгались все новые и новые слова. Родись я в другое время, они не так скоро впились бы в мой слух.

Я знал, что умер мой отец. Теперь я все чаще слышал: убит на войне, пропал без вести. К нам в прислуги нанялась беженка — женщина, бежавшая от немцев из Гродненской губернии.

Я рано полюбил созерцательное уединение.

Хорошо лежать в саду и, слушая гуд в воздухе, в траве и в цветах, смотреть в небо, на неподвижные облака, и на синь озер между ними, и на облака, проплывающие надо мной!.. Вон-вон плывет целая крепость, багряная от заходящего солнца, с голубыми бойницами, и вот ее уже нет... Я все смотрю в небо и о чем-то думаю, но мысли мои перенимают у облаков неуловимую их плывучесть. И словно это уже не я смотрю: меня нет, я разлился в зелени, в сини, в голубизне, в багрянце, и все же я существую, но на совершенно равных правах вон с тем мурашом, как видно, спешащим по своему очень важному мурашиному делу, и вон с тем, у которого такая ленивая, гуляющая походка.

Меня наполняли радостью встречи с людьми.

Владельцы дома, где мы жили, затеяли ремонт надворных построек, и в кухне у нас зимовали нанятые ими крестьяне. Я подружился с ними и чуть не каждый вечер читал им вслух. Прочел «Робинзона», «Капитанскую дочку» и многое другое. Наставив уши, вслушивался в их речь, душистую, как весенний луг, многокрасочную, как небо на закате, в звуковую вязь «калуцкого» говора.

Столица не убила во мне провинциала. Я до сих пор тоскую по уездной тиши — может быть, потому что наша тишь, стоило лишь в нее вслушаться, была многошумна. А если даже из глубины не долетало ни звука, то и в этом была своя прелесть: тишина помогает сосредоточиться, уйти в себя, раскинуть умом. Не оттого ли иные провинциалы, как я убедился впоследствии, оказывались подчас дальновиднее, прозорливее даже мудрых столичных жителей? Самое слово — глушь — исполнено для меня очарования — может быть, потому, что наша глушь была во много раз оживленней мельтешащей суеты больших городов.

Я не знал, что такое уездная скука. Для меня это понятие книжное, такое же, как тайфуны и самумы, о которых мне известно лишь из учебников географии.

В провинции для наблюдательного человека раздолье. Перед ним резче выступают характеры во всей их особости. Жизнь твоих сограждан у тебя на виду. Они не мелькают перед тобой — они проходят медленным шагом, и ты успеваешь их разглядеть. Тебе ведомы ухабы и колдобины на жизненном их пути. Ты отчетливо различаешь движения их сердца, тебе слышна музыка их речи, звучащая то напевною грустью, то разымчивой удалью, то пророческим гулом, то звоном шутовских погремушек.

Но и погремушки по-своему любопытны, любопытны, ибо самобытны.

Меня наполнила счастьем природа.

Когда начиналась уборка сена, горожане дня на три переселялись в луга, питались, главным образом, яблоками, и только ночевать «лошадники» уезжали, а «безлошадные», вроде нас с матерью, уходили домой.

Я помогал трести сено, сгребать его в валы, подсоблял подгородным крестьянам, нашим помощникам и верным друзьям, при увязке воза тащить веревку.

Федор Дмитриевич, голубоглазый, с лицом коричневого цвета, ближе к глазам отливавшего розовым, с темными усами, которые двумя полукольцами огибали рот, был на все руки мастер. Он и печки перекладывал, и валенки валял. Погоду предсказывал лучше всякого метеоролога.

— Надо с сеном управиться нонче.

— А что? Завтра как бы дождя не было?

— Свободная вещь.

С сеном он и его жена Натальюшка успевали «управиться» до вечера, а наутро первое, что мы видели пробудившись,— это заплаканные окна.

Федор Дмитриевич стоял на возу и, подав команду, прыгал, уминая сено.

— Та-шшым! — отзывалась Натальюшка, и мы, почти «дедка за репку», «ташшыли» из-под низа телеги веревку. После многократного «Ташшым!» Федор Дмитриевич говорил:

— Хорош!

Это означало, что сено спрессовано и что воз по дороге не растреплется. Затем увязка — и в путь.

День увоза сена был для меня днем тревожного ожидания. Предложит мне Федор Дмитриевич

сесть на воз или не предложит?.. Он так бережет холеных своих лошадей, что если воз, на его взгляд, окажется слишком велик, то не предложит. А прокатиться страсть как хочется. Но вот, когда я уже окончательно убеждаюсь, что дело мое труба: сейчас воз тронется, а Федор Дмитриевич и не смотрит в мою сторону, он оборачивается ко мне:

— Николай Михалыч! Садитесь! (Он, сколько я себя и его помню, всегда называл меня по имени-отчеству.)

Федор Дмитриевич идет сбоку, держа в руке вожжи, а я торжественно восседаю на возу.

Однажды над городом, напротив заозерного луга, который так и назывался «Заозерье», выросла туча, словно написанная синими чернилами, разбавленными водой. Однако синева все глубилась, густела, густела, догустела до черноты, и на этой лиловой по краям черноте особенно ярко белели три высоко стоявшие церкви.

Первыми всполошились крестьяне, убиравшие сено нашим соседям:

— Глянька-си! Туча оттэда заходить!

— Откеда?

— Ай не видишь? Да ты не туды глядишь! Над самым над городом.

Налетел ветер, мигом разметал по клочкам валы сена, прогнал тучу, так что на нас не упало ни капли дождя, и успокоился. И тут мы подивились крестьянской наблюдательности наших друзей. Кажется, вот этот клочок сена наш: он лежит на нашей полосе, и этот тоже наш: он хоть и на соседней полосе, но совсем около нашей. Мы собираемся пригresti эти клочки к остаткам наших валов.

— Нет, не трожьте,— говорят наши помощники и пригребают сено, отлетевшее бог знает куда, повис-

шес на приозерных ракитовых кустах, в которые упирается луг.

И они ни разу не ошиблись: никаких недоразумений и препирательств у них с соседями не выходило. Соседи, близкие и дальние, сгребали сено с нашей полосы, а они сгребали наше сено у них.

Природа, окружавшая домик, где жила моя бабушка,— а жила она, как и мы, в Калужской губернии, только в другом уезде,— на первых порах показалась мне скучнее моей. Я привык к открытым далям и к разнообразию видов. Здесь—ни гор, ни реки, ни озер. Лес и поле, поле и лес, лес, лес... Березняк, осинник, ольшаник, орешник... Но потом я научился находить разнообразие в этом кажущемся однообразии и уже надолго впивался взглядом в сентябрьскую березку, золотисто-розовую на закате, в пепельную дымку дальних лесов, сквозившую в уже голых сучьях ближнего леса, в круг не облетевшего березняка, сказочным дворцом из горящего золота стоявшего среди унылой голизны. Я никогда не забуду зеленого свеченья в лесах—на траве, под кустами, когда я поздним июльским вечером ехал туда на телеге со станции: то видимо-невидимо светляков засветило свои огоньки.

И никогда я не забуду, как по той же самой дороге случилось мне ехать зимой, на саних. Только мы с моим возницей выехали, стало по-зимнему быстро темнеть. В открытом поле лицо мне опухнул ветер. Повалил снег—все плотнее, гуще, непрогляднее. По дороге извивались змеи поземки. Зимние сумерки слились с метельною мглой.

Ветер то налетит и со свистом хлестнет по лицу белою пылью, колючей и жгучей, то отпрянет и вшпль завьет снеговороты, завоет, загикает, заголо-

сит. Еще немного — и бешеный этот крутень заволок даль, заволок близь, заволок высь.

В лесу натиск вихрей ослаб, но справа и слева голые громады деревьев обозначаются смутно и грозно, и рёву метели вторит стнящий их гуд.

А как выехали из лесу в поле — опять закурила и понеслась метельная круговерть, и не стало видно зги божией. Буря ярилась, лютовала, заливалась на сто ладов. И чего-чего только не различал напряженный слух в пурговом завыванье: и стоны, и вопли, и порсканье, и хохот злорадный, и хохот безумный, и рыданья, и погребальный напев. И казалось мне, что мы всё взбираемся на высокую белую стену...

В вагоне я прилипал к окну. Пока передо мной летним вечером вели хоровод стройные березки в белых платьях с черными крапинками, пока я видел овец, ключьями войлока раскидавшихся по осеннему лугу, пока угрюмая яркость непривычной для моего глаза хвои скрадывалась голубизною неба и мягкой желтизною листьев, пока холодно догорала над смешанным лесом осенняя оранжевая заря, я с досадой отворачивался от окна только когда меня окликали.

Вначале железнодорожный мир пугал меня, жившего вдалеке от станций, лязгом, грохотом, шипеньем пара, ревом и воем гудков, угарной и жирной вонью мазута, шлака и угольной пыли. Но этот испуг длился недолго. Мне не режет, напротив — ласкает глаз железная дорога. Семафоры, дымы, рельсы, гудки, поезда умеют сливаться с природой. Голоса поездов и в лесу, и в полях странным образом не нарушают тишины — может быть, потому, что в их голосах звучит то же, что звучит временами в

ветре, в шуме лесов, в криках отлетающих журавлей: то зовущая, то прощальная грусть.

Летом я много времени проводил на озере. Купался. Лежал на солнце. Катался на лодке и смотрел на чешуйки струек, на мелкую рябь — она напоминала мне пенку на молоке. Смотрел, как в ветреный день волны за кормой дразнят одна другую темными плащами с кружевной отделкою пены. Повернувшись лицом к городу, смотрел, как пылают окна домов и зажигают на воде кроваво-красные отблески. Все радовало меня, когда я шел по родному моему городку, — и бело-розовое цветенье садов, и решетчатая тень, которую отбрасывал на песок чей-нибудь палисадник.

Все запахи родного дома, даже застоявшийся, сухой серый запах пыли в комнатах, не проветривавшихся и не убиравшихся, пока мы с матерью гостили у родных, я втягивал в себя, жмурясь от наслаждения.

Но больше всего я любил сад... Моя жизнь в саду начиналась, когда еще под деревьями смешанным с грязью сахарным песком лежал снег, а кончалась с первыми заморозками. В этом саду со стройными рядами яблонь и груш, отделенными один от другого лужайками, с малинником и ореховым деревом слева, с сиреневой беседкой, с кругами, треугольниками и ромбами клумб, с одиноким кустом сирени среди них, березами и осинками справа и ракетами и березами вдоль забора, отгораживавшего сад от выгона, — в этом саду я играл, учил уроки, учился видеть и слушать, каждую весну чистил лужайки от сухих веток, подстригал бордюры на клумбах, полыл клумбы и грядки, поливал цветы, думал, читал, «ставил» для самого себя спектакли, играл все роли в пьесах, писал прозу, писал пьесу-

сказку, писал стихи, лежа под яблонями, на нагретой земле, и по страницам книг и тетрадей бегали теплые дымчатые тени от листьев, трепетавших на легком ветру.

В этом саду я изведal блаженство — встав спозаранку, пробежаться босиком по росе и собрать в корзинку нападавшие за ночь яблоки и груши. В этом саду я изведal блаженство есть эти яблоки и груши прямо с влажной землей. В этом саду я изведal блаженство лазать по антоновке и отрясать ее ветки — так, что весь сад наполнился веселым стуком еще каляных яблок. В этом саду я изведal блаженство обирать малину с кустов, мелкую, доверчиво и открыто розовевшую у забора, и крупную, притаившуюся в глубине колючих кустов у сарая, точно побывавшую в руках у чеканщика, который на поверхности каждой алой пирамидки вычеканил одинаковые кружочки. Да мало ли было у меня подобных блаженств!..

Вот две сросшиеся березки. Взглянешь на них, когда солнце заходит: освещенная сторона их стволов — словно из кое-где поцарапанной красной яшмы. Зайдешь с другой, затененной стороны — она будто сделана из какого-то иного, изголуба-серо-то камня.

Сколько и каких только цветов не росло на клумбах! Первыми радовали взгляд неприхотливые веселенькие маргаритки. А там и ландыши, и нарциссы, и пионы, и анютины глазки, и белые лилии, и резеда, и душистый табак, и душистый горошек, и штамбовые розы, которые мы на зиму кутали от холода палым листом, и «девица в зелени», и «царские кудри», и гвоздика, и маттиола, и левкои, и астры, и георгины!

Во всем была своя прелесть: в лепестках черему-

хи, крылышками мотыльков устилавших дорожку, в похожих на пестрых бабочек анютиных глазках, в бахромчатых лепестках гвоздики, в чайных розах, пахнувших коричневыми яблоками, в тихом, застенчивом и все же незабвенном в своей зыбкости аромате душистого горошка.

Но самой глубокой любовью любил я сирень. Ее расцвета я ждал как праздника, и в сплошной праздник превращала она мою жизнь, покуда цвела, — праздник не пышный в победной своей торжественности, но оттененный явственно для моего слуха звучавшей печалью, той самой печалью, что звучит в самом ясном весеннем дне. Богатство ее оттенков, переливов и полутонов непередаваемо в слове. Определение «сиреневый» — одно из самых многозначных определений. Бледная голубизна сочетается в нем с лиловью, розовое сливается с почти пурпурным, яркость умеряется нежностью. Я искал в сирени пятилепесткового «счастья» — и не нашел ни разу. Но я не сетовал на нее за это. Одно то, что я мог на нее смотреть и ею дышать, было для меня несказанной отрадой. Ликующее благоуханье черемухи — бездумное и бестревожное. Ему я предпочитал благоуханье сирени, до щемящей, до томительной грусти радостное, как невысказанная любовь.

Давно уже нет у меня той сиреневой рощицы. И когда теперь в моей комнате появляется жалкий букетик сирени, я надолго прячу в него лицо.

Я постранствовал потом по моей Отчизне.

В скольких цветниках гулял я часами, слушая звучанье красок, вбирая в себя сочетание тонов, любясь взметающими воды, которая, точно серебряная канитель, летела из шлангов, ничуть не напоминая тех струистых веерков, какими я опахивал клумбы из леек!

Я побывал в стране бурятов. Я видел их горы, верблюдами разлегшиеся вокруг Улан-Удэ, я видел захватывающее дух безбрежье Байкала.

Я вслушивался в судорожный ритм Терека, так не похожий на ритм моря, мерного и в своем гневном.

Я видел во Владимире чуть колышущееся синее море над заречными лесами и полями, каждое утро обманывавшее меня,— море я принимал за море.

Я видел зеленые, неподвижные при безветрии фонтаны плакучих ив в Кисловодске.

Целую неделю я ежевечерне гулял в парке в Орджоникидзе. В прудах мерцали оранжевые, золотые и зеленые пирамидки и столбики света, брошенного фонарями; и вдруг — лебедь, оставляющий после себя белопенный косой угол, стороны которого касались этих пирамидок и столбиков.

Я видел неправдоподобно высокие горы Кавказа — мой приученный к равнинам, холмам, буграм, пригоркам и косогорам глаз долго принимал их за тучи.

Я глядел на закат, опунцовевший серебро Аргвы и Куры, кативших свои волны неведомо куда,— казалось, на край света.

Я глядел на Черное море из Алупки, где я почему-то особенно остро ощущаю, что твердой земле тут конец навсегда, что никакого того берега нет, а есть лишь дымчатая даль и самоцветы зыбей, и вот-вот их расшвыряет трезубцем все еще единодержавный Нептун.

Я видел, как по утреннему Черному морю плыл к берегу остров расплавленного золота и хрусталя, а впереди — корабликами под парусами, фонариками, свечечками, стрелами острями вниз — вспыхивали блески. Я видел волны утреннего моря, про-

шитые искряным бисером. Вечерами мне представлялось, что линия горизонта исчезла, что нет и моря, что передо мной небосвод, спустившийся до самого прибрежья.

Я плыл по предвечернему Днепру от Киева до Канева... Палевые облака закрывают солнце. Солнце прорвалось — и через весь Днепр протянулась золотая дорожка в бирюзовой воде. И вот уже вода не бирюзовая, а стальная, и дорожка стала огненной, и от огня прыщут искры, и вот уже сталь разостлалась сизым шелком. Справа — насторожившиеся леса из «Страшной мести», над ними — молодой месяц. Слева — песчаные мели, кустарник; за кустарником — степной простор: его необъятность угадывается издали; над простором — одинокая звездочка.

Я побывал на утренней заре в Лазоревом царстве Канева: лазоревое небо, лазоревый Днепр, лазоревые дали...

Я любил речушку Таруску, то бойко о чем-то журчавшую сама с собой, то притихавшую, почти исчезающую меж лесистых уступов гор по берегам.

В течение месяца я каждый день ходил киевскими приднепровскими парками навстречу вечерней заре, расплывавшейся над Андреевской церковью. Из лимонно-сиреневой она становилась вишневою и тихо, медленно угасала, а внизу, на неприглядном Подоле, зажигались цепочки огней, и Подол сказочно хорошел: он весь струился светом, как стены убогой хижины дровосека в первой картине «Синей Птицы».

Я видел Почаевскую лавру — град Китеж, уходящий главами не в озерную глубину, а в небесную высь.

Я бродил по Михайловскому, Тригорскому и Петровскому с бестревожной, самоуглубленной тиши-

чною их рощ и полей, тишиною озер, по лилови которых, оттененной неподвижными клубами зеленого дыма листвы, в бурные дни проносятся черные зыби.

Я глядел на текучую бирюзу Себежа, вдруг взблескивающую из-за холмов.

Мне запомнились фарфоровые статуэтки чаек на отмелях Псковского и Чудского озер.

Но куда бы ни заносила меня судьба: на озеро Рига или на речку Протву, в Ленинград или в Боровск, на Волынь или в Казань, в Вильнюс или в Закарпатье, в Чебоксары или в Чернигов, в Минск или в Пушкино, в Мцхет или в Полтаву, в Таллин или в Суздаль, в Углич или в Юрьев-Польской, в Ригу или в Батуми, в Переславль-Залесский или в Сухуми, в Ораниенбаум или в Тарусу, в Хосту или в Диканьку, в Павловск или в Афон, в Ярославль или в Тбилиси, в Ростов Великий или в Ереван, в Новгород или в Бахчисарай — мой сад цветет в моей душе всем своим многолепестьем, шумит всею своею листвою.

Меня полнило счастьем каждое новое знакомство с искусством слова.

Одна из первых моих собственных книг — басни Крылова с картинками. Понравились они мне тем, что животные говорят в них как люди, что их приключения так уморительно забавны. Я еще не умел разбираться во впечатлениях, но, конечно, уже тогда чувствовал выразительную энергию могучего крыловского языка, чувствовал, с какой естественной живостью разговаривают «дедушкины» герои. А «дедушкины» поучения оказались не привесками пресной и ни для кого не обязательной «морали», а незыблемыми камнями, легшими в основание свода нравственных законов, которым я с большим или меньшим успехом старался следовать после, — не-

зыблемыми именно вследствие непринужденности простодушно-лукавого тона, каким эти поучения высказаны, благодаря опять-таки живописной и живоносной народности крыловского языка.

От басен Крылова меня подвели к афанасьевским сказкам в обработке для детей. С каким увлечением я погружался потом в мир Андерсена и братьев Гримм! И все же их герои не заменили мне Михайлу Иваныча, Левона Иваныча, Лису Патрикеевну, братца Иванушку и сестрицу Аленушку, Верлиоку и Бабу-Ягу. Меня пленяла всякая сказка, но особенно та, что выросла из окружавших меня лесов, оврагов, озер и болот.

Первая моя встреча с поэзией Пушкина: тетки спели мне «Буря мглою небо кроет...» и сказали, что это стихотворение написал великий русский поэт Пушкин. До «Зимнего вечера» поэзия будила во мне более или менее сильные впечатления. Восторг, от которого по спине струйкой бежит холодок, в первый раз вызвал во мне «Зимний вечер».

«Зимний вечер» взволновал меня не только действительностью, светописью и звукописью описания метели в первой строфе. Мне объяснили, что «добрая подружка» — это няня поэта, Арина Родионовна. Любовь поэта к няне нашла живой отклик в моей душе — душе ребенка, для которого старушка няня до конца ее дней была самым родным, после матери, человеком.

А потом мать прочла мне три описания природы из «Евгения Онегина». Грустью отозвалось в моем сердце пушкинское описание весны. Ведь я уже тогда грустил весной — грустил в предчувствии, что мое любимое время года скоро пройдет, что самое радостное в весне — это ее преддверие, когда, «гонимы вешними лучами», бегут «мутные ручьи», а что

раз соловей «уж пел», значит, весне не сегодня-завтра конец. Вот так же грустил я, когда зацвела сирень,— грустил оттого, что каждый день ее цветенья приближал меня к ее увяданию. Вот так же начинал я грустить много позднее в первый же день приезда на каникулы. Как ни мучительно нетерпение ожидания, все-таки оно радостнее наступления, потому что, ожидая, еще не думаешь о конце.

В 64-м году, впервые приехав в Пятигорск, я увидел молодого и строгого Лермонтова. Взгляд его устремлен в незримую мне даль. Он ведет с вечностью недоступную нашему слуху беседу.

Так вот он какой — тот, что раз навсегда вошел в меня вместе с Пушкиным, тот, чьи последние песни всегда причиняют мне блаженную боль, тот, кто расслышал звездную мерцающую перемолвь, тот, чьи строфы с одинаково скорбной успокоительностью трепещут зеленым певучим трепетом листьев ветвистого дуба или рокочат синим гулом моря («А море Черное шумит, не умолкая»)!.. Да, он точь-в-точь такой, каким я его себе представлял. И мне хотелось, чтобы он был таким.

А дальше — Некрасов. Я и теперь, как в детстве, вздрагиваю при звуках «Ой, полна, полна коробушка...», и сердце у меня, как в юности, заходится от ощущения широты русских просторов, от ощущения широты русской души... И от гордости за этого барина, создавшего насквозь народную песню...

