

Муки переводческие

практика перевода

Сидер Флорин

Москва, Высшая школа

1983

2%+98%

Как-то Томаса Алву Эдисона попросили дать дефиницию гениальности. «Гениальность — это два процента вдохновения и... девяносто восемь процентов потения», — ответил престарелый изобретатель.

Так оно и есть: нет творчества без черной работы и в художественном переводе. Об этой черной работе мало говорят и еще меньше пишут, чтобы не унизить творчество. А вот об остальных двух процентах пишут целые тома, подчас умалчивая о девяноста восьми.

Об этой-то черной работе переводчика и пойдет речь.

I. Про тех, кто знает, что не знает

Знать мы можем только то, что ничего не знаем. И это высшая степень
человеческой премудрости.

Л. Н. Толстой. Война и мир

Не помню, кто из восточных мудрецов, кажется, Конфуций,
делил людей на четыре категории:

1. Тех, кто знает, что знает;
2. Тех, кто знает, что не знает;
3. Тех, кто не знает, что знает;
4. Тех, кто не знает, что не знает.

Такое деление, между прочим, приложимо и к переводчикам
вообще и в частности — к переводчикам художественной
литературы. Начну, однако, с оговорки, что среди последних
первая группа — тех, кто знает, что знает, — немыслима,
поскольку нет, кажется, человека, который знал бы в полном
совершенстве родной язык (не говоря уж об иностранном) и был
бы уверен в своих знаниях.

Те, кто не знает, что знает, — это категория людей, от
которых все искусства и науки несут самые тяжелые потери. Не
зная, что знают, они и не пытаются сделать ничего особенного, и
уходят из жизни, не оставив человечеству того ценного, что
могли бы оставить. Может быть, самые прекрасные,
конгениальные оригиналу переводы остались и остаются
неисполненными именно такими неизвестными самим себе
талантами.

Опаснее всех, без сомнения, те, кто не знает, что не
знает, и переводят зачастую только бумагу и хорошие
художественные произведения, по восьмому значению слова
перевести в Словаре русского языка АН в 4-х томах, то есть
истребляют, уничтожают. В этом случае можно только вздохнуть

и вспомнить умную болгарскую поговорку «Лудият и две баници изяжда, дважд по-луд е кой му ги дава», что по-русски звучало бы приблизительно так: «Не тот дурак, кто ест пирог, а тот, кто его дает».

Однако немало и таких, которые, хоть и знают, что не знают, но переводят — и переводят легко и помногу, так как их интересует только количество, а чем легче, не задумываясь, переводишь, тем больше выдаешь на-гора — вот где собака зарыта!

И, наконец, поистине считанное меньшинство тех, кто знает, что не знает, но переводит по призванию — это люди несчастные: они способны в течение одного часа трижды проверить по словарям (именно во множественном числе) значение одного и того же слова — слова, которое они сами употребляют каждый божий день! И вдобавок ко всему, никогда не уверены в качестве своей работы...

Знание, что не знаешь, приходит со временем. Мои домашние, например, подтрунивают надо мной, что теперь я копаюсь в словарях в десять раз больше, чем двадцать лет тому назад.

А когда-то — давно — мне переводилось легче и быстрее. Тогда я думал, что знаю. Правда, я и тогда не переводил с листа, а прочитывал книгу от доски до доски перед тем, как взяться за перевод, но другой подготовкой не занимался. Переводить я старался верно, с должным уважением к автору и к читателю, но тем не менее мне кажется, что возьмись я теперь за какую-нибудь из этих первых моих книг, она у меня получилась бы намного лучше...

Переводил я добросовестно и, как мне думалось, правильно; всякие теоретические установки меня не заботили, о существовании теории перевода я вообще не слышал; о буквализме, формализме, реализме и всех прочих «измах» ничегошеньки не знал, словари и пособия мои можно было

перечесать по пальцам, да и они были очень элементарны... Правда, друзья и другие читатели уверяли, что получается, и это придавало смелости работать дальше.

Но накопив более чем двадцатипятилетний опыт (*nota bene*: опыт, а не опытность) и прочитав десятка три книг по теории перевода, я пришел к заключению, что не знаю. И вот теперь я по много дней кряду готовлюсь к переводу новой книги и часами копаюсь во всевозможных словарях, справочниках и прочих пособиях.

Итак: понять, что ты чего-то не понимаешь, — одна из труднейших наук для переводчика.

Все приемы, которые позволяют или помогают мне понять, что не понимаю, — все то, к чему меня привели теория и практика, я назову «технологией» перевода.

II. О курице и о яйце

Практика является не только первоосновой и источником развития науки, теории, но и единственно научным критерием истинности познания...

Практика — пробный камень всякой теории...

Краткий философский словарь

Писать стихи и прозу не учатся (когда-то ведь и литфаков не было!). Человек просто начинает сочинять. И пишет — хорошо или плохо, — и с течением лет изо дня в день учится, постигает мастерство. Некоторые — далеко не все! — начинают интересоваться и теорией, наукой о литературном творчестве. Но основным остается знание родного языка и та «искра божия», которую называют талантом.

Большинство переводчиков начинает так же — просто начинают переводить. И переводят — тоже хорошо или плохо, — и сама работа заставляет их учиться. Каждый день

перед ними возникают новые и новые проблемы, мелкие и незначительные с виду, и они решают их в большинстве случаев так, как подсказывает им собственный разум, личные взгляды на язык, литературу и внутреннее чувство ответственности.

Однако, в отличие от поэта или писателя, кроме знания родного языка и «искры божией», которая должна помочь им не только «со-пережить» оригинал, как его со-переживает читатель, но и «со-творить» его на с в о е м языке, они должны обладать еще и знанием чужо г о языка — языка подлинника.

Есть много посредственных писателей и поэтов: многие обладают сравнительно бедным языком (родным), не говоря уже о воображении и эрудиции.

Есть очень много плохих переводчиков — людей с весьма заурядными познаниями в области языка оригинала и описываемой автором действительности, с бедным воображением, бедным родным языком, без эрудиции и с сомнительным чувством ответственности и перед автором, и перед читателем.

Много людей оканчивает филологические и литературные факультеты, но только единицы становятся писателями и поэтами. А смотришь, вдруг у какого-то врача, какого-то заводского рабочего совершенно неожиданно «прорезывается» блестящий талант, и он начинает писать — без академической подготовки. Множество людей учится переводить, изучает теорию, совершенствуется в языках — своем и чужом, — но переводы их остаются мертвыми: им не хватает духовного полета, сопереживания, сотворчества, и скрупулезный перевод остается лишь набором слов.

Так вот, приступая к вопросу о технологии перевода, упомянув теорию и практику, следует все-таки выяснить:

Может ли переводчик заняться практикой, не зная теории?

В последнее время теория художественного перевода, можно сказать, вошла в моду — мы живем в золотой век теории

перевода. Выходит много книг и масса статей, трактующих и общие, и самые детальные вопросы перевода. С другой стороны, во всем мире переводится неисчислимое множество книг легионом переводчиков. Но интересно было бы знать: сколько и кто из этой многотысячной армии, переводящей художественную литературу по большей части эпизодично, читает теорию?

На моем счету было уже более десятка объемистых переводов, когда я впервые столкнулся с литературой по теории перевода!¹ Основываясь же на личных разговорах и высказываниях людей, с которыми мне приходилось и приходится работать вот уже больше тридцати лет, я могу смело утверждать, что подавляющее большинство переводчиков и редакторов с теорией перевода не знакомы. И получается так, что в то время как искушенные теоретики формулируют разные предпосылки и философские установки, значительная доля переводов делается ремесленниками-кустарями. Никакой теории большинство из них не читали, не читают и не считают нужным читать, а переводят «как бог на душу положит», «по наитию» — иногда довольно удачно, часто просто плохо, к редко — верно и со вкусом.

Итак, мы подходим ко второму вопросу: что было вначале — курица или яйцо?

Этот вопрос немало мучил схоластов средневековья. Подобные вопросы, однако, возникали не раз во всевозможных плоскостях человеческого мышления и мучили, да и продолжают мучить не только схоластов. А вот в области перевода, как в любом искусстве, кажется, нет места спору, — несомненно сначала возникла потребность в переводе и сам перевод и лишь после этого переводчики стали рассуждать о подробностях —

1 Моим первым знакомством с теорией перевода была попавшаяся мне случайно статья Вл. Россельса «О передаче национальной формы в художественном переводе» в журнале «Дружба народов», кн. 6, 1953 г.

что и как.

Это подтверждается и на примере совсем частного случая — ведь, как я только что сказал, со мною было приблизительно так же. И когда я начал читать теоретическую литературу, мне очень часто хотелось воскликнуть: «Но я точно так и сделал!» Или же: «А! Вот почему я решил перевести (передать) это так!».

Как видно, переводческая интуиция не такая простая штука (конечно, если ты переводчик, и она — эта интуиция — у тебя имеется), и с ней следует считаться. Однако возникает вопрос: можно ли создать или отточить эту эрудицию..., простите, интуицию? Это было невольной опiskeй, но, видно, есть что-то очень родственное между эрудицией и интуицией... Так можно ли отточить интуицию чтением или даже заучиванием теории перевода?

Не будь теории перевода, практика продолжалась бы и без нее, не задаваясь вопросами переводческих школ и индивидуальности перевода, — даже с риском быть сочтенной не искусством, а ремеслом. Микеланджело был членом гильдии красильщиков, что отнюдь не помешало ему стать одним из величайших художников мира! Однако и он, с течением времени, начал создавать — для себя и своих учеников — известные теоретические предпосылки творчества. Иными словами, в начале была и есть практика, а затем уже появилась и появляется потребность упорядочить эту практику, создав, в свою очередь, теорию, принципы, которые входили и входят в практику, порождали и порождают новые теоретические рассуждения и снова приводят к совершенствованию практики, или, как сказал В. И. Ленин: «От живого созерцания к абстрактному мышлению *и от него к практике...*».¹ Менделеев предусмотрел в своей таблице места для неизвестных еще элементов, и эти свободные в свое время места постепенно

1 Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 152-153.

заполняются: теория опередила практику. Языковые же и литературные явления, по всей видимости, прогнозированию не поддаются — в них практика опережает теорию: тут вопрос о курице и о яйце явно предрешен.

Все эти вопросы теории и практики перевода напоминают чем-то песочные часы: крупинки знания, приобретенного в процессе практики, медленно и равномерно пересыпаются из верхнего полного сосуда в нижний, пока не приходит время перевернуть склянку, и тогда крупинки опыта или теории начинают вновь пересыпаться в сосуд, предназначенный для практики.

Но нет, это не так. В моих «песочных часах», в сосуде теории, песчинок всегда меньше, чем в сосуде практики, и счет их непрерывно растет в обоих. Теория теорией и принципы принципами, однако в своей практике переводчик сталкивается с бесчисленными частными случаями, и каждый приходится решать в отдельности, вопреки принципам и теории или же именно потому, что в теории они еще не рассмотрены и ни в какие принципы не укладываются. Это и есть те новые крупинки, которые из сосуда практики пересыпаются в сосуд теории, а затем обратно в сосуд практики, но теперь уже в рамках принципов и теоретических выводов.

Часто, как я уже говорил, в свет выходят неумело и плохо написанные рассказы, романы, стихи. Их читают, скучая, не переиздают и забывают. А бывает, что и переиздают. И тем не менее забывают.

Выходят в свет и неумело, плохо переведенные хорошие, талантливо написанные произведения; их тоже читают, скучая, но обычно не переиздают и долго, а то и совсем не переводят вновь, и они лежат, покрываясь пылью, на библиотечных полках. Плохой, неудачный перевод губит хорошее литературное произведение. Впрочем, когда хорошие книги губятся плохими переводчиками, виноваты — повторяю — не только переводчики

(они могут не знать, что не знают!), а и те, кто им дает переводить.

Поневоле приходится задать себе еще один вопрос:

Может ли переводчик — даже очень талантливый — переводить любого автора?

Теория утверждает, что переводчик должен понимать, любить, знать своего автора, чувствовать его и все его художественные приемы, это само собой. Но если возвратиться к излюбленному сравнению переводчика с музыкантом-исполнителем или актером¹, то получится приблизительно такая картина: не так часто найдется скрипач, который откажется играть концерт Чайковского под предлогом, что не понимает его или не любит; не так часто найдется и актер, который откажется от предложения сыграть ту или иную роль, сказав, что это не его амплуа.

Идеал *каждого* переводчика, наверное, также переводить то, что ему нравится, что он понимает и чувствует, — автора, которого он любит. Но, с одной стороны, это вовсе не может быть залогом успеха; с другой стороны, и Гайдн, и Шуберт, и легион других творцов искусства писали по заказу произведения, пользующиеся и в наши дни неувядаемой славой (не будем говорить об упомянутом уже Микеланджело и всех почти художниках и скульпторах).

Это не налагает запрета на любимые вещи — лишь бы было желание! Тогда и от сна урвешь часок и будешь переводить то, что не дает тебе покоя и рвется вылиться на твоём языке. Больше двадцати лет я переводил на болгарский язык «Песнь о Гайавате» ("The Song of Hiawatha") — переводил украдкой, чуть ли не таясь от самого себя, пока не получил наконец

1 «Дарование переводчика сродни способности артистического сценического перевоплощения». (См.: Антокольский П., Ауэзов М., Рыльский М. Художественные переводы литератур народов СССР. Содоклад на II Всесоюзном съезде советских писателей (1954). — В сб.: Вопросы художественного перевода. М., 1955, с. 25.)

официальное поручение перевести (т. е. в данном случае уже только закончить перевод) эту прекрасную поэму Лонгфелло. Можешь — переводи и надейся! Англичане говорят "Every dog has his day".¹ А. В. Кунин в своем Англо-русском фразеологическом словаре переводит эту поговорку так: «Будет и на нашей улице праздник», болгары же говорят: «Терпение — спасение».

А на тему о выборе перевода самим переводчиком в рамках его ежедневного труда (читай: заработка) даже и говорить не особенно удобно. К несчастью, в настоящих условиях, при теперешней конъюнктуре, переводчику суждено в большинстве случаев переводить то, что ему дают. Дело в том, что кандидатов переводить не перечесать, а книг для перевода не так уж много. Что же делать человеку, посвятившему свою жизнь переводу и занимающемуся только переводом? Сказать «Нет, эту книгу я переводить не стану» и ждать у моря погоды? Или же честно перевести, не «улучшая» и не «подтягивая», беря на себя риск быть обвиненным даже во всех недостатках реалистически переданного подлинника и таким образом не допустить, чтобы его перевел — или пересказал, переделал, напмадил — случайный или недобросовестный переводчик?

Может быть (и еще раз: **м о ж е т б ы т ь!**), именно тут и будет до некоторой степени проходить грань между мастером-творцом и мастером-ремесленником, между художником и кустарем... Однако, помню, в одном фильме было показано, как Моцарт, изнемогая от холода и голода, больной, пишет в постели, **п о з а к а з у , р е к в и е м !**

Бесспорно, счастлив переводчик, который имеет возможность переводить только то, что ему хочется, что он любит, не превращая свой творческий порыв в отправление профессиональных обязанностей, в ремесло, пусть даже художественное!

¹ *Букв.:* «У каждого пса свой день».

И все же хороший переводчик — и добросовестный! — должен суметь перевести хорошо и нелюбимого автора. Во всяком случае, лучше, чем профессионал, для которого заработок важнее переводимой книги.

Конечно, и это соображение (заработок) тоже бывает для всех нас не последним, — ведь больной Моцарт все-таки написал свой Реквием из-за заработка? Только Моцарт не умел писать плохо!

Так что, прибегнув еще раз к образу курицы и яйца, сделаем вывод: не имеет значения, что было первым. Пусть практика будет яйцом, лишь бы оно не было болтуном — по второму значению, даваемому тем же Словарем русского языка в 4-х томах, а именно «Насиженное яйцо птицы без зародыша»!

III. «Технология» перевода — подготовка

Я прочитал ее (книгу) два раза, проникся ее духом, потом закрыл и стал переводить.

Дидро

Каюсь! Хотя я тоже начинаю с того, что прочитываю книгу, читаю я ее только один раз. Однако при этом стараюсь проникнуться не только ее духом, но и телом... — простите, ее тканью, то есть всем тем, что называется языком, стилем, колоритом, образами, и всеми другими особенностями, отличающими автора этой книги от всех других авторов и эту книгу автора от всех других его книг. Ведь нельзя не признать, что Алексей Толстой отличается чем-то особенным от всех других русских писателей, а «Петр Первый» — от всех других книг Алексея Толстого!

Вот это «проникновение» духом и телом будущего перевода и представляет собой, так сказать, первую часть «технологического» процесса перевода. Конечно, можно назвать

это проще — подготовкой, индивидуальным подходом, которые наложат на будущий перевод печать «личного почерка» переводчика.

Но к чему все это? А вот к чему: у каждого переводчика, незаметно для него самого, постепенно складываются известные навыки, приемы, которые он совершенствует в каждом новом переводе. Таким образом рождается методика искусства перевода — методика многообразная и строго индивидуальная, представляющая собой **практику** перевода.

Мне захотелось поговорить об этой практике — о **потении**, составляющем 98% переводческого процесса, избегая по мере сил установления правил и цитирования велемудрых теоретических установок.

Всем нам — переводчикам (естественно, интересующимся) — известно множество статей, монографий и сборников по теории перевода. До сих пор, однако, я, кажется, почти не встречал материалов, рассматривающих сугубо практическую сторону вопроса с точки зрения самого переводчика.

Впрочем, отдельные очень интересные строки — и целые страницы на тему практики перевода, относящиеся к чисто практическим положениям, — именно, как я позволил себе назвать это, к **технологии** перевода, встречаются и у А. В. Федорова, Вл. Россельса, Л. Соболева, И. Кашкина, О. Кундзича, А. Куреллы, И. Левого, Я. И. Рецкера, А. Д. Швейцера и целой плеяды других авторов; встречаются, хоть и реже, и целые статьи — обыкновенно короткие. Однако в большинстве случаев все это втиснуто в рамки теории, облачено в обобщения, уходит немного в сторону от кропотливой черной работы переводчика и посвящено главным образом рецептам — **решениям** возникающих проблем, а не тому, как в сущности возникают сами проблемы, что и как ищет или должен искать переводчик, работая над переводом, в частности над переводом

художественной прозы¹.

За долгие годы переводческой практики ко мне не раз приходили коллеги за советом и консультацией, так же как и я, в свою очередь, не раз обращался и обращаюсь к другим, а иногда и к тем же самым коллегам. А это давало и дает мне возможность заглянуть в ту своеобразную не то кухню, не то лабораторию современного алхимика, именующегося «переводчиком» и тщетно ищущего философский камень для «адекватного», «полноценного» или «реалистического» претворения литературных ценностей одного языка на другом.

Индивидуальный подход к работе, к практике, к выполнению процесса перевода удивительно разнообразен, и не так-то легко определить, какая «методика» лучше, в особенности если учитывать конечный результат — качество готового перевода.

Одни приходят навести справку, проверить то-се, просто посоветоваться, не принося ни оригинала, ни перевода, или только одно или другое; цитируют по памяти, морщат лоб, стараясь вспомнить; ответы или не записывают, или же записывают на коробке из-под сигарет, на клочке бумаги, иной раз даже на трамвайном билете; через несколько дней звонят по телефону, спрашивают: «Как это ты тогда сказал?»

Другие приносят оригинал, весь исчерканный на полях, сверху, снизу, между строк; стирают резинкой написанное, отмечают сказанное тобой.

У третьих в оригинале интересующие их места помечены

1 О переводе стихов подобных материалов больше — хотя бы те же статьи Ю. Тувима «Четверостишие на верстаке» (Мастерство перевода, 1964) и «Две заметки» (Мастерство перевода, 1970), «Страдания юного переводчика» Р. Винонена (Мастерство перевода, 1970), «Введение в теорию художественного перевода» (Тбилиси, 1970) Гиви Гачечиладзе и его же «Художественный перевод и литературные взаимосвязи» (М., 1972), «Этапы работы переводчика» В. Коптилова (Вопросы теории художественного перевода. Сборник статей. М., 1971) и множество других, которые и перечислить трудно.

птичками или знаками вопроса, и ответы они записывают в тетрадь или на листы, отмечая страницу оригинала и что к чему.

Четвертые приносят только тетради или бумагу, где все выписано и остается только написать «ответ». Но случается, что страницы в этих списках не помечены, и человек потеет, копается в рукописи и долго не может найти, откуда он их выписал...

Одни проделывают все это предварительно, другие — во время выполнения самого перевода, третьи — переведя уже всю книгу.

В общем, в этой подготовке, как и в самом методе перевода, вариантов много, и, как я уже говорил, очень часто они не имеют отношения к конечному результату — качеству!