Двойственное ощущение не покидало меня, когда мне читали и когда я потом уже сам читал Некрасова...

Умер, Касьяновна, умер, сердешная,
Умер, и в землю зарыт!

Ведь наскочил же на экую гадину!
Сын ли мой не был удал?

Сорок медведей поддел на рогатину —
На сорок первом сплошал!

Или:

«Государь мой! Куда вы бежите?»
— «В канцелярию; что за вопрос?
Я не знаю вас!» — «Трите же, трите
Поскорей, бога ради, ваш нос!..»

Что же это мне слышится? Речь встретившихся на улице и разговаривавшихся крестьянок и петербургских прохожих, без единой поправки и перестановки перенесенная Некрасовым на бумагу, или это стихи, но только ни на чьи другие не похожие? Отвечал я себе тогда другими словами, но смысл их был такой: это разговор, ставший поэзией, и это поэзия, ставшая разговорной.

А потом — Фет.

Только тот имеет право на звание поэта, кто как бы подслушал наши тайные мысли, чьи чувства — это и наши чувства, кто говорит и от своего, и от нашего имени, но только так говорит, как мы бы сказать не сумели.

Вновь и вновь — в разные годы моей провинциальной, достуденческой жизни — возвращаясь к поэзии Фета, я убеждался, что она выражает мои настроения.

Тихо всё, покойно, как и прежде;
Но рукой незримой снят покров
Темной грусти. Вере и надежде
Грудь раскрыла, может быть, любовь?

Что ж такое? Близкая утрата?
Или радость? — Нет, не объяснишь, —
Но оно так пламенно, так свято,
Что за жизнь Творца благодаришь.

Стоит только оглянуться —

...и мир вседневный
Многоцветен и чудесен.

У поэта глаза разбегаются, и сердце готово выпрыгнуть из груди при виде весеннего преображения мира, при виде «сияющего мороза», при виде утренней «мощи света», при виде робко набегающих сумеречных теней, при виде «тихой звездной ночи». «Именно так и я воспринимаю природу, — говорил я себе, — но только Фет наводит мой взгляд на то, чего я прежде не замечал и не различал».

Я дивился фетовскому искусству немногими словами так много «навеять на душу»:

Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пеший —
Не видать в пыли!

Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!

Последние две строки звучат «томным звуком струны», долго не смолкающим, постепенно замирающим аккордом. А читатель, внутренним своим слухом вслушиваясь в этот аккорд, проникается настроением поэта. Поэт ничего ему не навязывает, не подсказывает, о ком идет речь — только ли о друге или о любимой женщине, да это и не важно: здесь все дело в пронизывающей каждую строчку тоске одиночества, в стремлении вдаль, которое пробуждает у лирического героя промелькнувший перед ним путник, в стремлении к чьей-то родственной душе.

Фет любит эти аккорды в конце стихотворения:

Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Долго еще мы провожаем мысленным взором эти сани и одновременно по воле своего воображения дорисовываем картину, лишь намеченную поэтом.

Не отходи от меня,
Друг мой, останься со мной!
Не отходи от меня:
Мне так отрадно с тобой...

Ближе друг к другу, чем мы, —
Ближе нельзя нам и быть;
Чище, живее, сильнее
Мы не умеем любить.

До чего же это ненарядно, до чего же это просто сказано, как сказалось бы в жизни! И, кажется, полнее выразить чувство нельзя.

Или еще вот этот шепот любви:

Я тебе ничего не скажу,
Я тебя не встревожу ничуть,
И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рошу зайдет,
Раскрываются тихо листья,
И я слышу, как сердце цветет.

И в большую, усталую грудь
Веет влагой ночной... я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу.

А потом — Кольцов, без которого я с тех пор не могу себе представить русскую поэзию. Его то жизнерадостные, то заунывные, особенные, «кольцовские» ритмы вошли в меня атласным шелестом ржи, звоном оттачиваемых кос, запахом дымка, которым тянет от чумацкого ночлега, сытным запахом зажитка, спорым весельем труда («Раззудись, плечо! Размахнись, рука! Ты пахни в лицо, ветер с полудня!»), бессильной тоской о прошлом («Соловьем залетным юность пролетела, волной в непогоду радость прошумела»; «Догоню, ворочу мою молодость!.. Но, увы, нет дорог к невозвратному! Никогда не взойдет солнце с запада!»), кручиной разлуки («На заре туманной юности всей душой любил я милую...»), кручиной недоли («Разойдусь с бедою, с горем повстречаюсь»).

А дальше — на все гораздый Алексей Константинович Толстой. Я любовался могучими удальцами его былин. Любовался Ильей, насупившимся было от обиды, вдосталь надышавшимся запахом темного бора — и просветлевшим. Заслушивался вместе с пташками, стрекозами и цветами пенья Алеши. Толстой покори́л меня своими «Колокольчиками»: ведь и я силился уловить, о чем они звенят. Мне тоже хотелось, задыхаясь от горделивого восторга, славить видимый мир, и я славил его устами поэта:

Гой ты, родина моя!
Гой ты, бор дремучий!
Свист полночный соловья,
Ветер, степь да тучи!

И мне уже было очень знакомо ощущение, будто я всегда жил на земле, и стоит взгляду на каком-нибудь явлении остановиться, как я начинаю смутно его припоминать:

Все это уж было когда-то,
Но только не помню когда!

Еще в молодости, читая баллады и драматическую трилогию Толстого, я не уставал дивиться провидческой историчности его мышления.

Впоследствии я с радостью узнал, что одного из самых-самых близких мне поэтов высоко ценили Бунин, Маяковский, Хлебников, Есенин, Игорь Северянин.

А потом — поэзия Бунина.

Его философскую лирику я постиг не скоро. Но певец «Листопада» сразу стал для меня в один ряд с лучшими поэтами-пейзажистами, с мастерами миниатюр, где даны черты, по которым угадываются зимний пейзаж, общее впечатление от интерьера, портрет «дядьки» и душевное состояние лирического героя, проступающее в его словах:

На переплетах рам — следы ночной пурги...
Как тих и скучен дом! Как съезжился снегирь
От стужи за окном!..

По комнатам идет седой костлявый дед,
Несет вечерний чай...
«Небось, все писем ждешь, депеш да эстафет?
Не жди. Ей не до нас. Теперь в Москве — балы».

— Да нет, старик, я так... Сыграем в дурачки,
Порапъшс ляжем спать... Каких уж там депеш!

И хотя мне было еще далеко до заката, как, впрочем, и Бунину, когда он писал «Ночь тепла, светла и золотиста...», я со вздохом повторял за ним эту строчку:

Все как было. Только жизнь прошла!

И уже вспыхивали передо мной тютчевские демоны глухонемые, но пока еще в сумрачной дали, как всегда пересверкиваются зарницы.

Комедия Грибоедова выросла в меня вся. У Грибоедова, как и у Гоголя, как и у Островского, иные «отрицательные» персонажи не лишены своеобразного комического обаяния — тем резче проступает их душевная скверна. И мой глаз тешили блески добродушного фамусовского юмора. Я не мог в досталь насытиться его вкусной, сдобной речью:

...не хочешь ли жениться?

А вам на что?

Меня не худо бы спроситься,

Ведь я ей несколько сродни;

По крайней мере искони

Отцом недаром называли.

Совсем недавно с удовлетворением прочел, что именно так воспринимал Фамусова — Станиславского зритель Художественного театра. «Пока был... Фамусов на сцене, радостная улыбка не сходила с лица зрителя. Он не переставал наслаждаться», — отмечает Н. Е. Эфрос.

И я не судил Чацкого за его донкихотские сражения с ветряными мельницами. В этом его «прании противу рожна» я видел лишнее доказательство грибоедовского сердцеведения: нарываться на споры, не думая о том, убедишь ты или не убедишь, докажешь что-нибудь или не докажешь, лишь бы высказаться, — как это характерно для молодости! И ведь недаром Сервантес придал Дон Кихоту комические черты, недаром он так часто ставил его в смешное положение. Недаром Достоевский сделал своего бедного рыцаря «идиотом» в глазах обывательского «благоразумия». И не придай Грибоедов Чацкому безрассудства и опрометчивости, свойственных влюблен-

ному юнцу, получилась бы плоскостная фигура мольеровского мизантропа. А Грибоедова, как и Пушкина, влекла шекспировская многогранность образов.

Я рано начал следить за современной поэзией, но приворожил меня тогда пока еще только Есенин. В 26-м году мы с матерью на короткое время съездили в Москву и избегали весь центр, чтобы достать сборник его стихотворений.

Кюскерша на Арбате ответила так:

— Нет у меня Есенина. Он помер и больше ничего не сочиняет.

В конце концов нам посчастливилось.

Стихи Есенина дивили и дивят меня свежей образностью в передаче душевных состояний:

Сердце, тронутое холодком...

Был я весь — как запущенный сад...

Есенинская щемящая умиротворенность — это и мое душевное свойство:

Принимаю — приди и явись,
Все явись, в чем есть боль и отрада...
Мир тебе, отшумевшая жизнь.
Мир тебе, голубая прохлада.

И еще привязал меня к себе Есенин чувством родной природы и особым, одному ему присущим даром ее изображения:

Тихо в чаще можжевеля по обрыву.
Осень — рыжая кобыла — чешет гриву.

Отговорила роща золотая
Березовым веселым языком...

Бродя или проезжая лесом, я вспоминал есенинские строки:

Тот, кто видел хоть однажды
Этот край и эту гладь,
Тот почти березке каждой
Ножку рад поцеловать.

И где Есенин, как мне представлялось тогда и в чем я совершенно уверен теперь, бесподобен — это в ощущении своего духовного и физического родства с животным и растительным миром. Есенин заставил нас посмотреть на животных и на растения иными глазами, потому что сам увидел в них душу живую. Есенинские лисица, корова, собака, пес из «Исповеди хулигана», собака Качалова, сукин сын из одноименного стихотворения живут во мне, как мои родные, как мои друзья.

Есенин не просто любит растениями, он и к ним испытывает нежность старшего брата:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Кленочек маленький матке
Зеленое вымя сосет.

Задолго до открытия ученых-биологов крестьянский паренек из села Константиново Рязанской губернии почувствовал, что растениям больно:

Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут лебедей.

Я пронес свою любовь к Есенину сквозь глумление над ним критической шатии, сквозь временное охлаждение к нему читателей, сквозь надменное фырканье некоторых историков поэзии, которым по другому поводу Вересаев поставил в статье «О книжной пыли...»¹ точный диагноз (сказался врач!):

¹ Новый мир, 1927, кн. 12, с. 211.

«Склеротическая атрофия всякого живого человеческого чувства».

И опять, как и в случае с Алексеем Толстым, я впоследствии нашел могучую поддержку у поэта. Я довольно часто бывал у Пастернака, подолгу беседовал с ним, вернее — подолгу слушал его. Как-то раз зашел разговор о Есенине.

— Мы с ним ругались, даже дрались, до остервенения, — вспоминал Борис Леонидович, — но когда он читал свою лирику или «Пугачева», так только, бывало, ахаешь и подскакиваешь на стуле.

Мать подарила мне полное собрание сочинений Гоголя. Шести лет я впервые очутился на хуторе близ Диканьки, и теперь, когда я время от времени перечитываю «Вечера», они производят на меня точно такое же впечатление — точно такое же и по силе захвата, и по характеру воздействия. Колдовство длится все время, пока я читаю «Страшную месть» или «Пропавшую грамоту». У меня ни на миг не закрадывается сомнение, что так оно и было на самом деле.

Миг еще — и нет волшебной сказки,
И душа опять полна возможным.

Сделав после «Вечеров» короткий перерыв, я прочел потом все художественные произведения Гоголя, и ни одна его строчка не показалась мне скучной. Даже не совсем понятные мне и теперь махинации Чичикова не отвратили меня от «Мертвых душ».

И редко кто умел так меня насмешить, как Гоголь, и редко кто умел так перевернуть мою душу, как он: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И редко кому удавалось с такой силой подхватить меня и далеко-далеко унести на волне поэзии в прозе: «...концы вихрем, спицы в колесах смешались в

один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход — и вон она понеслась, понеслась, понеслась!..»

После прозы Гоголя — полная ей противоположность, оказавшаяся, однако, столь же мне близкой: проза Пушкина, такая быстрая во внезапной смелости своих поворотов, в неотвратимости своих водоворотов, никогда не мелеющая, изумляющая не яркостью убора, но складчатой крутизной песчаных своих берегов. И я, право, не знаю, что я больше любил и люблю: «Станционного смотрителя» или «Марию Шонинг», «Капитанскую дочку» или «Гости съезжались на дачу...», «Пиковую даму» или «На углу маленькой площади...».

В семь лет я прочел «Записки охотника» и долго бредил ими. Наиболее тщательно оструганную палку из табуна моих «лошадей» я назвал в честь чертопхановского коня «Малек-Аделем».

Так «Записки охотника» на всю жизнь и остались одной из моих настольных книг.

Недавно в сотый раз перечитывал их и в рассказе «Стучит!», который в детстве читал, замирая от страха, впервые увидел полумрак лунного света. Да ведь отсюда ровно один шаг до контрастной живописи позднего Бунина!

А потом тургеневские песни о любви, только не о «торжествующей», но о любви, доверчиво расцветающей чистым и обильным цветом и убиваемой морозами, о любви неразделенной и затаенной.

— Вы в лунный столб въехали, вы его разбили!

Да разве же это можно забыть? Это живет с тобой, куда ты жив, как «Я помню чудное мгновенье...» или «Для берегов отчизны дальней...».

А потом — Чехов. Я хохотал до колик в животе над «Заблудшими», над «Сиреной», над «Жалоб-

ной книгой», над «Предложением» и «Юбилеем», плакал над «Ванькой» и над «Святою ночью». Непостижимая красота написанного лунным светом «Архиерея» открылась мне много спустя.

А потом — Гончаров с его пушкинским, дневным, солнечным, жизнелюбивым и жизнеутверждающим началом. Если не считать стоящего на отшибе «Фрегата «Паллада», Гончаров и в природе, и в кругу людей отгородил себе небольшое пространство, но на этом пространстве от его внимания не ускользает ничто. Он видит красоту не в романтике, а в повседневности. Не очарованные дали, а вот эта знакомая, привычная земля, где живут не герои, а простые смертные, вдохновляет его. Он — живописец воздуха жизни, но преимущественно не грозового, а такого, каким мы дышим обычно. Он возводит житье-бытье на высоту бытия, житейскую прозу — на высоту поэзии. А его поэзия — это поэзия не мечты, а действительности. За одно только описание Обломовки, за одну только симфонию ее смеха, за одну только Агафью Матвеевну я рад был поклониться Гончарову до самой земли!..

Девяти лет я выпросил у матери разрешение прочитать лесковских «Соборян». Она разрешила неохотно: не будет ли мне скучно? Она недооценила моего влечения ко всему, что шелестит старославянским узорочьем. Но на «Соборянах» я временно поставил точку. Рублевского письма «Запечатленный ангел» и, быть может, самая гениальная в своей человечности вещь Лескова «На краю света» еще ожидали меня.

Зато я невесть сколько раз перечитал «Очерки бурсы» Помяловского, восхитившие меня цветистой хитросплетенностью семинарского жаргона и резкой очерченностью типов.

Лев Толстой действовал на меня по-разному: я то отходил от него, то приближался. Многое потрясало; перед многим останавливался, радостно и благодарно изумленный: глядел на автора «Войны и мира» и «Анны Карениной» как на лесистую гору, закинувшую вершину под облака, и с головы падала шапка; отталкивал почти весь, за исключением сцен, связанных с Акимом из «Власти тьмы», «Плодов просвещения», рассказов для народа, написанных с тем невидным искусством простоты, какое доступно лишь гению, и «Живого трупа», толстовец Толстой. Моя мать больше всех писателей любила Достоевского. Любимая ее книга — «Братья Карамазовы». Любимый спектакль — «Братья Карамазовы» в Художественном театре. Мы и тут не разошлись с ней.

В «Дневнике писателя» за 1876 год есть такие слова: «Об иных вещах... долго не перестаете думать... даже точно вы в них виноваты». Именно это ощущение «виноватости» автора в судьбах героев привлекло меня к Достоевскому, как ни к кому другому из художников слова.

Раз отдавшись во власть Достоевского, я за всю мою жизнь не отошел от него ни на шаг. И очень скоро удостоверился, что глаза у Достоевского как-то особенно устроены: от них почти ничто не укрывается ни вдали, ни вблизи; перед ним разверзается и земля, и небо, и преисподняя. Даль, ширь и глубь того мира, который называется творчеством Достоевского, открывались мне постепенно, при повторных чтениях, и все же так до конца и не открылись.

Кого-кого только Достоевский в себе не вмещает! Мыслителя, пророка, знатока души человеческой, единственного в русской литературе мастера романтической композиции и сюжетосложения — мастера, владеющего секретом занимательности и увлекатель-

ности. А как он, вопреки тому, что иные говорили о нем, воспроизводит устную и письменную речь!

Зосима и Федька Каторжный, Макар Девушкин и генерал Епанчин, Петр Степанович Верховенский и Кириллов, Макар Долгорукий и Николай Ставрогин. Степан Трофимович и обитатели «Мертвого дома», Раскольников и Порфирий Петрович, Ежевикин и слуга Ставрогина Алексей Егорович, Грушенька и Катерина Ивановна, Федор Павлович и князь Мышкин, госпожа Хохлакова и «верующие бабы» — что ни человек, то особый речевой мир... Ко всему прочему Достоевский — великолепный пейзажист. Этого обычно не замечаешь, оттого что его пейзаж, как и в прозе Пушкина, сжат до предела.

«Вчерашний дождь перестал совсем, но было мокро, сыро и ветрено. Низкие мутные разорванные облака быстро неслись по холодному небу; деревья густо и перекатно шумели вершинами и скрипели на корнях своих...» («Бесы», часть вторая, глава третья).

«Мелкий, тонкий дождь проникал всю окрестность, поглощая всякий отблеск и всякий оттенок и обращая все в одну дымную, свинцовую, безразличную массу. Давно уже был день, а казалось, все еще не рассвело» («Бесы, часть третья, глава третья).

Две-три фразы, но благодаря искусному отбору деталей, благодаря точности определений создается целая картина непогожего дня.

Я охотно читал и читаю пьесы. Издавна одна из самых заветных моих святынь в храме слова — Островский. Рица на ней вся осыпана драгоценными камнями, и каждый камень по-особому вспыхивает и горит.

Аксаков подманил меня «Аленьким цветочком». «Семейную хроникку» и «Детские годы Багрова-вну-

ка» я прочел в детстве, но потом долго к ним не возвращался. Оценить по достоинству безыскусственное искусство Аксакова я в ту пору был еще не в силах. И лишь его «Буря» пронесся надо мной с небывалым разноедейственным и многозвучным, шипящим и кипящим неистовством, какого никто, ни до, ни после Аксакова, не запечатлел в прозе.

Еще старшеклассником я ощутил свою кровную связь с прозой Бунина, но пока только с прозой раннего Бунина, пахнувшей антоновскими яблоками и звучащей эпитафией усадебному миру, и с прозой Бунина предреволюционного. Мне казалось, что в своем деревенском цикле он намеренно сгущает краски. Только «Сверчок» и «Псалма» всколыхнули мою душу. Сверчков и лириков Родионов я знал, с Родьками не встречался или просто не замечал их.

У Горького я больше всего любил «На дне» — может быть, потому, что видел его в превосходном любительском исполнении. Впоследствии я прочитал в письме Горького к Чехову, что один из знакомых Горького назвал «Чайку» «еретически-гениальной пьесой». Именно «еретически-гениальной» представлялась мне тогда и представляется теперь пьеса Горького. Это сплошной вызов драматургическим канонам и шаблонам. Уже одно то, что действие происходит в грязной ночлежке, где на нарах и на печке валяются — хотя бы и в живописных позах — оборванцы, уже одно то, что «герои» пьесы — босяки, проститутки, воры, пристанодержатели, городовые, что они пьют, ссорятся, ругаются, дерутся на сцене, должно было быть воспринято как «пощечина обществу вкусу». Вдобавок они и дерутся только однажды, а все больше философствуют. Вдобавок тех, кто вел интригу пьесы, автор в конце третьего

действия удалил со сцены, а последнее действие построил сплошь на разговорах и на перебранке Барона с Настей. Словом, автор сделал как будто все от него зависящее, чтобы «не понравиться» публике, чтобы пьеса не имела успеха. И вот поди ж ты: на ее долю выпал успех, редкий даже в истории Художественного театра,— успех бурный и прочный.

Меня уже тогда пленила явленная в слове многоликость мира, созданного Горьким. Громозвучное, страстное велеречие Сатина, пахнущая полицейским участком речь «бутаря» Медведева, «босаяцкая» речь Барона, на общем фоне которой ярко выступают обороты и отдельные выражения, напоминающие об его аристократическом прошлом (недаром Лука, имея в виду Барона, замечает: «...барство-то — как оспа... и выздоровеет человек, а знаки-то остаются...» — замечание это точно определяет не только поведение Барона, но и его язык), речь Насти, у которой жаргон обитательницы «дна» уживается со словосочетаниями, заимствованными из бульварных романов в переводе с французского... Чем глубже во все это вчитываешься, тем яснее становится, что художник слова при помощи одной только прямой речи, не прибегая к описанию и повествованию, способен показать человека во весь его умственный и душевный рост.

И еще два писателя сильно действовали на мое воображение: Короленко и Мамин-Сибиряк, но только не Короленко «для детей и юношества», не автор «Слепого музыканта» и «Без языка», а художник, писавший с натуры Якутию, Ветлужский край, затмение солнца, тюремные нравы, писавший с натуры праведного «убийца» и героя на час Тюлина, вступившего в единоборство с «играющей» рекой. И не автором «Приваловских миллионеров» и «Хле-

ба» зачитывался я, а тем, кто написал портреты «бойцов», одолевающих расsvирепевшую Лену.

В детстве и в юности я отдавался бездумному наслаждению, какое доставляла мне портретная и пейзажная живопись Короленко. Теперь я только руками развожу: как народническая дидактика, коей усердно пичкали Короленко его духовные учителя и соратники по «Русскому богатству», не вытравила в нем художника? И как не заметили цепкую дерзость его художнического зрения ни современники, ни позднейшие историки литературы?

«Кое-где открывались вдруг небольшие озерки, точно клочки синего неба, упавшие на землю...»

Это из «Марусиной заимки» Короленко.

...палое небо с дорог не подобрано.

А это из стихотворения Пастернака «После дождя» (1915).

Переехав в Москву, я увез в своем внутреннем мире целую сокровищницу словесного искусства, и с течением времени она обогащалась.

Увлечения, о которых не стоит упоминать, схлынули — в них я был неустойчив, — а любовь, возникшая на ранней поре и позднее, с годами ясна и крепла.

С иными у меня состоялись в провинции только первые встречи, многообещавшие, но в силу необходимости короткие: что-то случайно, на несколько дней попадет тебе в руки. Радость нерасстанности с поэзией Баратынского, Вяземского, Случевского, с поэзией XVIII века от Ломоносова до Державина, с поэзией Федора Сологуба и Анны Ахматовой, Эдуарда Багрицкого и позднего Пастернака, с прозой позднего Бунина, Сергеева-Ценского, Шолохова, Сергея Клычкова, с творчеством Булгакова, радость

их обретения, радость их познавания, радость ученья у них — эта радость была тогда хоть и не за дальними, а все-таки пока еще за горами.

Впечатления от книг срастались у меня с воспоминаниями от жизни сада. Зимой я читал урывками: много времени отнимали занятия в школе и дома. Летом читал, пока не ослабевало восприятие. И я могу точно ответить на вопрос, когда и где я читал что-нибудь особенно меня захватившее.

Помню одну позднюю осень. Придя из школы и наскоро пообедав, я уходил к двум березам, росшим у самой изгороди, садился на скамейку и в притихшем саду, под усталым осенним небом читал исповедь горячего сердца в стихах, в анекдотах и вверх ногами, и мой городок оборачивался для меня Скотопригоньевском, изгородь казалась тем плетнем, у которого встретились братья, и будто уже не Алеша, а я сам слушаю Митю.

Помню раннюю осень. Среди бурно доцветавших свою жизнь астр и георгин я читал драматическую трилогию Гамсуна об Иваре Карено.

Летом 28-го года мы с матерью прожили неделю в Калуге и каждый вечер ходили в городской сад слушать музыку. Оркестр играл на закрытой эстраде.

Как-то мы пришли во время перерыва. Покуриив, музыканты заняли свои места. Сухощавый, стройный, подтянутый и оттого казавшийся высоким, дирижер взмахнул палочкой и... и меня точно ветром сдунуло со скамейки. Я подскочил к эстраде. Я чувствовал, как у меня горят щеки, и слышал, как колотится сердце.

Взбушевeлась сама стихия страсти. С каждым взмахом дирижерской палочки она разливается все шире и шире, взмывает все выше и выше, затопляя

темные дали, накрывая фонари и верхушки лип. И вдруг в бушеванье вплетается игривая, задорная, самоуверенная, манящая и дразнящая красная лента звуков... И снова — распахнутый настежь восторг...

Это была увертюра к «Кармен».

И когда я теперь слышу «Кармен», моим глазам представляется калужский городской сад, а когда я в него вхожу, его по-будничному безлюдная, обычно — осенняя, листопадная тишина гремит для меня трубною медью.

И когда я оглядываюсь на минувшую жизнь моей души, она вырастает передо мной садом, осыпавшим меня цветом сирени и яблонь, цветом мыслей, цветом тревог и волнений, цветом звуков и слов.

Если б в моей жизни не было этого городка, этого сада, этой первой встречи с музыкой, то разве я мог бы перевести Пруста, разве я мог бы вжиться в Комбре с его тоже ведь задумчивой, тихоструйной, самобытной красотой, в этот малый мирок, живший жизнью не торопливою, не напряженною, но тем глубже впитывавшей в себя впечатления? И без первой моей встречи с музыкой разве мог бы я воспроизвести те отзвуки, какие рождала в душе Свана соната Вентейля?.. И если б часть окружавшего меня и моего внутреннего мира не составляла сирень, мне было бы ох как трудно понять, что значило цветение боярышника для Пруста...

Если б я не обходил наши городские базары и ярмарки от конного ряда до горшечного и игрушечного, если б я не бывал на свадьбах, на праздниках и просто в гостях у знакомых крестьян и не слышал, как они рассуждают и рассказывают, как они красноречивы и балагурят, если б в мой слух не впивалась меткость их сравнений, образность выраже-

ний, сочность и смачность вольнословия, у меня, конечно, опустились бы руки, когда я взялся за передачу монологов и реплик Санчо Пансы с его изречениями, пословицами и поговорками, присловьями и прибаутками, у меня, конечно, опустились бы руки, когда я взялся за воссоздание народного многоголосья, звучащего в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле, герои которого шумно пируют и шумно негодуют. Если б не моя врожденная и подогревавшаяся во мне моими родными любовь к простонародью и любопытство к нему, я бы не заслужил похвалы мудрейшего истолкователя Рабле Михаила Михайловича Бахтина, так отозвавшегося о моем переводе в своей книге «Творчество Франсуа Рабле»: «...благодаря изумительному, почти предельно адекватному переводу Н. М. Любимова Рабле заговорил по-русски, заговорил со всею своею неповторимой раблезинской фамильярностью и непринужденностью, со всею неисчерпаемостью и глубиной своей смеховой образности».

В пору моей переводческой зрелости я выбирал для перевода наиболее близких мне по духу и по стилевому принципу авторов. Почти все истоки моей любви к ним — опять-таки в моем провинциальном детстве и юности.

В школе, где я учился, преподавательница литературы обладала талантами педагога, артистки и чтеца.

Перед ней стояла непростая задача: перенести детей крестьян, перенести детей сапожников, столяров, парикмахеров, почтальонов, страховых агентов из деревенских изб, из городских трехконных или пятноконных домишек с геранями и фуксиями на окнах, с ковриками, огибающими «зальцу», из домишек, где — через сени — нужник «с поддувалом», —

перенести их во дворец короля Клавдия из «Гамлета» или графа Альмавивы из «Женитьбы Фигаро», заставить их зажить жизнью графа Доранта или маркизы Доримены из «Мещанина во дворянстве» Мольера. Нашей учительнице это удавалось. И в том, что впоследствии меня, как переводчика, потянуло к «Мещанину» и к трилогии Бомарше, «виновата» в большой мере она. Перенесла она своих учеников и из ласковой даже в самой своей суровости среднерусской природы в выжженную солнцем сухую, знойную Кастилию, по которой странствовал со своим оруженосцем Рыцарь Печального Образа. (В мои школьные годы «Дон Кихот» целиком входил в программу по литературе для восьмого класса.) И у меня тогда же зародилась мечта: изучить испанский язык единственно для того, чтобы прочесть книгу Сервантеса в подлиннике. А потом скромная моя мечта сменилась мечтой дерзновенной: заново перевести «Дон Кихота». Мое представление о Сервантесе, как о художнике, разумеется, расширилось и углубилось к тому времени, когда я начал переводить «Дон Кихота». Но в существе своем оно осталось прежним — таким, каким я его себе составил на школьной скамье. Сервантес воплощает мой любимый тип художника слова — реалиста «в высшем смысле», как любил выражаться Достоевский, реалиста зоркого и мужественного, обнимающего мир всепонимающим взором, пусть иногда грустным, насмешливым, гневным, даже уничтожающим, но свободным от мелкой злобы.

Именно к таким художникам слова меня влечет всю мою жизнь и как читателя и как переводчика.

Писатель без
 слога — стрелок,
 не попадающий
 в цель.

Вяземский

Кто видит и хочет
 видеть одну лишь форму,
 тот мелкий художник...
 Кто ее приносит в
 жертву, совсем не
 художник.

Ромен Роллан

Только те переводчики могут рассчитывать на успех, кто приступает к работе с сознанием, что русский язык победит любые трудности, что преград для него нет.

Вспомним гордые и математически точные слова Ломоносова из посвящения составленной им «Русской грамматики»: по его мнению, русский язык заключает в себе «великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка...».

Сошлюсь и на слова Герцена из «Былого и дум»: «...главный характер нашего языка состоит в чрезвычайной легкости, с которой все выражается на нем — отвлеченные мысли, внутренние лирические чувствования, «жизни мышья беготня», крик негодования, искрящаяся шалость и потрясающая страсть».

Я окончил переводческий факультет Московского института новых языков. Теорию перевода читал у

нас известный бальзаковед, автор до сих пор не устаревшей «Теории романа», критик и переводчик Борис Александрович Грифцов. Он же вел семинар по художественному переводу. На каждом занятии он укреплял в нас веру в непобедимость русского языка. Он внушал нам, что русский язык всегда выручит — сами только не оплошайте.

В теоретические дебри он нас не заводил. Он ограничился несколькими вводными лекциями, преподал нам азбуку художественного перевода, а потом уже строил свои занятия с нами так: на лекции вырисовывал творческий облик французского писателя, раскрывал его стилевой принцип и предлагал нам для перевода отрывки из его романа, повести или рассказа. Переводили мы дома, сдавали ему свои тетрадки и листочки, он их читал, а на следующем занятии разбирал, да так тщательно и придирчиво, что в наш студенческий речевой обиход вошло даже новое слово: «прогрифцовать» чей-нибудь перевод.

Мы учились плавать, не стоя на берегу, а барахтаясь в воде. На глубоких местах Грифцов протягивал нам руку. Мы убеждались на деле, что искусство перевода, как всякое искусство, требует изворотливости, что почти каждое правило требует исключений.

Грифцов часто говорил, что нет ничего страшнее серого перевода. Пусть в переводе будут смысловые неточности, даже грубые ошибки, — их легче всего углядеть и устранить. Пусть перевод грешит излишней цветистостью языка. С течением времени вкус и опыт научат убирать лишние мазки. Только не серость! Только не безликость! Он на примерах учил нас уметь отбирать и расставлять накопленные слова, учил улавливать звучащие в них обертоны.

Грифцов лепил из меня переводчика и на лекциях, и на семинаре, и беседуя со мной у себя в кабинетике. Он обострил во мне чувство слова. Он вышучивал меня, когда я в своих русификаторских увлечениях доходил до комических перехлестов, но тут же оговаривался, что мальчишеское озорство у меня пройдет. Он давал волю клокотавшей во мне и рвавшейся наружу стихии просторечия. Если б он ставил ей запруды, я не перевел бы ни «Дон Кихота», ни «Гаргантюа и Пантагрюэля».

Вообще мне везло на руководителей и наставников.

— Стихи надо делать не так,— Багрицкий пробежал пальцами по столу,— а вот так...— Пальцы медленно, преодолевая незримое сопротивление, сжались в кулак.

Разбирая юношеские мои вирши, Багрицкий дал мне наглядное представление о своем творческом методе. Самая медлительность движения указывала на нелегкость борьбы, на длительность процесса вызревания.

Впоследствии, думая над жестом Багрицкого, я понял, что он относится не только к поэзии. И когда мне пришлось переводить гранильщиков и чеканщиков слова, я столько раз вызывал его в памяти, чтобы он уберег меня от словесной безответственности, от словесной развинченности, от словесной расхлябанности, от синтаксической рыхлости, при которой слова расползаются, как раки из корзинки! А в переводе это двойной грех, ибо оригинальный писатель отвечает только за себя, переводчик же отвечает перед читателем и за переводимого автора: он может приблизить иноязычного автора к читателю, может сдружить их, но может и развести их в разные стороны.

На заре моей переводческой юности я мучился над переводом одного латиноамериканского романа. Я пасовал перед образностью его языка. Мне казалось, что автор «сопрягает» слишком уж «далековатые идеи», что русский язык такого «сопряжения» не выдерживает. Мне хотелось поубавить огня в метафорах, развернуть их в сравнения. Я поделился своими сомнениями с неутомимым и страстным борцом за истинно художественный перевод Иваном Александровичем Кашкиным.

— Русский язык ничего не боится и в разжевывании не нуждается, — сказал Кашкин. — Дерзость выражения оправданна, если она создает нужное впечатление, нужное настроение. Помните — у Блока — в «Диком ветре»?

Ночь полна шагов и хруста.

Попробуйте, разверните эту строку, расчленийте ее, отделите зрительное впечатление от слухового — пропадет вся ее энергия, пропадет сила ее воздействия на читателя.

В середине 30-х годов я присутствовал при беседе, какую вел с начинающими писателями прошедший бунинскую школу прозаик, автор превосходно написанных повестей и рассказов Глеб Алексеев.

В Глебе Алексееве сейчас был виден писатель. Что-то именно писательское было в его изучающем взгляде, в той впитывающей в себя вдумчивости, с какой он мог, не прерывая, слушать собеседника, слегка склонив голову набок, пожевывая губами, покуривая, смотря на него сквозь очки и время от времени проводя рукой по своим расчесанным на косой ряд волнистым, серым с прозеленью волосам.

Глеб Алексеев жучил молодежь и за штампы и за вычуры:

— У вас слова все стертые, как пятаки в сумке у трамвайной кондукторши.

— А когда читаешь вас, то видишь, как с вас льется ручьями пот от усилий быть во что бы то ни стало оригинальным, а вот предметы, явления, которые вы пытаетесь описать, я не вижу.

— Прежде чем поставить слово на место, к нему нужно приглядеться, в него нужно вслушаться, к нему нужно принюхаться, пощупать его плотность, да еще и на вес прикинуть.

Глеб Алексеев говорил о расстановке слов, об интонационном строе, о ритме прозы, как может говорить только писатель, все познавший на опыте. Недолгое его выступление дало мне больше премногих томов.

Наблюдения над живой разговорной речью, над ее оборотами, отдельными выражениями, над ее интонациями можно и должно вести всюду — в вагоне дачного поезда, в учреждении, в учебном заведении, на собрании, на прогулке. Каждый переводчик знает это по себе: все слова как будто бы найдены, а фраза тем не менее деревянная. Вспомним, как в таких же примерно обстоятельствах выразил эту же мысль наш родственник, наш друг, наш спутник, прохожий на улице, и мы скажем: «Вот оно! Нашел!» Мы только чуть-чуть переставим те же самые слова, и вот уже звучит нестесненная и несдавленная разговорная интонация.

Чехов называл свою записную книжку «литературной кладовой». Вот такую литературную кладовую хорошо бы завести и переводчикам — завести и пополнять. С помощью этой литературной кладовой наш язык будет непрерывно освежаться. Так легче

избежать опасности следования удобному «принципу»: «Штамп хорошо, а два — лучше». «Литературная кладовая» помогает раскрыть перед читателем словесные россыпи подлинника. Без ее помощи трудно угнаться за его языковым богатством.

Гибкий, многоцветный и точный словарь — одно из необходимых условий успеха переводческой работы. Переводчик нуждается в огромном запасе синонимов, чтобы было из чего выбирать. А между тем память переводчика имеет свои пределы.

Часто бывает, что мы никак не можем вспомнить какое-то выражение, а в данном случае оно единственно нужное. Иной раз мы нашли подходящее по смыслу выражение, но оно нарушает ритм фразы, нарушает благозвучие, или оно встречается у нас чуть-чуть выше или чуть-чуть ниже, а между тем у автора повтора нет, мы не имеем права обеднять его язык, следовательно, нам нужно заменить его каким-нибудь синонимом, а синоним, как нарочно, выпал из нашей памяти. А что делать с такими авторами, как Сервантес или Рабле, нанизывающими одну синонимическую вариацию на другую? Вот тут-то нас и выручит наша литературная кладовая, наш словарь, который, конечно, не претендует на научную ценность, но который служит нам постоянным подспорьем.

Какая у человека бывает походка? Важная, степенная, чинная, твердая, уверенная, нетвердая, ровная, легкая, торопливая, быстрая, мелкая, подпрыгивающая, танцующая, виляющая, летящая, молодцеватая, упругая, пружинистая, нервная, неуверенная, развинченная, расхлябанная, с развальцем.

А шаг? Большой, широкий, быстрый, торопливый, уторопленный («уторапливает шаг» — Блок. «Двенадцать»), неспешный, неторопливый, медленный, ти-

хий, спокойный, укороченный («Санин приблизился к Джемме... укорачивая... шаг...» — Тургенев. «Вешние воды»), мерный, размеренный, четкий, отчетистый, легкий, бодрый, тяжелый, грузный.

Вот целая лента глаголов, изображающих бег: бежать, мчаться, духом домчаться, носиться, носиться как угорелый, припуститься, улететь, удирать, улизнуть, дунуть, дернуть, унести ноги, дать стрекача, стречка, стрельнуть, броситься врасыпную, броситься наутек, дать тягу, бежать стремглав, во весь опор, во весь мах, во всю прыть, во весь дух, что есть духу, во все лопатки, вихрем, стрелой, со всех ног, опрометью, без оглядки, сломя голову, так, что сверкали пятки.

Дыхание... Короткое, прерывистое, затрудненное, частое, учащенное, стесненное, тяжелое, шумное, свистящее, ровное, спокойное, легкое.

Румянец, краска... Покраснеть, густо покраснеть, зардеться, вспыхнуть, вспыхнуть румянцем («...бледное лицо девочки вспыхивало румянцем» — Короленко. «В дурном обществе»), залиться румянцем, заняться румянцем («...бледное лицо вдруг занялось... румянцем...» — Мамин-Сибиряк. «Между нами»), гореть румянцем («...лицо у нее так и горело румянцем» — Мамин-Сибиряк. «Между нами»). Румянец окрасил («...чуть заметный румянец окрасил ее бледные щеки» — Мамин-Сибиряк. «Человек с прошлым»); румянец выступил («...на лице ее еще ярче выступил зловещий чахоточный румянец» — Станюкович. «Похождения одного матроса»); румянец проступил на щеках; румянец заиграл на щеках; румянец залил щеки; румянец разлился по лицу; румянец горел (на щеках); румянец во всю щеку; лицо отливало (густым) румянцем. Щеки пылали. Краска покрыла («Легкая краска покрыла его бледные щеки» — До-

стоевский, «Униженные и оскорбленные»); краска заиграла («Краска заиграла на ее бледных... щеках» — там же); краска заливала (щеки, лицо); краска разлилась («...краска разлилась по ее лицу» — Достоевский. «Бесы»). Вызвать краску на лицо («...они (слова) будут... вызывать краску стыда на лицо ваше...» — Островский. «Богатые невесты»). Побагроветь, налиться кровью. Краска сошла, сбегала с лица.

Сон... Спокойный, мирный, безмятежный, сладкий, блаженный, крепкий, глубокий, непробудный, дурной, тяжелый, беспокойный, тревожный. Человек забывается сном, погружается в сон, спит как убитый, спит сном праведника, без просыпу, без задних ног. Человек что-то слышит сквозь сон. Спросонья, впросонках он действует так-то и так-то. Он встает заспанный. Человека долит дремота, клонит ко сну. Сон смыкает глаза, смежает веки, осиливает, пересиливает, одолевает, смаривает, но и не идет к человеку, человеку не спится, сон бежит, отлетает от его глаз. А то человек борется со сном, гонит сон и от себя и от других, разгоняет сон, осиливает, пересиливает дремоту, стряхивает ее («...он стряхнул дремоту...» — Гончаров. «Обломов»). Или кто-то или что-то нагоняет, навевает на нас дремоту, сон.

Какой бывает взгляд? Мечтательный, задумчивый, сосредоточенный, ушедший внутрь, остановившийся, отсутствующий, невидящий, медленный, неподвижный, долгий, безжизненный, сонный, тупой, пустой, холодный, стеклянный, рассеянный, блуждающий, беглый, поверхностный, быстрый («...она... бросила на меня быстрый и пронзительный взгляд...» — Тургенев. «Ася»), скользкий («Шатов мгновенным, едва скользнувшем взглядом посмотрел на нее...» — Достоевский. «Бесы»), мгновен-

ный («...он обменялся с ним мгновенным взглядом» — там же), косо́й, косвенный (устар.), внима-
тельный, пристальный, упорный, зоркий, пытливый,
любопытный, напряженный, испытующий, изучаю-
щий, прощупывающий, оценивающий, пронизываю-
щий, ищущий, цепкий, пронизательный, проникаю-
щий в душу, тяжелый, вопросительный, ожидаю-
щий, выжидающий, недоверчивый, подозрительный,
настороженный, сторожкий, острый, сверлящий, бу-
равящий, пронзительный («...пронзительные долгие
взгляды ее черных глаз» — Достоевский. «Унижен-
ные и оскорбленные»), колющий, колючий, жгучий,
огненный, равнодушный, безучастный, безразлич-
ный, отрешенный, участливый, сочувственный, удив-
ленный, недоуменный, изумленный, надменный, гор-
дый («Не поймет и не заметит Гордый взор инопле-
менный, Что сквозит и тайно светит В наготе твоей
смиренной» — Тютчев. «Эти бедные селенья...»),
презрительный, пренебрежительный, уничтожающий,
спокойный, успокоенный, озабоченный, беспокойный,
встревоженный, тревожный, испуганный, томный,
грустный, печальный, тоскливый, не улыбочивый («Губ
нецелованных, глаз не улыбочивых мне не вернуть ни-
когда» — Ахматова. «Вместо мудрости — опыт-
ность...»), недовольный, хмурый, суровый, строгий,
сердитый, мрачный, угрюмый, неприязненный, враж-
дебный, грозный, злобный, дикий, бешеный, безум-
ный, исступленный («...остановился Кириллов, непо-
движным, испуганным взглядом смотря перед со-
бой» — Достоевский. «Бесы»), отчаянный, страшный,
жуткий, улыбочивый (взгляд, глаза), смеющийся
(взгляд, глаза) (парень «...с добродушно-плутоваты-
ми смеющимися глазами» — Станюкович. «Вокруг
света на «Коршуне»), радостный, счастливый, бла-
женный, торжествующий, понимающий, заговорщиц-

кий, добрый, доброжелательный, приветливый, притягательный, ласковый, нежный, любящий, любовный, восхищенный, страстный.