Поэтому, вовсе не желая поучать, а еще меньше — давать какие-либо рецепты, попробую описать то, чему научила меня личная моя практика (потому-то и позволяю себе писать в первом лице единственного числа), или же, пользуясь шаблонным определением, поделиться опытом сначала «инкубационного периода» перевода, — периода, в течение которого перевод созревает, набирает силы, чтобы проломить сковывающую его скорлупу иностранного, не своего языка и появиться на белый свет и зазвучать своим голосом, а затем, отчасти, и самого процесса «потения».

...Итак, я берусь за книгу, которую буду переводить. Сажусь не в кресло, а за письменный стол — не для удовольствия ведь, а работать (что, конечно, не исключает чашки кофе). Передо мной стопка чистых карточек (эти карточки — символ упорядоченной мысли человека двадцатого столетия!) и стопочка длинных полос бумаги, по одной на каждую букву азбуки, — латинской, если буду переводить с английского, кириллицы, если буду переводить с русского.

Читаю, вооружившись ручкой. Такое прочтение книги должно помочь мне выяснить целый ряд вопросов, систематизировать

некоторые основные положения, пополнить знания в разных специальных областях ряда наук, искусств, подробностей быта...

Дело в том, что писатель обычно пишет о вещах, которые ему вообще известны или с которыми он заранее познакомился; переводчик же не знает заранее, что ему придется переводить, а когда узнает это, оказывается, что многого из того, что должен перевести, он не знает. В противном случае он был бы своеобразной ходячей энциклопедией. Выходит, что точно так, как автор идет на фабрику или в больницу «нахвататься» специальных знаний, переводчику, перед тем как начать перевод, следует проделывать то же самое, и при том в двойном объеме, так как он сперва должен познакомиться со всем этим «специальным» на языке оригинала, а затем уже «нахвататься» этой терминологии, и не только терминологии, а и профессиональных выражений, оборотов речи, жаргона на языке перевода.

Конечно, многие делают это во время работы или оставляют пробелы и потом, задним числом, наводят справки и пополняют, поправляют, переделывают, добавляют... Меня же практика, а может быть, и известная нелюбовь к перечеркиванию и переписыванию научили выяснять по мере возможности все заранее...

Читаю и выписываю: имена собственные — лиц, географических объектов, заглавия книг, журналов, газет, названия, прозвища и клички на соответствующие — по алфавиту — полосы; все остальное, что следует выяснить, изучить, о чем нужно будет подумать, — на карточки¹.

Но и это далеко не все. Переводчик не может представить читателю своего автора, переведя одни лишь слова — термины, реалии и так далее, — или же выражения, фразы да пассажи.

1 В последние годы имена собственные и клички я тоже выписываю на карточки в особую картотеку, которую легко перетасовать с одного языка на другой.

Первая и последняя цель — вся книга. А в ней кроется что-то, значительно большее, чем слова и предложения, большее даже, чем замысел-сюжет и фабула, большее, чем стиль: все, вылившееся у автора, подчас, спонтанно, подсознательно, — ну, словом то, что мы называем творческим началом или порывом, — изваянное вдохновением, а не выкованное молотом на наковальне... (а что если и то, и другое?). Переводчик должен передать, перевыразить все это на языке перевода, сохранив все отличительные черты, — если хотите, в том числе и слабости и недостатки подлинника.

Но, может быть, лучше рассмотреть весь этот процесс шаг за шагом?

IV. О Навуходоносоре и лошадиной фамилии

Nomina debita.¹

А к чему, собственно, выписывать имена собственные?

Ну, хотя бы к тому, чтобы, составив полный список их на языке оригинала, уже с самого начала упорядочив соответствующую транслитерацию, транскрипцию или перевод их на язык перевода, установить, кто есть кто и что есть что, какого «он» рода, к какому имени какой метод применить...

— Но, позвольте, неужели можно говорить о различных методах применительно к именам собственным? «Перевод имен собственных» — что за чушь! — восклицает иной переводчик.

Однако был ведь такой этап или период в переводческом искусстве, когда в России русифицировали, а в Болгарии меняли на болгарские или «оболгаривали», как выражается Вл. Россельс², имена персонажей иноязычных произведений, часто

1 Имена обязывают. (лат.)

2 *Россельс Вл.* Склонение теории на свои нравы. — Мастерство перевода,

даже не указывая имени автора, не упоминая вообще, что это перевод.

Так как теперь это уже только история, поговорим лучше обо всем этом немного погодя. А для начала, составим прежде всего этот самый список.

Итак, читая книгу, старательно выписываешь каждое имя собственное — прозвище, кличку, название или заглавие под соответствующей буквой кириллицы или латиницы, в зависимости от языка подлинника, аккуратно помечая:

а) страницу оригинала, где оно встречается в первый раз;

б) национальную принадлежность или происхождение иностранного для описываемой среды имени или прозвища; если они неизвестны или сомнительны, ставишь вопросительный знак, чтобы не забыть проверить. Часто оказывается удобным для работы выписывать имена лиц дважды: один раз по имени (и отчеству) с фамилией в скобках, и другой раз — по фамилии, с именем в скобках. Например:

На букву «А» — Андрюшка (Голиков);

— " — «Г» — Голиков (Андрюшка);

в) характеристику, если это не имя персонажа, например: озеро, прозвище, собака, корабль, газета, общество, гостиница и т. д. Помечать национальное происхождение часто приходится, так как..., но об этом потом.

А для большей наглядности вот вам пара образцов:

Из книги Ирвинга Стоуна
«Жажда жизни»

А

13 — Amsterdam
14 — Anna
15 — Anna Cornelia
27 — Ary (Scheffer) (*Dutch.*)
31 — August Gruson (? , author)
38 — «Atjeh» (*Dutch*, ship)
87 — Allebé (Fr., artist)

Из книги Теодора Драйзера
«Американская трагедия»

С

т. I. 9 — Christ (religion)
10 — Chicago
11 — Clyde
14 — Croesus (hist.)
27 — Colorado
47 — California
49 — Cleveland

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 109 — Anton (<i>Dutch</i>) | 63 — Caroline (girl) |
| 121 — Albert, Prince (suit) | 81 — Charlie |
| 125 — Antwerp | 154 — Cranston |
| 166 — Artz (?) | 156 — Constance (girl) |
| 228 — Antoon (<i>Dutch</i>) | 182 — Central Avenue |
| 272 — Adriana | 201 — Cuppy |
| 272 — Andreas (<i>Dutch</i>) | 262 — Crum Lake |
| 293 — Arc de Triomphe | 262 — Champlain (lake) |
| 316 — Abbesses, rue des | 325 — Cornell |
| 318 — Aix-en-Provence | т. II. 7 — «Casino Lunch» |
| 348 — Anquetin (<i>Fr.</i> , artist) | 13 — Clydie (Mydie) |
| 348 — Antibes | 29 — Chain |
| 354 — «Arlesienne» (picture) | 59 — Carl |
| 359 — Aries | 59 — Clifford |
| 434 — Aristotle | 62 — Charles |
| 439 — Aurier, G.-Albert (<i>Fr.</i>) | 83 — Cataraqui County |
| 446 — «Athens» (<i>Fr.</i> , café) | 90 — «Cygnus» (<i>Lat.</i> , ship) |
| 450 — Auvers-sur-l'Oise | 103 — Crane |
| | 110 — Coldwater |
| | 126 — Chaplin (Charlie) |
| | 126 — Cleopatra (hist.) |
| | 179 — Catchuman |
| | 179 — Canavan |
| | 373 — Cutrone (<i>Ital.</i>) |
| | 784 — Corinthians (Bible) |

Закончив чтение книги, а вместе с тем и выписывание, кроме всего, привлекшего мое внимание, и собственных имен, по этим заполненным колонкам-спискам, которые не совсем пригодны для быстрых справок (ведь имена выписаны в том порядке, в котором появляются в книге!), я составляю новый список, в алфавитном порядке, уже на более широких листах, чтобы было место для второй колонки: в нее, после установления точного звучания всех этих имен, я вписываю их так, как они будут транскрибированы в переводе. Вот алфавитный список из «Петра Первого» и маленькая выдержка из «Жажды жизни»:

Из романа Алексея Толстого «Петр Первый»

Гаага (<i>голл.</i>)	Гвариент	«Гонор» («Слава»)
Габсбург (<i>нем.</i>)	«Гедан»	Горбов
Гаврила Авдеевич	Гедиминович	Гордон (<i>англ.</i>)
Гаврила Иванович	Генрих (<i>голл.</i>)	Горезин
Гаврилка	Генуя (<i>непр. ит.</i>)	Горн (<i>швед.</i>)
Гаврюшка	Георгий Победоносец	Гостомысл
Галата	Георг Людовик	Готфрид Вильгельм
Галларт (<i>нем.</i>)	Геркулес (<i>гр.</i>)	Готшлих
Гальберштадт (<i>нем.</i>)	Германсберг (<i>нем.</i>)	Гошка
Гамалей	Гинтер	Граге
Гамбург	Гискар (<i>фр.</i>)	Гренс
Гамильтон (<i>англ.</i>)	Гладкий	Гретель
Ганибалка (арап)	«Глория»	Григорий Федорович
Ганновер (<i>нем.</i>)	Глюк	Григорьев
Ганс (<i>нем.</i>)	Голгофа (<i>библ.</i>)	Гришка (Отрепьев)
Гарит (<i>голл.</i>)	Голиков (Андрюшка)	Гришутка
Гарменсен (<i>голл.</i>)	Голицин	Гулица
Гассан (<i>тур.</i>)	Головин	Гумельсгоф
Гассан-паша	Головкин	Гундертмарк
Гаст (?)	Голштиния (<i>непр.</i>)	«Гут Драгерс»
Гаутман (<i>голл.</i>)	Голубиная книга	
Гашка	Голубой	

Из романа Ирвинга Стоуна «Жажда жизни»

339 — Arles	— Арл
339 — «Arlesienne» (picture)	— «Арлезианката»
158 — Artz (?)	— Арц (?)
26 — Ary Scheffer (Dutch)	— Ари Шефер
428 — «Athens» (<i>Fr.</i> , cafe)	— Атен, кафене
36 — «Atjeh» (<i>Dutch</i> , ship)	— «Атйе»
29 — August Gruson (? , author)	— Огюст Грюзон
422 — Aurier, G.-Albert (<i>Fr.</i>)	— Орие, Ж.-Албер
420 — Auvers-sur-l'Oise	— Овер сюр л'Уаз

Этот новый список всегда у меня под рукой — до конца работы, и каждый раз, в случае надобности, по нему очень легко проверить транскрипцию того или иного имени. Копию этого списка я обыкновенно даю и моему редактору. Установление же правильной транскрипции всех этих имен на языке перевода

бывает порой очень трудным процессом, связанным со справками, рассуждениями и даже спорами с добровольными консультантами.

Что если в немецкой книге переводчик, не особенно знакомый с французским бытом и историей, натолкнется, например, на имя знаменитого строителя и мэра Парижа Hausmann'a, да еще в контексте, не очень подсказывающем, кто он такой? Ведь не поинтересовавшись, не проверив, он напишет его *Гауссманн* (а по болгарски *Хаусман*), не зная, что несмотря на свое немецкое происхождение, он называл себя *Османом* (что, в свою очередь, не имеет ничего общего с турецким именем *Осман*).

Вы опять-таки, быть может, спросите: «К чему все это? Оправдана ли такая затрата времени?».

Вот еще простой и наглядный пример. Как-то мне пришлось редактировать перевод венгерского романа. Редактировать «вслепую» — венгерского я не знаю. Когда, упрямо придерживаясь своих принципов, я составил список имен, оказалось, что один из персонажей, очевидно англичанин, появляется в переводе то как *Холенгдале*, то как *Холингдил*, то как *Холингдейл*; другого переводчик называет сначала *Симоном*, но дальше решает, что все-таки лучше переделать его на *Шимона*. Это заставило меня навести справку, то есть все же заглянуть в оригинал и унифицировать транскрипцию.

Есть множество поводов просмотреть и проверить все эти разные и, как нам часто кажется, очень хорошо известные имена. Скажем, *Навуходоносор* по-французски — *Набукодоносор*, по-английски и по-немецки — *Небукаднезар* (впрочем, в английской и немецкой Библиях, в книгах пророков Иеремии и Иезекииля, он назван *Небукадрезаром*), но опера Верди известна нам под названием «*Набукко*». Если Rachel — англичанка и, допустим, героиня «Тяжелых времен» Диккенса (Ch. Dickens. "Hard Times"), то в переводе книги она будет (по-

болгарски) *Рейчъл*; если же это жена библейского праотца Иакова и мать Иосифа, то по-русски она будет *Рахиль*, а по-болгарски — *Рашел*. Точно так же, как древнегреческого поэта по-русски мы назовем *Гомер*, по-болгарски *Омир*, а городок в «Американской трагедии» Драйзера, названный его же именем, будет *Хоумър*.

А некоторые названия, значащие имена, может быть, лучше перевести. Вот самый яркий пример: «Лошадиную фамилию» Чехова не переведешь ни на какой язык, не «переведа» все даваемые им «лошадиные» фамилии. Если на болгарском (да, вероятно, и на других славянских языках) сделать это относительно легко и все прозвучит более или менее естественно, то в английском переводе это будет уже совсем не по-чеховски и прозвучит, в некоторой степени, своеобразной транспонировкой, даже если мы воспользуемся всем набором слов, который предлагает «Thesaurus» Роже, вроде Mr Horse, Mr Steed, Mr Nag, Mr Filly, Mr Colt, Mr Mare, Mr Charger, Mr Hack и т. д., вплоть до заключительного Mr Oats, таких нюансов, как *Жеребцов — Жеребятников — Жеребчиков* или *Кобылин — Кобылицын — Кобылятников* нам не передать...

Тут и начинается трагедия. Подход к переводу собственных имен весьма многообразен, я бы сказал — хаотичен. Намечаются даже разные течения: консервативное, прогрессивное, революционное и т. д. и т. п.

Мне, как переводчику, тоже дозволено иметь свое собственное мнение, за которое я борюсь, воюю... Говоря о практике перевода, мне кажется не особенно уместным пускаться в сугубо теоретические рассуждения. Это другая тема, требующая другой разработки. Однако надо же как-нибудь объяснить, проиллюстрировать практическую необходимость теоретических приемов, в данном случае в какой-то степени индивидуальных, а может быть даже и индивидуалистических или спорадических!

Да простят мне читатели известное отступление, которое я, без лишнего теоретизирования, тоже постараюсь включить в рамки чисто практической иллюстрации.

Возьмем несколько примеров из тех же материалов к романам «Жажда жизни» Ирвинга Стоуна, «Американская трагедия» Теодора Драйзера и «Петр Первый» Алексея Толстого.

Действие в романе Стоуна развивается в Голландии, Англии, Бельгии и Франции, следовательно, и имена здесь могут принадлежать ко всем этим национальностям. Кроме того, одно из них — «Arlesienne» -название картины Ван Гога, другое — «Atjeh» — название корабля, третье — «Athens» — кафе, четвертое — «Prince Albert» — название покроя костюма, пятое — «Arc de Triomphe» — известно всем нам, и мы употребляем его, переводя на наши языки (болгарский или русский), но автор предпочел употреблять его по-французски, хотя англичане и американцы тоже обыкновенно его переводят. Одно из имен — Aristotle — древнегреческое и на различных языках выговаривается и транскрибируется по-разному, а другое — Artz — вообще остается не определенным по национальности: переводчику не удалось найти его ни в каких энциклопедиях, а времени для дальнейших справок не было (ах, эти сроки!).

У Драйзера действие развивается в США, но все же есть два имени исторических, два библейских — все они на различных языках выговариваются и пишутся по-разному; одно — название корабля, другое — ресторана.

У Толстого набор имен еще пестрее, чем у Ирвинга Стоуна, причем некоторые исковерканы.

Согласно общепринятым теоретическим установкам, прочтение, а следовательно, и транскрипция всех имен должны быть как можно ближе к выговору их на соответствующих языках. И, может быть, следует отметить, что в болгарской

литературе этого правила придерживаются намного строже, чем в русской.

Не мешает заметить и то, что, как это ни странно, несмотря на общую азбуку, на фонетическую, словообразовательную и прочую близость, переводчик встречает не меньше затруднений при переводе с русского на болгарский и с болгарского на русский язык, так как по-болгарски большинство русских имен не транслитерируется, как, впрочем, и очень многие болгарские имена по-русски (хоть во втором случае и наблюдается даже известная тенденция русифицирования).

Но главное, кроме вопроса с транскрипции, здесь возникает и целый ряд других предварительных соображений или даже проблем, новых в каждой последующей книге, которые переводчик должен решить, прежде чем приступить к работе.

И вот опять я чуть не пустился в теорию — очень уж они близки и неразрывны, эти две половинки песочных часов!

Нет, рассмотрим лучше на конкретных примерах (по замыслу нашего изложения), что я делаю при передаче имен, без разбора перемешивая все установленные каноном правила, но никаких общих заключений и правил выводить не будем.

Конечно, вся эта предварительная работа очень важна и зачастую требует долгих и трудоемких справок, консультаций, гаданий и даже импровизированных анкет. Хочешь не хочешь, садишься, начинаешь размышлять, советоваться по телефону, копаться в справочниках, словарях и энциклопедиях, искать людей, знающих голландский или фламандский язык — действительно знающих! — и пополнять вторую колонку своих списков, то есть вписывать все эти имена так, как они будут фигурировать в переводе.

Посмотрим, как поступил, что сделал с этими именами переводчик. Правильно или неправильно с точки зрения теории — это нас здесь не интересует: интересен лишь процесс переводческой черной работы, рассуждений, разных «за» и

«против», проставленных лично им самим в каждом частном случае.

Итак, начнем:

I. У Ирвинга Стоуна, кроме хорошо известных или, лучше сказать, не представляющих никаких затруднений имен собственных, находим:

1. «Arlesienne» — название картины Ван Гога. Стоит ли вводить французское слово и как: транскрибировать кириллицей или оставить его латинскими буквами? Но если картина Ван Гога мало известна широкому кругу читателей, а одноименная драма (случайно одноименная) Альфонса Доде и вовсе незнакома болгарской публике, то музыка к этой драме и музыкальная сюита Жоржа Бизе очень популярны, однако их знают под «переведенным» заглавием «Арлезианката». Кстати каждому, даже не знающему ни слова по-французски, сразу становится ясно, что это женщина из Арля. И будучи именем собственным в качестве названия картины, по сути дела «Arlesienne» имя нарицательное, соответствующее, примерно, русскому *киевлянка*, с определенным семантическим содержанием. Лучше, значит, и картину назвать «Арлезианката» по-болгарски, хоть автор и сохранил в английском тексте ее французское название.

2. Корабль «Atjeh» — адмиральский флагман, упомянутый, скорее всего, для колорита в связи с адмиралом, дядей Винсента Ван Гога. Имя не играет существенной роли, упоминается только раз, мимоходом. Можно просто транскрибировать, без всяких комментариев. Вписать в список голландских имен, слов и выражений для установления правильной транскрипции.

3. Кафе «Athens» — названо так по имени греческой столицы, по-болгарски *Атина*, по-русски *Афины*. Если привести его в этом виде, утрачивается его французский колорит, оно отрывается от своего местонахождения. Кроме того, это

название заведения, ну как «Мулен Руж», — ведь мы его не переводим *«Красная мельница»!* Лучше транскрибировать французский выговор *кафе «Атён»*.

4. Prince Albert — в подлиннике только в выражении «он носил черный принц Альберт». Из словаря становится ясным, что это костюм или, вернее, фасон, покрой костюма. Но если читателям западных стран (и США) это и может быть известным, то нашему читателю оно ничего не говорит. Нужно, однако, сохранить атмосферу, эпоху, колорит. Тогда, пожалуй, лучше оставить это название, но употребить его в дополненном, уточненном виде: *«Носеше двуреден черен редингот кройка Принц Алберт» («Носил двубортный черный сюртук покроя Принц Альберт»)*. Остальное предоставим воображению читателя на том же основании, на каком мы вводим всевозможные реалии — ведь это тоже реалья!

5. Arc de Triomphe — неужели французские слова усилят чем-нибудь колорит, атмосферу в этом случае? Само понятие «Триумфальная арка», по крайней мере для среднего болгарского читателя, всегда связано с представлением о Париже. Да и роман Эриха Марии Ремарка, столь популярный у нас, тоже переведен *«Триумфалната арка»*. Следовательно ничто не мешает перевести и тут — *«Триумфалната арка»*.

6. Aristotle давно уже принято писать по-болгарски *Аристотел* (а по-русски с мягким знаком: *Аристотель*), так он будет и здесь.

7. Artz остается *Арц*, поскольку это скопление согласных в конце слова, присущее немецким именам, выговаривается по-болгарски именно так. Однако нужно бы узнать, **кто** он такой и какой национальности.

II. У Драйзера «инородными телами» или частными случаями в общей массе этого многонационального конгломерата американских имен и названий можно считать:

1. Два исторических имени. Если первое из них, насколько

мне известно, на всех языках остается притчей во языцех — простите! — *Клеопатрой*, то другое, которое у нашего автора по-английски написано Croesus и выговаривается *Кризъс*, переводчик с французского встретил бы как Crésus и произнес бы *Крезюс* (с ударением на последнем слоге), его коллега, переводящий с немецкого, встретил бы его как Krösus и прочел бы *Крёзус*, а как его произносил сам он в 560 году до нашей эры, вероятно, не может сказать никто; однако и по-болгарски и по-русски принято называть его *Крез*, и как раз это и надо знать.