Некое зрелище представляется, является, открывается, предносится (арх.) нашему взгляду.

Взгляд активен («...взор ее... и потемнел и заблестал...» — Тургенев. «Рудин»). И в то же время взгляд — орудие, средство. Человек волен устремить, обратить, вперить взгляд; задержать, остановить на ком- или на чем-либо взгляд, приковать его к кому- или к чему-либо, окинуть, охватить, обнять взглядом; простирать взгляд (арх.) («Прости свой взор окрест себя...» — Жуковский. «Могущество... Россия»); впитывать, вбирать, впиться взглядом; смерить взглядом, проникать, прощупывать, пронизывать, сверлить, буравить, пронзить, убить взглядом; следить взглядом, проводить взглядом, обмениваться взглядами, поймать на себе чей-нибудь взгляд, бросать, метать взгляды, провести взглядом, провести взгляд; побродить взглядом (Сергеев-Ценский. «Львы и солнце»); облететь взглядом («...Иван Андреевич... облетел взглядом все ложи...» — Достоевский. «Чужая жена...»); блуждать взглядом («...блуждающий по сторонам медленный взгляд Макухина» — Сергеев-Ценский. «Валя»); скользнуть взглядом; различать, улавливать взглядом. Взгляд произвольно падает. Взгляды людей встречаются (случайно или неслучайно). Порой взгляд не в силах различать предметы: «...взор мой терялся во мраке»; «Взор теряется в красотах ландшафта»; «...взор мой теряется в бесчисленных красотах видимой мною страны, освещенной вечерним солнцем» (Карамзин. «Письма русского путешественника»).

А сколько чувств выражает лицо и отдельные его черты и как разнообразна статика и динамика вы-

ражений! («Со скучающим выражением лица...»; «С его лица не сходило мрачное выражение»; «Лицо его приняло заботливое выражение»; «Лицо его выражало ужас»; «Это придавало ее лицу детское выражение».) Человек способен в зависимости от обстоятельств сам придать своему лицу то или иное выражение. Этого мало: ему дано вызывать то или иное выражение на лице кого-нибудь другого. Человек хочет скрыть свои чувства, а их выражение написано, отражается, изображается на его лице. («Радость изобразилась на его лице» — Пушкин. «Капитанская дочка».) Выражение лица мгновенно сменяется другим («... беззаботное выражение слетает с лица его...» — Гоголь. «Мертвые души»). В выражении улавливаются оттенки («...в выражении некоторых лиц показалось... что-то двусмысленное...» — Гоголь. «Мертвые души»). Эти оттенки проглядывают (в лице, в глазах, в чертах лица), проскальзывают («Он кинул на меня взгляд, в котором проскользнуло сомнение...» — Короленко. «Феодалы»), проступают (в глазах «...ясно проступило выражение ненависти» — Короленко. «Марушина записка»), прорываются вопреки воле человека. Порой они только сквозят, угадываются, читаются, сказываются («...такая горькая печаль, такая глубокая усталость сказывалась в каждой ее черте...» — Тургенев. «Первая любовь»), высказываются («Черты лица ее... по-прежнему выражали искренность чувств и твердость; но вместо прежнего спокойствия высказывалась какая-то затаянная боль и тревога» — Тургенев. «Яков Пасынков»), означаются («На всех лицах означилась душевная тревога...» — Лажечников. «Басурман»). Выражение может быть сложным, неоднородным и в то же время явственным, на что указывает глагол («На лице солдата выступили изумление, негодова-

ние и жалость» — Сергеев-Ценский. «Поляна»). Выражение может быть устойчивым и охватывать все черты, на что опять-таки указывают разные глаголы («...лицо... дышало уверенностью и самодовольством» — Короленко. «Феодалы»); лицо, глаза светятся тем или иным чувством, по всему лицу разливается то или иное выражение.

А сколько оттенков в русском смехе! Смеяться, рассмеяться, посмеиваться, усмехаться, хихикать, прыскать, фыркать, расхохотаться, хохотать во все горло, смеяться до упаду, трястись от хохота, надрывать животы от хохота, покатиться со смеху, заливаться хохотом, помирать со смеху, лопнуть от смеха, смех разбирает, смех душит, раздаются взрывы хохота, раскаты смеха, дружный смех, неудержимый смех, громовой хохот.

А улыбка? Ведь какая малость! —

воскликает в «Стихах в честь Натальи» Павел Васильев.

Э, нет, совсем не малость! Каких только нет в русском языке обозначений для улыбки и для ее проявлений! Судите сами... Полуулыбка, слабая улыбка (монах «...слабо улыбнулся» — Чехов. «Черный монах»), открытая улыбка, широкая, задумчивая, странная, грустная, печальная, горькая улыбка (усмешка); кривая улыбка (усмешка), довольная, радостная, счастливая, блаженная. Улыбка показала на устах, появилась, тронула губы («Чуть заметная равнодушная усмешка... тронула губы Ивана...» — Булгаков. «Мастер и Маргарита»), улыбка играла на устах, блуждала по лицу, светилась (в каждой черте), не сходила с лица, с губ, человек «...морщит лицо в улыбку...» (Чехов. «Полинька»). Лицо расплылось в улыбку; лицо раздвинулось в

улыбку; «...улыбка его раздвигалась все более и более... и ...переходила в смех» (Достоевский. «Подрусток»); «...обида... раздвинула ее губы в улыбку» (Глеб Алексеев. «Луcreция Сигарева»); улыбка растекается по лицу; человек распускает по лицу улыбку; «Лицо распускалось в улыбку» (Мамин-Сибиряк. «Вокруг ракитова куста»); «...губы сложены в грустную улыбку» (Чехов. «Живая хронология»); «Приторно-лукавая улыбка растягивала ее ввалившиеся губы...» (Тургенев. «Ася»); человек весь растаял в улыбке; улыбается во все лицо; «...рот его раскрылся в улыбке» (Глеб Алексеев. «Грибок»); губы скривились в улыбку; «...усмешка кривила его губы» (Достоевский. «Братья Карамазовы»); «...усмешка искривила его рот...» (Булгаков. «Мастер и Маргарита»); «Бессонов скривил усмешкой... губы...» (Ал. Н. Толстой. «Хождение по мукам. Сестры»); «...горькая усмешка скользнула по его губам» (Тургенев. «Накануне»), «Злая усмешка дергала ее губы» (Ал. Н. Толстой. «Гиперболоид инженера Гарина»). Человек вызывает на свое лицо улыбку («Сделав над собой видимое усилие, она вызвала на лицо улыбку...» — Лесков. «На ножах»); с улыбкой, с улыбочкой, с усмешкой, с усмешечкой, с ухмылкой, с ухмылочкой; улыбаться, усмехаться, ухмыляться, осклабляться, согнать с лица улыбку, смахнуть с лица улыбку, убрать с лица улыбку («...улыбку он убрал с лица» — Булгаков. «Белая гвардия»), «...улыбка исчезла с его лица...» (Лев Толстой. «Анна Каренина»); «Улыбка постепенно сползла с его лица...» (Булгаков. «Театральный роман»); «Это известие согнало улыбку с лица Ивана Васильевича» (там же).

Явления природы.

Тучи, облака...

Небо в облаках, в тучах, небо нахмурилось, небо пасмурное, ненастное, грозное, нашли облака, находит, надвигается, нависает туча, тучи паплывают, ходят, ползут, тянутся, застилают небо, туча раскинулась по всему небу, обложила все небо.

Дождь... Мелкий, частый, спорый, крупный, сильный, проливной, обложной. Дождь собирается, накрапывает, моросит, идет, пошел, полил, хлынул, шел не переставая, брызжет, побрызгал, припустил, разошелся, зарядил, дождит, льет, поливает, льет ливня, как из ведра, лупит, перепадают дожди.

Свет...

Свет обливает («...утро... обливало... светом всю природу» — С. Т. Аксаков. «Воспоминания»); заливает («...солнце... залило багровым светом... стену...» — Ал. Н. Толстой. «Миссионер»); льет («Из окон льет яркий солнечный свет» — Чехов. «Горе»); льется («Сквозь цветные стекла больших окон... лился... свет» — Булгаков. «Мастер и Маргарита»); вливается («...в мою комнату утром вливалось солнце...» — Константин Коровин. «Меценат»); изливает; разливается («От лампы... по комнате разливался колыхавшийся свет» — Сергеев-Ценский. «Дифтерит»); хлынул; затопляет («...солнце затопляло всю рощу сильным, хотя и не ярким светом...» — Тургенев. «Затишье»); ложится («Зеленый свет лампочки... ложится на дешевую мебель...» — Чехов. «Необыкновенный»); лежит («...свет лежал на лозах, на... тычинках, на... земле... и на... стене...» — Тургенев. «Ася»); падает («В большие окна... яркими полосками падал... свет» — Мамин-Сибиряк. «Великий грешник»); струится («Пусть струится над тобой избушкой Тот вечерний несказанный свет» — Есенин. «Письмо матери»); отливает, переливает, переливается, теплится, мерцает, дрожит («...звезды...

мерцали и переливались...» — Короленко. «История моего современника»; «...вид яркой звезды, дрожащей и переливающейся в ночном небе...» — Куприн. «Юнкера»; золотит, позлащает, озлащает, обагряет, серебрит («Солнце... золотило верхушки... лесов...» — Короленко. «Река играет»); проникает, прокрадывается («...в щель неплотно сдвинутых гардин прокрадывался луч света...» — Короленко. «Детская любовь»); просачивается, проступает, прорезывается, пробивается («Из... отворенной двери... робко пробивается свет» — Чехов. «Живая хронология»); выхватывает («...случайный луч света выхватывал... фигуры Нимф и Амуров» — Короленко. «История моего современника»); просвечивает, прорывается («...окно было завешано... тряпками, сквозь которые... прорывался полусвет наступающего вечера» — Короленко. «Яшка»; «...сквозь зеленые ветви молодых берез просвечивало солнце» — Лев Толстой. «Детство»); пронизывает («...солнце... пронизывало крепкими косыми лучами... слегка подмерзшие стекла в окнах» — Достоевский. «Записки из Мертвого дома»).

А сколько еще в русском языке световых глаголов и эпитетов! Светить, светиться («...окна... светятся красными огнями сквозь закоптелые стекла...» — Гиляровский. «Москва и москвичи»); освещать, озарять, сверкать, блестеть, блестеть переливчато («...окна домов блестели переливчато...» — Тургенев. «Вешние воды»), лучисто («...глаза... блестели лучистым, ярким блеском» — Лев Толстой. «Война и мир»); поблескивать, зажигать отблески, сиять, лучиться, искриться («...солнце искрилось в... морозных окошках» — Ал. Н. Толстой. «Детство Никиты»); пылать, гореть, пламенеть, рдеть, излучать, изливать, отсвечивать («...в лужицах отсвечивали первые лучи...» — Чехов. «Печенег»; «Темная жидкость колы-

халась... отсвечивая зеленым блеском» — Куприн. «Юнкера»; «В полутьме что-то тускло отсвечивало» — Булгаков. «Мастер и Маргарита»); отсвечиваться («...огонь... отсвечивается в речке...» — Гоголь. «Пропавшая грамота»); играть (солнце «...заиграло... на золоченых шпилях церквей...» — Салтыков-Щедрин. «Губернские очерки»).

Эпитеты: мерцающий, теплящийся, светящийся, светозарный, светоносный, сияющий, осиянный, сверкающий, блестящий, блистающий, блистательный, лучистый, лучезарный, искрящийся, искристый, огненный, огнистый, пламенеющий, пламенный.

В свете, в свету, в блеске, под лучами, в лучах, в пламени, на пламени...

«...мы ехали... в холодном, прозрачном и колеблющемся свете метели» (Лев Толстой. «Метель»); «Никита подошел к... окну, в свете которого блестяли перепархивающие снежинки...» (Лев Толстой. «Хозяин и работник»); «...в металлическом свете газового фонаря сыпался дождь...» (Бунин. «Таня»); «...лицо его... появлялось в свете молний...» (Ал. Н. Толстой. «Приключения Растегина»); «...увидал в неярком свете, падающем из окон станции, свои ковровые сани, своих лошадей...» (Лев Толстой. «Анна Каренина»); «...я близко видел в звездном свете ее... лицо» (Бунин. «Осенью»); «...пошла... по гостинной, в свете зимней, желтой зари...» (Бунин. «Таня»); «Все в свету поднялись Апеннины...» (Случевский. «Monte Pincio»); «...кружились в свету зорьва розовые голуби» (Ал. Н. Толстой. «Неделя в Турене»); «Обоз скрылся... в блеске низкого вечернего солнца...» (Бунин. «На край света»); «...крыши домов, блестящие... в лучах солнца...» (Лев Толстой. «Анна Каренина»); «...копья и бердыши сверкали в лучах восходящего солнца» (Ал. Конст. Толстой.

«Князь Серебряный»); «...в розовых лучах солнца разливается песня жаворонка» (Константин Коровин. «На большой дороге»); «...на рассвете, в косых золотых лучах утреннего солнца, она... вдруг... похорошела...» (Куприн. «Колесо времени»); сучья «резко зачернелись... на внезапно вспыхнувшем пламени...» (Тургенев. «Бежин луг»).

В свете есть множество полутонов, отливов, переливов и переходов.

Куприн в «Колесе времени» углядел «розовый нежный оттенок, который бывает на перьях фламинго перед переходом в белый цвет».

В 40-м году Корней Иванович Чуковский повелительным тоном советовал мне каждый год перечитывать Бунина. Я следую его совету неукоснительно. Одна лишь световая гамма Бунина заслуживает пристального внимания. Бунин улавливает оттенки глазом живописца: «...зеленовато белеющий... восток...» («Степа»); «...красновато желтело вечернее солнце...» («Солнечный удар»); «...красновато чернеющий голыми сучьями сад...» («Жизнь Арсеньева»); «...равнины спелых ржей... розово желтели...» («При дороге»); «...гранатно краснеет... узкое окно...» («Старый порт»); «желтоватая зелень» («Митина любовь»); «...синяя чернота неба...» («Смарагд»); «лиловая синева» («Жизнь Арсеньева»). С помощью эпитетов-наречий (частый прием позднего Бунина) он достигает того, что изображаемые им явления внешнего мира не только зримы, но и слышны, не только слышны, но и ощутимы, но и создают определенное настроение: «Извивы реки холодно дымятся» («Несрочная весна»); «...холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов...» («Чистый понедельник»); «...золотая вода сумрачно светилась у берега...» («В такую ночь»); «...ку-

сты шумели остро, сухо...» («Жизнь Арсеньева»).

Проследим за временем дня.

Засветло (пока светло). Сумерки. Сумерки сгустились (Достоевский. «Бесы»), сгустились («Густеет сумрак» — А. Н. Майков. «Ночь на жнитве»; «...сгустились сумерки» — Гоголь. «Мертвые души»). Сумерки спускались, ложились. День склонялся к вечеру, вечерел («День уже вечерел...» — Лажечников. «Последний Новик»). Вечерело, завечерело. Перед вечером, под вечер. Смеркалось, смерклось. Темнело, стемнело, свечерело («День свечерел...» — Некрасов. «Уныние»). Полусвет вечерней зари («...весь этот лесной край был погружен в... ожидание ночи. Зыбкий полусвет таял...» — Бунин. «Маленький роман»). Дрожащий полусвет (Лев Толстой. «Набег»). Затемно (пока не рассвело). Рассвет. Восход солнца. Заря занимается. Брезжит свет зари («...утренняя заря чуть брезжила...» — Бунин. «Тишина»; «...едва-едва брезжит... рассвет...» — Бунин. «Далекое»; «...едва забрезжил свет...» — Чехов. «Невеста»; «...на небе чуть брезжило» — Чехов. «Три года»). Полусвет утренней зари. Заря занялась. Светает. Рассвело. Солнце взошло. Ободняло, ободнялось («На улице совсем ободнялось...» — Бунин. «Безумный художник»). Заря вечерняя. «...заря полнеба обнимала» (А. Н. Майков. «Машенька»). Заход солнца. Закат. Заря угасала. «Свет заката еще брезжил...» (Бунин. «Птицы небесные»). Солнце садится. Солнце село. Солнце зашло.

Разумеется, «литературной кладовой» ограничиться нельзя. Русский язык бесконечно богаче не только домашних литературных кладовых, но и всех толковых и бестолковых словарей, вместе взятых. Его не вместить ни в какие берега. Словарь, состав-

ляемый переводчиком,— это его «прожиточный минимум», не более.

Я приведу два примера той службы, какую мне сослужила моя «литературная кладовая».

В «Госпоже Бовари» Флобер описывает, как Эмма и Леон целый день ездили в карете. В этом месте он развертывает перед читателем длинную ленту синонимических глаголов — их у него восемнадцать. В моем переводе: карета «...пустилась в путь, двинулась, миновала; кучер осадил лошадь; лошадь рванула, галопом примчалась; выехав, затрусила; извозчик погнал лошадь; экипаж ехал, понесся, в третий раз остановился; снова тронувшись с места, покатил, поднялся, пролетел; карета повернула обратно, карета колесила».

Доде в романе «Сафо» создает звуковую картину пробуждающегося Марселя. Вот как я попытался ее воссоздать:

«Под самыми его окнами выставленный на чистом воздухе товар продавца птиц — попугайчики и разные другие гости с островов, сидящие в поставленных одна на другую клетках, приветствуют занимающийся день ласкающим слух немолчным гомонном дремучего леса, а затем, с течением дня, их голоса заглушает и покрывает шум работ на пристани...

Это смутный гул, в который сливаются брань на всех языках, крики лодочников, носильщиков, продавцов ракушек, буханье молотов в доке, скрежет лебедек, звонкий стук рыболовных судов, ударяющихся бортом о пристань, бой склянок, пыхтенье машин, мерный шум насосов, кабестанов, плеск выкачиваемой из трюмов воды, фырганье вырывающегося пара, это грохот, отражаемый и усиливаемый водной равниной, откуда по временам доносится хрип-

лый вой, дыхание морского чудовища — дыхание трансатлантика, выходящего в открытое море».

Когда я перевожу какого-нибудь автора, я всегда стараюсь найти ему некое, хотя бы приблизительное, соответствие в русской литературе. Это вовсе не значит, что я призываю самого себя или кого-либо «делать под», — я ищу точку опоры. Когда я перевел роман Мопассана «Милый друг», я перечитал всего Чехова. Я не «украл» у Чехова ни одного выражения. Я учился у него той сжатости, которая роднит его с Мопассаном. Когда я переводил «Коварство и любовь» Шиллера, я перечитал драмы Лермонтова и отдельные главы из «Униженных и оскорбленных», «Идиота» и «Братьев Карамазовых» (встречи соперниц).

У Боккаччо есть одна стилевая особенность, которую он сам не устает подчеркивать. В послесловии к «Декамерону» мы находим такие строки: «...любую неприличную вещь можно рассказать в приличных выражениях, и тогда она никого не оскорбит...» И точно: в подавляющем большинстве новелл, из коих состоит «Декамерон», есть рискованные, порой даже крайне рискованные ситуации. Но в отличие от Рабле, рубящего сплеча и ставящего все точки над *i*, Боккаччо рассказывает о вещах неприличных в самых изысканных выражениях. Чем рискованнее положение, тем сентиментальнее, тем поэтичнее становится его лексика, тем учтивее становятся его перифразы. И тут он убивает двух зайцев. Он отводит от себя упреки в неблагопристойности и создает дополнительный комический эффект благодаря контрасту между низменностью положений и высоким стилем. Как же я настраивал себя на этот нарочито томный и чувствительный лад? У кого мне было тут поучиться? Ну, конечно, у русских писателей

XVIII — начала XIX века. И вот я, переводчик «Декамерона», перечитал лирику и трагедии Сумарокова, лирику Хераскова и Богдановича, трагедии Княжнина, лирику Капниста, Муравьева, «ирон-комические» поэмы, трагедии и лирику Василия Майкова, лирику и повести Карамзина, лирику Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, В. Л. Пушкина, прозу и раннюю лирику Жуковского.

Здесь только надо знать край, да не падать: мы можем и должны вбирать в себя языковую атмосферу того или иного автора, той или иной эпохи, но нельзя заимствовать выражения, характерные именно для данного автора, им введенные в литературный и речевой обиход. В одном переводе с испанского, вышедшем в 1934 году, я прочитал: «Лукавый царедворец». Это воспринималось как не заданная оригиналом цитата из пушкинского «Бориса Годунова». В рукописи моего перевода «Дон Кихота» один из персонажей говорил о другом, что у него «рыльце в пушку». По счастью, уже читая верстку, я вспомнил, что это не народное выражение, а выражение Крылова, к тому же сращенное с сюжетом одной из его басен. А переводя того же «Дон Кихота» и ища наиболее точного эквивалента для некоторых повествовательных приемов Сервантеса, я уже с полным правом воспользовался повествовательными приемами, общими для целой эпохи в русской литературе (конец XVIII — первая половина XIX века): «В таких и тому подобных полезных и приятных разговорах прошло время до обеда»; «Но возвратимся к нашей повести». Эти словесные формулы принадлежат всем и никому в частности.