2. Оба имени, относящиеся к христианской религии, давно уже неизменно утверждены: Christ — *Христос* и Corinthians — по-болгарски *коринтяните*, а по-русски — *коринфяне*, причем со строчной, а не с прописной буквы.

3. Вот озерный пароходик «Cugnus» немного затрудняет. Это латинское название *лебедя*, но средне-культурному болгарскому (предполагаю, что и русскому) читателю это совсем неизвестно, тогда как на английском языке *лебеденок* называется cugnet, что и помогает среднему англо-американскому читателю догадаться о значении этого названия. Очевидно, колорит книги несколько не пострадает, если мы переведем название парохода, встречающегося всего пару раз, и назовем его «*Лебедь*».

4 «Casino Lunch», и по имени и по описанию в тексте романа приближается к непретенциозной категории закусовых, и удобнее всего перевести все понятие, «транспонировать» его и назвать ресторанчик *закусвалня «Казино» (закусочная «Казино»)*.

III. У Алексея Толстого, только на взятую для примера букву Г, есть имена русские, английские, библейские, голландские, греческие, итальянские, немецкие, турецкие, французские, шведские. Надо было узнать, как они пишутся на соответствующих языках и как по традиции их принято писать на болгарском языке (последнее относится к библейским, древнегреческим, историческим — вроде *Голгофы*, *Геркулеса*,

Ганнибала). Нужно это было хотя бы потому, что латинское **H** и латинское **G** по-русски транскрибируются и произносятся чаще всего одинаково, как **Г**, а по-болгарски звучание, а соответственно, и транскрипция сохраняются. Например, *генерал Горн* в «Петре Первом» швед, однако как пишется это имя по-шведски — *Gorn* или *Horn*? Ведь по-русски в обоих случаях это будет *Горн!* А по-болгарски одно будет *Горн*, а другое — *Хорн* (конечно, иногда это может не иметь значения, но в историческом романе!...). А вот турецкие *Галата* и *Гассан* будут: первое — *Галата*, а второе — *Хасан*.

Но и это не все: ведь многие из этих имен даны в исковерканном виде, в духе эпохи, и надо было хорошенько обдумать все это и решить, как передать их на болгарском языке.

Даже чисто русские имена порождали во многих случаях самые неожиданные затруднения. Например, надо было установить их точное ударение, так как редуцированное русское **о** по-болгарски транскрибируется как **а** (*Большой театр* у нас пишут *Балшой театр*)... А может быть, лучше было бы не придерживаться этого правила? А **ё**, которое по-болгарски транскрибируется **ьо**? Ведь его не всегда угадаешь!

Берёзовское или *Березо́вское* устье?... Скажете: «Что за вопрос?». А вот в Энциклопедическом словаре в 2-х томах (1963) есть двое *Березо́вских*, а есть и город *Берёзовский*. Для русских это может быть очень легко и естественно, но для иностранца, как бы хорошо он ни знал язык? Одно и то же имя, а ударение различное! А женские фамильные имена на **ая**! Некоторые языковеды у нас требуют их усечения, приравнивая их к болгарским. Но неужели тогда *Анисья Толстая* должна была стать по-болгарски *Анися Толста*?! Против этого восстали все, к кому я обратился. Но если ее оставить *Толстая*, что мне надо было делать с такими фамилиями, как *Васильевская* и *Милославская*? И опять пошли споры...

А как надо было поступить с самим *Петром*? Вышло так, что я перевел свыше трехсот страниц, когда редакторша заметила, что я везде пишу *Пьотр*, то есть читая его через ё, а не *Петър*, как это имя произносится и пишется по-болгарски — так, как его называют и пишут наши ученые-историки.

И тут снова начались разговоры, совещания, анкеты среди профессоров, среди энциклопедистов, среди языковедов. И оказалось, как это весьма часто бывает, что *vox populi*...¹ — впрочем, именно народ, читательскую массу, никто не спросил, — она ничего об этом не знала, но последнее решение издательства оказалось компромиссным: в тексте *Пьотр*, а в заглавии, на корешке, на обложке — *Петър*! Ученые не позволили такого святотатства: написать имя так, как произносил его сам его носитель. Так оно и остается вот уже в пятом издании.

В этих нескольких примерах уже намечается набор довольно разнообразных вопросов, над которыми приходится размышлять переводчику. И это ничего еще не переводя, не задумываясь еще над пресловутыми содержанием и формой! Занимаясь всего лишь и м е н а м и действующих лиц, упомянутых личностей, да названиями мест!

И не только в указанных книгах встречал я «камни преткновения», сидя над списком собственных имен.

Трудно было установить правильную транскрипцию индийских имен в книгах Рабиндраната Тагора и Мулк Радж Ананда (первого я переводил по его английским автопереводам, а второй, как известно, пишет на английском языке, а затем переводит на свой родной пенджабский); арабских имен в «Морском ястребе» Р. Сабатини (R. Sabatini. "The Sea-Hawk"); нескольких французских и гаитянских в «Черном консуле» А.Виноградова и английских в книге Леонида Борисова «Под

¹ Глас народа (начало латинской сентенции *Vox populi, vox Dei* -«Глас народа — глас божий»).

флагом Катрионы».

Ах эти муки переводческие! Сколько драгоценного времени, сколько нервов, колебаний, отступлений от принятых самим тобой теоретических норм, сколько споров со случайными собеседниками и специалистами! И сколько радости при каждом удачном решении, каждой счастливой находке! А разбирающая тебя злость, когда попадешь в тупик!

Так, может быть, нелишне рассказать о некоторых других положениях, в которые попадали разные переводчики и сам я, — об интересных частных случаях недомыслия, запутанных ребусах. Что ни говори, но есть все-таки какие-то действительно непере译имые мелочи... — нет, не мелочи, а неотъемлемые элементы авторского замысла.

Существует, например, ряд собственных имен (исторических), заглавий книг, наименований картин и пр., которые не полностью совпадают на разных языках. Так ведь об этом надо знать и, зная, не забывать; а самое важное — надо уметь сомневаться и проверять!

Встретив в романе Эптона Синклера «Нефть» (Upton Sinclair. "Oil") строки "The real estate men had apparently been reading *the Arabian nights...*"¹, переводчик (я был редактором), не задумываясь, написал «Арабски приказки», то есть «Арабские сказки», в то время как у нас они известны под заглавием «Хиляда и една нощ» (по-русски — «Книга тысячи и одной ночи»).

Не менее ошибочно было бы, натолкнувшись в «Петре Первом» на текст: «С загоревшимися щеками вспомнил сны свои о походах *Александра Великого...*», дать по-болгарски знаменитому полководцу имя *Александър Велики*, так как всем нам он со школьных лет известен как *Александър Македонски*. Тут избежать ошибки должна помочь простая догадка. А вот, что

1 Букв.: Агенты по продаже недвижимости, очевидно, читали «Арабские ночи».

бывает, когда переводчик слишком уверен в своих знаниях.

В романе Эриха Кестнера «Трое мужчин в снегу» («Drei Männer im Schnee») встречается наименование мюнхенской улицы Brienner Straße. По всем правилам немецкого языка переводчик (прекрасный переводчик вообще, и — в частности — этого автора) прочел и транскрибировал его *улица Бринерска*. Только до одного не додумался мой добрый друг: проверить, откуда идет это имя, почему в нем два n и как его выговаривают жители Мюнхена? А выговаривают они его *Бриёнер Штрассе*, потому что эта улица названа по имени французского городка Brienne, под которым Блюхер вел бой с Наполеоном и победил.

Тот же переводчик Кестнера, по незнанию ли, по наивности ли своей, перевел название церкви Frauenkirche в том же городе Мюнхене как *Женская церковь* вместо, скажем, *храм Богородицы*: он просто не усомнился, не проверил, не поискал, не спросил... Так ведь и Notre Dame de Paris можно перевести *наша дама из Парижа!*

Коварная штука эти имена собственные!

А кроме всего прочего, надо суметь различить и «нарицательность» некоторых имен собственных и передать их на языке перевода соответствующим образом. Так, в романе Герберта Уэллса «Война миров» (а по-болгарски: Хърбърт Уелс «Война на световете») я перевел Foundling Hospital как *Приютская больница*, а Midland Counties — *Центральные графства*. В «Железной пяте» ("The Iron Heel") Джека Лондона Emergency Hospital, конечно, стал *Больницей скорой помощи*, а Erston Land Syndicate — *синдикатом по купле-продаже недвижимости «Эрстон»*.

Все это ужасно просто, но только когда читаешь в готовом виде! Те минуты или часы, когда переводчик мудрит над этими «простыми» ребусами, не идут в счет — ведь так и должно быть! Нельзя же *дверь* перевести, как *окно!*

Но переводчик должен таким же образом знать и узнавать

сказочные персонажи с тем, чтобы правильно транспонировать их с одного языка на другой. И вот Tom Thumb в «Тяжелых временах» Диккенса стал по-болгарски *Палечко* (по-русски он, вероятно, «*Мальчик-с-пальчик*»).

Конечно, переводя с русского или болгарского текст, где говорится о *Красной Шапочке* (по-болгарски *Червената шапчица*), слишком простодушно было бы написать по-английски прямо The Red Cap, не заглянув в словарь. Как ни странно, эта девчушка носит по-английски громоздкое имя Little Red Riding-Hood. Пример, может быть, избитый, но напоминающий, что при всех подобных, менее известных ему именах, переводчик должен призадуматься, покопаться, а не писать первое, что ему покажется верным.

А что делать, когда наскочишь на сказочного героя вообще незнакомого, если не тебе лично, то массе читателей, — по крайней мере, не фигурирующего в бродячих сюжетах, превратившихся в тот своеобразный «международный» фольклор, который мы называем «детские сказки»? Хотя бы на такого, как популярный среди английских детей Pied Piper (он же немецкий Der Rattenfänger von Hameln) этот странный музыкант, зачаровавший своей музыкой и уведший из города мышей и крыс, а затем и детей: у нас он не так известен, болгарского имени у него нет. Не помню, в какой это было книге, но я должен был сохранить его в качестве сказочного персонажа, чтобы не нарушить аллюзию автора, и постарался дать ему всем понятное, а знающим — напоминающее сказку имя *Вълшебния свирач* (*Волшебный дудочник*).

Но может случиться и диаметрально противоположное. Когда не только нечего думать, а следует оставить имя так, как оно есть, когда оно употреблено в тексте в качестве нарицательного — «международного» нарицательного. Ну как те же *Плюшкин*, *дядя Сэм*, *Росинант*, *Тартюф*, *Пиноккио*, и вся плеяда древнегреческих и римских, не считая персидских и

прочих имен.

Несколько раз уже мне встречается Beau Brummel — очевидно, очень популярное имя в Англии и даже в США (в последний раз я встретил его в «Американской трагедии» Драйзера), превратившееся там в нарицательное. Так что же мне надо было делать — транскрибировать *Бо Браммель* и объяснить в сноске, по данным Desk Standard Dictionary, что это «Джордж Брайан Браммель (1778 — 1840) — Бо Браммель, английский франт, друг принца-регента, позже короля Георга IV»? Что бы это добавило в таком виде к атмосфере и колориту? Ведь в книге нет никаких исторических аллюзий. Это имя употреблено автором только как нарицательное, оно одинаково мало известно и русскому и болгарскому читателю (даже болгарскому, вероятно, еще меньше, чем русскому).

Точно так же можно встретить и другое имя — Lovelace (Лавлейс); это тоже собственное имя, но оно привилось в русском языке в качестве нарицательного и произносится *ловелас*. По Словарю русского языка в 4-х томах оно значит «любитель ухаживать за женщинами, волокита». Тут русскому переводчику с английского нечего думать: он пишет «ловелас» со строчной буквы и дело в шляпе. Отдельные знатоки «Евгения Онегина» могут сразу вспомнить главу вторую, строфу XXX:

Она любила Ричардсона,
Не потому, чтобы прочла,
Не потому, чтоб Грандисона
Она Ловласу предпочла...

Как бы то ни было, я узнал об этом потом, а наткнувшись на английского Lovelace, с которым, признаюсь, не был знаком, любопытства ради пошел по своему традиционному пути, хоть и знал русского *ловеласа* (болгарские переводчики «Онегина» пишут его тоже *Ловлас*, опуская *е* исключительно ради ритма). Прежде всего я обратился к Concise Oxford Dictionary. Там под этим именем (с прописной буквы) значилось: «повеса, распутник» и было указано, что слово ведет свое начало из

романа «Кларисса Гарлоу»; автор романа не был указан. Хорошо, что это слово, употребляемое и в болгарском языке, хотя вовсе не популярное, вошло, вероятно, благодаря переводам с русского, а не с английского, в болгарский Словарь иностранных слов. Оттуда я узнал то же самое и вдобавок еще имя автора — С. Ричардсон. Тогда уже, опять-таки из Desk Standard Dictionary, узнал больше и об авторе: «Сэмюэл Ричардсон (1689 — 1761), английский романист». Кстати, гораздо позже мне пришло в голову заглянуть и в русский Энциклопедический словарь в 2-х томах, и там в статье о Ричардсоне я нашел еще больше подробностей. Когда же мой добрый друг и многократный соавтор Сергей Влахов процитировал мне «Евгения Онегина», я заглянул в мой однотомник Пушкина, к которому приложен словарь имен, и там тоже нашел все эти данные. Все это было легко и просто, но надо же было знать и помнить это самое место из Пушкина.

Так, возвращаясь к началу этих рассуждений, отметим, что *Бо Браммель* одинаково незнаком и русскому и болгарскому рядовому читателю, однако *Ловлас* или *ловелас* для большинства болгарских читателей будет немногим понятнее чем *Бо Браммель*. Так вот *Бо Браммеля* и по-русски и по-болгарски можно совершенно безболезненно перевести, как *франт* или *модник*, а *Ловеласа*... Да, по-русски он везде останется *ловеласом*, он завоевал себе место в ежедневной речи прошлого века, а по-болгарски в «Онегине» он литературный герой и останется «Ловласом», но там, где в английских и русских книгах мы его встречаем в качестве имени нарицательного, автор ничего не потеряет, если мы заменим его полноценным и понятным синонимом *повеса* или *волокига*.

И тут, благодаря именно этим примерам, нам становится ясно, что далеко не все имена собственные — «нарицательные» одинаково хорошо известны в разных странах. Из ряда таких болгарских имен нет, пожалуй, ни одного знакомого широкой

читательской массе даже соседних нам стран, даже славянских народов. И наоборот, многих всемирно известных персонажей знают в Болгарии под совсем другими именами...

Лично со мной был такой случай. Есть в «Волоколамском шоссе» А. Бека фраза: «Пат! Форменный Пат!». Я так ее и перевел: «Той е същински *Пат!*». Но мой редактор спросил, что это за сравнение, и при этом хитро улыбнулся. Только тогда меня и осенило: ведь в Болгарии комические киноперсонажи *Пат* и *Паташон* были с самого начала своей славы известны как *Крачун* и *Малчо*, то есть получили новые, чисто болгарские прозвища, и болгарская публика их иначе не знала и не знает! Вот тебе и *Пат!* Никто этого не поймет, и единственное правильное решение — перевести цитированную фразу: «Той е същински *Крачун!*».

А у очень, очень многих писателей имена героев не взяты наугад, а скрывают в себе какие-то характеристики своего носителя, не говоря уже о национальном колорите. И вот, извольте передать такое имя всего лишь другой азбукой, или той же азбукой, в какой-то другой, узаконенной на языке перевода форме и зачастую, в обоих случаях, в искаженном виде!

Не почитав литературы о романе «Петр Первый» (и не только о самом Петре и его эпохе), не узнаешь, что имена *Федька Умойся Грязью* и *Вареной Мадамкин* не выдуманы Алексеем Толстым, а выкопаны им из архивных документов (о таком чтении мы еще поговорим дальше). Но оставив второго как он есть — Вареной Мадамкин, — я не удержался и перевел первого — *Умий се с кал*: слишком много потерял бы читатель, если бы имя его не дошло до него сразу в полном своем значении.

Как больно только транскрибировать все прекрасные украинские имена в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в «Тарасе Бульбе». Чего стоит один Бульба! А Чуб? Нет, все это чистая потеря для всех литератур мира, также как и все

остальные имена, представляющие портреты соответствующих персонажей, вплоть до *мистера Баккета* в «Холодном доме» ("The Bleak House") Диккенса.

А как хорошо было бы, если б читатели переводов классических болгарских произведений могли воспринимать такие имена, как *Боримечка*, *бай Ганю*, *Пижо* и прочие не просто как какие-то имена, звучащие по-иностранному, а как имена раз и навсегда сложившихся типов — именно портреты своих носителей! Ведь Боримечка из романа Ивана Вазова «Под иггом» сделался типом простодушного крестьянского парня — великана и силача, — преданного борьбе за свободу. Бай Ганю, главный герой одноименного произведения Алеко Константинова, — типичный представитель зарождавшегося буржуазного класса, мелочно-расчетливый и простоватый эгоист и тем не менее такой близкий нашему еще недалекому прошлому. Имя его употребляется в качестве символа, определяющего отрицательные черты болгарина тех времен. А Пижо — излюбленный образ практичного, хитрого и остроумного представителя шопов, живущих вокруг Софии, созданного одним из наших классиков, Элином Пелином.

Но есть и положения, которые ставят переводчика буквально в тупик. Что делать, например, когда правильная транскрипция иноязычного имени окажется омонимом вульгарного, неприличного, или просто комичного слова на языке перевода? Тут дело уж не в «эвфемизме» и не в боязни «порнографии», а в том, что это может придать пародийный, карикатурный характер серьезному или глубоко лирическому персонажу переводимого произведения. В подобную «ситуацию» приходилось попадать и мне, но, думаю, обойдемся на этот раз без примеров. Упомяну только, что случайно слышал рассказ о том, как иностранному дипломату был отказан агреман на пост посланника только потому, что его фамилия неизменно вызывала бы улыбку у каждого болгарина.

О скольких мелочах должен подумать переводчик, сколько общих сведений он должен иметь или собрать, чтобы догадаться о вероятном существовании какой-то неуловленной им подробности и суметь докопаться до нее!

Трудно бывает иногда решить, что делать с разными географическими названиями: транскрибировать, переводить или калькировать? В этом отношении старомодно-консервативные и ультра-новаторские взгляды всяких географов, лингвистов, журналистов, переводчиков, редакторов, издателей всех времен внесли такой хаос в «чистую науку» и не всегда чистую языковую и литературную практику, что можно за голову схватиться: *Нью-Йорк*, но *Новый Орлеан*; *Новая Зеландия*, но *Ньюфаундленд* и т. д. и т. п.

Однако и тут переводчику не мешает интересоваться, что и как, потому что, прельстясь названием *Мыс Доброй Надежды*, иной переводчик, обладающий известными знаниями, в данном случае, английского языка и недурным воображением, мог бы, с легкой руки, написать и *Мыс Рога*, как чуть не сделал это я. Но порывшись в энциклопедиях — то есть не довольствуясь одной, он обнаружил бы, что упомянутая выше самая южная точка Южной Америки названа *Мыс Хорн* (традиционная старая русская транскрипция — Горн) в честь финансировавшего экспедицию, открывшую этот остров (соответственно, мыс) голландского города *Хоорн* или *Хорн*, так и обозначенного в русском «Атласе мира» 1955 г. — не через Г, а через Х, но, бог знает почему, переименованного вновь на *Горн* в том же атласе издания 1972 г.

Вот и справляйся с топонимами!

И все-таки, можно, конечно, дойти до известных правил... Нет, не правил, а частных, индивидуальных решений, продиктованных в каждом отдельном случае контекстом, общей обстановкой, замыслом автора, сопоставлениями, аллюзиями...

Ясно, например, что *Оксфорд* никак не переделаешь в

Воловий брод, хоть это так и есть. Но «*Муун Вали*» Джека Лондона не оставишь так, а напишешь «*Лунная Долина*», Или, к примеру, рассказ того же Лондона "The Men of Forty Mile": по Библиографическому указателю «Джек Лондон», изданному Всесоюзной государственной библиотекой иностранной литературы, разные переводчики переводили это заглавие по-разному, а именно:

1. Жизнь на посту;
2. Жители Форти Майль (и Майля);
3. На Сороковой миле;
4. Обитатели «Форти Майль».

Лично я, еще не будучи обладателем Библиографического указателя, перевел в свое время буквально — «*Мъжете от Четиридесета Миля*», то есть «*Мужчины с Сороковой мили*», предпочитая предложить читателю понятное для него название местности, поселка, которое, между прочим, тоже создает атмосферу, настроение.

Точно так же, кроме многих других топонимов у Джека Лондона, поступал я и с топонимами в книгах Майн Рида, Кэрвуда, Сетона-Томпсона и некоторых других, включая и русских авторов.

Нечего и говорить, конечно, о таких случаях, как «Битва в пути» Галины Николаевой (перевод которой я редактировал), где обиженный Вальган жалуется, что и комнату ему отвели «... на *Грязищевой улице*» (гл. ХХІХ). Даже абстрагируясь от факта, что название это несомненно вымышлено писательницей, его так или иначе следовало перевести из-за связанной с ним аллюзии. Сделать это по-болгарски было легче легкого, но хотел бы я знать, как справятся (или справились) тут переводчики романа на другие языки — например, на английский, французский или немецкий...

Названия газет и журналов принято не переводить, а транскрибировать. Но в романе Рафаэля Сабатини «Скарамуш»

("Scaramouch"), где все имена французские (за исключением десятка итальянских), упоминается юмористическая газетка «Actes des Apôtres», которую выпускала партия привилегированных в Национальном Собрании времен Французской буржуазной революции. Оставить это название на французском языке, рассчитывая на «общую культуру» рядового читателя, значило бы — может быть! — лишить его нужного эффекта; объяснить в примечаниях в конце книги значило бы отвлечь внимание читателя (если он вообще станет заглядывать в примечания); тогда я решил перевести его тут же, в самом тексте, поставив перевод в скобки и сделав его таким образом понятным в самый момент чтения: (*«Деяния святых апостолов»*).

В «Нефти» Э. Синклера упоминается несколько названий газет и журналов. Некоторые из них документальны, но другие вымышлены автором для обрисовки героев романа и общей атмосферы. При окончательной обработке перевода мы пришли к заключению, что первые, конечно, следует только транскрибировать, но вторые могут сослужить определенную им автором службу только будучи переведенными. Итак, в этой книге встречаются, с одной стороны, названия *«Нейшън»*, *«Нью Рипъблик»* и *«Плебс»*, а с другой — *«Младият студент»* (*«Молодой студент»*), *«Орел»* и *«Работнически защитник»* (*«Защитник рабочих»*).

Иногда переводчик должен помнить и другие, на первый взгляд незначительные вещи. Например, по-венгерски фамилию ставят перед именем. Но если автор-венгр забудет эту подробность и машинально назовет своего иностранного героя сперва по имени, а потом по фамилии, переводчик может просто не догадаться об этом — ведь не всегда легко отличить, скажем, немецкую или английскую фамилию от имени! Таким образом, он может переставить их, как делает это обычно, и «представить читателю» какого-то якобы английского поэта *Джорджа Стивэна*,

как это случилось с упомянутой уже выше отредактированной мною книге. В каких только энциклопедиях не разыскивал я такого английского поэта, пока не сообразил: никакой он не англичанин, а чистый немец, *Стефан Георге* (по-венгерски пишется George Stefan) — ведь и автор говорит о нем наряду с Райнером Мариа Рильке! Разница небольшая — Джордж Стивэн и Стефан Георге!

А вот еще вопрос, совершенно другого характера. Что делать при отсутствии или несоответствии уменьшительных форм с их эмоциональной окраской? Например, в русском обращении *Верка* кроется дружеское, интимное, а в других случаях — слегка пренебрежительное и грубое отношение. По-болгарски же это не уменьшительная, а одна из нормальных форм имени, ничем не отличающаяся по внутреннему содержанию от официального *Вера*. Но русское ласковое *Веронька* по-болгарски следует писать без мягкого знака — *Веронка*, и каждый читатель произнесет его *Верòнка*, что не будет производным ни от *Веры*, ни от *Вероники* и никаким ласковым оттенком отличаться не будет.

Настоящим же бедствием всегда были (и остаются) для меня бесконечные русские «вариации на тему» личных имен, какие, впрочем, существуют и в болгарском, да и в других языках. Вот, для примера, два списка — один из «Битвы в пути» Галины Николаевой на тему «Сергей», другой из «Петра Первого» Алексея Толстого на тему «Петр»:

Сергей	Петр
Сергунька	Пётёр
Сергуня	Петрунька
Серега	Пётрус
Серьга	Петруша
Сереженька	Петрушка
	Петенька

В первом случае мы («мы» это семеро — именно семеро — переводчиков «Битвы в пути» и восьмой я, в качестве

редактора), а во втором случае я единолично, в качестве переводчика «Петра Первого», все эти варианты так и оставил. Пожалуй, тут все теоретики могут спокойно обвинить редактора первой и переводчика второй книги, разглагольствующего на этих страницах, в чистом формализме. Но если бы я принялся цеплять к этим формам объяснительные эпитеты или переименовывать их на болгарский лад — уменьшительных форм, как я сказал, и у нас хоть отбавляй! — вышла бы настоящая размазня, да еще на прогорклом масле буквализма.

Конечно, изредка, кое-где, можно сделать и так. Мы, переводчики, и поступаем точно так и, переводя с английского

Rain, rain, go away,
Come again some other day,
Little Johnny wants to play¹,

не пишем *маленький Ваня*, а просто *Ванюшка* или что-нибудь другое в этом роде; а перевод на английский русского *Ванюшка* или болгарского *Иванчо* там, где имя можно и нужно перевести, даем именно как little Johnny.

В общем таких ситуаций тьма-тьмущая, и даже если написать на эту тему обширный трактат, переводчику все равно придется самостоятельно решать бесчисленные частные случаи.

Да, «Лошадиную фамилию» перевести все-таки можно — плохо или хорошо, но можно. Там все имена, весь рассказ подчинены одному замыслу: все в одном плане. Но бывает, когда необходимо, из тех или иных соображений, как-то истолковать только одно имя, потому что оно вносит диссонанс в общую систему, в решенный в принципе вопрос передачи всех собственных имен.

Например, в романе Ллойда Брауна «Железный город»

¹ Букв.: Дождик, дождик уходи,
Приходи как-нибудь в другой день,
Маленький Джонни хочет играть
(Английская детская прибаутка)

(Lloyd Brown. "Iron City") появляется персонаж — священник Jericho (Джерихо), у которого голос, как *труба иерихонская*, а *Иерихон* по-английски именно *Jericho*, и автор обыгрывает именно это сходство или созвучие. Так как эту библейскую трубу никак не переделаешь в *джерикотскую*, пришлось отступить от принципа и только с тем, чтобы сохранить тонкую аллюзию автора, дать священнику, в порядке исключения, фамилию *Ерихо* (по-русски это было бы *Иерихо*), опуская конечную букву *н* (впрочем, автор, уже через несколько страниц и сам переименовал своего героя в *Jerricot* (*Джеррикот*), видимо, из тех же соображений).

Вернемся к одному из главных действующих лиц «Холодного дома» Диккенса — упомянутому выше сыщику *Баккету*. Имя как имя; однако только в 49-й главе встречается такая реплика: «Моя фамилия Баккет. Смешная, правда?», и в болгарском тексте переводчики (их было двое), с благословения редакторов (их тоже было двое, и одним из них был я), так и написали: «Казвам се Бъкет. Смешно име, нали?». А в сноске дали: «Бъкет значи кофа» («Баккет значит ведро»). Впрочем, точно так же поступила и русская переводчица М. Клягина-Кондратьева (Собр. соч. Диккенса в 30-ти т. т. Т. 18, М., 1960). Действительно смешно получилось, правда? А наверно, где-то раньше, где дано описание этого *господина Ведро*, можно было добавить что-нибудь наводящее в тексте и, мне кажется, сам Диккенс вряд ли обиделся бы, что и неанглийскому читателю с самого начала было бы ясно смешное соответствие всей фигуры сыщика его фамилии.

* * *

Выписывание даже самых обыденных, самых знакомых собственных имен, не представляющих проблемы при транскрибировании, заставляет меня иногда более

сосредоточенно следить за развитием действия, а это, в свою очередь, помогает подметить всевозможные авторские ошибки, опiski, промахи. (Об этом подробно в гл. XVIII).

При переводе «Повители» Анатолия Иванова (переводил я ее по рукописи..., простите, по машинописи, до того, как роман вышел на русском языке) это помогло и автору и мне исправить его описку там, где *Петька* вдруг стал *Гришкой*.

Первую часть «Волоколамского шоссе». А. Бека я переводил по последнему изданию его в первоначальном виде, а новые части, написанные Беком, когда я уже работал над первой — по присланной им свежей верстке. Пополняя список имен, я заметил, что автор переименовал одного из своих героев: в старом издании (только первой части) он был *Краевым*, а дальше, по-моему, он же, стал *Заевым*. Пришлось писать письмо — удостовериться — и перечитывать готовый уже перевод только из-за этой перемены.

С «Петром Первым» оказалось труднее. Написать автору я — увы! — не мог. Проверить по старым изданиям не было ни времени, ни возможности. Разве что поехать для этого в Москву? Только и остались заметки да пометки в картотеке, с надеждой проверить при случае... Подошло и второе издание, и опять все наспех... Однако тем временем вышло новое русское издание (Л., 1972). В нем были исправлены некоторые замеченные и мной ошибки, но другие остались. Например:

1. В гл. II — 7 говорится о *Федоре Зоммере*; немного дальше в гл. II — 8 дается и его чисто немецкое, не русифицированное имя — *Теодор фон Зоммер*; однако еще дальше, в гл. III — 3 появляется вдруг некий *Симон Зоммер*.

2. В гл. III — 2 читаем: «В тот же день в Москву поскакал о дву конь *Василий Тыртов...*». Еще в самом начале романа автор знакомит нас со своим героем *Михайлой Тыртовым*, с которым мы встречаемся неоднократно и дальше. Но *Василий Тыртов?*... Нет, наверно, тут что-то не так и речь идет все о том же

Михаиле...

Другой раз, читая для рецензии «Блокаду» Ал. Чаковского и, по привычке, выписывая имена, я неожиданно обнаружил, что один из главных героев на с. 7 и далее назван *Алексеем Васильевичем*, а на с. 384 он же называет себя *Алексеем Николаевичем*.

* * *

Но... хватит! К сведению читателей могу добавить только, что собственных имен в «Американской трагедии» Драйзера насчитывается приблизительно семьсот. В «Петре Первом» Алексея Толстого на тот же примерно объем их свыше тысячи двухсот. А вот в «Автобиографии» Бенджамина Франклина (Benjamin Franklin's Memoirs) на менее чем одну пятую этого объема — всего на какие-то сто семьдесят страниц — их пришлось более трехсот пятидесяти! Некоторые писатели просто засыпают тебя собственными именами — и нужными и (довольно часто) вовсе ненужными...

Вот и не выписывай, и не раздумывай, и не разыскивай!

V. О том, как белой собаке прицепили беличий ХВОСТ

Не смотри на кличку, смотри на птичку.

Русская поговорка

Случай с тем самым героем Диккенса, «мистером Баккетом», приводит нас к не менее щекотливому вопросу о прозвищах и кличках. Это ведь тоже собственные имена, их тоже надо как-то передать в переводе.

Однако в то время как имена собственные мы обыкновенно не переводим, а транскрибируем или, в худшем случае, меняем

их окончания, прозвища и клички просто просятся быть переведенными, иначе очень часто утрачивается то, что можно было бы счесть — в кулинарном аспекте — солью и перцем всего произведения. Так, по крайней мере, кажется мне всегда, когда я дохожу до прозвища или клички: ведь в них неизменно кроме, разве, совсем традиционных и шаблонных *Буренка*, *Шарик* и им подобных, кроется какая-то характерная черта, что-нибудь, связанное с внешностью (как у того же мистера Баккета), с каким-нибудь роковым или забавным эпизодом.

Верить просто в звучание слова, в первое словарное значение?... Так вот, полетела в космос *собака Белка*, и загремело радио, в газетах всего мира появились заглавия огромнейшими буквами и... во Франции перевели имя собаки *Écureuil*, то есть приняли ее за... белку, ту самую, о которой писал поэт:

...Ель в лесу, под елью белка,
Белка песенки поет
И орешки все грызет,
А орешки не простые...

Что же тут натворил первый переводчик? Не знал? Не понял? Не подумал? Недопотел (по Эдисону)? Со спеху натворил смеху! А ведь у французов, насколько мне известно при моем очень скромном знании этого прекрасного языка, есть точное соответствие, и очень много собак отзываются на кличку *Blanche*, то есть именно *Белка*.

Итак, разобравшись в собственных именах, принимаюсь за оставшиеся не переведенными в моем списке прозвища и клички. Раздумывая над ними, я часто не могу решить, что труднее решить: как поступить с собственными именами — не с разными Ивановыми, будь они и седьмыми (по Чехову), а с теми другими, которые представляют собой не какой-то лишь ярлык, не знак отличия от Петровых или Степановых, — или как быть с этими самыми прозвищами и кличками.

И первым делом, в каждом случае, возникает вопрос: что

означает это прозвище? Откуда оно пошло? Идет ли оно от прилагательного *белый* или от существительного — названия зверька *белка*? (Кстати по-болгарски *белкой* называют *куницу* — тоже разница, не правда ли?).

Значит, приходится думать и копаться — в синонимике, и в омонимике, в диалектах, в истории, в именах литературных и фольклорных героев, в анекдотах, разных ассоциациях и аллюзиях и во многом еще другом.

Вспоминается, например, такой случай.

Роман Георги Караславова «Простые люди» я переводил пополам с Федором Немановым на русский язык, несмотря на то, что он уже был переведен в СССР Н. Бучинской и В. Ферронским под редакцией А. Собковича (М., 1958). Было как-то неловко — неужели же я, болгарин, могу сделать лучше двух русских? И в отношении языка, наверно, и не сделал. Однако в отношении жизненной правды, быта, реалий наш перевод вышел вернее. Обо всем этом или хоть кое о чем, может быть, придется поговорить дальше, здесь же я имею в виду другое.

Готовясь переводить и побуждаемый своей неуверенностью, даже — сказал бы — страхом, я решил просмотреть этот другой перевод. И там, среди прочих, натолкнулся на два *п е р е в е д е н н ы х* прозвища, которые еще во время чтения подлинника привлекли мое внимание. В русском переводе они прозвучали для меня как-то фальшиво: они просто не укладывались в голове, не согласовывались с составленными мною представлениями об этих героях. Одно из них — Чучулюга, было переведено моими русскими коллегами *Жаворонок*, а другое — *Мачка*, было переведено *Кошка*, после чего или вследствие чего и фамилия этого героя была переделана соответственно из *Мачкина* в *Кошкина*.

Дело было в том, что *жаворонок* по-болгарски *чучулига* и нет такой, даже диалектной, формы *чучулюга*. А в *Мачкине* Караславова нет ничего кошачьего, хотя и есть у нас диалектное

слово *мачка*, синоним литературного *котка* (т. е. *кошка*).

Когда я пошел к здоровствовавшему еще тогда Караславу с целым рядом вопросов, то спросил и об этих прозвищах, указывая на русские варианты. Он от души рассмеялся и объяснил, что оба слова (в данном случае — прозвища) взяты им из диалекта его родной области и первое из них идет от слова *чучул*, означающего *вихор*, *хохол*, а второе — это короткая палка для игры, *бита*, которой мальчишки играют в цурку. И посоветовал мне не переводить их, так как герои эти второстепенные и прозвища употреблены лишь эпизодично, для колорита.

А ведь в иных случаях, конечно, не в таких, как только что описанный, этот самый колорит может быть, между прочим, очень важен. Утрата такого элемента колорита может, в иных сочинениях, оказать влияние на все повествование, — когда прозвище принадлежит кому-нибудь из главных героев и связано в той или иной степени с ходом описанных событий, а остается непонятным и читателю, как, скажем, если не во всех, то, по крайней мере, в самом популярном переводе не то сборника рассказов или новелл, не то своеобразной повести Джека Лондона, известной под заглавием «Смок Беллью» ("Smoke Bellew"). Впрочем, она выходила по-русски полностью или отдельными частями и под другими названиями: «Смок и Куцый», «Смок и Маленький», «Смок и Малыш», «Бывалый», «Хват Беллью», «Хват и Малыш», «Сновиденья Короткого», «Что снилось Маленькому».

Bellew, как видно из подлинника, фамилия; имя героя Kit, а Smoke прозвище. Его неразлучный друг подвизается под прозвищем Shorty. Так почему же все переводчики на русский язык, — а их девять человек, — в пятнадцати разных изданиях перевели прозвище Shorty, назвав его *Куцым*, *Коротким*, *Маленьким* и *Малышом*, а главного героя оставили *Смоком* (за исключением двух попыток перевести и его прозвище — С.

Цедербаум (1923) переводит его *Бывалый*; Л. и Н. Чуковские в 1926 г. транскрибируют его *Смок*, в 1937 г. переводят его *Хват*, но в 1950 и 1960 г. г. опять предпочитают *Смок*).

Вероятно, потому, что трудно было найти эквивалент, который можно было бы приноровить к определенному эпизоду, родившему это прозвище.

А вот как упоминается оно в первый раз в переводе Л. и Н. Чуковских, которым принадлежат 7 из всех 15 изданий этой книги на русском языке:

«— Ну и положение! — смеялась мисс Гастелл, увидев облепленное грязью лицо Кита.

— Пустяки! — весело воскликнул Кит. — Это просто одно из моих любимых гимнастических упражнений. Советую и вам попробовать: замечательно развивает грудную клетку и позвоночник.

Он вытер лицо рукой и стряхнул с руки ком грязи.

— О, да это мистер, мистер... Смок Беллью! —

воскликнула девушка, узнав Кита». («Вкус мяса» гл. VII)

Но почему мисс Гастелл назвала вдруг Кита Беллью *Смоком*, и что это значит — остается загадкой. Это в сущности вторая их встреча, а при первой она его так не называла, да и вообще это прозвище, как я уже сказал, тут встречается в первый раз, если не считать первого абзаца рассказа, представляющего своеобразное введение.

Переводя это произведение Джека Лондона на болгарский язык, я столкнулся с той же трудностью, что и русские переводчики. Поэтому-то и заглянул в русский перевод. Я оказался даже в большем затруднении, хотя многие, вероятно, не обратили бы на него особого внимания. Перевод — индивидуальное творчество: у каждого свой подход, свои взгляды на разные стилистические, языковые и даже на чисто звуковые детали и эффекты. Пожалуй, лучше рассказать все по порядку.

Кит Беллью получил свое прозвище от мисс Гастелл именно в цитированном выше отрывке: она просто узнала его и вспомнила их первую встречу и фразу Кита, которой он попытался тогда загладить весьма неприятное для него положение. Вот как описана эта первая встреча в оригинале:

He saw the tent the instant he struck it, carrying away the corner guys, bursting in the front flaps, and fetching up inside, still on top of the tarpaulin and in the midst of his grubsacks. The tent rocked drunkenly, and in the frosty vapour he found himself face to face with a startled young woman who was sitting up in her blankets — the very one who had called him *chechaque* at Dyea.

«*Did you see my smoke?*» he queried cheerfully.

She regarded him with disapproval.

«Talk about your magic carpets!» he went on...

В русском переводе (я имел возможность проверить это только в переводе Чуковских) самого важного — этой именно реплики Кита "Did you see my smoke?" — нет: переводчики были вынуждены переменить ее, так как им не удалось перевести прозвище *Смок*, — просто не смогли найти подходящее русское слово!

Вот этот русский текст:

«Кит барахтался на брезенте среди развороченных ящичков и мешков. Палатка качалась, как пьяная, и в морозном тумане Кит оказался лицом к лицу с испуганной девушкой, кутавшейся в одеяла, — с той самой девушкой, которая назвала его в Дайе чечако.

— Здорово, а? — весело крикнул Кит.

Девушка неодобрительно смотрела на него.

— Вот вам и ковер-самолет! — продолжал Кит». («Вкус мяса», гл. V)

Мое же затруднение, кроме нежелания оставить ничего не значащее английское слово *Смок*, в котором рядовой читатель

не мог бы даже угадать прозвища, осложнялось еще и соображениями межъязыковой омонимии — *смок* по-болгарски *уж*. Осложнялось и ассоциативным препятствием: существует такое болгарское народное фразеологическое сопоставление: о пьянице говорят — «пьет (сосет), как уж» — «смуче като смок» (по поверью, ужи подкрадываются к спящим молодым матерям и высасывают у них молоко), — а герой Джека Лондона вовсе не пьяница!

Книга эта выходила на болгарском языке и раньше, но в переводе с русского, тоже под заглавием «*Смок Белю*». Я переводил ее с оригинала и чувствовал себя обязанным передать ее, не покушаясь на текст автора..., конечно, если мне позволят возможности болгарского языка.

Так что же такое все-таки сказал Кит Беллю? Чем заслужил он свое прозвище и что значит *smoke* в этом случае?

Выражение в оригинале предельно ясно без всякого словаря, но если справиться в известном *Desk Standard Dictionary*, то можно увидеть, что глагол *smoke* между прочим значит "to emit something that resembles smoke, as vapor, steam or dust", то есть «испускать нечто, напоминающее дым, что-то вроде испарений, пара или пыли».