Разумеется, ряд трудностей, возникающих у писателей оригинальных, для переводчика не существует. Но у него есть и свои трудности, и какие трудно-

сти! Мыслим оригинальный писатель, облюбовавший себе какую-то одну определенную область. Переводчика судьба перебрасывает из одной среды в другую, из одного круга жизни в другой. И тут опять-таки переводчику в первую голову должно пригодиться знание жизни. Но поскольку переводчик, как, впрочем, и писатель оригинальный, не в состоянии перепробовать самые разные профессии, то и тут ему могут пригодиться не только рассказы бывалых людей, не только советы специалистов, но и произведения русских писателей, причем иногда даже второстепенных.

Когда я еще делал первые робкие шажки в переводе, я обратился с вопросом, относящимся к истории французской литературы XV века, к ученому с широчайшим кругозором Борису Викторовичу Томашевскому. Он ответил на мой вопрос «с ходу».

Я не удержался от восклицания:

— Как много вы знаете!

В голосе Бориса Викторовича, возразившего мне, самый изощренный слух не уловил бы ложной скромности, унижения паче гордости. Он ответил мне серьезно, даже, я бы сказал, строго:

— Напрасно вы так думаете. Я знаю совсем не много. Я только твердо знаю, чего я не знаю, и обычно знаю, где найти то, чего я не знаю.

Это необходимое знание приобретается нелегко, но, приступая к новой работе, я всякий раз вспоминаю слова Томашевского и руководствуюсь ими.

Когда я переводил эпизоды из «Дон Кихота», связанные с охотой, я перечитал не только знаменитую сцену охоты в «Войне и мире», не только «Медвежью охоту» и «Псовую охоту» Некрасова, но и охотничьи рассказы Мея.

Иногда наши помощники — русские писатели —

проделывают в нас какую-то тайную, до поры до времени неясно сознаваемую нами работу. Описание картины Эльстира из третьей части эпопеи Пруста («У Германтов») далось мне сравнительно легко. Когда же я уяснил себе причину этой относительной легкости, то опять помянул добром мой родной городок и его обитателей. Двери в мир русской поэзии XX века отворил мне мой учитель естествознания. Еще один друг нашего дома — заведующий Уоно — указал мне на «Чертухинского балакиря» Сергея Клычкова, который печатался в «Новом мире» (1926) эпохи его расцвета, когда его вел прирожденный редактор Вячеслав Павлович Полонский. (Недаром Бабель писал ему в 27-м году: «Вы один из немногих истинных наших критиков, один из немногих людей, для которого хочется работать самоотверженно, изо всех сил»¹.) А маслобойщик и огородник, чей залоснившийся полушубок до того приторно пахнул постным маслом, что, когда я стоял рядом с ним, у меня мгновенно пересыхало небо, точно я объелся сладкого, указал местной интеллигенции на роман Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель», печатавшийся в «Красной нови» за 27-й год. В романе подробно описана картина художника Сыромолотова. Роман я перечитываю постоянно. И описание картины Сыромолотова все время звучало во мне, пока я переводил описание картины Эльстира. В сюжетах и в композиции этих картин ничего общего нет. Общее — в ритме, в смене глагольных форм, соответствующей смене мотивов в картинах. Это довольно частый случай переключки совершенно разных талантов. Ценский в пору работы над своим романом (закончил он его в 23-м году)

¹ Вопросы литературы, 1979, № 4, с. 167.

не имел возможности читать Пруста. И все же его описание созвучит с прустовским. Бунин признался профессору Бицилли, что прочел Пруста после окончания «Жизни Арсеньева» «и даже испугался: да ведь в «Жизни Арсеньева»... немало мест, совсем прустовских!»¹.

Мне почти не приходилось слышать, как говорят немцы на ломаном русском языке. А между тем я должен был найти соответствие ломаному французскому языку Вильгельма из «Преступной матери» Бомарше. И тут мне пришли на помощь два русских писателя: Лев Толстой с его Карлом Ивановичем из «Отрочества» и Булгаков с его генералом фон Шраттом из «Дней Турбиных». «Дни Турбиных» тогда еще в печати не появились, но я видел их в Художественном театре шесть раз, и самые характерные, обращенные к Скоропадскому реплики Шратта благодаря совершенному исполнению этой роли Станицыным мне запомнились: «...мы сейчас перехватили сведения... на вашей светлости есть приговор. Он есть весьма печален... Повиэсить».

Вильгельм из «Преступной матери» в моем переводе говорит Фигаро:

«— Мне, сутарь, ошитать в ваше общество есть нефосможно, мой каспатин никак не шелайт, клянусь шестью... он меня будет прогоняйт в три шея».

Во второй книге «Гаргантюа и Пантагрюэля» (глава VI) некий лимузинец безбожно коверкает французский язык, латинизируя его, и этим приводит в бешенство Пантагрюэля.

Я назвал в числе моих с детства любимых книг «Очерки бурсы» Помяловского. Тут всякие «лошадендус свалендус с мостендус» пригодились мне и

¹ Русская литература, 1961, № 4, с. 154.

как переводчику. Проторила мне дорожку и Щепкина-Куперник в переводе последней интермедии из мольеровского «Мнимого больного»:

Медицина иллюстриссима!
Лишь одним своим названием,
Сиречь наименованием,
Совершантур чудесорум,
Позволентур народорум
Всевозможнейших родорум,
В ус не дую, жить годорум.

В моем переводе лимузинец изъясняется так:

«— ...мы... располагаемся в тавернах, уплетандо отменные баранусовые лопаткусы, поджарентум кум петруцка.

— Однакорум поеликве мамона не пополнирует ни на йоту моего кошелькабуса, я редко и нерадиво вспомоществую той гольтьбарин, что ходит под окнами, молендо подаяния.

— Гению моему несродно обдираре, как выражается этот гнусниссимный сквернословус, эпидермный покров с нашего галликского вернакула — вице-версотив, я оперирую в той дирекции, чтобы и такому и сякум его обогатаре».

В романе Пруста «Под сенью девушек в цвету» художник Эльстир часто мыслит вслух о своем искусстве. При воспроизведении его мыслей и наблюдений я обращался к трудам искусствоведов, главным образом — М. В. Алпатова, к «Давним дням» Нестерова, к воспоминаниям Константина Коровина, к воспоминаниям и статьям Рериха.

Главы XXIV и XXV пятой книги «Гаргантюа и Пантагрюэля», где происходит своеобразный шахматный турнир, мне помог перевести шахматист.

Все эпизоды из романа Лану «Когда море отступает», связанные с автомашинами, с их устройством и движением, отредактировал мне автор книги «Как работает автомобиль» доктор технических наук Б. В. Гольд. Пруст был человеком всесторонне образованным: когда ему нужно было подобрать сравнение, он часто заглядывал в область математики. Тут меня выручал доктор физико-математических наук В. А. Успенский.

С проблемой словарного состава тесно связана проблема типизации. Мне могут возразить: «Но ведь переводчики не создают типов. Эта часть трудностей убрана с их дороги». Нет, не убрана. Тип нам не дан, а в большой мере задан. Мы не обдумываем типы, но мы их словесно воссоздаем на нашем родном языке. От того, насколько бережно и точно переводчик воспроизведет авторскую характеристику того или иного персонажа и его характеристику речевую, его прямую речь, зависит степень типичности образа, каким он предстанет в переводе.

Положим, кто-нибудь из нас задумал бы перевести на любой язык рассказ Чехова «Унтер Пришибеев» и не сумел бы передать особенности его языка, не подобрал бы для них соответствующих выражений: «Стало быть, по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности». Если мы в переводе сотрем жаргон Пришибеева, мы тем самым умалим степень типичности этого образа, то есть, по существу, извратим данное социально-историческое явление.

Самое трудное в переводе «Свадьбы Кречинско-го» — это язык Расплюева, впитавший в себя жаргон завсегдаево игорных притонов, жаргон матерых шулеров, жаргон городского отребья. В нем нет-нет да и пробьется народная струя. Порой в нем слы-

шатся отголоски церковных песнопений, отзвуки «сердцещипательных» романсов и романов. В него проникают и «красоты» барского слога. И вот если этот сплав превыспренней витийственности с озорством просторечия и с жаргоном уголовного сброда в переводе не засверкает, то это уже будет не Расплюев, а его тень.

Сергеев-Ценский говорил мне:

— Я не допускаю в речи моих героев ничего такого, чего бы они не могли сказать по своему происхождению, положению в обществе, возрасту, по месту своего рождения и по месту своего постоянного жительства.

И в самом деле, речь его героев с успехом заменяет дотошное их описание. Она дает точное представление о том, кто перед нами. Нам стоит послушать, как говорит Дрок из «Маяка в тумане», чтобы с первых же его слов заключить, что он из простонародья:

«Моя квартира — одна комната, и она холодная, что касается зимнего времени!..» (разрядка моя. — Н. Л.).

«Грохот, он... кажись, я его у докторши оставил... Вот у этой, как ее, черт?.. Зубная она...»

Это говорит печник Федор из «Неторопливого солнца».

«Я так не люблю, я так не люблю, что я брюнетка!» («Недра»).

Это говорит гимназистка, еще не научившаяся выражаться вполне литературно.

Вслед за переводимым автором переводчик должен так строить речевую характеристику героя, чтобы сквозь его речь читатель видел его самого, угадывал жесты, какими он ее сопровождает, выражение его лица, его душевное состояние.

Яркий пример — монолог кормилицы из «Ромео и Джульетты» в переводе Пастернака:

Сударыня! Сударыня! Вставай!
Пора вставать! Ай-ай, какая соня!
Ну погоди! Вот я ее, козу,
Вот я ее! Как, так-таки ни слова?
Да ладно, ладно. Спи, пока дают.

Никак одета? Встала, нарядилась —
И снова бух? Уж это извини!
Сударыня! Сударыня! А ну-ка! —
Не может быть... Сюда! Она мертва!
О господи! О господи! На помощь!
Глоток наливки! Не перенесу!

Актрисе здесь не требуется ремарок. Движения, мимика — все дано в слове.

Пастернак-переводчик словом, интонацией, ритмом, звуком создает самые разнообразные характеры во всей их сложности. И этот его дар, пожалуй, нигде так полно не раскрывается, как в «Фаусте». Речь Вагнера терминологична, понятийна, безобразна, бесцветна. Рядом с этим словесным гербарием — причудливый сплав речевой характеристики Мефистофеля с его развязно-небрежным тоном циника, поддержанным канцеляризмами и просторечием, с его монологами, в которых зловещий словесный колорит и бешеная раскачка ритма служат одной цели — показать истинное обличье Мефистофеля:

Мир бытия — досадно малый штрих
Среди небытия пространств пустых.

Я донимал его землетрясеньем,
Пожарами лесов и наводненьем.
И хоть бы что! Я цели не достиг.
И море в целости и материк.
А люди, звери и порода птичья,

Мори их не мори, им трын-трава.
Плодятся вечно эти существа,
И жизнь всегда имеется в наличье.
Иной, ей-ей, рехнулся бы с тоски!

На курганы лег туман,
Завывает ураган.
Гул и гомон карнавала
Распугал сычей и сов.
Ветер, главный запевала,
Не щадит красы лесов.
И расселины полны
Ворохами бурелома
И обломками сосны,
Как развалинами дома,
Сброшенного с крутизны.
И все ближе, ближе вой,
Улюлюканье и пенье
Страшного столпотворенья,
Мчащегося в отдаленье
На свой шабаш годовой.

Это уже злой дух ликующе распростер крыла в
Вальпургиеву ночь.

Когда я прочел свои юношеские стишки Багрицкому, он напустился на меня за «словобоязнь»:

— Вы боитесь слова и этим обедняете свои стихи. «Непоэтичных» слов нет, запомните это раз навсегда. Поэтичность слова зависит от того, где и как вы его употребите. Безбоязненно употребляйте любые технические выражения, самые простые, самые обиходные слова...

Вскоре после встречи с Багрицким я перестал писать стихи. Я почти всецело посвятил себя переводу художественной прозы — преимущественно классической, и очень скоро убедился, что совет Багрицкого имеет прямое отношение и к тем, кто избрал этот литературный путь. И нам, переводчикам, частенько приходится, как выразился в «Домике в Ко-

ломне» Пушкин, вербовать свою словесную рать из мелкой сволочи.

Конечно, если переводчик вложит вульгаризм в уста леди Мильфорд из «Коварства и любви», то он исказит ее образ, а вульгаризмы в устах музыканта Миллера, вышедшего из простонародья, вполне уместны, ибо именно так он говорит у Шиллера.

Когда редактор однотомника произведений Шиллера Николай Николаевич Вильмонт прочитал в машинописи мой перевод «Коварства и любви», у него возникла ко мне одна серьезная претензия. По его мнению, которое я потом вполне разделил, я неверно воспроизвел речевую характеристику фрау Миллер. Выразил эту претензию Вильмонт с присущей ему своеобразной образностью:

— Вы Домну Пантелевну превратили в Огудалову.

Что он хотел этим сказать?

Что в моем переводе вместо мещанки, условно обозначенной Вильмонтом именем и отчеством матери Негинной из «Талантов и поклонников», появилась хоть и захудалая, но барыня, которую опять-таки условно обозначил Вильмонт фамилией матери Ларисы из «Бесприданницы».

Я понял, где корень моей ошибки: в устойчивости детских впечатлений. В детстве я видел «Коварство и любовь» в исполнении провинциальных артистов. Актриса играла фрау Миллер барыней, и этот образ так прочно укрепился в моей памяти, что я не обратил внимания на то, что фрау Миллер у Шиллера так и сыплет простонародными выражениями. Я еще раз вчитался в «Коварство» — и «переписал» почти всю эту роль.

И нельзя затушевывать прозаизмы и вульгаризмы, когда автор сознательно вводит их в поэтический

контекст. В таких контрастных сочетаниях прозаизм или вульгаризм, оттеняя «высокое» слово, повышает его эмоциональный накал и в то же время сам затеряется поэтическим светом.

Писателю-переводчику, как и писателю оригинальному, вредно замыкаться в своем цехе. Все «впечатленья бытия», все виды искусства приходят ему на помощь — стоит только прибегнуть к ним. Я впервые почувствовал, какое мощное изобразительное средство — светотень, не углубившись в чтение книги и даже не в картинной галерее, а в театре. Это было, когда я впервые смотрел «На дне» в Художественном театре. Луку играл Москвин.

Я ожидал, что сейчас выйдет благостный праведник, нечто среднее между старцем Зосимой и Акимом из «Власти тьмы», а увидел юркого старичка с умными, хитренькими, бегающими глазками, в глубине своей затаивших и свет доброты, и темное, отнюдь не праведное прошлое. Чем бойчее, чем плутоватее в своей находчивости был москвинский Лука в повседневном своем общении с людьми, чем большей «шельмой», как называет его Барон, он себя с ними выказывал (а ведь он беспаспортный, и ему все время надо быть начеку), тем ярче выделялись моменты душевной его просветленности, душевной его тишины.

И еще — как бы оживший портрет Рембрандта: Леонидов в роли Лопухина из «Вишневого сада».

Леонидов рассказывал Сулержицкому, как на одной из репетиций «Вишневого сада» в перерыве Чехов подошел к нему и сказал:

«— Послушайте, — он не кричит, — у него же желтые башмаки.

Потом показал на боковой карман и сказал:

— И тут много денег»¹.

Видимо, Леонидов раз навсегда проникся этим характерным для Чехова замечанием.

В течение первых двух действий мы видели степенного, солидного воротилу, с невеселым взглядом все изучающих глаз, сдержанного, редко теряющего хладнокровие (чего ему волноваться, когда все идет как по маслу?), неспешного в движениях и походке, знающего себе цену, но и, как умный человек, сознающего свои слабости, от своих отставшего, а к чужим не приставшего и отлично это понимающего, умеющего себя держать со скромным достоинством в присутствии «благородных», выдающего свою недостаточную отесанность лишь маханием рук да оборотами речи, удачливого в денежных делах и «недотепу» в делах сердечных.

И на этом фоне тем резче означался центральный эпизод его роли, когда он в третьем действии возвращался с торгов, хмельной не столько от выпитого коньяка, сколько от удачи. Тут только в нем просыпался кулак, да и то не сразу. Первое время он словно бы еще стесняется своего успеха, ему жаль Любовь Андреевну. И все же его прорвало.

— Я купил! — трубит он свою победу.

Все, что в нем есть грубого, стяжательского, жадного, хлынуло сейчас наружу. И вот он, глядя в зрительный зал завораживающе страшными глазами, размахивая руками так, словно хочет что-то еще заграбастать, слегка развинченной походкой направляется к авансцене.

— Боже мой, господи, вишневый сад мой! — кричит он в остервенелом своем ликовании.

¹ Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре. Собрал Л. А. Сулержницкий. — Шиповник, кн. 23, 1914, с. 191.

В каждом его слове слышалось упоение, предвкушение ударов по деревьям, предвкушение гибели «бесполезной» красоты во имя наживы. И в то же время слышался надрыв, слышалась сумятица, как сказал бы Гоголь, «поперечивающих себе» чувств, ощущение омраченности праздника.

Внезапно взгляд Лопихина — Леонидова падал на плачущую Любовь Андреевну, и куда делся рыкающий зверь! Ведь Лопихин еще так недавно признавался ей, что любит ее «как родную... больше чем родную». С каким неподдельным участием склонялся он теперь над ней, какие искренние, по-мужски сдержанные слезы сожаления кипели у него в горле, когда он говорил:

— Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь.

И снова возникает расходившийся купчина, которому никак не унять сейчас хамской своей удали:

— Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!

Грохнул вазу и, уходя, небрежно, с высоты своего денежно-мешкового величия:

— За все могу заплатить!

Начинается четвертое действие, и опять по сцене ходит знакомый нам по первым двум актам озабоченный толстосум, удачливый, оборотистый делец и неудачник в личной жизни, как видно, обреченный вековать свой век в тоскливом одиночестве.

И еще одно потрясающее из моих театральных впечатлений — «Кармен» в Оперном театре имени Станиславского, последний — но какой головокружительной высоты! — взлет режиссерского гения того, кто основал этот театр и в чью честь он был назван!

Перед нами была Испания не козьма-прутковская («Дайте мне мантилью; дайте мне гитару; дайте Инезилью, кастаньетов пару»), а самая что ни на

есть подлинная: вихревая, грозовая и захолустно-сонная, возвышенная и низменная, романтическая и прозаическая, коварная и наивная, пышная и убогая, бескорыстная и торгашеская,—такая, какую написал ее Мериме и какую изобразил ее в звуках Бизе.

Случевский, описывая старое кладбище, сравнивает могилы с застывшими волнами и, развивая сравнение, добавляет:

Они — как волны — безмянны...

А новая могила представляется ему

поименованной волной...

Вот этот канцеляризм, обновляющий, освежающий наше восприятие знакомых предметов и характерный для поэтики Случевского, не должен пропасть в переводе — иначе поблекнет все стихотворение, иначе поэтический облик Случевского утратит одну из самых оригинальных и драгоценных своих черт.

Переводчик не смеет расплавливать слитные образы прозаиков и поэтов, такие, как «грустный, чуть внятный запах вишневой коры» и «тонкий многоцветный аромат» из «Поднятой целины», «свистящее мыло» (о вспененных и шумных волнах) из «Арбуза» Эдуарда Багрицкого или «мокрая дрожь деревьев» (о саде, исхлестанном дождем и раскачиваемом ветром) из «Папиросного коробка» того же Багрицкого.

«Истинный вкус,— писал Пушкин в 1827 году,— состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

При прочих неизменных условиях (знание жизни, богатство языка) переводчику нужно воспиты-

вать в себе «чувство соразмерности и сообразности», иными словами — чувство меры, такт.

Переводчика на каждом шагу подстерегают две опасности: унылый, бескрылый буквализм и бесшабашная, разудалая, разухабистая отсебятина. Чувство меры, если оно у него развито, подскажет ему, что есть вольность оправданная и неоправданная.

Признаюсь, меня обрадовали строки из статьи Н. Н. Вильмонта о моем переводе «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле¹ — обрадовали тем, что он в нескольких словах раскрыл мою переводческую суть — так, как я сам не сумел бы ее раскрыть:

«Н. М. Любимов — один из самых строгих и суровых мастеров художественного перевода. Верность оригиналу для него закон и нравственная норма искусства».

Обрадовал меня и В. Д. Днепров, в предисловии к роману Пруста «Под сенью девушек в цвету» в моем переводе подчеркнувший мою «самозабвенную преданность оригиналу».

Обрадовал меня В. Д. Днепров и своей чуткой и тонкой статьей обо мне «Художник перевода Николай Любимов»². При ее чтении мне казалось, будто я целыми часами рассказывал ему о своей работе, а между тем мы с ним никогда не виделись. Самое главное: он обнаружил такое глубокое, «изнутри», понимание самой природы художественного перевода, что об его статье можно сказать, перефразируя Фета: небольшая по размерам, она тяжелее премногих томов, написанных о переводе, — томов, в которых преобладает зубоскальствующий дилетантизм или добросовестное, но бесплодное гелертерство.

¹ Иностранная литература, 1962, № 7.

² Литературное обозрение, 1980, № 3.

Обрадовали меня и слова А. И. Пузикова в его статье «Два романа Альфонса Доде» («Тартарен» и «Сафо» в моем переводе)¹, в которой он пишет обо мне так: «Он влюблен в... русский язык... С русским словом он бережен необычайно и никогда не подчиняет его... строю другого языка».

Дальше я постараюсь показать на примерах, во имя чего я разрешаю себе «вольничать».

Иные доморощенные горе-теоретики смешивают русизмы, то есть речения, сращенные с реалиями русского быта, русской истории и географии, и просто сочные русские слова. Но если мы окинем взглядом сокровищницу русского перевода: «Ночной смотр» Цедлица, баллады Шиллера и Гете и «Одиссею» в переводе Жуковского; «Будрыса и его сыновей» и «Воеводу» Мицкевича в переводе Пушкина; «Илиаду» Гомера в переводе Гнедича; «Горные вершины» Гете в переводе Лермонтова; «Вечерний звон» Мура и «Не бил барабан перед смутным полком...» Вольфа в переводе Козлова; «Песнь Радости» и «Поминки» Шиллера в переводе Тютчева; «Коринфскую невесту» Гете в переводе Ал. Конст. Толстого; «Слово о полку Игореве» в переводе Майкова; песни Беранже в переводе Курочкина; «Двух гренадеров» Гейне в переводе Михайлова; «Песнь о Гайавате» Лонгфелло и мистерии Байрона в переводе Бунина; «Колокола» Эдгара По в переводе Бальмонта; переводы Брюсова из Верхарна; Ростана и комедии Лопе де Вега и Кальдерона в переводе Щепкиной-Куперник; трагедии Шекспира, «Фауста» и лирику грузинских поэтов в переводе Пастернака; Киплинга в переводах Оношкович-Яцыны; Бернса в переводах Багрицкого и Маршака; «Витязя в тигровой шкуре»

¹ М., Худож. лит., 1972.

Руставели в переводе Заболоцкого; Рембо в переводах Антокольского; «Евгению Гранде» Бальзака в переводе Достоевского, новеллы Флобера в переводе Тургенева,— то мы убедимся, что эти переводы написаны на богатейшем русском языке. Они поражают нас своей языковой яркостью и смелостью.

Если мы будем постоянно себя ограничивать, если мы посадим себя на голодную языковую диету, то как же мы справимся с передачей языкового богатства таких авторов, как Шекспир, Боккаччо, Данте, Сервантес, Рабле, Мольер, Бомарше, Гете, Гейне, Диккенс, где просто глаза разбегаются? Они «вербовали» свою «словесную рать» отовсюду — ведь они писали не на оскопленном волапюке. Сервантес использовал в «Дон Кихоте» язык мелкопоместного дворянства, язык знати, язык крестьянства, язык студентов, язык духовенства, язык рыцарских романов, данный и всерьез и пародийно, школярский жаргон, канцеляризмы, юридические термины, термины карточной игры, «блатную музыку». Рабле пользовался языком провинциального дворянства, крестьянства, духовенства, вводил жаргон ученых схоластов, терминологию философскую, богословскую, медицинскую, архитектурную, филологическую, военную, спортивную, морскую, термины винодельческие, маслобойные, бочарные. Кажется, нет той профессии, терминов которой мы не нашли бы у Рабле. Он черпал отовсюду. Попробуйте посидеть тут на диете — Сервантес и Рабле превратятся у вас в скелеты.

Не надо бояться, что введением прыщущих душистым соком русских слов мы закрасим национальный колорит подлинника. Национальный колорит достигается точным воспроизведением портретной его живописи, воспроизведением бытовых особенностей,

уклада жизни, внутреннего убранства, трудовой обстановки, свычаев и обычаев, воспроизведением пейзажа данной страны или края во всей его характерности, воспроизведением народных поверий и обрядов. Сошлюсь на опыт Короленко. В лучших своих сибирских рассказах он, не злоупотребляя иноязычными словами, так описывал внешность якутов, их юрты, их утварь, их нравы и образ жизни, он так описывал якутскую природу, что по прочтении его рассказов у нас создается впечатление, будто мы вместе с ним прожили в дореволюционной Якутии.

Полонский написал «Песню цыганки» («Мой костер в тумане светит...»), в которой нет ни одного цыганского слова, а цыгане ее тотчас подхватили и запели — значит, признали своей. А вот «цыганские романсы» и «цыганские рапсодии» Сельвинского, несмотря на всю их дотошную и изощренную имитацию, в цыганский песенный обиход не вошли.

Эти примеры — наука переводчикам.

Автор статьи «Школа высокого искусства»¹ Магда Джанполадян, статьи, в которой дан разбор моего перевода повести Наири Зарьяна «Давид Сасунский», отмечает:

«Любимов... отказывается в своем переводе от всего, что вносило бы диссонанс в естественность течения русской речи, что затрудняло бы восприятие читателем русского текста. Максимальное использование... выразительных средств русского языка... характерная особенность его перевода. Блекнут ли при этом краски подлинника? Как показывает перевод Любимова — нет».

Для меня это высшая похвала.

¹ Художественный перевод. Сборник статей. Ереван, 1973.

Вводить иноязычные слова вполне допустимо в тех случаях, когда какое-нибудь понятие, какая-нибудь реалья не находит себе эквивалента в русском языке.

Я стараюсь по возможности избегать иностранных слов. Но у Пруста я столкнулся с таким обилием философских, социологических, технических, медицинских, музыкальных терминов, что мне пришлось перенести их в перевод — все они вошли в русский язык, все они введены в наши толковые словари и справочники.

Если переводимый автор прибегает к провинциализмам, что же прикажете делать переводчику? Пойти по его стопам. Конечно, и тут нужно чувство соразмерности и сообразности.

Какие провинциализмы решил употребить я, переводчик Рабле? Только такие, которые понятны современному читателю без подстрочных примечаний и без заглядывания в Даля, равно как в переводе «Дон Кихота» и «Гаргантюа» я употреблял такие архаизмы, которые понятны без подстрочных примечаний и без заглядывания в словарь Срезневского. Нельзя сооружать барьеры между литературным языком и просторечием, между литературным языком и провинциализмами. Просторечие — это не только диалог или сказ. Стихия просторечия вторгается и в авторскую речь, в авторскую речь даже наиболее пуристичных художников слова. Подлинные художники слова не гнушаются этой стихией. Они понимают, что без этой стихии их творчество мертво, они только умеют обуздывать ее.

Как ни странно это может показаться на первый взгляд, я пользуюсь областными словами и в переводе «Госпожи Бовари» Флобера. И вот что дает мне на это право. Ведь, по существу, это «областной»

роман. Недаром Флобер дает к нему подзаголовок: «Провинциальные нравы». Действие его происходит почти исключительно в заштатных городках или на хуторе, и только несколько эпизодов связано с большим городом — Руаном. Общий «областной» колорит романа оказывает влияние на лексику. Провинциализмы просачиваются не только в диалог, но и в авторскую речь. Флобер называет невестку не только литературно, но и простонародно — вот почему я ввел в перевод слово «сноха».

Понятно, я не имел намерения ставить провинциализмы непременно на те места, где они стоят у Флобера. Так, мне кажется, незачем придумывать вместо общепринятого и удобопонятного слова «руль» какой-то экзотический термин, высканный у Даля, хотя Флобер употребляет именно «областное» французское слово. Зато в пейзаже у меня можно найти «большак» и «зеленя». Вспомним есенинское: «Как дождик, что весной взрывает зеленя...»

Не только переводчику-поэту, но и переводчику-прозаику приходится идти на жертвы. Нужно только — да будет мне позволено так выразиться — «войти в шкуру» переводимого автора. И тогда станет ясно, что автору дороже всего, чем можно и даже иной раз должно пожертвовать, а чем — нельзя.

При чтении корректуры пятого издания моего перевода «Госпожи Бовари» (как правило, я читаю корректуры переизданий моих переводов, и не было случая, чтобы я не внес в какую угодно по счету корректуру стилистических улучшений) мне вдруг резнула слух фраза:

«Бурнизьен, перебив его, буркнул...»

Флобер не допустил бы случайного звукового повтора: «бур», а я в своем переводе до сих пор его

не улавливал. Глагола «буркнул» мне стало жаль: он тут на месте. А Бурнизьена я заменил «аббатом» — Флобер много раз называет его именно так. Стало быть, в этом случае совесть моя перед автором теперь чиста.

У всякого писателя, если только он подлинный художник, а не третьестепенный эпигон, свое видение мира, а следовательно, и свои средства изображения. Вот это «лица не общее выражение», по классическому определению Баратынского, переводчик не смеет затушевывать, напротив, он обязан тщательно его вырисовать. А между тем мы часто боимся смелости образов и оборотов речи, мы закрываем глаза на то, что они заданы нам подлинником. Но только нельзя смешивать тяжелую поступь переводимого автора — скажем, Бальзака — с той корявостью, которую мы, переводчики, порой привносим в текст автора, главным образом, когда переводим буквально. Читатель не обязан разгадывать ребусы, отсутствующие у автора и возникающие только в силу неполноценности перевода. Читатель вправе задуматься над тем, что хотел сказать Бальзак, но ему не к чему обременять себя размышлениями о том, что хотел сказать переводчик.

И все же перевод — это не прачечная и не парикмахерская. Если автор вихраст, не следует его припомаживать. В связи с этим хочется привести золотые слова Гнедича из его предисловия к переводу «Илиады»: «Очень легко украсить, а лучше сказать — подкрасить стих Гомера краскою нашей папирты... но несравненно труднее сохранить его гомерическим, как он есть, ни хуже, ни лучше. Вот обязанность переводчика, и труд, кто его испытал, не легкий. Квинтилиан понимал его: «легче сделать более, нежели то же».

Если переводчик Фета убоится необычности его метафор, таких, как «сердце цветет» или «травы в рыдании», если он не заметит, что в описании раннего утра — «лес проснулся, весь проснулся, веткой каждой, каждой птицей встрепенулся» — Фет достигает динамичности благодаря творительному падежу (проснулся — веткой, встрепенулся — птицей), то читатель не поймет, какие основания были у Льва Толстого говорить о «лирической дерзости» Фета — «свойстве великих поэтов».

Вглядимся в строки из разных стихотворений Вяземского:

Средь тьмы ночной зарница затрепещет
И вздрогнет тьма, обрызганная блеском...
(«Тропинка»)

Фонтаны льют свой свежий ропот
Изыбкий жемчуг звонких слез.
(«Бахчисарай»)

Если переводчик умалит эту лирическую дерзость, стихи Вяземского потускнеют.

Опять в кочующей берлоге
Я думаю думаю один.

Мне нужно это развлечение,
Усталость тела и тоска,
И неподвижное движенье...

Встают ли села предо мною,
Святыни скорби и труда,
Или с роскошной нищетою
В глазах пестреют города...

(Во всех приведенных примерах разрядка моя.—
Н. Л.)

Едва ли не вся прелесть «Дорожной думы» Вя-

земского в этих контрастных словосочетаниях. Сгладить в переводе эти контрасты — значит лишить стихотворение его выразительной силы.

Вот образ, ставший для нас привычным: «По берегам озера раскинулся лес». Доде в «Королях в изгнании» как будто только чуть-чуть меняет его. Но именно это «чуть-чуть» сдувает с образа пыль штампа, и пройти мимо этого «чуть-чуть» было бы грешно. Превращение языковой метафоры в поэтическую непременно должно найти свое отражение в переводе:

«...от озера, раскинувшего лес по своим крутым берегам, исходила мощная струя воздуха и света».

На «сопряжении далековатых идей» построено начало одного из горных пейзажей в «Тартарене из Тараскона» Доде, и оно-то и придает ему особую картинность:

«...гонимый какой-то неистовой окаменевшей бурей, ледяной прибой становился все более мощным и накатывал один неподвижный вал на другой» (разрядка в примерах из Доде моя. — *Н. Л.*).

Перед переводчиком литературных памятников былых времен не может не возникнуть проблема архаики, проблема словесных примет времени. Даже при переводе произведений, изображающих сравнительно недавнее прошлое, мы часто погрешаем против языка эпохи, смещаем временные планы, подвираем в реалиях.

Доказывая актерам в «Проекте постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович», как важно знать роли назубок, Ал. Конст. Толстой с полным основанием утверждал, что далеко не все равно, если актер вместо: «Ох, тяжела ты, шапка Моно-

маха»— скажет: «Ох, как меня давит Рюрикова фуражка!»

Подобного рода оговорки — это не только актерские, но и переводческие оговорки. Эти самые «Рюриковы фуражки» — что греха таить! — то здесь, то там мелькают в наших переводах. Между тем если мы обратимся к русским писателям, то они предохранят нас от оговорок. Я не могу себе представить, как переводчик, воссоздающий произведение из эпохи первой мировой войны, может обойтись без «Тихого Дона» Шолохова, без «Сестер» Ал. Н. Толстого, без «Преображения России» Сергеева-Ценского. И не могу себе представить, как переводчик, воссоздающий произведение из эпохи войны гражданской, написанное на любом из языков народов СССР, может обойтись опять-таки без «Тихого Дона», без «России, кровью умытой» Артема Веселого, без «Партизанских повестей» Вс. Иванова.

Иной раз мы неправомерно зачисляем старинное слово по ведомству модернизмов. Самопроверка требуется и в этом случае — иначе мы рискуем выплеснуть с водой и ребенка. А самопроверка часто сопряжена с сюрпризами. К примеру, глагол «обмишуться» встречается еще в «Житии протопопа Аввакума»; глагол «сварганить» встречается у поэта XVIII века Осипова в его «Енейде».

Переводимый автор, даже хронологически далекий от нас, должен «как живой с живыми» говорить. И тем не менее читателю необходимо дать почувствовать временную дистанцию. Как бы ни был понятен нам язык Гоголя, а все-таки мы с первых же строк ощущаем временное различие между его языком и языком Шолохова. А ведь в иных произведениях мировой литературы, как, например, «Дон Кихот», архаика предстает перед нами в двух планах:

и пародийно, и совершенно всерьез — для передачи высокого парения, отличающего речи Дон Кихота, устами которого часто говорит сам автор. Эту связь между высокой темой и высоким слогом тонко чувствовал один из тургеневских героев: «...как только воспаришь духом — так сейчас и слог является возвышенный» («Пунин и Бабурин»).

Какой путь в пользовании архаизмами при воссоздании литературных памятников представляется мне единственно верным? Тот, каким шел Ал. Н. Толстой в «Петре Первом» и в «Повести смутного времени». Он не прибегал к словесным раритетам, к вычурным архаизмам. Он употреблял только такие старинные речения, которые, сохраняя аромат старины, вместе с тем без подстрочных примечаний понятны современному читателю.

Удивительное чувство меры выказал в переводах драм Байрона Бунин. Жанровая их разновидность — мистерии — могла бы толкнуть переводчика на архаизаторский путь. Архаисту тут было бы где «разгуляться на воле». Соблазн был велик. Бунин перед ним устоял. Язык, которым он перевел драмы Байрона, — это язык Пушкина и пушкинской плеяды. Он только подкрашен старославянизмами. Таковы архаизмы-термины: змий (синоним дьявола), лик, сонмы (ангелов), древо (познания). В «Небе и Земле» перед появлением архангела Рафаила Ной восклицает: «Се, архангел!» Если бы переводчик этому «се» предпочел что-нибудь другое, он мог бы опустить читателя с «неба» на «землю», мог бы обытовить реплику Ноя. Архаизмы, введенные Буниным, — это по большей части знакомые читателю архаизмы, понятные ему без разъяснений: глава, десница, чело, вия, тать, дочь, глаголы (в смысле — речи, слова), мнится, мятется, внидет, связует, наказует. Изредка Бу-

нин прибегает к прямым библеизмам (долгота дней, сень смертная, аминь), к церковнославянским окончаниям притяжательных местоимений: «Спаси твоя рабы!» (молитва смертных из «Неба и Земли»), к архаическим формам управления: «навстречу кар», «слезу твои сосчитанные ночи». Но основной фонд составляют у Бунина — переводчика Байрона такие слова и обороты речи, как твердыня, гордыня, неизреченна, реченное, вперить взор. Именно они поддерживают у Бунина высоту словесного и интонационного строя.

Опыт Ал. Н. Толстого, опыт Бунина убедили меня в том, что словесный колорит эпохи может быть достигнут без «обонпол» и «обапол». Он может быть достигнут не столько накоплением старинных речений, сколько вытравливанием явных модернизмов. И я отказался от архаических вычур, от «глубокословной славенщизны», как выразился Тредиаковский в предисловии к своему переводу «Езды в остров Любви» Тальмана, и при переводе «Декамерона» и при переводе намеренно архаизированных глав из «Дон Кихота» и «Гаргантюа и Пантагрюэля».

Изучая язык русских классиков от сатирических повестей Крылова и романов Нарезного до «Мертвых душ», я находил в них выражения, которые, будучи адекватны по смыслу выражениям Боккаччо, Сервантеса, Рабле, вполне доступны для понимания современных читателей, и вместе с тем у читателей благодаря этим выражениям возникает ощущение временной дистанции.

Приведу самые простые примеры.

Теперь мы скажем: «Сразу виден художник». В старину говорили «сейчас видно», а не «сразу виден» («Сейчас видно гусара!» — восклицает один из гоголевских игроков). Отсюда у меня в «Дон Ки-

хоте»: «Сейчас видно неопытного искателя приключений». Вместо «занять оборону», «занять оборонительную позицию» я употребляю старинный оборот «изготовиться к обороне». Вместо «военной обстановки» я употребляю «военные обстоятельства». («Перемена в военных обстоятельствах», — читаем мы в пушкинской «Истории Пугачева».) Кстати сказать, для описания боев в произведениях иностранных авторов, написанных в давние времена, я пользовался терминологией, почерпнутой мною из «Истории Государства Российского» Карамзина, из «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева» Пушкина, из воспоминаний об Отечественной войне поэта-партизана Дениса Давыдова. В обличительных монологах Дон Кихота я предпочел «несправедливости» — «неправду», «угнетению» — «утеснение». Перед тем как перевести разговор священника с каноником о драматургии из «Дон Кихота», я перечитал высказывания Пушкина о театре и драматургии, театральные рецензии Крылова, монографию Вяземского о Фонвизине. Отсюда у меня: «...назад тому несколько лет были играны три трагедии». «Комедии его бедны расположением» (то есть сюжетным и композиционным мастерством), — писал Вяземский о Сумарокове. Отсюда в моем переводе: «Посмотрев комедию замысловатую и отличающуюся искусством в расположении...»

Или: вместо вы правы — справедливо, ваша правда, совершенная правда; вместо как только — как скоро; вместо насколько мне известно — сколько мне известно; вместо насколько я понимаю — сколько я понимаю; вместо наверно — уж верно, верно уж («Мы верно уж поладим...» — Крылов); вместо не вовремя — не в пору («И как вас бог не в пору вместе

свел?» — Грибоедов); вместо честное слово — по чести.

Это все стилистические «мелочи», но эти «мелочи» и воссоздают словесный колорит эпохи — по пословице: «Курочка по зернышку клюет».

Для перевода пословиц и идиоматических выражений открываются два пути. Нужно только каждый раз отдать себе отчет, какой из них прямее ведет к цели.

Если русская пословица точно выражает мысль автора и вместе с тем не связана с реалиями русского быта, русской истории и географии, а следование букве оригинала в данном случае затемнило бы ее смысл, то мы вправе заменить пословицу иноязычную пословицей русской. Все равно читатель наперекор переводчику пробился бы к ней.

Второй путь ведет к созданию пословиц на лексической основе подлинника, но с русским ритмикосинтаксическим обликом.

Дон Кихот, умирая, говорит: «En los nidos de antaño no hay pájaros hogaño». Буквально: «В прошлогодних гнездах нет птиц нынешнего года». Смысл: «К старому возврата больше нет». Я это перевел так: «Новым птицам на старые гнезда не садиться».

В старом переводе «Хроники царствования Карла IX» Мериме реплика одного из действующих лиц звучит так: «Все горло пересохло, росинки маковой во рту не было».

Это просторечие, но это просторечие вообще, и это пересказ подлинника. Мне хотелось здесь, не изменяя просторечию, быть елико возможно ближе к подлиннику: «Глотка мохом поросла, давненько челюстями не двигал».

В первой части «Гаргантюа и Пантагрюэля» Раб-

ле есть глава о детстве Гаргантюа, сплошь построенная на идиомах. Здесь я сознательно пошел на разную, ибо решить эту проблему чисто формально, схоластически значило бы повредить существу дела. В искусстве перевода, как и в искусстве вообще, ни одной задачи схоластическим путем разрешить нельзя.

«Бил собаку в назидание льву» — это почти буквально переведенная идиома понятна по смыслу русскому читателю, но «прыгал с петуха на осла» — это для него ребус, это алгебраическая формула, под которую читатель вынужден подставлять любые арифметические значения, а между тем смысл этого хорошо передает русская идиома: «Начинал за здравие, а кончал за упокой».

С моей точки зрения, «непереводимой игры слов» почти не существует. Дело мастера боится.

В подзаголовке третьей книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле просит читателей «подождать смеяться до 78-й книги». Но беда, если переводчик будет всякий раз просить читателя подождать смеяться до тех пор, пока он не заглянет в комментарий. Установка здесь должна быть такова: по возможности играть на тех же словах, на которых играет автор. Но и здесь необходимо соблюдать пушкинский принцип сообразности. Если каламбур имеет совершенно определенный социально-политический адрес, если он имеет идейное значение, переводчику надлежит напрячь все усилия и передать его с художественной точностью. Там же, где преследуется чисто звуковая игра, переводчик вправе отступить от буквы оригинала, если иначе ему не создать того комического эффекта, которого добивался автор.

В V главе второй части «Дон Кихота» Санчо спорит со своей женой Тересой. Тереса стоит на том, что

их дочь надо выдать за ровню. Санчо прочит ей в мужья человека знатного происхождения. В конце спора Тереса говорит: «I si estáis revuelto...», то есть: «Ну, если уж ты такой перевернутый...», фигурально — «взбалмошный». «Resuelto, has de decir, mi jég...» — поправляет ее Санчо, то есть: «Решительный, настойчивый надо говорить, жена». При переводе этого каламбура я исходил из психологического подтекста всего спора. Тереса считает, что Санчо безрассуден, это слово у нее на кончике языка. Вместе с тем слово «заблагорассудилось» слишком для нее длинное, трудное, и вот она говорит: «И если тебе уж так забезрассудилось...» — а Санчо ее поправляет: «Заблагорассудилось должно говорить, жена...»