На этом примере мне бы хотелось восстановить, показать практически тот самый алхимический процесс переливания из одной пробирки... — извините, опять заговорился! — из одного понятия или образа в другое понятие или образ в поисках самого верного, оставаясь очень часто именно алхимиком, то есть так и не добыв необходимого золота или искомого решения.

Попробую переключиться на русский язык.

Начнем с того, что *smoke* это «испускать нечто, напоминающее дым, вроде испарений, пара или пыли». Но раз это значит *испускать*, так почему бы не *подымать*, и раз *дым*, *пыль*, так почему бы не *снег*? А *вздымать*, может быть, подходит еще больше, чем *подымать*:

По привычке кони знают,
где сударушка живет,
снег копытами *вздымают*,
ямщик песенку поет.

А есть и другие хорошие глаголы, — например, *всклубить*...

Но ведь нам нужен не глагол, а существительное, да и еще годное для прозвища! Почему? А потому, что Кит Беллью, влетев на брезенте, как на салазках, в палатку мисс Гастелл, попытался отделаться от конфузного положения шуткой и повернувшись назад, и показав ей на проделанный им путь, заметил приблизительно так: «*Видали, как я снег всклубил!*». Однако *Снегом* Кита никак не назовешь, — горячий парень!

Снег... пыль... Да, есть ведь и *снежная пыль*. Посмотреть разве, в словаре на слове *пыль*? Ага, вот, есть: «На лесорубов сверху пала снежная пыль», Ажаев, «Далеко от Москвы» (по Словарю русского языка в 4-х томах). Нет, *Снежная пыль* тоже не годится для прозвища.

Нет ли какого-нибудь другого слова, кроме *снега* и *снежной пыли*? Есть! Как это называют?... Ах, да, *поземка*. Посмотрим-ка, как оно дано в словаре. Подходит ли по употреблению? Вот: «Низовой ветер зимой, а также снег, переносимый этим ветром... «Ветер гнал по холмам и оврагам снежную поземку»... (В. Закруткин «Кавказские записки»). Можно было бы, да опять-таки не к лицу Киту Беллью: слишком уж низменно. Да к тому же еще женского рода...

Еще, еще что-нибудь! Да, есть ведь еще *пороша*! Словарь, словарь! Нашел: «Только что выпавший рыхлый снег», и пример — «Ветер слегка подымается, — вишь, как он сметает порошу». (Пушкин. «Капитанская дочка»)

Да простится мне мое незнание, но есть что-то легкое, игривое в этой самой *пороше*. И, может быть, восклицание Кита прозвучало бы задорно, вызываяще, точно так, как ему хотелось: «— Видали, как я порошу-то всклубил!». И мисс Гастелл, в свою очередь, могла это легко запомнить, связать

легкую снежную пыль, поднятую этим «чечако», как она раньше назвала Кита, с его собственной живостью, беззаботностью, а затем и подтрунить над ним, используя его же восклицание: «— Ах, да это мистер... мистер Пороша Беллью!»

Конечно, это не решение вопроса, предлагаемое мной русским переводчикам. Я отнюдь не уверен, что такое прозвище — *Пороша* — будет приемлемым для русского читателя или критика художественных переводов (читатель читает и в большинстве случаев принимает). Все мои рассуждения только «модель» умственного процесса переводчика (теперь ведь все только моделями и объясняют!), и моей целью было наглядно показать, на действительном примере, путь, проделываемый ежедневно переводчиком от иностранного прозвища (выражения, даже слова) до прозвища (выражения, слова), которые он употребит в переводе.

Таким именно путем поисков, субституций и рассуждений, может быть и не таким уж длинным, дошел я по-болгарски до слова и, соответственно, прозвища *Пушилка*.

В болгарском толковом словаре сказано, что *пушилка* — это: 1) густой дым, 2) густая пыль. А к значению *пыль* дан такой пример: «Понеслись кони бешено к вражьи́м рядам и такая пыль (*пушилка*) поднялась, что поле и люди потонули в пыли». Ну, а если бы это было зимой, второе *пыль* было бы *снегом*, но первое, то есть *пушилка*, вероятно, так бы себе и осталось. Мне на руку было и еще одно обстоятельство: есть в болгарской фразеологии *вдигам* (т. е. поднимать) *пушилка*, объясненный в том же словаре, в той же статье, «стремглав мчаться, бежать по улице, дороге». А Кит именно это и сделал! И я назвал его *Белю Пушилка́та*. С 1963 года до сих пор не могу с уверенностью сказать, кажется ли это прозвище приемлемым болгарскому читателю или критику — пока еще никто меня не обругал. Однако намерение и текст автора, а в значительной мере и образ героя, остались целы в переводе.

Естественно, переводчик может встретить прозвище, не поддающееся переводу. Но ведь даже Максим Горький писал, что непереводаемой может быть только игра слов, а после него несколько авторов, в том числе и пишущий эти строки, заявили, что и непереводаемой игры слов тоже почти нет...

Это мое заявление, однако, напоминает мне о случае, когда прозвище вместе с фамилией героя превратились в игру слов, которую мне сохранить не удалось, и я был поставлен перед дилеммой: чем пожертвовать — фамилией или каламбуром?

Я имею в виду роман Дж. О. Кэрвуда «Долина молчаливых» ("The Valley of Silent Men"). Есть в этом романе герой, фамилия которого Fingers, то есть, если перевести буквально, *Пальцы*. Автор награждает его прозвищем Dirty — опять-таки буквально, *Грязный* или *Грязные*. И все зовут его *Грязные Пальцы*, причем автор объясняет:

«Каким образом получил он имя Dirty Fingers, когда подлинное имя его было Alexander Toppet Fingers, никто не мог определенно сказать; разве что причиной тому было, что у него всегда был неопрятный и неумытый вид».

Так вот, этим сочетанием пришлось пожертвовать. Нельзя же было при всех англо-американских и французско-канадских именах в романе перевести одну лишь фамилию Фингерса! Так и остался он *Грязным Фингерсом*.

Иногда приходится, само собой разумеется, еще больше отойти от конкретной ситуации, от дословного перевода прозвищ и кличек, — приходится не переводить, а «транспонировать». Но дать такой пример из моей практики значило бы транспонировать еще раз с болгарского на русский то, что я уже транспонировал с английского на болгарский.

Бывает и так, что употребленные автором прозвища воспринимаются как фамилии или даже переходят, превращаются в фамилии. Более того, там, где нет характерных суффиксов, грань между прозвищем и именем подчас очень

зыбка. И приходится гадать: что же это все-таки — прозвище или фамилия? Переводить или не переводить? В них вложено так много!

Ну, хотя бы *Яичница* или *Держиморда* Гоголя.

Переведешь — получится фальшь, протранскрибируешь — не дойдет до читателя! Сиди и гадай, а то и жребий бросай: орел — переводить, решка — транскрибировать.

Меня все невольно тянет возвратиться к «Петру Первому». Уж очень богата эта книга всякими такими «казусами». Возьмем, к примеру, *Гладкого* и примем, что это прозвище, перешедшее в фамилию, утвержденную историей. Но как быть с *Куской-Зайкой*? История это или авторский вымысел и, затем, — прозвище или фамилия (вроде Федьки Умойся Грязью)? Надо было бы порыться в литературе, в справочниках, проверить... Но когда? Сроки не позволяют, а у нас, в Болгарии, и справочной литературы такой не найдешь. Писать в Москву? Кому? Ответят ли? Ну, может быть, найдутся интересующиеся и знающие ученые-историки, литературоведы, услужливые коллеги-переводчики, друзья... Но только может быть, а время, время! **Ах**, эти сроки!

В моем случае, без сомнения, в некоторой степени спасает опять-таки близость языков: *гладкий* по-болгарски *гладък*, а в качестве прозвища — *Гладки*; *зайка* и по-болгарски *зайка*. Но что значит *Куска*? По Толковому словарю Даля — «куска — имя существительное по глаголу». А русское *кусать* по-болгарски *хапя*; есть, однако, и болгарский глагол, тоже *об.* (т. е. областной, диалектный) *кусам*, но значит он *хлепать*. Не особенно подходит к *зайке*, но на худой конец сойдет. А *пол Битка*, это что — тоже история? Как проверить? Придется и его принять по принципу: «Имя собственное не переводится, а транскрибируется».

Все эти частные случаи остаются в моей документации и картотеке и, как я уже сказал, в случае второго издания... если

будет время... А вот подошло — нет, нагрянуло — и второе, и третье, и четвертое издание, а этого самого времени и возможности для справок (и это я уже говорил) опять нет! Со вторыми изданиями все устраивается обычно так, что приходится приготовить книгу не, как говорится, с сегодня на завтра, а по возможности — с сегодня на вчера. А третье, четвертое, а вот уже и пятое издания вышли вообще «тайком» (как сюрприз) — меня даже и не уведомляли: даже если бы хотел и мог поправить, такая возможность мне не предоставлялась.

С другой стороны, прозвища или фамилии, старательно подобранные автором с учетом внешности или моральных и других черт персонажа (*Санчо Панса* в конечном счете ведь только *Санчо Пузо*, а *Дульцинея* — просто *возлюбленная!*), так же как и вполне обыкновенные имена очень ярких действующих лиц со временем, в свою очередь, становятся нарицательными или прозвищем целой категории героев новых произведений других писателей, или же входят в международный языковой фонд и тоже становятся «солью и перцем» в произведениях других авторов других национальных литератур, или просто входят в ежедневный обиход и в других языках. Для примера достаточно упомянуть только несколько таких, как *Коробочка*, *Гаргантюа*, *Дон Кихот*, *Робинзон*, *Макс и Мориц*, *Джон Булль* (поначалу он тоже литературный герой).

Это положение уже бесспорное — не приходится и думать: пишешь себе Робинзон, Тартюф, а во множественном числе даже и со строчной буквы — робинзоны, дон кихоты...

Но в каждом случае, всегда, после всех мук переводческих, меняя или сохраняя прозвище, переводя его или приспособлявая к тексту на языке перевода, я твержу себе с затаенным страхом:

— Помни, переводчик, кличка должна быть по птичке!

VI. Как, Почему, Кто, Что, Когда и Где

I keep six honest serving-men
(They taught me all I knew);
Their names are What and Why
and When
And How and Where and Who.
I send them over land and sea,
I send them East and West;
But after they have worked for
me,
I give them all a rest.

Rudyard Kipling

Есть у меня шестерка слуг,
Проворных, удалых,
И все, что вижу я вокруг, —
Все знаю я от них.
Они по знаку моему
Являются в нужде.
Зовут их: Как и Почему,
Кто, Что, Когда и Где.

Перевод С. Я. Маршака

Ну, ладно! Имена именами, прозвища прозвищами. Наверно, можно создавать себе и меньше забот, как многие и поступают. Но это — точка зрения и вопрос совести.

А что это еще за карточки или картотека? Что же еще надо выписывать? И для чего?

Эти карточки и картотека — весь тот фактический материал, который хорошо бы освоить предварительно: все то, о чем следует навести справки, что надо узнать, обдумать и по возможности окончательно уточнить перед тем, как начать переводить. В противном случае придется в самом процессе работы то и дело останавливаться, чтобы решать все эти мелкие (но мелкие не всегда) вопросы, или, оставляя в переводе пустые места, делать то же самое после окончания работы и нередко в связи с этими дополнительными уточнениями переделывать целые куски (что, впрочем, приходится делать так или иначе). Некоторые переводчики, как я уже писал, работают и так: это тоже зависит от точки зрения или привычки. Или от темперамента.

С другой стороны, чтобы осваивать этот материал, узнавать, наводить справки, обдумывать и решать во время предварительного прочтения книги, надо то и дело заглядывать

в словари, хвататься за телефон, ломать голову над отдельными словами или целыми отрывками, а стало быть терять общее ощущение книги в ее цельности — так сказать (пользуясь сравнением английского поэта Шелли), бросать фиалки в тигель для анализа, не ощутив еще их запаха и не наслаждаясь их цветом и формой.

Когда же я только выписываю, я не отрываюсь от текста, от развития фабулы, от частных эпизодов и положений — не нарушаю общего впечатления, создаваемого книгой настроения... И это уже, выражаясь по-ученому, выработанный стереотип.

Так что же я выписываю?

Выписываю, непременно помечая соответствующую страницу оригинала, а также — часть, главу и пр. (а позже, где надо, добавляя для справки и страницу моей рукописи):

- термины, выходящие из круга повседневного и общекультурного знания;
- описываемые автором производственные, сельскохозяйственные, хирургические и т. п. процессы;
- реалии, с которыми надо познакомиться, узнать, как они выглядят, для чего служат;
- фразеологизмы, пословицы, поговорки, для которых надо подыскать самое подходящее, самое удачное соответствие;
- цитаты и сентенции, которые следует разыскать и передать так, как они уже известны на языке перевода;
- диалектизмы, которые надо как-то передать, без ущерба для колорита и общего тона, и не заставляя в то же время лондонского «кокни» изъясняться на ломаном великорусско-украинском наречии (в моем случае — на шопском или каком-нибудь из македонских диалектов);
- каламбуры, которые следует как-то транспонировать при переводе;
- исторические события, о которых нужно справиться;

— названия книг, картин, статуй, зданий, не вошедших в список собственных имен, формулировки законов *в* разных областях знания, которые нельзя просто так «перевести»;

— слова и выражения, не имеющие соответствий на языке перевода;

— иноязычные слова и выражения;

— намеки, недомолвки и ссылки автора, о которых читателю, а зачастую и переводчику нужно догадываться.

Выписываю я также слова и выражения, у которых есть соответствия на языке перевода, которые я отлично знаю и понимаю, но которые просто «перевести» тоже нельзя — им нужно найти или придумать подходящие... нет — самые подходящие соответствия. Эти слова и выражения — «особь статья»: они, вероятно, заставят меня очень долго раздумывать и придумывать, чтобы не вводить в перевод непонятные или аляповатые кальки, а тем более не превращать его в своеобразную карту звездного неба, испещряя его звездочками сносок.

А зацепившись уж за звездочки... предварительно намечаю, опять-таки в виде картотеки, возможные будущие сноски или комментарии, глоссарий и пр.

На карточках же отмечаю пришедшие в голову во время чтения решения отдельных мест, меткие слова и выражения.

Выписываю и все типичные, интересные в том или ином отношении обороты речи, предложения, целые куски текста, которые могут послужить материалом для разработки новых или иллюстрирования старых теоретических установок.

Выписываю даже... ошибки, ляпсусы автора — и фактические, и логические, и языковые: могут пригодиться.

Бывают интересны, анекдотичны даже и опечатки...

Впоследствии, просматривая текст после правки редактора, выписываю все специальные случаи, то есть: поправки, представляющие из себя хорошие находки или же ошибки

редактора, которые могут пригодиться и в работе, и в качестве примеров для статей и пр.; решения редактора, с которыми не могу согласиться.

Между прочим, таким образом накапливается обширный иллюстративный материал для разработки теоретических положений. Потому что, говоря упорно о п р а к т и к е, я вовсе не отрицаю значения теории, — вспомните сравнение с песочными часами! — и непрочь и сам потеоретизировать...

Но на этих страницах мне не хочется пускаться в теорию... или теории! Вернемся лучше к практике и побеседуем о тех карточках в моей картотеке, в которых будет объяснено все то, чего не знал я и чего могут не знать или не понять будущие читатели моего перевода.

Так вот, выписывая весь этот материал, я помечаю в правом верхнем углу каждой карточки предмет, «тему», так что в конце концов вся картотека разбивается на разделы и категории. Разделы намечаются сами собой. Делается все это без особенного научного подхода, подчиняясь скорее всего чисто утилитарному принципу. Картотеки к разным книгам в конечном счете совершенно различны, хотя во многих встречаются одни и те же подзаголовки. Они — эти категории общих знаний — выдают мое незнание: сразу становится ясным, например, что естественные науки у меня хромают, так как ботаника и зоология неизменно входят в мои картотеки. Ясно также, что в карты я не только не играю, но и ровно ничего в них не смыслю; в шахматах — тоже; в автомобилях — тоже... и так далее. Но это, конечно, не так важно. Важно то, что, выписывая, я стараюсь, по мере сил, узнать и перевести верно все то, чего не знаю или в чем не так уж уверен. Знать все невозможно, но сомневаться в знании всего этого и можно и должно!

Ясно, что все эти «темы» или разделы картотеки зависят от содержания переводимой книги. Подзаголовки я выбираю такие, которые скорее всего напомнят мне, о чем идет речь. Иногда

они обобщают более широкий круг искомых слов, терминов, фактов, выражений; в другой раз — разбиты на более подробные категории. Позвольте проиллюстрировать и перечислить разделы картотек к двум моим переводам.

Вполне естественно книга общеобразовательного характера превращается в своеобразное испытание для переводчика; когда же она описывает действительность, далекую от нашего времени и места жительства, испытания умножаются. Одной из таких книг была для меня «Квартеронка» ("The Quadroon") Майн Рида. Вот список категорий тех сведений, которые мне пришлось уточнять при переводе этого классического в своем жанре романа:

Амер. жизнь	История	Одежда
Бокс	Ихтиология	Орнитология
Ботаника	Карты	Пища, напитки
География	Латынь	Право
Деньги	Литература	Собаки
Звукоподражание	Лошади	Судоходство
Земледелие	Медицина	Фразеологизмы
Зоология	Междометия	Франц. тексты
Индийский быт	Минералогия	Цвета (краски)
Исп. тексты	Негры	Энтомология

Вне всякого сомнения, интереснее всего и объемистее всех других картотек к семидесяти с лишним переведенным и примерно к тридцати отредактированным мною книгам остается картотека и прочая документация к переводу «Петра Первого» Алексея Толстого. Почему? Надеюсь, это станет ясным, когда вы познакомитесь со всеми разнообразными вопросами, которые породила подготовка перевода этой эпохальной книги. Итак, вот список разделов этой картотеки:

Администрация	Климат	Поселения
Архитектура	Кушанья	Постройки
Ботаника	Ломаный язык	Регалии
Военное дело	Лошади, упряжь	Ремесла
Восклицания	Медицина	Службы
География	Меры	Сословия

Гос. учреждения	Металлургия	Сосуды
Деньги	Морское дело	Стихи
Документы	Музыка	Строительство
Домашняя утварь	Напитки	Танцы
Заведения	Немецкий яз.	Торговля
Звания, титулы	Обращения	Трансп. средства
Звукоподражания	Обычаи	Украинский яз.
Зоология	Одежда	Фейерверк
Иностр. слова	Орнитология	Фразеологизмы
Институции	Офиц. здания и	Цвета (краски)
История	помещения	Церк. термины и
Ихтиология	Письмо	реалии
Календарь, праздники	Подати	Цитаты
	Польский яз.	

Да, в каждой новой книге возникают новые Как, Почему, Кто, Что, Когда и Где. Но все-таки к чему выписывать все это, для чего составлять картотеку? На это есть, кажется, словари!

Во-первых, повторяю, чтобы не прерывать чтение поисками и отвлекающими размышлениями.

А потом оказывается, что, с одной стороны, на практике далеко не всегда достаточно только найти значение данного слова в толковом или специальном словаре; далеко не всегда удовлетворяют и синонимы его на языке перевода в двуязычном словаре (вообще о словарях поговорим еще отдельно). Очень часто необходимо гораздо глубже вникнуть в содержание слова или выражения, чтобы понять, как нужно передать его на языке перевода.

Еще важнее, с другой стороны, заметить и то, что, на первый взгляд кажется знакомым, либо понятным как слово или выражение, а «шестое чувство» подсказывает, что за ним кроется нечто совсем другое.

А в иных случаях справочники вообще не могут помочь. Переводчик сталкивается с целым рядом предметов и действий (процессов), которые в словарях не значатся, или о них надо иметь «зрительное» представление, если хочешь передать это

представление о них читателю.

Вот тут-то и превращаешься в бесконечно любопытного ребенка и призываешь все эти

Пять тысяч Где, семь тысяч Как,

Сто тысяч Почему,

чтобы затем, закончив чтение, предварительно найти перевод всех выписанных слов и выражений, то есть разыскать их по словарям, указателям, энциклопедиям, а также расспросив знакомых и незнакомых специалистов. А затем выискать их «функциональные эквиваленты» в литературе на языке перевода.

Сию, читаю, выписываю и прихожу к заключению, что если бы Маршак, переводя Киплинга, имел в виду переводчика, а не ребенка, которому стихотворение адресовано автором, он бы не был скромнее Киплинга и не считал бы только в тысячах, а сохранил бы цифры подлинника:

One million Hows, two million Wheres,

And seven million Whys,

то есть:

...миллион Как, два миллиона Где,

семь миллионов Почему.

Сомнение в собственных знаниях — первейшая добродетель переводчика!

VII. Переводчик во всеоружии

Никакому словарю не угнаться за всеми оттенками живой человеческой речи.

Корней Чуковский

Все готово! Книга прочтена.

Да, имена, прозвища, клички, все неизвестные и непонятные слова и выражения, пословицы и поговорки, фразеологизмы, профессионализмы и десятки других «измов» будут выяснены —

они уже выписаны в аккуратную (не всегда!) картотеку и ждут своего решения.