При решении проблемы перевода значащих фамилий опять-таки, следуя принципу сообразности, приходится сознательно идти на разную. Конечно, переводить такие значащие имена и прозвища, как Дон Кихот, Панса, Гаргантюа, Пантагрюэль, хотя все они значат что-то, нельзя — мы с ними свыклись, мы с ними сжились. Но вот другой пример. В XXII главе первой части «Дон Кихота» каторжника Хинеса де Пасамонте называют Хинесильо де Парапилья. Для русского уха оба эти имени звучат одинаково торжественно и экзотично. И если этого прозвища не раскрыть в переводе, то читатель останется в недоумении, почему, собственно, Хинес приходит в такое бешенство, когда его называют Парапилья? А дело в том, что Парапилья происходит от «рага pillag», то есть «рожденный для грабежа», попросту — «грабитель». Я перевел его «Хинесильо де Ограбильо». Русская семантика облечена в испанский морфологический вид, ей придано испанское звучание. Такой фамилии в Испании, конечно, не было и нет, но она

фонетически мыслима. Гитарист, песенник, сердцеед и волокита дон Клавихо (то есть дон Колок — часть струнного инструмента) переименован у меня в дон Треньбреньо. Доктора Ипека (рвотный корень) в «Милом друге» Мопассана я переименовал в доктора Блево. У Рабле иные главы состоят почти сплошь из перечисления значащих фамилий. Если оставить их без раскрытия в переводе, то как это перегрузит комментарий! И это лишило бы читателя огромного количества добавочных комических эффектов.

Вот фамилии дворян — соседей Грангузье: герцог де Лизоблюд, граф де Приживаль, сеньор де Скупердэй. А вот приближенные короля-захватчика Пикрохола: обер-шталмейстер Фанфарон, герцог Грабежи, военачальник Жру. А вот фамилии поваров: Филе, Уполов, Фрикасе, Блинки, де Волай, Подавай, Подливай, Суплакай, Жуйвуснедуй.

Рабле, озорник, забавник и насмешник, хитер и неистощим на словесную выдумку и игру. Он изобретает новые слова, сращивает существительные, из кусочков разных глаголов сшивает один «протяженно-сложенный». Отсюда в моем переводе собирательно-презрительное «ханжатина», «толстобрюшество председателей судов», «звяк-звяки в кладилках», «мухоморительная речь», «пройдохвосты» (сочетание «пройдохи» и «прохвоста»); ябедников «бацбуцзвезданхрясгрюктрюкбабахчебурахают» по ногам, и у одного ябедника локоть оказывается «расхлобытруплющенный».

У Пруста я столкнулся уже не с шутливыми или издевательскими новообразованиями, а с новообразованиями поэтичными, обладающими звуковой и цветовой изобразительной силой. В романе «По направлению к Свану» Пруст пишет о городе Кемпер-

лэ, что он «уже в средние века ощебечивался струившимися вокруг него ручьями и выжемчуживался ими в картину в серых тонах...».

Синтаксис — одно из важнейших средств художественной выразительности. У больших художников «холостого хода» не бывает. Долгота периодов — не причуда и не каприз писателя. Этот прием обычно бывает нужен поэту или прозаику для того, чтобы читатель сразу охватил взглядом доказываемую им мысль или же рисуемую им картину. Долгий период обычно способствует цельности читательского впечатления. И я не счел возможным рубить и дробить избыточное многообразными подробностями, но заключенное в единое синтаксическое целое описание раннего утра из романа Доде «Сафо»:

«О, какое счастье проснуться утром в своей маленькой детской, ощущая в сердце еще не остывший жар родственных объятий, радостных излиятий, без которых не обходится приезд близкого человека, увидеть на том же месте, на противомоскитной сетке, натянутой над его узкой кроватью, полосу света — первое, что он видел в детстве, когда просыпался, услышать крик павлинов, сидящих на жердочках, скрип колодезного журавля, дробный стук копыт спешащего на выгон стада, распахнуть ставни так, чтобы они ударились об стену, и увидеть вновь, как прекрасный теплый солнечный свет, словно прорвав плотину, вливается в окно и стелется пеленами по комнате, увидеть вновь пленительные дали — поднимающиеся уступами виноградники, кипарисы, оливы, отсвечивающий на солнце сосновый лес, тянущийся до самой Роны, и надо всем этим — глубокое чистое небо, без единой пушинки облака несмотря на ранний час, свежее небо, которое всю ночь оведал мистраль,

и сейчас наполняющий необъятную равнину своим бодрым и мощным дыханием».

Наша задача — не фотографировать иноязычный синтаксис, а воссоздать своеобразие синтаксиса данного автора.

Долгота периода не должна пугать переводчика. Вспомним периоды Гоголя, Льва Толстого, позднего Бунина. Русский язык и тут не подведет. А прерывать глубокое дыхание автора мы не вправе. Важно, чтобы период естественно, без малейшей натяжки, воспринимался русским читателем как единое целое, чтобы читателю была видна его внутренняя логика, чтобы все его смысловые линии были прослежены до конца.

«Синяя Птица» Метерлинка — пьеса для театра и пьеса для чтения. Иные ее ремарки разрастаются в целые стихотворения в прозе, которые читатель должен произнести про себя или вслух на одном дыхании и обратить внимание на сложность их построения, уловить их звукопись и ритмику, порой — откровенно стихотворную.

Вот — в моем переводе — ремарка из картины во Дворце Ночи:

«Как только ключ коснулся двери, высокие ее створки раскрываются, движутся в разные стороны и исчезают в толще стен, а за створками внезапно открывается дивный, бесконечный, неизъяснимо, сказочно прекрасный сад — сад мечты и ночного света, где среди звезд и планет, озаряя все, к чему бы они ни прикоснулись, без усталости порхая с одного драгоценного камня на другой, с одного лунного луча на другой и исчезая вдаль, волшебные синие птицы стремят свой непрерывный и плавный полет, и так их тут много, что кажется, будто это уже не птицы, а дыхание, лазурный воздух, душа чудесного сада».

Иные здания, выстраиваемые Прустом, сочетают в себе грандиозность с изяществом. Одна из целей, к которым я стремился как переводчик Пруста,— сохранить это сочетание:

«Он отдавал себе отчет, что самое воспоминание о звуках рояля еще резче смещает тот план, на котором ему рисовалась музыка, что простор, открывающийся музыканту,— это не жалкая мелодия из семи нот,— это необозримая клавиатура, почти вся еще неведомая, клавиатура, из миллионов клавиш которой лишь очень немногие, разделенные густым, непроглядным мраком,— клавиши нежности, страсти, отваги, спокойствия, столь же непохожие между собой, как одна вселенная непохожа на другую,— были открыты великими артистами, будящими в нас отклик найденной ими теме и этим облегчающими нам обнаружение того богатства, того разнообразия, какое таит в себе великая, непроницаемая и удручающая ночь нашей души, которую мы принимаем за пустоту и небытие» («По направлению к Свану»).

Или:

«Но стоило родителям пообещать как-нибудь на пасхальных каникулах повезти меня в Северную Италию, и вот уже с приближением каникул мечты о буре, переполнявшие меня до того, что мне ничего не хотелось видеть, кроме волн, все растущих, отовсюду набегающих на ни с чем не сравнимый в своей дикости берег, около таких же отвесных и морщинистых, как утесы, церквей, с колоколен которых кричали бы морские птицы,— и вот уже все эти мечты мгновенно рассеивала, лишала их очарования, вытесняла их, потому что они были несовместимы с ней и могли только ослабить ее влияние, сменяла их иная мечта — мечта о многоцветной весне, не о комбрейской, еще больно коловшей снежными иголками

ми, но о той, что уже усыпала лилиями и анемонами луга Фьезоле, а Флоренцию ослепляла золотом, напоминавшим фон на фресках Анджелико» (там же).

Пруст — отнюдь не пурист и не сноб. Для него снобизм и безвкусица — синонимы, о чем он заявил не обинуюсь на страницах своего романа «Под сенью девушек в цвету». Недаром он учился у Достоевского и Льва Толстого. И недаром им восхищались Луначарский и Воронский. И если он уверен в том, что ход его мысли или излучины душевных движений требуют повторов, требуют нагромождения «который» и «что», он бесстрашно надстраивает эти слова одно над другим. Поскольку это не недосмотры автора, а одна из существенных, хотя и нелегких для восприятия особенностей его стиля, я в таких случаях следую за ним. Книги Пруста рассчитаны на медленное чтение. Я стремился к тому, чтобы не затруднять, но и не облегчать читателю его задачу — задачу проникновения в мир Пруста:

«И в самом деле: наслаждение, которое доставляла Свану музыка и которое перерастало у него в подлинную страсть, напоминало в такие минуты наслаждение, получаемое им от ароматов, от соприкосновения с миром, для которого мы не созданы, который представляется нам бесформенным, потому что наши глаза его не различают, который представляется нам бессмысленным, потому что он не доступен нашему пониманию, и который мы постигаем только одним из наших чувств» («По направлению к Свану»).

Мне хотелось дать почувствовать русскому читателю «чеканную небрежность» Пруста, но так, чтобы она воспринималась как небрежность не нарочитая, а естественная, необходимая.

Две фразы из его романа «Под сенью девушек в цвету»:

«Elstir cependant allait arriver à la porte, quand tout à coup il fit un crochet et vint à nous. J'étais transporté d'une délicieuse épouvante, comme je n'aurais pu en éprouver quelques années plus tard, parce que, en même temps que l'âge diminue la capacité, l'habitude du monde ôte toute idée de provoquer d'aussi étranges occasions, de ressentir ce genre d'émotions».

В моем переводе:

«Между тем Эльстир подошел к двери, потом вдруг повернулся и направился к нам. Меня охватил блаженный ужас, какой несколько лет спустя уже ничто не могло на меня навести, ибо привычка к обществу не допускает даже мысли, что могут явиться столь странные поводы к такого рода волнениям, к которым у нас к тому же с возрастом ослабевает способность».

Фраза Мопассана, быстрая и энергичная, требует стремительной краткости и энергии выражения и от переводчика.

Вот зимний пейзаж из романа Мопассана «Милый друг»:

«Каплями ледяного пота висел на деревьях иней; земля под ногами звенела; в сухом воздухе далеко разносился малейший звук...»

Словесные, синтаксические и интонационные параллелизмы усиливают эмоциональность фразы и вместе с тем способствуют ее музыкальности. Оттого-то их так много в прозе Сергеева-Ценского — «лирика по складу своей души, по самой строчечной сути».

Вот как тревожно звучит фраза у Сергеева-Ценского, описывающего наступление первой мировой войны:

«О жидалось, но никому не казалось настолько грозным; ожидалось, но никому не

представлялось так близко; о ж и д а л о с ь, н о в т а й н е
каждым про себя, о чем никому не хотелось говорить
вслух...» («Пушки заговорили»).

Один из лучших рассказов в русской литературе—
«Живую воду» — Сергеев-Ценский заканчивает неожиданной встречей выздоравливающего большевика с бабами, которые sprыснули его живой водой деятельного участия и, сами того еще не подозревая, вырвали у смерти. Но вот они его узнали... «И до того неожиданно это было, и до того чудесно это было, и до того сладостно это было, и так перевернуло это души, что не устояли бабы на ногах и повалились одна за другой перед коляской на колени молитвенно и бездумно». Благодаря нагнетанию сходственно построенных предложений накал все усиливается, гребень эмоциональной волны («и так перевернуло это души») приходится на центр фразы, а потом — замедленный спад, завершающийся широким, умиротворенным разливом.

Параллелизмами изобилует устное народное творчество. Немудрено, что их так много в «Давиде Сасунском» — этой поэме в прозе, написанной Наири Зарьяном по мотивам армянского эпоса. И тут переводчику все время следует быть начеку, чтобы не упустить их:

«Давид был смельчак, но и в сердце к смелым закрадывается страх. Вид мсырской несметной рати привел в трепет Давида, и он заколебался.

— Ой-ой-ой! Как же я буду с ними воевать? — воскликнул он.— Если бы даже они превратились в камыш, а я — в косца, мне все равно бы их не скосить. Если бы даже они превратились в хлопок, а я — в огонь, мне все равно бы их не спалить. Если бы даже они превратились в осенний суховея, а я — в ветер с юга, мне все равно бы их не разметать по оврагам. Если бы даже они превратились в новорожденных яг-

нят, а я — в голодного волка, мне все равно бы их всех не перегрызть.

Почуял Конек Джалали, что дрогнул Давид, и заговорил человеческим голосом:

— Не смущайся, Давид, и не бойся! Сколько посещешь ты своим мечом, столько же смету я своим хвостом. Сколько переколотишь ты палицей, столько же подавлю я своими копытами. Сколько ты спалишь огнем меча-молнии, столько же я сожгу пламенем, пышущим из ноздрей моих. Сколько повалит твой Ратный крест, столько развеет ветер, что подыметя от моего бега».

Или:

«Ваша страна — вам, наша страна — нам. Пашите вашу землю, а мы будем свою землю пахать. Жните вашу ниву, а мы свою будем жать».

Или:

«Чужой злой человек придет, — дверь не отворяйте. Паломник придет, нищий, голодный придет, — двери откройте и накормите».

Вопрос, восклицание, обращение — все это должно быть отражено в переводе с одной оговоркой: всякий раз надо отдавать себе отчет, что это — прием данного автора или же синтаксическая конструкция, характерная для данного языка вообще? Если мы имеем дело со вторым случаем, то, коль скоро того требует естественное звучание русской фразы, мы вправе заменить вопросительную интонацию, допустим, восклицательной.

У некоторых авторов восклицания и вопросы слагаются в замысловатые узоры, и эти узоры следует вычертить в переводе.

У Мольера диалог Клеонта и Ковьяеля в «Мещанине», когда они жалуются друг другу на коварство своих возлюбленных, почти сплошь состоит из таких пе-

рекличек, кое-где еще усиленных внутренними и крайними созвучиями. Реплики Клеонта и Ковьеля — это вариации одной и той же темы. Повторы подчеркивают единство темы и усиливают комическое впечатление:

Клеонт. Так что же сравнится, Ковьель, с коварством бессердечной Люсиль?

Ковьель. А что сравнится, сударь, с коварством подлой Николь?

Клеонт. И это после такого пламенного самопожертвования, после стольких вздохов и клятв, которые исторгла у меня ее прелесть!

Ковьель. После такого упорного ухаживания, после стольких знаков внимания и услуг, которые я оказал ей на кухне!

Клеонт. Стольких слез, которые я пролил у ее ног!

Ковьель. Стольких ведер воды, которые я перетаскал за нее из колодца!

Клеонт. Как пылко я ее любил, любил до полного самозабвения!

Ковьель. Как жарко мне было, когда я за нее возился с вертелом, жарко до полного изнеможения!

Клеонт. А теперь она проходит мимо, явно пренебрегая мной!

Ковьель. А теперь она пренагло поворачивается ко мне спиной!

Клеонт. Это коварство заслуживает того, чтобы на нее обрушились кары!

Ковьель. Это вероломство заслуживает того, чтобы на нее посыпались оплеухи!

При воспроизведении лексических и синтаксических повторов от переводчика требуется изобретательность.

Испанское словосочетание у *allí* многосмысленно. Оно означает тут, там, тогда, тогда-то, вот тогда-то, при этом и т. д.

В XLII главе первой части «Дон Кихота» вереницей проходят фразы, начинающиеся с у *allí*. Мне показалось, что наиболее естественно здесь будет звучать «и вот...»;

«И вот они уже вкратце рассказали друг другу о себе; и вот уже оба брата уверились в неизменности дружеских своих чувств; и вот уже аудитор обнял Зораиду; и вот уже попросил он...; и вот уже велел он...; и вот уже... все прослезилась снова. И вот уже Дон Кихот... И вот уже порешили...»

А в XLIII главе я снова встретился с этим у *allí*, но перевел его по-другому: «и вот» здесь уже не годилось.

«И пошли тут сожаления о том, что нет у него Амадисова меча...; и пошли тут проклятия судьбе; и пошли тут явные преувеличения того урона, какой потерпит мир...; и пошли тут... воспоминания о... Дульсинеевской; и пошли тут взывания к... оруженосцу...; и пошли тут мольбы о помощи; и пошли тут заклинания...»

Синтаксис оказывает непосредственное влияние на интонационный строй. Из той или иной расстановки слов может возникнуть интонация декламационно-ораторская, напевная, повествовательная, медитативная, разговорная.

Разговорной естественности способствует так называемый эллипсис — незавершенная конструкция, где не хватает иногда даже многих членов предложения, которые читатель дополняет по смыслу, руководствуясь контекстом.

Вспомним пушкинское «Ужо тебе», обращенное Евгением в кульминационном пункте поэмы к Медному

Всаднику,— оно стоит целого обличительного монолога.

Показательно в этом смысле такое место из «Бедных людей» Достоевского:

«Да еще хотел написать вам что-нибудь, только вас утруждать боюсь. Ведь я, маточка, человек глупый, простой, пишу себе что ни попало, так, может быть, вы там чего-нибудь и такого — ну, да уж что!»

Надо припомнить психологический контекст и подтекст, и тогда станет ясно, каким зрелым, сложившимся мастером проявил себя Достоевский в этом своем дебюте: Макару Девушкину, забитому чиновнику, вообще часто не хватает слов, а тут еще он крайне взволнован, и вот эта косноязычная фраза в своей выразительности заменяет целые страницы подробного описания того, что чувствовал Девушкин, когда писал это письмо.

Речь Алексея Ивановича Дивеева из романа Сергеева-Ценского «Валя» отражает его душевную сумятицу. Дивеев изъясняется нервными, преимущественно короткими, иногда неправильными фразами. Он все время думает о другом, о своем, и ему не до литературных оборотов, ему даже некогда закончить мысль. «Вы себя изменили очень!» — говорит он Илье. «Вам так не нравится?» — медленно спросил Илья. «Нет! И прежде, прежде тоже нет... Всегда нет!» Этим он хочет сказать, что Илья весь и всегда был ему антипатичен. Тем, кто не знает обстоятельств его жизни, может показаться, что он говорит загадками,— до того тонка, трудноуловима для глаза нить, на которую он нанизывает ассоциации: «Это о нем, о нем вы мне тогда... вчера? Лампадка розовая и кошка... это он?» — «Явного вам хочется?! (Подразумевается явное убийство.) Вам, чтобы из револьвера на вашем вокзале, непременно у вас на глазах! — трах! — и

чтоб народ тут кругом... и дьячок... и татарин, чтоб чай и пиво...»

Стихотворение Леонидзе «Первый снег» в переводе Пастернака кончается так:

Бах! Но стая за рекою,
Либо сим же часом вплавь,
Либо силой никакой,
И надеяться оставь.

Последняя фраза «неправильна», но она хороша именно своей «неправильностью», ибо когда человек должен принять мгновенное решение, то он ни вслух, ни про себя не строит упорядоченных силлогизмов, его речь сбивчива в своей лихорадочной прерывистости.

Мне часто приходилось пользоваться эллипсисом не только при переводе драматургии Мольера, Мариво, Бомарше, Шиллера, Скриба, Метерлинка, Ромена Роллана, но и при переводе «Гаргантюа и Пантагрюэля», где волны прямой речи хлещут, бушуют и пенятся.

Пятая глава первой части этой книги — «Беседа во хмелю» — представляет собою безремарочный (если не считать вводной фразы) разговор собутыльников — пусть читатель сам догадывается, кому принадлежит реплика. Непринужденность этой застольной беседы в иных случаях настоятельно требует эллиптических конструкций:

- Разбавляй!
- Э, нет, мне без воды!
- · · · ·
- А ну-ка, единым духом!
- Сообрази-ка мне стаканчик кларету, да гляди, чтобы с верхом!
- · · · ·

— Поверите ли, душенька, что-то мне нынче не лется!

— Вам, верно, нездоровится, милочка?

— Я в теориях не разбираюсь, вот насчет практики — это еще туда-сюда.

— Давайте пить! Давайте пить! Псалмы тянуть!

— А кто это у меня стакан стянул?

— А мне без всякого законного основания не подливают!

— Если бы бумага, на которой я пишу векселя, пила так же, как я, то, когда бы их подали ко взысканию, оказалось бы, что все буквы пьяным-пьяны, все — в лежку, и суд, ничего не разобрав, не мог бы начать разбирательство.

— Мне бы остаточки вон с того блюда!

— ...давайте мы их подчистую!

— Хлопнем, служивый?

— Давай, давай! (Разрядка моя.— Н. Л.)

Вообще переводчику Рабле все время нужно приравливаться к многообразию его синтаксических приемов. Только управись с неохватно долгими периодами в торжественной речи кого-либо из героев, как уж тебя поджидают, словно бегущие наперегонки, фразы, состоящие из одного междометия.

Суету застигнутых врасплох обитателей замка Луара («Гаргантюа и Пантагрюэль», часть четвертая, глава XIV) Рабле передает сменой глагольных форм

внутри фразы: тут и неопределенное наклонение, и изъявительное, и эллипсис, причем два глагола рифмуют (это излюбленный прием Рабле), а рифма подчеркивает суматоху, поднявшуюся в доме (речь идет о перчатках железных, которыми хозяева намереваются поточевать незваного-непрошеного гостя):

«Тут мессир Удар скорей облачаться, Луар и его супруга скорей наряжаться, Трюдон скорей играть на флейте, бить в барабан, все захохотали, засуетились и — гурьбой к перчаткам!»

Что убыстряет ритм фразы? Отсутствие прилагательных, украшающих, но и отяжеляющих фразу; отсутствие союзов, преобладание глаголов и существительных.

Многословные конструкции характерны для «Давида Сасунского». В согласии с подлинником я нередко пользовался краткими звукоподражательными глаголами:

«Как только Давид вошел в шатер... бух! — так в яму и ухнул».

«Вот он уже мчится, мчится, примчался, ударил — ттрахх!»

А. З. Лежнев в своем исследовании «Проза Пушкина» анализирует отрывок из «Путешествия в Арзрум»:

«Луна сияла; все было тихо; топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая признаков жилья. Наконец увидел уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин. Я попросил воды, сперва по-русски, потом по-татарски. Он меня не понял» и т. д.

Попробуем только в нескольких местах заменить запятые и точки нейтральными связками, вроде «и», «но», которые бы ослабили эффект паузы:

«Луна сияла. Все было тихо, и топот моей лошади

один раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая признаков жилья, и наконец увидел уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин, у которого я попросил воды — сперва по-русски, потом по-татарски, но он меня не понял».

Ритм уже совсем другой. Он становится мягче и закругленнее, он ощущается уже не так четко, как прежде, когда в нем слышались как бы быстрые удары пульса...

Попробуем пойти дальше и нарушить внутреннее движение фразы, не трогая, впрочем, остального:

«Сияла луна, и все было тихо, и в ночном безмолвии раздавался только топот моей лошади. Долго ехал я, не встречая признаков жилья, и наконец увидел уединенную саклю» — и т. д.

Исчезает все, что было характерно для пушкинского ритма и что еще сохранялось в первом изменении. Ритм здесь вовсе лишается углов и нажимов, идет мягкой, волнистой линией, интонация приобретает полулирический характер. Мужественные и твердые черты пушкинского ритма расплываются. Таким образом, для того чтобы нарушить его рисунок, достаточно изменить протяженность фраз, характер их взаимосвязей или их внутреннее движение. Иначе говоря, эти три элемента (короткая фраза, короткая, но четкая пауза, простота и сходная направленность внутрифразовых движений) и составляют основу прозаического ритма у Пушкина».

Если мы не слышим ритма прозы, то составные части фразы разбегутся от нас в рассыпную. Но нам нередко приходится иметь дело и с так называемой «ритмической прозой», где бьется пульс стиха.

«...не поймешь: ветки ли это уплыли, оторвавшись от сучьев, как от причала, в бездонную синь, и там в

глубине листву отряхают, иль синева на ветки упала, не удержавшись в непостижимой выси на листопадном ветру».

Это из романа Сергея Клычкова «Сахарный ледец» — романа, который вместе с «Чертухинским балакирем» отметил и выделил Горький.

Конечно, когда я взялся за ритмическую прозу де Костера, за ритмическую прозу Наира Зарьяна, во мне тотчас же зазвучали ритмы описания «чудного Днепра» из «Страшной мести». Но одного этого описания мне было бы недостаточно: слишком оно коротко. Некоторые сложные ритмические ходы подсказал мне Клычков. Благодарность тому, кто указал мне на него впервые, — это благодарность не только читателя, но и переводчика.

Один пример из «Давида Сасунского»:

«Голос Горлана Огана прокатился по горам и долам и, наконец, грохоча, рокоча, достиг Давидова слуха».

Иные прозаики оттеняют неторопливое течение периода ударной краткостью заключительного аккорда, неожиданной сменой ритма.

Так у Доде в «Тартарене»:

«Наступавший вечер давал о себе знать резким похолоданием, а главное тем, как странно вдруг потускнели все эти снега, все эти гроздившиеся одна на другую, нависшие льдины, которые и при пасмурном небе переливают всеми цветами радуги, но которые, как только день угасает и возносится к вечно ускользающим от взора вершинам, начинают изливаться бледное, безжизненное, призрачное сиянье, сродное сиянью луны. Матовый свет, мерзлота, тишина, и во всем — смерть».

...слух поэта так обострен,
что слова для него не только
что-то значат, но и звучат
всеми своими гласными и
согласными.

Маршак

Звучат они так не только для поэта, но и для прозаика. Следовательно, должны звучать и для переводчиков поэзии и прозы.

Шалапин издевался над теми певцами, которые поют звук, или, как он выражался, «звучок», а не то, что стоит за звуком, не мысль и не чувство, в этом звуке выраженные.

Самому Шалапину было в высшей степени свойственно искусство живописать звуками. Таким же даром наделила природа Обухову. Когда я слышал в ее исполнении романс на слова Тургенева «Утро туманное, утро седое...», я не только видел перед собой картину осеннего утра — я испытывал то же душевное состояние, какое испытывает лирический герой этого стихотворения-романса.

Впервые я почувствовал живописную силу звука опять-таки в провинции.

В конце 20-х годов один из летних месяцев я провел в Малоярославецком уезде. Вдруг к моим родным гостья: учительница из дальней деревни. Радостный переполох...

— Ну, тебе повезло! — объявляет мне тетка. — Такой красоты женского голоса ты еще не слышал.

Гостья пела романсы весьма сомнительной поэтической ценности:

Он был акробатом воздушным,
Под куполом цирка вертаться,

И смерти в глаза равнодушно
Смотрел каждый вечер и час...

Слушая ее, я не замечал ни малограмотного построения фразы, ни колченогой, с грехом пополам, рифмы.

Даже рассказы Куприна не дали мне так остро почувствовать цирковую атмосферу, как ее пение, ее Вარი-Панинского тембра контральто. Когда она пела «Акробата», у меня двоилось в глазах: я видел вульгарноватое, хотя и с некоторой долей пикантности, лицо певицы-любительницы, взбитое золото ее кудряшек, ее кокетливое пенсне на цепочке и видел акробата, различившего в публике около своей возлюбленной другого, — различившего, сорвавшегося с трапеции и разбившегося насмерть.

Пела она песню, которая, по свидетельству Асеева («Маяковский начинается»), произвела глубокое впечатление на Маяковского:

Мы на лодочке катались,
Золотой мой, золотой,
Не гребли, а целовались... —

и передо мной проплывала лодка по бестревожному освещенному закатным солнцем речному простору, и я слышал несмелую нежность только-только пробудившегося чувства.

Кажется, нет ничего более доморощенного, чем эта песня:

Помнишь, помнишь ту полянку,
Ясно солнышко, цветы?..
Спозаранку на гулянку
Мы ходили — я и ты..
Василечки, василечки,
Голубые васильки..
Ах вы, милые цветочки,
Ах вы, милые цветки!

А теперь, теперь пропали,
Отлетели дни весны,
И на память мне остались
Лишь сухие васильки...

Отчего же на эти выросшие прежде времени и не
на месте, линялые, как на застиранных вышитых ру-
башках, «Василечки» откликалось мое сердце? Оттого
что в каждое слово певица вливала кручину разлюб-
ленной, оглядывающейся на свое прошлое и в его еще
недавно осиянной близи видящей осеннюю жухлую
хмурь...

Что так скучно, что так грустно?..
День идет не в день...
А, бывало, распевал я,
Шапка набекрень.

Эй вы, ну ли, что заснули?
Шевели-вели!
Удалые, вороные,
Гривачи мои!

С песней звонкой шел сторонкой
К Любушке своей
И украдкой и с оглядкой
Целовался с ней.

П р и п е в.

Мать узнала — все пропало:
Любу заперла
И из дому за Ерему
Замуж отдала.

П р и п е в.

Я иную, молодую
Выберу жену,
В чистом поле на просторе
Дикую сосну.

Эй вы, ну ли, что заснули?
Шевели-вели!
Удалые, вороние,
Гривачи мои!

Певица пела эту песню соло — то с непереносимой тоской разлуки, то с пугливым восторгом любви, то с бесшабашным отчаянием.

Припев подхватывал хор, и в нем явственно различался голос той, что пела песню о недоле, его медовой густоты звук.

Только однажды промелькнула мимо меня захопленная эта певица цветистым и благоуханным, звучащим дивом, но след от этой встречи остался. И не только потому, что это было одно из самых сильных вокальных впечатлений моего детства и юности, но и потому, что с тех пор я стал чутче вслушиваться в музыку стиха и прозы.

Да, рисовать звуками умеют не только певцы, но и художники слова. Звуки помогают создать впечатление, помогают «довыразить», помогают в выполнении живописных задач, они аккомпанируют мысли, чувству, настроению. В лучших произведениях словесного искусства инструментовка — средство, а не самоцель. «Фонетика, это еще не музыка...» — обронил гениальный афоризм Горький в письме к Пастернаку от 19 октября 1927 года. Инструментовка нужна прозаикам и поэтам не для «красного звучка». Но, лишая себя поддержки звука, поэты, прозаики и переводчики выпускают из рук меткое оружие.

Вслушаемся в один из шедевров русской поэзии — в языковского «Пловца»:

Будет буря: мы поспорим
И помужествуем с ней.

В трехкратно повторяющемся и стоящем под ударением «у» мы слышим завывание ветра, надвигающаяся буря.

Смело, братья: туча грянет,
Закипит громада вод,
Выше вал сердитый встанет,
Глубже бездна упадет.

Братья — грянет — громада. Это уже гремит гром. Буря свирепствует, и потому ритм убыстряется, на первой стопе второй строки ударение исчезает:

Закипит громада вод...

Затем ступенчатое нарастание вала:

Выше||вал||сердитый||встанет...

Влажность выражена звуком «в»; постепенность нарастания дана четырьмя отчетливыми словоразделами — налицо все четыре метрических ударения.

А затем снова убыстрение ритма в связи со спадом волны:

Глубже бездна упадет.

А в конце:

Смело, братья: бурей полный,
Прям и крепок парус мой.

Эти скопления согласных «бр», «пр» и «кр» дают ощущение того сопротивления, которое приходится преодолевать парусу.

Ритм и инструментовка служат единой цели: в одной строфе дать почувствовать динамику бури на море, написать предельно выразительную ее картину. И свою марину Языков пишет не только словами, но и звуками и ритмом. Вот это и есть та «музыкальная ответственность» между содержанием и формой, ко-

тору ю поэт-декабрист Одоевский считал «правилом истинного стихотворства».

Обратимся к русской поэзии XX века.

В свое время облетела едва ли не все эстрады России «Весна» Сергея Городецкого.

В последней ее строфе мы слышим сперва оглушительный «бом» больших колоколов:

Звоны-стоны, перезвоны,
Звоны-вздохи, звоны-сны.
Высоки крутые склоны,
Крутосклоны зелены.

В «бом» вплетается «дилинь» маленьких колоколов:

Стены выбелены бело.
Мать игуменья велела...

А завершается трезвон короткими обрывистыми ударами:

У ворот монастыря
Не болтать-ся-зря!

А разве русская поэзия забудет когда-нибудь вот это:

Дорогу — гвардейцам гасконским!
Мы дети одной стороны,
И нашим коронам баронским
И нашим мечам мы верны!..
Дорогу, дорогу гасконцам!
Мы юга родного сыны, —
Мы все под полуденным солнцем
И с солнцем в крови рождены!

Каждую строчку пронизывает маршевый ритм. Незагойливая звукопись (гордое «о» в сочетании с трубным «р») поддерживает настроение, которым проник-

нут монолог роستانовского Сирано де Бержерака в переводе Щепкиной-Куперник.

У Бернса в переводе Маршака:

Где-то в пещере, в прибрежном краю
Горе свое от людей утаю,
Там я обдумаю
Злую судьбу мою,
Злую, угрюмую участь мою.

Ну, конечно, это «у» здесь не случайно! Оно настраивает нас на одну волну с лирическим героем. Сквозь это «у» мы видим хмурого, понурого человека, раздавленного изменой любимой женщины.

У Рембо в переводе Антокольского:

Море грозно рычало, качало и мчало;
Как ребенка, всю зиму трепал меня шторм.
И сменялись полуострова без причала,
Утверждал свою волю соленый простор.

.

Я запомнил свечение течений глубинных,
Пляску молний, сплетенную, как решето,
Вечера — восхитительней стай голубиных,
И такое, чего не започнил никто.

Я узнал, как в отливах таинственной меди
Меркнет день и расплавленный запад лилов,
Как, подобно развязкам античных трагедий,
Потрясает раскат океанских валов.

(«Пьяный корабль»)

Таким стихам не требуется комментарий. Они говорят сами за себя, как всякие прекрасные стихи. И только уже алгеброй поверяя гармонию, разлагая общее впечатление на составные элементы, видишь, как это сделано; как безошибочно выбран волнообразный и стремительный размер, какие внутри него поэт-переводчик образует ритмические переливы, чтобы придать

ему еще большую гибкость, чтобы убыстрить его; как послушны поэту-переводчику и цвет и звук, с помощью которых он рисует путешествие «пьяного корабля», какая взрывчатая сила заложена в эпитетах и глаголах.

В 1960 году замечательный украинский хормейстер Михаил Петрович Гайдай (отец народной артистки СССР Зои Гайдай) писал мне, что он добивается от певцов передачи «содержательных звуковых ощущений». Вот именно с содержательными звуковыми ощущениями мне и приходится иметь дело при передаче тех эвфонических приемов, какими пользуются писатели-искусники.

В воспроизведении звукописи подлинника я опять-таки не гонюсь за педантической точностью.

У Рабле некий изувер, произнося речь против еретиков, навизывает один «кровожадный» глагол на другой, причем эти глаголы связаны между собою одной рифмой. Здесь столь сушествен каждый глагол, он несет такую большую смысловую нагрузку, так хорошо характеризует этого изверга, что пожертвовать их смыслом ради единства рифмы показалось мне нецелесообразным. Я сохранил семантику этих глаголов, но дал несколько рифм:

«Сжигайте же, щипцами ущемляйте, на куски разрезайте, топите, давите, на кол сажайте, кости ломайте, четвертуйте, колесуйте, кишки выпускайте, распинайте, расчленяйте, кромсайте, жарьте, парьте, варите, кипятите, на дыбу вздымайте, печенку отбивайте, испепеляйте мерзопакостных этих еретиков...»

В «Тиле Уленшпигеле» мне удалось провести через монолог Тили единую рифму так, как ее проводит автор,— перебивая ее другой рифмой, а в одном месте совсем обходясь без рифмы:

«...придется мне сидеть на одном хлебе, хоть сие и

не прельстително; довольствоваться одной водичкой исключительно; отказываться от любви неукоснительно; не шевелиться и не чихать, дабы невзначай не поступить предосудительно; быть всеми уважаемым и всеми избегаемым; жить в одиночестве, как прокаженный; тосковать, как пес, потерявший своего хозяина, и, лет этак пятьдесят промаявшись, издохнуть в нищете неупустительно».

Магда Джанполадян совершенно права в своем утверждении, что рифма, как внутренняя, так и «краевзвучная», подчеркивает ритмичность фразы. «Рифма нагляднее выявляет наличие в одном предложении нескольких ритмических единиц», — пишет она и приводит несколько примеров из моего перевода «Давида Сасунского»:

«Зачем убивать Давида, кровь проливать, грех на душу брать?»

«Давид стал по горам и ущельям кружить, среди скал, среди рощ бродить, каждый кустик обшаривал и все приговаривал...»

«Вставайте, поклонитесь ему, в верности поклянитесь».

«Одни из нас одолеет, одни из нас околеет».

«Дайте сначала поест, а потом будет вам весть».

Если вслушаться в инструментовку знаменитого монолога Базиля из «Севильского цирюльника» — монолога о клевете, то это свист и шип, постепенно переходящие в гром. И это музыкально соответствует теме монолога — постепенному разрастанию клеветы:

«Сперва чуть слышный шум, едва касающийся земли, будто ласточка перед грозой, пьянissimo, шелестящий, бысролетный, сеющий ядовитые семена. Чей-нибудь рот подхватит семя и, пьяно, пьяно, ловким обра-

зом сунет вам в ухо. Зло сделано — оно прорастает, ползет вверх, движется — и, ринфорцандо, пошла гулять по свету чертовщина! И вот уже, неведомо отчего, клевета выпрямляется, свистит, раздувается, растет у вас на глазах. Она бросается вперед, ширит полет свой, срывается с места, увлекает за собой, сверкает, гремит...»

Звуки, как и слова, — народ умный. Пренебрегать ими — значит себя же самого обкрадывать. Нужно уметь чутко вслушиваться в них и крепко держать их в руках, чтобы они не рассыпались, не разбежались в разные стороны.

V

Одно время меня манила стезя литературной критики. Я обратился за советом к тонкому, язвительному, страстному, пронизательному Абраму Захаровичу Лезжневу. В заключение нашей беседы он мне сказал:

— Никогда не пишите о тех авторах и о тех книгах, к которым вы равнодушны.

Я убежден, что это правило должен применять к себе переводчик.

Если переводчик-поэт или переводчик-прозаик обращается к автору, который почему-либо оставляет его равнодушным, то его перевод в лучшем случае будет литературным, профессиональным, но он не вырастет в явление искусства. Всеядный переводчик подобен актеру, играющему «на голой технике». Но и техника в таких случаях нередко изменяет переводчику. Искусство коварно. Оно мстит за равнодушие к себе, мстит, не зная пощады.

Индивидуальность переводчика проявляется уже в том, каких авторов и какие произведения он выбирает для воссоздания на родном языке.

Курочкин бесподобно перевел песни Беранже, потому что он сам был мастером остроумного, хлесткого куплета, потому что Беранже был ему родствен по мировоззрению, по общественному темпераменту. Но Курочкин никогда бы не взялся за перевод поэта, от которого веяло бы холодом мраморных плит. И не оттого ли так хило перевел «Кобзаря» чародей в поэзии Федор Сологуб, что народно-песенная стихия Шевченко была ему чужда?

Станиславский и Немирович-Данченко сливались с драматургами, и это была одна из черт их творческого облика.

Дойти в драматическом произведении до самой его глубины, воскресить его красоту, показать зрителю открывающиеся за ним дали — вот чего они добивались. Их режиссерский замысел соответствовал замыслу автора, стиль спектакля соответствовал стилю пьесы, а все слагаемые спектакля соответствовали его общей стилевой установке. Но слияние это было у Станиславского и Немировича-Данченко избирательным. Я не мог бы представить себе на сцене Художественного театра ни «Орлеанскую деву», ни «Мистерию-буфф».

Мне кажется, что и для переводчика идеал — слияние с автором. Но слиться с автором не значит идти к нему в рабство. Слияние требует исканий, выдумки, находчивости, требует вдумывания, вживания, сопереживания, требует остроты зрения, обоняния, слуха.

Раскрывая творческую индивидуальность автора, переводчик раскрывает и свою индивидуальность, но так, что она не заслоняет индивидуальности автора. Переводчик волен играть разные роли — при условии возможно более полного перевоплощения. Я счел себя вправе перевести Рабле и пьесы Метерлинка, потому что я неравнодушен, хотя и по-разному, к ним

обоим, но я не осмелился бы взяться ни за перевод Стендаля, ни за перевод Бальзака.

В. А. Каверин в «Вечернем дне»¹ пишет:

«Любимов переводит так, что за книгой видна его личность. Нужно быть немного сродни самому Рабле, чтобы за книгой мы увидели автора, его смех и горечь, его душевный размах, его иронию, его веру в человека».

Самому о себе судить трудно. Но если Венямин Александрович Каверин нашел родственную связь между автором и переводчиком, стало быть, она есть. Мысль же его — это закон переводческого искусства: без родственной связи перевод не достигнет портретного сходства.

Я не подступлюсь интересами русского языка ради буквы подлинника, но я не навязываю переводимым мною авторам моих стилистических пристрастий.

Я люблю просторечие. И я даю разгуляться этой стихии там, где мне это позволяет автор: в бытовых сценах из «Дон Кихота», в «Гаргантюа и Пантагрюэле», в некоторых ролях из драматической трилогии Бомарше, из «Мещанина во дворянстве» Мольера, в «Тиле Уленшпигеле», в «Давиде Сасунском» Наирн Зарьяна — единственном произведении, которое я согласился перевести с подстрочника, да и то при условии, что его сделает автор, — согласился потому, что давным-давно полюбил этот прекрасный армянский эпос. В отличие от моих предшественников я обратил внимание на народную основу в языке крестьян из «Сипей Птицы» Метерлинка и постарался по мере моих сил выявить ее. Но, переводя Флобера, я укротил мою страсть к просторечию, иначе у меня получился бы не перевод Флобера, а мои вариации на его тему.

¹ Звезда, 1979, № 5.

Бунин в предисловии к переводу «Песни о Гайавате» Лонгфелло признавался:

«...я работал с горячей любовью к произведению, дорогому для меня с детства, и с полной добросовестностью, этой слабой данью моей благодарности великому поэту, доставившему мне столько чистой и высокой радости».

Я смотрю на весь мой многолетний переводческий труд лишь как на слабую дань благодарной любви властителям моих дум и чувств.

Николай Михайлович Любимов

ПЕРЕВОД — ИСКУССТВО

Редактор

Т. И. Петелина

Художественный редактор

Е. Ф. Николаева

Технический редактор

В. Д. Коннова

Корректор

Т. А. Лебедева


ИБ № 2725

Сдано в набор 20.08.81. Подп. в печать 07.07.82.
A09613. Формат 70×108/32. Бумага типогр. № 1.
На вкл.— мелован. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 5,6875 (в т. ч. вкл. 0,0875). Усл. кр.-отг. 5,95. Уч.-изд. л. 5,38 (в т. ч. вкл. 0,02). Тираж 20 000 экз. Заказ № 498.

Цена 25 к. Изд. инд. ЛН—85.

Издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 103012, Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

A decorative rectangular border with a repeating geometric pattern of interlocking shapes, possibly stylized 'X' or 'O' motifs, surrounding the central text.

· СОВЕТСКАЯ РОССИЯ ·