Как-то, раздумывая о процессе переводческой работы, я наметил три четких для меня этапа:

1. Установление эквивалентов всех вкрапленных в текст оригинала неизвестных понятий из всевозможных специальных областей знания и умения.

2. Полное понимание переводимого произведения со всеми тонкостями выразительных средств, использованных автором.

3. Воссоздание произведения на языке перевода¹. Первые два этапа — подготовка; третий — исполнение.

Все описанное мною в предыдущих главах, так сказать, подготовка к этой подготовке или к первым двум этапам. Итак, выходит, что готова именно подготовка к подготовке.

Для всего, проделанного мною до сих пор, нужен был только оригинал переводимой книги, картотечные карточки, внимание, терпение и сомнение в своих знаниях.

А дальше? — Дальше, в первую очередь, нужен значительно больший «инструментарий», и в прямом и в переносном смысле.

Дидро, судя по его высказыванию, никакого инструментария и не нужно было: он «закрывал книгу и начинал переводить»... По-видимому, он не чувствовал надобности ни в чем, кроме писчей бумаги и гусиных перьев, хотя и был основателем и редактором «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» (а может быть, именно поэтому!).

Мне же нужны словари — много словарей. Всех их иметь я не могу, да оно было бы и излишним. Но надо знать, где легче всего разыскать их. Далеко не всегда удобно из-за каких-нибудь двух-трех справок идти в библиотеку, терять уйму времени. Иногда можно позвонить по телефону знакомому, коллеге,

1 Об этом я писал еще в 1969 г. (См.: Преводачът и речникът. — В сб.: Изкуството на превода, София, Народна култура) и на русском языке: Необходимое пособие. — В сб.: Мастерство перевода, М., 1971.

близкому другу, или зайти по пути в издательство, где имеется нужный словарь или справочник. А один коллега подсказал и другую оригинальную возможность: заходишь в книжную лавку, просишь посмотреть такой-то словарь (конечно, если он там имеется), заглядываешь, находишь то, что тебя интересует, благодаришь и бежишь себе дальше...

Но какой-то минимум словарей все-таки необходимо иметь под рукой. На деле оказывается, что и минимум бывает растяжимым понятием — раз существует и *minimum minimumum!*

Никогда не забуду, как в самом начале моей переводческой «карьеры» я застал одну добрую знакомую за миниатюрным столиком, на котором еле умещалась книга, пишущая машинка и... один-единственный словарь — один из самых старых англо-болгарских словарей. Она переводила классика английской литературы.

Для меня существует абсолютная максима: переводчик без словарей — не переводчик. Именно во множественном числе — словарей!

Особенно на первых двух этапах. А общий двуязычный словарь никак не может быть достаточным, так же как и самая многотомная энциклопедия не может быть полной.

Что же будет достаточно?...

Впрочем, что стоит у меня на моих словарных (не вообще книжных) полках — неважно. Со временем у меня пробудилась, может быть, в известной степени, и коллекционерская страсть, хоть и чисто утилитарного характера. Для успокоения совести я выработал себе новую, дополнительную максиму: если словарь может помочь мне в работе три раза в год, покупка его вполне оправдана... То есть, я все-таки никогда не покупаю словарь только потому, что это словарь.

По сути дела тут важно установить другое: без чего я не мог бы ни в коем случае обойтись или, что представляет собой

именно этот *minimum minimumum*, как его понимаю я?

Переводчик, по моему, должен иметь четыре вида пособий:

1. Одноязычные словари исходного языка;
2. Одноязычные словари языка перевода;
3. Двужязычные словари;
4. Общие специальные словари, глоссарии, справочники,

указатели, энциклопедии и пр.

Обязательными в первой группе я считаю:

1. Толковый словарь исходного языка;
2. Краткий энциклопедический словарь исходного языка,

скажем типа Larousse или Webster.

Во второй группе:

1. Толковый словарь языка перевода;
2. Словарь иностранных слов в языке перевода;
3. Словарь синонимов в языке перевода;
4. Орфографический словарь языка перевода; В третьей

группе:

1. Двужязычный словарь с исходного языка на язык перевода (максимально полный);
2. Двужязычный словарь с языка перевода на исходный язык (для обратной проверки);
3. Двужязычный фразеологический словарь (с исходного языка на язык перевода).

А в четвертую группу входят всевозможные специальные одноязычные и двужязычные словари всех других языков, знакомых переводчику, специальные словари, справочники, указатели, глоссарии, учебники и целый ряд книг, которых никто бы не принял на первый взгляд за словари. Перечислить их трудно; иметь все — невозможно; иметь хоть некоторые — очень желательно. Но, в общих чертах, это уже все те пособия, о существовании которых следует знать, с содержанием которых неплохо быть знакомым, нужно знать (как я уже говорил выше), где они имеются, а самое важное — нужно уметь и не забывать

ими пользоваться!

Потому что не только «никакому словарю не угнаться за всеми оттенками живой человеческой речи», как сказал Корней Чуковский, но и никакому переводчику не угнаться за всеми словами и за всеми значениями и оттенками значений слов. Однако искать их нужно терпеливо и упрямо, а для этого необходимы словари. Много словарей! И разных других пособий!

Но кроме словарей и всех этих других пособий, к «инструментарии» переводчика следует причислить и широкий круг всевозможных специалистов во всевозможных областях человеческого знания и умения. У них он мог бы спросить, попросить объяснить то, чего сам не может доискаться ни в каких словарях и пособиях.

А при переводе произведений твоих современников не следует забывать и об авторе — иногда (или почаще?)... Но об этом дальше.

Только так переводчик художественной литературы и будет во все о р у ж и и. Потому что в художественной литературе встречается все то, что человек чувствует, переживает, умеет, знает и хочет уметь и знать; все то, чего он давно или недавно добился, и то, чего он еще не умеет и не знает — к чему он только начинает стремиться...

В течение многих лет у меня накопилось много оружия для разрешения множества возникающих вопросов. Но и теперь, в текущей моей работе, когда все «сырье» уже готово для первичной обработки, приходится разобратся: что следует проверить по словарям и по каким; что надо разыскать в разных других пособиях; о чем лучше спросить сведущих лиц, которые, в свою очередь, может быть, перешлют меня к другим пособиям или специалистам; о чем нужно написать автору; над чем придется самому ломать голову и в такие минуты проходить мимо знакомых на улице, не поздоровавшись...

Но первыми все же будут с л о в а р и. Много словарей!

VII. В начале было Слово

Если Время оставляет в чем-либо свой непреходящий след, так это прежде всего в словах. Если Время где-либо запечатляет свой лик, свой аромат, свою отметку — так это в словах.

Николай Хайтов¹

Если вначале и было «слово», то потом их стало много — СЛОВ. А слова живучей живого существа. Они рождаются, растут, меняют свой характер, меняют службу, рождаются и расходятся, создают поколение, стареют и умирают. Но на зависть живому существу, безнадежно постарев, они могут вдруг возродиться, часто приобретая совсем другой характер, или, даже умерев, могут воскреснуть с совершенно другим внутренним миром (содержанием), а есть и такие — их большинство, — которые обретают бессмертие.

И вот человек, как рачительный хозяин, принялся вписывать их в регистры. Сперва в общие регистры, потом в регистры по месту жительства и национальной принадлежности, по профессиям, по периодам, заполнять целые анкеты...

Примерно так рождались и размножались словари.

Разными словарями пользуются очень многие, но не всегда те, кому следовало бы заглядывать в них почаще. К сожалению, и не все переводчики, а меньше всех — те, которые не знают, что не знают. Однако для меня переводчик художественной литературы, который «переводит без словаря» (да еще в единственном числе), вообще не переводчик.

* * *

Ты знаешь язык, с которого собираешься переводить.

1 Н. Хайтов — выдающийся современный болгарский писатель, произведения которого переводились и на русский язык. Цитата из интервью с Н. Хайтовым (газ. «Литературен фронт», София, 1973, 17 мая).

Говоришь на нем, думаешь... И свой язык как будто знаешь, даже сочинительствуешь на нем. А как сядешь за работу, оказывается, что иностранные слова знаешь, но далеко не всегда уверен в точном их значении (или значениях), в их употреблении, а еще труднее тебе решить, как перевести их, какие эквиваленты выбрать на своем языке.

Тогда и приходится прибегать к помощи словарей, обыкновенных и специальных, заключивших в себе — по мнению их составителей — все необходимое для человека, ищущего СЛОВО.

Приходится прибегать к ним, чтобы открыть содержание незнакомых слов и выражений (а такие всегда находятся: язык неисчерпаем, как океан!), понять неизвестные тебе значения знакомых слов и выражений или проверить свое понимание некоторых из них, а главным образом, — чтобы дать толчок памяти, когда эквивалент данного слова или выражения, как говорится, вертится у тебя на кончике языка, а ты его никак не поймаешь.

С другой стороны, пользоваться словарем не значит открыть, скажем, в английском словаре *wardrobe*, чтобы узнать, что по-русски это *шкаф* или *гардероб*, а по-болгарски *долап* или *гардероб*, хотя вовсе не всем переводчикам с русского известно, что *шифоньерка* — это «небольшой шкаф для хранения белья, платья и других принадлежностей туалета» (а думается, что и не всем русским читателям ясно, что это такое), потому что в принципе переводчик должен все-таки, как я сказал выше, быть до известной степени мастером и своего, и иностранного языка.

Но не следует верить и в свои знания, а во многих случаях и в знания составителей того или иного словаря; надо проверять, проверять, проверять! Не следует верить в созвучия, в основные значения родителей производного слова, в свои собственные предположения или догадки, чтобы не превратить встретившийся мне у Джека Лондона и у Теодора Драйзера

aquaplane, то есть спортивный снаряд *акваплан*, в *водосамолет* или *гидроплан*, как это чуть не сделал один из моих редакторов.

Лично я всегда задумываюсь и над некоторыми предпосылками к выбору словарей: и в этой процедуре есть для меня ряд абсолютных правил.

Перевожу я только **с** и **на** языки, которые, как мне кажется, знаю более или менее основательно. Это — болгарский, русский и английский. И может, правильнее было бы сказать, что я их не столько знаю, сколько чувствую, и это помогает доискаться и додуматься до того, чего я не знаю или в чем не так уж уверен.

Вот, например, я свободно читаю и с грехом пополам объясняюсь по-немецки. Однако переводить с немецкого не берусь. Курьеза ради перевел, для себя, пару немецких рассказиков, так они и лежат.

Исходя из этой предпосылки (способности чувствовать язык подлинника), второе правило — стараться понять каждое слово, каждое выражение в этом подлиннике прежде всего на его собственном языке, то есть пользуясь толковыми и прочими **одноязычными** словарями. Ибо, зная язык и будучи достаточно осведомленным в отношении быта, истории и образа мышления данного народа и автора, можно наиболее точно понять содержание, вложенное в искомое слово или выражение в толковании, данном этому понятию или образу самим народом, который его создал.

Конечно, надо помнить, что в **общезыковые** (толковые) словари очень часто не включен ряд иностранных слов или же сугубо терминологических понятий. С другой стороны, в дву- или многоязычных словарях понятия, вошедшие в так называемый международный языковой фонд, не толкуются, а только транскрибируются или транслитерируются. В-третьих, в словарях иностранных слов многие термины объяснены слишком лаконично или весьма сухо, «научно» и не по существу.

Вот тут-то и входит в строй весь набор всевозможных

специальных словарей, энциклопедий и глоссариев.

Бывают, как я сказал, и случаи, когда очень важен выбор словаря. Как переводчику с английского, мне давно уже известно, насколько важно учитывать, кого я перевожу — англичанина или американца, и, соответственно, пользоваться английским или американским словарем. Хотя и не так часто, но это может стать решающим фактором при переводе той или иной мысли, реплики.

А как переводчика с русского опыт научил меня, работая над старыми авторами или над архаизированными текстами новых — как тот же «Петр Первый», — советоваться в трудных местах не с Ожеговым и Ушаковым и не с 4-х или 17-титомным словарем русского языка, а с Владимиром Ивановичем Далем, — это тоже экономит мне время.., хотя бывает, что и он оказывается недостаточным.

Между прочим, толкования редких и архаических слов (может быть, даже правильнее будет сказать — старых, отпавших значений некоторых слов) я не раз находил в разных специальных или старых, «вышедших из употребления» словарях. В сущности, такие открытия можно сделать в самых неожиданных местах, в тематически далеких или старых пособиях и руководствах, в которых никому бы и в голову не пришло их искать. Как это ни странно на первый взгляд, но мне случалось открывать правильное значение тех или других архаических реалий и понятий в Словаре Библии, а некоторые редкие ирландские и шотландские слова, — совершенно случайно, — в английском словаре рифм, после того как не смог найти их ни в одном из бывших тогда у меня английских толковых и двуязычных словарей. Старый Брокгауз (1882 г.) давал и дает мне такие сведения, каких я не мог обнаружить в новейших энциклопедиях. Много подобных услуг оказал мне, при всем моем незнании французского языка, старый французский словарь энциклопедического типа (1892 г.). При редактировании

одного перевода с русского я нашел необходимое истолкование реалий из еврейского быта в английском толковом словаре!

Все это приводит к мысли о подвижности, «гибкости» в работе со словарями, которая может быть отчасти и врожденной, но не всегда дается так легко и быстро на практике. Может быть, именно поэтому двадцать лет тому назад я копался в словарях в десять раз меньше. Но если тогда, открывая их в десять раз реже, я искал значение незнакомых мне слов, то теперь я обращаюсь к ним гораздо чаще, чтобы подумать над значениями знакомых.

Вам, верно, приходилось слышать такие замечания: «Есть по-английски (или по-чувашски) меткое выражение...». Следует иноязычная цитата, а за ней толкование, калька или что-то вроде перевода. Или же: «Есть немецкое (или японское) словцо...» — и говорящий пытается разъяснить, что кроется в этом слове, чего он не может выразить никаким словом на своем родном языке.

Но когда какой-нибудь «любезный читатель» за чашкой кофе читает перевод, его вовсе не интересуют меткие выражения и «такие» словца на иностранных языках. Он хочет, требует, чтобы все это было таким же метким, к месту, на его языке, как оно дано в оригинале автором.

Так вот, возвратимся к эпиграфу предыдущей главы, — к словам Корнея Чуковского, которые здесь дадим в моей редакции: «Никакому переводчику не угнаться за всеми оттенками живой человеческой речи». Насколько это верно, можно очень легко проиллюстрировать на примере, как трудно бывает подыскать только по словарю (а даже и по словарям) не более, как синоним, обозначающий цвет. Так, по своему звучанию, по слову, чьим производным оно является, болгарское прилагательное *теменужен* должно соответствовать русскому *фиолетовый*, — по-болгарски *теменуга* именно и есть

фиалка, — наравне с употребляемым французским названием этого цветка *виолетка* и его производным *виолетов*. Однако если *виолетов*, как цвет — самое обыденное слово, то в *теменужен* вкладывается что-то поэтическое, приподнятое, мечтательное. То же самое можно сказать о русском *сиреневый* и, соответственно, точном переводе его на болгарский — *люляков*: в первом будничность, а во втором — поэзия, романтика!

Словари (естественно, общие) — эти «реестры» понятий — дают, как правило, лишь точные значения слов, за исключением весьма малого количества образных оборотов; и, используя эти «точные», «словарные» обороты, переводчик должен найти тот образ, то вольное, иногда даже прихотливое и вычурное сочетание, которым отличается язык и стиль автора.

Бывает, слово уже звучит в сознании, и все-таки открываешь словарь проверить. А в другой раз перебираешь слова, просматриваешь на каждое из них Словарь синонимов, а все не то, — не звучит! Мучает чувство, что есть такое слово, точное слово, что ты его знаешь, а память изменяет. И вот сидишь за столом и что-то жуешь, идешь по улице с кем-нибудь и разговариваешь, а в голове одно, и только через несколько дней, в самый неожиданный момент, в самой неподходящей обстановке, когда думаешь о чем-то совершенно другом, вдруг блеснет... СЛОВО!

IX. О марсианском матросе и о копытах солипсиста

Слова — это образы, а словари — целый мир в алфавитном порядке.

Анатоль Франс

Да, искать слово и подыскивать слово — это не одно и то же; это два совершенно различных процесса на двух различных этапах работы переводчика. Для обоих мне

необходимы все те же словари и другие пособия, о которых шла речь выше, однако...

Однако в первом случае я ищу слово, вернее — значение слова; хочу узнать, познакомиться вообще с понятием, вещественным или отвлеченным, которое оно определяет. Это подготовка перевода.

Во втором случае я знаю слово на языке оригинала, знаю и все его значения, я знаком с этим понятием. Но моя задача — подыскать тот самый веский его эквивалент на языке перевода, который поможет максимально сохранить замысел, картину, ситуацию, описанную автором, поможет лучше всего воссоздать его произведение средствами этого другого языка. Это — исполнение перевода.

Пока меня все еще интересует только первый случай. Опять-таки с позиции того же принципа: я знаю, что не знаю, не верю в свои знания, ищу и проверяю не только незнакомые мне слова, но и те, в которых угадываю какое-то другое, необычное для меня значение. Все это относится как к отдельным словам, так и к целым выражениям.

А это слово, или слова, или выражения могут быть каким-нибудь бондарным инструментом (или действием бондаря), философским понятием или экзотической птицей, медицинским термином или китайским кушаньем, английской идиомой или украинской поговоркой, химическим процессом или частью старинной сохи, австралийским обычаем или деталью космического корабля...

И вот настал момент проверить все то, что я выписал на карточки. Это первый шаг.

Интуиция, общая культура, накопившиеся разнородные знания — все это хорошо, но слишком доверяться им не следует. Не то выйдет, как у болгарской переводчицы одного русского рассказа (библиографические данные, — увы! — я в свое время не выписал), превратившей *марсовòго матроса* в

небесного пришельца — *марсианского матроса!* А поинтересуйся она сколько-нибудь, нашла бы даже в русско-болгарском словаре (не говоря уже о любом русском толковом) если не слово *марсово́й*, то *марс* с соответствующим пояснением.

Сам я, переводя книгу Майн Рида «Морской волчонок» ("The Boy Tar"), встретил выражение *beaver hat*. Положившись на свою «интуицию» и воображение и не удосужившись справиться со словарем, я перевел его *бобровая шапка*. Восемь лет спустя я снова столкнулся с этой бобровой шапкой, на этот раз в романе Кэрвуда «Равнины Авраама» ("The Plains of Abraham"), но если Майн Рид упоминал эту шапку лишь мимоходом, у Кэрвуда она играла более или менее важную роль. Мое внимание привлекло то обстоятельство, что в ней, в этой шапке, была молоденькая девушка. Молодая красавица, летом, в тяжелой меховой шапке?! Полез в словарь. И что же? Оказалось, что *beaver hat* — всего-навсего легкая *фетровая шляпа!* К собственному своему утешению могу добавить только то, что в вышедшем позже втором издании книжки Майн Рида мне удалось исправить свой грубый промах.

Иногда доискаться значения того или другого устарелого или редкого слова (а случается, и самого обыденного) не так просто, и переводчику приходится изощряться, заниматься умственной акробатикой, рыться в словарях, строить мосты между разными и разноязычными понятиями, чтобы разыскать требуемое.

Хочется рассказать об одном случае, когда, найдя искомое значение, я решил провести, так сказать, «лабораторный опыт» — попробовать найти его и окольным путем.

Добрый друг, переводчица с немецкого, работая над «Музыкальными новеллами» Гофмана, встретила такую фразу: «Don Juan wickelt sich aus dem Mantel und steht da in rotem

gerissenen Samt mit silberner Stickerei, prächtig gekleidet»¹. Это показалось ей странным. По наличным словарям она не смогла сочетать «рваный бархат» с дополнением «великолепно одетый». По правде говоря, я тоже не знал, что это может быть; была лишь одна догадка: наверно, это какой-то вид бархата!

На ее счастье у меня есть старый немецкий толковый словарь (1883 г.). В нем я сразу нашел то, что было нужно, а именно под Samt *бархат*: Gerissner S., Gegensatz ungerissner, wo die Fadenschleifen nicht aufgeschnitten sind (букв.: «рваный бархат, антоним нерваного, нитяные петельки которого не разрезаны»). И это помогло выяснить, что в прошлом существовал и более дешевый вид бархата, то есть подтвердило первую догадку — что бархат, о котором шла речь, был дорогим бархатом!

Ну хорошо, а что бы я делал, если бы у меня этого немецкого словаря не было? Я задал себе именно этот вопрос и, чтобы проверить себя, пошел по другому пути, к которому прибегнул бы в таком случае.

Естественно, я знал, что переводчица уже пыталась выяснить непонятное слово по немецким и болгарским словарям, и копаться в них не было смысла. Поэтому, в первую очередь, я обратился к русским словарям. В 4-х и в 17-титомном и на *бархат* и на *рваный* (*рвать*) ничего не было; у Даля тоже. Пришлось заглянуть в английские словари и прежде всего в The Concise Oxford Dictionary. Там на velvet *бархат* дана отсылка на terry-velvet; на terry дано объяснение with pile uncut, то есть «с неразрезанным ворсом», что совпадает с немецким «нерванным» и появилась мысль: а нет ли этого самого terry в англо-русских словарях? Беру двухтомный словарь под общей редакцией проф. Гальперина. Есть! — terry — 1) вытяжной *или* булавочный ворс; 2) неразрезной ворс. Тут же «неразрезной» подсказывает

1 *Букв.*: Дон Жуан сбрасывает плащ и стоит в красном, рваном бархате, расшитом серебром, роскошно одетый. (нем.)

обратное, то есть «разрезной», что, в свою очередь, роднится в уме с «рваным». Открываю снова Даля, на этот раз на *разрезать*. Да, вот он: *разрезной бархат*. Значит, был когда-то *неразрезной* — попроще, и *разрезной* — подороже.

Длинный путь, много времени.... Но нужно же было удостовериться, узнать, понять, а не писать какую-то глупость — *рваный бархат!*

Вспоминается и другой пример. Как-то очень давно, ночью, я спешно переводил с болгарского на английский что-то физическое или астрономическое, что должен был сдать автору рано утром. В этом тексте часто встречалось «*преломление лучей*», а я никак не мог вспомнить это проклятое *преломление!* Были под рукой болгаро-английский и русско-английский словари, но недостаточно полные; и на *ломать* и на *переломать* (о *преломить* я забыл!) они давали много синонимов, но, разумеется, не тот, что жег мое подсознание, а не хотел всплыть в памяти. И тогда, поломав голову, я открыл свой английский толковый словарь на слове... *призма*; его толкование там гласило между прочим: "...transparent body of this form, usually triangular, with *refracting* surfaces..." Дальше я не стал читать.

Выходит, что для работы со словарями, кроме интуиции и знаний, надо иметь и какую-то систему и сноровку, или **нюх** — откуда начать и что где искать. Со мной очень часто случается, что звонит какой-нибудь коллега-переводчик и спрашивает: «Не знаешь, что значит такое-то слово?». В таких случаях нередко оказывается, что переводчик «не узрел» искомое слово или — чаще всего — довольствовался лишь одним, и то, вероятно, двуязычным словарем. Но если того, что тебе надо, в нем нет, это не может быть концом поисков: нужно пораздумать, перейти ко второму, к третьему словарю...

Могу проиллюстрировать это и на двух примерах из перевода с русского на болгарский («Волоколамское шоссе» А. Бека):

1. «Панфилов никогда не забывал проверить, *выдержан* ли срок исполнения...», и

2. «Не торопись спускать курок, *выдерживай*».

Предположим, что переводчик, как это случилось со мной, не может в первый момент найти в уме эквивалент глагола *выдерживать*. Проверив по русско-болгарскому словарю, он найдет восемнадцать значений (эквивалентов) — *издържам, изтрайвам, устоявам, понасям, изтърпявам, претърпявам, спазвам твърдо, придържам се последователно, задържам, удържам, дресирам, възпитавам (животни), оставям да отлежи (вино), сдържам се, стърпявам се, утрайвам, изкарвам, прекарвам*, — принадлежащих к нескольким различным синонимическим рядам.

Подыскивая решение для первого примера, мы установим без всяких затруднений, что болгарским соответствием в этом случае будет *спазвам твърдо* («Панфилов никога не забравяше да провери, *спазен* ли е срокът за изпълнението»). Между прочим, как раз эта цитата из «Волоколамского шоссе» дана в качестве примера в 4-томном «Словаре русского языка» к четвертому значению слова *выдержать*.

Однако во втором случае не может помочь даже и этот словарь, так как в нем не дано значение, согласующееся с контекстом, не говоря уже о словаре Ожегова. Но заглянув в словарь Даля, мы наткнемся не только на искомое синонимическое соответствие, но и на контекстуально аналогичный пример — *выжидать не спеша* — «Не торопись курок спускать, *выдерживай*, целься вернее». И тогда уже, возвратившись к русско-болгарскому словарю, если нам еще не пришел в голову болгарский эквивалент, мы найдем: *выжидать* — *изчаквам* и переведем: «Не бързай да дърпаш спусъка. *Изчаквай...*»

А случается, что дело обстоит и посложнее. Например, спрашивает меня знакомая переводчица с русского, что я знаю

об игре в *фанты*. Объясняю. «Нет, — говорит, — это не то, не подходит. Я уже и у русских спрашивала, читала им отрывок, и они то же самое, что и вы, сказали». Прошу ее прочесть мне все предложение. Явно что-то не так. «А ну-ка, — говорю, — читайте помедленнее». Опять читает. «Так погодите, — прерываю я, — ведь у вас не *фанты*, а *фантики!*» И тут же вспоминаю, как и меня раз подвело это слово: я тоже сначала решил, что *фантик* — уменьшительная форма слова *фант*. Но, по привычке, заглянул в словарь: сначала почему-то, — и совсем не по привычке, — в русско-болгарский, а не в русский толковый. Там нашел только *фант* в известном мне значении. Затем посмотрел в словаре русского языка в 4-х томах; на *фант* стояло то же самое, однако совсем случайно, дальше (намного дальше) я попал на *фантик*: «Цветная обертка конфеты, употребляемая детьми для игры». И теперь, очень гордо, я объяснил моей коллеге разницу между *фантом* и *фантиком*. «Хорошо, — говорит она, — а дальше у меня еще два слова в связи с этими фантиками: *кон* и *пристеночка*». Тут мне пришлось временно сдаться и попросить ее позвонить мне опять через часок.

Слово *кон* вертелось у меня в голове — что-то в связи с игрой в бабки (которая, кстати, тоже известна мне только понаслышке). *Пристеночку* же я сразу ошибочно связал со словом *пристенок*. Раскрыл снова русский толковый словарь. Нашел *кон* — черта, указывающая место игры в некоторых играх (в городки, бабки и т. п.), а также очерченное место, куда надо попасть бросаемым предметом (разрядка моя — С. Ф.). В тексте, который мне прочли, фантики бросали. Есть!

Затем *пристеночка*. Бог весть по какой ассоциации в голову продолжает лезть *пристенок*... Уходит пять минут, пока даю себе отчет в ошибке. Ищу снова. *Пристенка*, а тем паче *пристеночки* в этом словаре нет. Обращаюсь к Далю: «Ну-с, Владимир Иванович, выручайте!». И он выручает: есть, но тоже надо

догадаться, во-первых, что *стена* в прошлом писалась через «ять» (большинство молодых переводчиков этого не знают, да и знать им это неоткуда!); затем *пристенка* и *пристеночки* опять-таки нет. Но вот, под заглавным словом *пристенять*, среди производных, есть — «*пристенка* — игра в мяч, который кидают в стену и ловят на отскоке; игра в бабки, козны, костыги или в деньги, кои бросают в стену с отпрядом; чья ставка ляжет ближе к чужой, тот и выиграл».

Да, теперь все ясно, я узнал новые для меня вещи и могу помочь моей коллеге. Но все-таки нет ли их, этих слов, в большом русско-болгарском словаре? *Пристеночки* нет, но *кон* есть, хотя только в трех значениях, которые в данном случае помочь не могли: не хватает этого самого *очерченного места, куда надо попасть...*

Так вот и в самих поисках слова надо, как в этой игре, стремиться *попасть в кон*, или, еще лучше, *играть в пристеночку*, да так, чтоб при «отпряде» значение слова в переводе легло как можно ближе к значению слова в подлиннике.

Да, разыскивая все это и пополняя карточки, приходится ворочать, как сказал Маяковский, «тысячи тонн словесной руды». Но и это нужно делать неспеша, с оглядкой, терпеливо и внимательно промывая ковш за ковшом, как это делали «Смок» Беллью и Малыш Джека Лондона, чтобы не упустить золотую песчинку... Можно, конечно, и промахнуться и принять кусочек пустой породы за самородок (или самородок за кусок пустой породы), как это случилось с переводчиком романа Олдриджа, который мне пришлось редактировать много лет тому назад: смотреть-то он смотрел, но все же недоглядел и «перевел» явно неизвестное ему философское понятие *солипсист* так, что превратил последователя этой школы в... «*однокопытное животное*»!

А ведь он, очевидно, просто перепутал его с *солипедом*,

стоящим в словаре рядом.

Х. О строительстве авиационных линий или — когда средства не оправдывают цели

Цель оправдывает средства.

Иезуитская максима

Подготавливая новый перевод «Железной пяты» Джека Лондона, при предварительном прочтении книги я дошел до следующего места:

"When unusual needs arose for them, such as the building of the great highways and *air-lines* (курсив мой — *С. Ф.*), of canals, tunnels, subways and fortifications, levies were made on the laborghettos, and tens of thousands of serfs, willy-nilly, were transported to the scene of operations."¹

Понятие *air-lines* в его привычном теперь значении прозвучало как-то фальшиво, заставило задуматься и, между прочим, заглянуть в русский перевод Р. Гальпериной (1955). Там шел такой текст:

«Когда в рабочих руках появлялась особая надобность, как при строительстве шоссейных дорог и *авиационных линий* (курсив мой — *С. Ф.*), каналов, туннелей, метро и военных укреплений, в рабочих гетто производили насильственный набор, и десятки тысяч пролетариев — хочешь не хочешь — следовали к месту своего назначения».²

Заглянул я и в старый болгарский перевод Г. Чакалова (1961) и там наткнулся, соответственно, на «*въздухоплавателни линии*».

Это ничего мне не объясняло, и я выписал оба текста на

1 *London J. The Iron Heel. M., 1948, p. 205.*

2 *Лондон Дж. Сочинения. М., 1955, т. 5, с. 220.*

карточки для дальнейших справок. Когда же дошла очередь до словарей, то в одном из наиболее компетентных английских толковых словарей Concise Oxford Dictionary (1956) под *air-line* было дано толкование "line of aircraft for public service".

В большом двутомном англо-болгарском словаре (1973) значилось: *air-line* — 1. *ав.* въздушна линия; 2. права (въздушна) линия. В англо-русском словаре проф. В. К. Мюллера было: *air-line* — *ав.* авиалиния. А в Большом англо-русском словаре под редакцией проф. И. Р. Гальперина стояло: *air-line* — 1. авиалиния, воздушная трасса, воздушная линия; 2. авиатранспортная компания; 3. прямая линия.

Пришлось пораскинуть мозгами. Когда изобретен самолет? Когда написана книга? Могла ли тогда идти речь об авиалиниях? Самолет был изобретен братьями Райт в 1903 году. Книгу свою Джек Лондон издал в 1908 году. Следовательно, авиалиний еще не было и быть не могло. Кроме того, основная неувязка заключалась именно в том, что авиалинии ведь не строят, — строят аэропорты, о которых тоже не могло еще быть речи.

Я опять обратился к словарям и в конце концов в Funk & Wagnalls Standard Desk Dictionary (1936) нашел следующее: *air-line* — 1. The shortest distance between two points on the earth's surface. 2. A direct railroad route; 1. Кратчайшее расстояние между двумя точками на земной поверхности. 2. Прямая железнодорожная линия, то есть единственное пригодное для меня толкование, сохранившееся явно благодаря тому, что, несмотря на декларацию издателя: «Новое расширенное и старательно исправленное издание», в нем остались непоправленными старые значения многих слов. (Это подтверждается еще и тем, что новое, вошедшее уже тогда в употребление значение этого слова — *авиалиния* — не приведено вообще. Если бы издательство исполнило обещание пересмотреть словарь, то есть усовершенствовать его, то и он не дал бы искомым сведений.)

Взяв в качестве более общего примера, а не исключения, английское понятие sword, которым, в зависимости от эпохи и места, обозначались разные виды холодного оружия, и проследив его эквиваленты и толкования в разных словарях, какими обыкновенно пользуются переводчики художественной литературы, а также в специальных военных словарях, мы попадаем в заколдованный круг взаимно скрещивающихся, неустановленных, расплывчатых толкований — даже в русском Энциклопедическом словаре в 2-х томах не видно единой линии: только *шашка* носится в ножнах; только *сабля* оканчивается острием!

Так вот, когда я работал над переводом романа Р. Сабатини «Скарамуш», это самое sword загнало меня в тупик. Даже специалисты по фехтованию не смогли с уверенностью сказать мне, где что поставить — шпагу, саблю или рапиру (слава богу, о мече, палаше и шашке здесь не могло быть и речи).

В такой же точно *circulus vitiosus* можно попасть и при переводе, скажем, английского helmet, означающего и *шлем* и *каска*, и многих других подобных слов.

Отсюда можно заключить, что перемена внутреннего содержания слова, употребления его в новом значении создает с течением времени разнообразные неожиданные затруднения для переводчика. Содержание, вложенное в данное слово, может быть довольно различным в зависимости от того, употребляет ли его:

- а) современный автор в современном значении;
- б) современный автор в устаревшем значении;
- в) современный автор в перспективе будущего;
- г) старый автор в современном для него значении;
- д) старый автор, описывающий прошлые для него времена;
- е) старый автор, предугадывающий будущее.

Все это не может быть отражено и в самых подробных словарях; а если оно и отражено, то не помечено, что-де слово

имеет такое-то значение и такое-то употребление в отношении такого-то времени, — именно то, что я имею в виду.

Вот мы и поставили диагноз. Но чем он нам поможет без дальнейших назначений? Ведь нужен и рецепт и, может быть, уж лучше прописать хоть *aqua destillata*¹. Так, в случаях, подобных описанному мной в начале этой главы, разумнее всего пойти в библиотеку и обратиться к словарю (толковому словарю языка подлинника и только в крайнем случае — к двуязычному), изданному приблизительно в те годы, о которых идет речь — в аспекте прошлого — в переводном тексте; если же автор трактует свое время или будущее, — к словарю тех лет, когда была написана книга, и там подыскать соответствующее значение, без помет «устарелое» и пр. В «Железной пяте», написанной в первом десятилетии нашего века, Джек Лондон говорит о тридцатых, теперь уже давно прошедших годах, однако доверяться современным нам словарям было бы, как я это показал, своеобразным анахронизмом, так как автор использовал лексику своего времени, не будучи в состоянии предусмотреть новые значения, которые предстояло принять старым словам через какие-нибудь двадцать-тридцать лет.

Словарей, рассчитанных специально на переводчиков, пока не существует, а большинство двуязычных словарей вообще предназначено для людей, изучающих иностранные языки, и для тех, кто пользуется иностранными языками в рамках своих более или менее ограниченных личных надобностей. Нужно иметь в виду и узкое предназначение используемых двуязычных словарей. И невольно вспоминаешь про академика Щербу: ведь русско-английский словарь, составленный для русских, для элементарного перевода с русского на английский, не может быть особенно полезен англичанину, переводящему с русского и старающемуся истолковать и передать русский текст на своем родном языке!

1 Дистиллированная вода. (лат.)

Главным недостатком словарей, однако, оказывается именно то, что в них, наряду с пометой «устарелое», если она вообще дана, нигде не обозначены хотя бы приблизительно хронологические границы этой пометы, то есть до каких или с каких пор данное слово имело или начало иметь такое-то значение.

Не мешает отметить, что в некоторых случаях то, что напоминает термин или реалию, указано точнее и в отношении эпохи. Например, у Даля можно найти такие словарные статьи, как «КОНСТАПЕЛЬ» — ныне (1830) упраздненный чин прапорщика в морской артиллерии», или в Словаре русского языка в 4-х томах — «КОЛОННОВОЖАТЫЙ — 2. Младший чин в русской царской армии (в 18 и начале 19 вв.)». Но, как я сказал, только в некоторых случаях.

Вот слово *жандармерия*, будучи исторической реалией, объяснено более подробно в некоторых словарях и лучше всего в русском Энциклопедическом словаре в 2-х томах (1963 — 1964), но все же многое остается неясным (в Советском энциклопедическом словаре (1980) данные гораздо беднее). Самым близким является пример из недавнего прошлого: в период борьбы болгарского народа с фашизмом, в 1941 г., помимо существующей в стране полиции и армии, была создана отдельно и жандармерия. Однако, несмотря на ее незавидную роль в истории, но все же роль, в Краткой болгарской энциклопедии (1964) она не указана вообще.

А переводчик, переводя **с** и **на** болгарский язык должен и сам для себя уяснить и читателям правильно передать контекст, не путая обыкновенного полицейского или обыкновенного солдата с жандармом. Речь идет необязательно о переводе на русский язык, не менее важно это и для перевода на английский — ведь по Оксфордскому словарю выходит, что жандармерия это просто военная полиция, а по "Desk Standard Dictionary" еще проще: жандарм — «вооруженный полицейский»,

как будто полиция в принципе безоружна!

С другой стороны, пример вроде давно уже ставшего международным слова *машина* приводит к заключению, что переводчик не может довериться даже межъязыковым синонимам, особенно таким, которые находятся где-то на стыке терминов с реалиями, и должен проверять свои знания, память или «смекалку», прибегая к помощи словарей; а в них не всегда можно найти необходимую информацию. Ведь *машина*, кроме общего значения, по-русски когда-то (до каких пор?) значила *паровоз*, а теперь (с каких пор?) почти совсем вытеснила и заменила слово *автомобиль*, в то время как по-болгарски народ еще употребляет ее в значении *паровоз*, но, кроме того, и в значении *кухонная плита*, а *автомобилем* она никогда быть не может, в то время как в Англии *машина* еще и *велосипед*, а в США очень часто эта самая *машина* является группой заправил из среды правящей партии, контролирующей политическую жизнь страны, или штата, или города..

А откуда, например, переводчику с болгарского на любой другой язык знать (даже если он в общих чертах знаком с историей, бытом и т. д.), что слово *колѧ* до 30 — 40-х годов нашего столетия могло значить только *повозка*, *телега*, *воз* и лишь позже начало употребляться и в значении *автомобиль*, *машина* (эти русские значения даны в Болгарско-русском словаре проф. Бернштейна, но хронологически не разграничены), — а ведь автомобиль существовал в Болгарии задолго до того, а в СССР его называли, кажется (?), *машиной* гораздо раньше, хотя это тоже нигде не указано. И вот в переводе может оказаться, что среднего достатка болгарин едет в тридцатых годах на автомобиле, когда автору и в голову не могло прийти такое и герой его ехал даже не в экипаже, а на телеге!

По-видимому, переводчик должен полагаться в таких случаях на свою догадливость, что нередко оказывается весьма

рискованным.

Как бы то ни было, но такие слова — и указанные в словарях и неуказанные — зачастую тоже становятся камнем преткновения для рядового переводчика. Это относится в равной мере к таким случаям, как рассмотренные выше *машина* и *колá*, которые, с пометами или без помет, все-таки входят в состав словарей.

Но возьмем такое слово, как *желязо* (железо), употреблявшееся довольно широко, да еще и теперь употребляющееся по-болгарски в провинциальном — и крестьянском, и городском — обиходе (аналогично с английским *iron*) в значении *утюг*. В болгарском толковом словаре это значение вообще не дано. Именно поэтому, вероятно, оно не попало и в Болгарско-русский словарь проф. Бернштейна, явно предназначенный для перевода русскими с болгарского на русский язык. Что же делать недостаточно осведомленному переводчику?

Опять-таки помета *арх.* или *уст.*, даже при более точном обозначении эпохи, периода употребления данного слова в этом значении, тоже не всегда может помочь переводчику, подыскивающему наиболее подходящий синоним. Он должен иметь в виду ряд других расхождений и сдвигов, которые могут подвести его в словарях. Это легко проиллюстрировать двумя примерами:

1. По притоку иностранных (западных) слов эпоха Петра I в России (т. е. конец XVII и начало XVIII в.) похожа на эпоху освобождения Болгарии от турецкого ига — конец XIX века;

2. Большая категория слов, считающихся архаизмами в русском языке, являются словами ежедневного обихода в болгарском — например, *очи*, *чело*, *уста*, *живот* (*жизнь*) и пр. (об этом пойдет речь дальше).

И вот опять перед переводчиком встает дилемма, которую он должен решить сам, руководствуясь другими показателями и

соображениями.

* * *

Многообразие живой природы, разных видов и подвигов растений и животных, границы зон их распространения, перекрещивающиеся наименования и ассоциации, возникшие и закрепившиеся в быту, в сознании разных племен и народов, создали в области художественной литературы джунгли, из которых нередко переводчику не помогут выбраться никакие словари, а иногда и узкоспециальные справочники и указатели, так как они обыкновенно одноязычны и построены главным образом на основе международной латино-греческой номенклатуры. Есть, правда, справочники, где наименования даются на нескольких языках, как, скажем, Ботанический русско-английско-немецко-французско-латинский словарь Н Н Давыдова (М., 1960) или указатель лечебных растений д-ра Икономова, д-ра Бойчинова и д-ра Николова, где наименования даны на болгарском, немецком, французском, английском, русском и турецком языках (София, 1940). Но в конечном счете даже в них мы сталкиваемся с несоответствиями, а также и с неизвестными широкому кругу читателей диалектными, сочиненными (не общепринятыми) или же совсем экзотическими названиями, непригодными для художественного произведения

Попытаюсь показать это на примерах

Одно из типичных для английского ландшафта растений, очень часто упоминающееся в художественной литературе и превратившееся, так сказать, в английскую природонаучную реалию *heather* или *heath* в англо-русских словарях переведено *вереск*, а Оксфордский словарь называет его *erica*; Англо-болгарский словарь, кроме неизвестных большинству читателей *пирен* и *гарига*, дает ему латинское наименование *Calluna vulgaris* (которое, впрочем, дано и в англо-русском словаре

Гальперина). Даль, стараясь, видимо, дать компромиссное решение, обозначает *вереск* как *erica s. Calluna vulgaris*; в Словаре русского языка в 4-х томах *вереск* дается только описательно, без латинского названия; в болгарском толковом словаре и в словаре иностранных слов в болгарском языке ни *пирена*, ни *гариги*, ни *каллуны* нет, а в русско-болгарском словаре он дан как *каллуна* (и по-латински). Энциклопедический словарь солидаризируется с Далем, указывая, что «...вереском называют также род эрика...», однако самой *эрики* отдельно не указывает.

С такой же неразберихой сталкиваемся мы и при переводе названия одного из любимейших растений в Болгарии — растения, играющего очень важную роль в народных обычаях, фольклоре и, естественно, в художественной литературе, — *здравец* — и другого, не менее популярного его родственника — *мушкато*, которому приписываются лишь декоративные качества.

Перекрестные справки в одиннадцати толковых, энциклопедических и двуязычных словарях, русского, болгарского, английского, немецкого и французского языков показывают, что на всех языках эти два растения безнадежно перепутаны. Выходит так, что переводя на болгарский с других языков, переводчик должен догадываться, о чем идет речь — о *здравец* или о *мушкато*; при переводе же с болгарского на все эти языки, ему не хватает точных лексических средств, чтобы отделить *здравец*, символ здоровья, важный атрибут разных обычаев, от *мушкато*, которое лишь украшает подоконник или втыкается за ухо.

И еще пример. Болгары (не все) называют одним и тем же именем два совершенно различных цветка — ошибка эта вкралась даже в художественную литературу: именем *синчец*, кроме самого этого цветка, *Scilla bifolia* (пролеска), они называют и другой, правильное наименование которого *метличина* —

Centaurea cyanus или, по-русски, *василек*. Эту ошибку допустил даже наш народный поэт Иван Вазов, написавший:

Малко цвете съм в полето,
аз съм синия синчец..,

то есть «Я маленький цветочек в поле, я синий «синчец». Но в самом авторитетном источнике — «Материали за български ботанически речник, събрани от Б. Давидов и В. Явашев, допълнени и редактирани от Б. Ахтаров» (София, Придворна печатница, 1939) *Scilla* дана только как *синчец*, а *Centaurea* фигурирует под именем *метличина* и еще нескольких областных и диалектных названий, но название *синчец* там не указано. Благодаря этому, например, в Болгарско-русском словаре проф. С. Бернштейна и *синчец* и *метличина* переведены автором как *василек*. Не менее типичное и для болгарской флоры растение *перелеска* или *пролеска*, по-болгарски *синчец*, растущее в лесах, а не в поле, не указано в нем вообще. Впрочем, если верить Далю (а ему верить полагается), по-русски *перелеской* называют не меньше пяти разных растений: *Scilla bifolia*, *Hepatica*, *Mercurialis perennis*, *Mercurialis annua*, *Iris germanica*.

И еще пример, на этот раз из царства рыб. Переходя таким же образом от словаря к словарю, можно установить, что *тунец* и *семга* одна и та же рыба...

Впрочем, таким примерам несть числа и, явно сжалившись над составителями словарей, заблудившимися в этих джунглях, мой добрый друг и неперенный консультант по естественно-историческим вопросам Н. Выходцевский, в виде утешения, в конце справок написал мне небезызвестную «эпитафию» всему этому вопросу — стихи Ж. С. Скалигера в переводе Феофана Прокоповича:

Если в мучительския осужден кто руки,
ждет бедная голова печали и муки.
Не вели томить его делом кузниц трудных,
ни посылать в тяжкие работы мест рудных.
Пусть лексика делает: то одно довлеет,

всех мук роды сей един труд в себе имеет¹.

* * *

Оказывается, что словари и вопросы о словарях и их составлении сравнительно редко рассматриваются с точки зрения тех, для кого они представляют рабочий инструмент, ежедневное пособие, орудие труда. Кроме того, многие словари обычно дают только п р а в и л ь н о е, «литературное» значение большинства слов. Составители, как черт от ладана, бегут от вульгаризованного, «неправильного» употребления, дабы приблизить язык к так называемым литературным нормам. Писатели же, особенно в прямой речи, передавая реально и реалистически язык своих героев, употребляют некоторые слова в их разговорном, «неправомерном» значении. Что же делать переводчику? Откуда ему знать например, что английское слово mood может означать и *уныние, угрюмость, дурное настроение* — значения, которые оно получило обратным путем от своего же производного moody? Может быть, словари чаще должны давать и такие значения, ну хоть с пометой «неправильно» или «вульгарно»?

С другой стороны, пометой «диалектно» встречающейся во всех словарях на всех языках, переводчик тоже не может руководствоваться, то есть считать эти слова именно диалектными, так как многие авторы, в частности болгарские, — хотя это явление общее для всех литератур мира, — употребляют в своих произведениях, кто чаще, кто реже, известное количество усвоенных или излюбленных с детства диалектизмов на полных правах литературных слов. А придавать им какой-то своеобразный оттенок в переводе было бы совсем ошибочно!

И в прямой речи героев, а иногда и в авторских

1 См. *Прокопович Феофан*. Сочинения. М. — Л., 1961, с. 224.

отступлениях, писатели-реалисты вполне закономерно употребляют и жаргонные слова и выражения, просторечную лексику и профессионализмы, присущие их героям, создающие естественный микроклимат для их существования. На некоторых языках издают специальные словари жаргона или жаргонов; издаются и двуязычные словари такого типа. Например, у меня есть совсем невзрачный немецкий словарик американского сленга, который не раз оказывал мне ценные услуги.

Из болгарских и русских словарей жаргон почти совсем изгнан, а специальных таких словарей, насколько мне известно, почти нет — жаргон предан анафеме, вопреки своему вполне реальному и реалистическому существованию. Не будем говорить об отсутствии в обоих словарях грубо-натуралистических, вульгарных (во втором значении этого слова) и ругательных, если хотите, порнографических понятий, которыми так обильно уснащена, например, современная американская, испано-американская и некоторые другие литературы и которые мы вполне сознательно и преднамеренно не можем принять, но должны п о н я т ь!

Тем не менее вор не будет вором, если он будет говорить на салонном литературном языке, так же как и школьники не будут школьниками без своих заведомо школьных «словечек», и, по моему, этому вопросу следовало бы уже давно уделить немного больше внимания...

Реалистическая переводная художественная литература не может уместиться в рамках словарного «литературного» языка, — для осуществления этой реалистичности ей необходим весь словарный арсенал всех наук, искусств, диалектов, жаргонов, в аспекте как нашей эпохи, так и всей истории.

Именно поэтому переводчикам зачастую необходимы самые редкие и архаические, и жаргонные, и подобные им слова, реалии, термины; нужна богатейшая гамма значений — нюансов значений! — самый широкий круг синонимов.

Из этого следует что:

Количество информации, необходимое переводчику, гораздо больше по объему и гораздо разнообразнее, чем его можно получить из большинства существующих словарей, толковых, энциклопедических и двуязычных.

Ну, и что же делать переводчику?

XI. История с географией

История мидян темна и непонятна.

Из Крылатых слов Ашукиных

...И не только с географией, а и с физикой и химией, лыжным спортом, музыкой и рыбной ловлей, историей театра и философией, ботаникой и зоологией, Кораном и греческой мифологией, археологией и астронавтикой, французскими и испанскими винами, антропологией... ну и с варкой макарон!

История и география эти в том состоят, что некоторые авторы романов, повестей и рассказов любят вдаваться в подробности разных наук, искусств, ремесел, промышленных процессов, сельского хозяйства, гастрономии, неполадок в моторе машины, причесок раннего Средневековья вплоть до обычаев аборигенов Австралии и антропологических особенностей жителей острова Пасхи и всяких коньков или, выражаясь более современно, «хобби», вроде коллекционирования почтовых марок или пуговиц, — одним словом, всего того, что по тем или иным причинам (личные увлечения, опыт, любопытство) им прекрасно известно или что они основательно проштудировали в интересах своего изложения.

Тут уж обыкновенные, энциклопедические и даже ультраузкоспециальные словари очень часто оказываются бесполезными.

А в ряде случаев дело даже не в незнании или непонимании отдельных слов — многие из них мы знаем понаслышке, другие обнаруживаем даже в обыкновенных словарях. Дело в том, как передать их значение в конкретном случае на языке перевода.

Так что же делать?

Раз писатель может очень долго и в деталях изучать что-то, «органически» входящее в ткань его книги, переводчик, тем паче, не пренебрегая этой «информативной» или «колоритной» частью, должен перевести ее так же добросовестно, как и описания природы и внутренний монолог того или иного героя.

Здесь уже нужен, чаще всего, не перевод в узком смысле слова — здесь нужно знать, как об этом говорят, как «его» называют или как «оно» уже было переведено на язык перевода. Здесь нужно найти его в выражении — так сказать, в готовом виде; то есть, если переводчик переведет его заново, то этот текст прозвучит фальшиво.

И тогда именно входит в строй новая категория пособий — разные учебники и руководства, цитируемые автором произведения и песни, известные уже на языке перевода, священные писания (и Библия, и Талмуд), и даже «Симфония на Ветхий Завет»!

А может быть и так, что в оригинале речь идет о предметах, подробностях, которых в словарях вообще не найти; нет их и в учебниках и руководствах... Тогда могут пригодиться и географические указатели и атласы, и планы разных городов, и торговые и промышленные каталоги, паспорта машин и буклеты торговых фирм, и обыкновенные ресторанные меню, и греческая мифология. Случилось раз, дозарезу нужен был...

молитвенник — молитву не переведешь, ее нужно дать так, как она читается в церкви. Сохраняемое мною старое (1972 г.)

железнодорожное расписание не раз помогало мне

ориентироваться в топонимах, расстояниях, направлениях и пр.

А поваренная книга? Не так уж легко «перевести» поваренный

рецепт, а сочинять не годится, хотя бы потому, что и в этом деле есть своя специфика и терминология. Так, какой-то переводчик *перевел* на русский язык рецепт варки болгарских макарон, предназначавшийся для упаковки, вместо того чтобы взять готовый текст из русской поваренной книги, и вот что получилось:

Напечатано на коробке	В русской поваренной книге
<p>В сильно кипящую воду кладется одна столовая ложка соли, после этого кладутся макароны, причем соблюдается соотношение 1/2 кг. макарон — 5 л. воды. После того как прибавятся макароны, варка прекращается, но около 1 мин. спустя начинается снова. Варка продолжается 6 минут, после чего сила огня уменьшается так, чтобы вода медленно кипела (для избежания склеивания макарон). Медленная варка продолжается 15 минут, после чего следует снять посуду и добавить стакан холодной воды. Сваренные таким образом макароны процеживаются и гарнируются по вкусу¹.</p>	<p>Макаронные изделия для варки закладывают в кипящую подсоленную воду. Воды берется 2 стакана на каждые 100 гр. макарон, соли 1/2 чайной ложки (5 гр.). Срок варки 20 — 30 минут, а лапши 12 — 15 минут. Сваренные макароны откидываются на сито. Когда вода оттечет, макароны, не давая им остыть, заправляют маслом или соусом.</p>

Частных случаев не перечесть: каждая переводимая книга — новые проблемы. Вот несколько примеров.

Не раз уже упоминавшаяся мною разница в транскрибировании немецких, французских, английских и прочих имен на русский и на болгарский языки поставила меня в затруднительное положение при переводе русского романа из английской жизни. В нем было несколько имен, которые нужно было узнать в их английском написании. Автор помочь мне не смог (об этом — дальше). Роман был биографический. Тогда я разыскал несколько английских книг, написанных героем

¹ Теперь на коробках появился уже более «удобоваримый» текст.

биографии, и в их предисловиях и послесловиях нашел почти все нужные мне имена, что и дало мне возможность транскрибировать их правильно по-болгарски.

В «Жажде жизни» Ирвинга Стоуна упоминается несколько раз мельница, у которой Винсент Ван Гог и брат его Тео любили гулять в молодости. Пейзаж — Голландия, значит, ветряк. Но по-болгарски, если сказать только мельница, каждый представит *водяную мельницу (воденица)*, так как ветряных в Болгарии почти не было и нет, в народе даже мясорубку и кофемолку называют *воденица*. Признаться, мне очень хотелось увидеть эту мельницу, и я просмотрел не один альбом с репродукциями, но именно этой мельницы найти не удалось. (Меня интересовал общий пейзаж). Конечно, я смело написал *ветряная мельница* — именно чтобы сохранить голландский колорит. Примерно через год после выхода книги мне попался альбомчик рисунков Ван Гога, и там я обнаружил эту мельницу, которая оказалась... *водяной* мельницей!

А репродукция картины, изображающей его комнату в Арле, очень помогла мне перевести ее описание.

При переводе романа того же автора о Микеланджело «Муки и радости», чтобы выяснить обстановку, нам с «напарником» (переводили вдвоем — по половине книги) понадобились план Флоренции и фотографии разных исторических зданий и улиц во Флоренции и Риме, репродукции фресок и скульптур.

При редактировании болгарского перевода рассказа Хемингуэя «На Биг-Ривер» пришлось прочесть руководство по рыбной ловле, а при редактировании другого его рассказа — «Кросс по снегу», — несмотря на то, что я и сам когда-то, в молодости, занимался немножко этим спортом (хотя и не особенно успешно), я все-таки просмотрел и лыжное руководство. Употребил переводчик или редактор неправильный термин, и для людей знакомых с этими видами спорта вкус всего рассказа был бы испорчен — пропала бы достоверность,

появилась бы фальшь!

Найти официально принятую наукой формулировку закона Архимеда на твоём языке (если не помнишь её со школьных лет) не так уж трудно; нетрудно найти и болгарский текст арии индийского гостя из оперы «Садко» или текст теоремы Пифагора. Но сколько раз приходилось мне перелистывать несчетное количество страниц сочинений Маркса или Ленина из-за нескольких процитированных каким-нибудь автором строк. Нельзя же переводить Ленина на болгарский с английского! Однако случалось и такое. В английской книге была приведена цитата из Ленина. Переводчик, не задумываясь, перевел и её, я же, будучи редактором этого перевода, тоже сплеховал и лишь добросовестно сверил перевод с английским текстом. Получилось типичное «не то» и это, естественно, было замечено. Последовало заседание в издательстве, редактору поставили на вид — и за дело!

Хорошо, а что если это информация, положение — вещь, которую нужно не только прочитать, а и увидеть? Тогда оказываются необходимыми и упомянутые уже каталоги картинных галерей и музеев, сборники и альбомы репродукций разных произведений искусства, иллюстрированные открытки, и выкопанные откуда-то картинки или снимки, по которым впоследствии специалист сможет объяснить или назвать на языке перевода то, что тебе нужно, и... и... и десятки других возможных и невозможных «пособий», которые должны помочь переводчику там, где словари бессильны.

Не мешает, разумеется, и увидеть то или другое собственными глазами, «в натуре», в музее, картинной галерее или... почему бы не в мастерской бочара, на корабле или на заводе? Это ведь тоже своеобразные «пособия». Их мы очень часто встречаем в жизни, не подозревая, что знакомство с ними окажется необходимым.

Мельком увиденные мною экспонаты в Оружейной Палате в

Москве года за два до того, как мне поручили перевести «Петра Первого», оказались очень полезными, крайне необходимыми, но и недостаточными в работе. Если бы я знал тогда, что мне предстоит, то наверняка пробыл бы там подольше! Если бы да кабы...

Вывод из этого один: раз уж ты переводчик, то считай, что должен стать ходячей энциклопедией: любопытствуй, рассматривай и вглядывайся, расспрашивай и выпытывай везде, у всех, все — может пригодиться!

Между прочим, есть у меня, кроме всех других пособий, папка с надписью «Мне все известно». Чего там только нет! Планы городов, таблица средних температур в главных городах мира, таблица разницы во времени в различных странах, православный и католический календари (и календарь «по старому стилю»), а теперь и тот самый молитвенник, карта Европы с обозначением границ до и после первой мировой войны, сравнительная таблица температур по Цельсию, Фаренгейту и Реомюру, и всякая другая ерунда, которая иногда вдруг оказывается вовсе не ерундой, а очень важной информацией (так это и было со шкалой Реомюра при переводе очерков Гончарова «Фрегат «Паллада» и записок Беллинсгаузена).

Кстати, вот любопытный пример необходимости справляться с атласом или географическим указателем. В свое время, переводя «Квартеронку» Майн Рида, я поинтересовался старыми переводами этой книги на болгарский язык. Конечно, для меня не было секретом, что в прошлом у нас очень много книг переводилось не с оригинала, а с русского. Найденный мной перевод П. Кепова, без указания года издания и языка, с которого он сделан, был бесспорно одним из бесчисленных примеров таких переводов. Об этом свидетельствовало несколько наблюдений разнообразного характера. Самым оригинальным доказательством, однако, было название

американского портового города, который переводчик, нигде не проверив, назвал *Халвестоном*. Зная, что латинское Н транскрибируется и произносится по-русски как Г, он, ничтоже сумняшеся, якобы русское *Галвестон* дал по-болгарски *Халвестон*, выдав себя тем самым с головой, так как город этот называется по-английски Galveston. А стоило только заглянуть в атлас...

Воистину, история с географией!

XII. Что делает верблюд?

Язык до Киева доведет.

— Алло, алло! Зоопарк? Можете мне сказать, что делает верблюд?

— Вы что, с ума спятили или шутить вздумали? Мы здесь работаем...

— Погодите, не кладите трубку... Простите... Видите ли, я переводчик...

— Ну так что? Некогда нам... время дорого...

— Нет, простите. Мне нужна справка, маленькая справочка... в связи с переводом... Видите ли, корова мычит, лошадь ржет, собака лает или рычит, а что делает верблюд?

— Ах, вот в чем дело! Так бы и сказали. Верблюд... верблюд...

Такой приблизительно разговор вел я не помню уж сколько лет тому назад, и после первого недоразумения со мной были исключительно любезны: мне приходилось впоследствии несколько раз заходить к разным сотрудникам зоопарка, и меня всегда встречали радушно и уделяли время на выяснение всех моих нередко и в самом деле глупых вопросов...

Видный профессор, академик, терпеливо, в течение четверти часа объяснял мне по телефону, как выделяется яд у

пчел, описывая до мельчайших подробностей пчелиную анатомию. Описывал со вкусом! Ему явно нравилось, что его наука оказалась вдруг необходимой в связи с переводом обыкновенной книги для чтения. И, конечно, объяснил он мне гораздо больше, чем было необходимо.

Как-то я переводил короткий, непретенциозный рассказ с русского («Над рекой береза» Ольги Марковой). Главная героиня рассказа работает на экскаваторе, в котором я ничего не смыслю. Разумеется, в словарях можно найти перевод тех или иных названий деталей, но рабочего жаргона, профессионализмов там нет — что и как сказала бы она, эта героиня по-болгарски, в процессе своей работы. Приложил я палец ко лбу и задумался, где идут сейчас большие стройки? Сел на трамвай, доехал до места, увидел работающий экскаватор пошел через разрытое поле, замахал руками. Экскаваторщик остановил машину, ругнул меня крепким словом, а я объяснил, что вот, мол, перевожу рассказ об экскаваторщике, как он, и так далее. Губы его растянулись в улыбку, он пригласил меня к себе в кабину, и мы принялись проверять «сырой» перевод. Через четверть часа я благодарил его, а он — меня, причем попросил сообщить ему, в каком журнале выйдет «наш» перевод.

А был еще такой случай. Переводил я с английского несколько новелл из книги Вики Баум «Плачущее дерево» (Vicky Baum. "The Weeping Tree"). В одной из них довольно обстоятельно описан процесс производства автомобильных покрышек. А жил я в то время в сравнительно небольшом, хотя и старейшем и красивейшем городе нашей страны — древней столице Велико-Тырново. У кого же справиться? И вспомнилось мне, что я видел на окраине маленькую фабричку резиновых изделий. Что ж — попытка не пытка, спрос не беда. Пошел, постучался к директору: так и так, помогите! А он говорит, что и сам ничего в этом не смыслит, но есть у него рабочие, которые в

прошлом, кажется, работали на единственной тогда в Болгарии фабрике автомобильных камер и покрышек. И вот в обеденный перерыв он пригласил на вольное «производственное совещание» четырех рабочих, объяснив им, в чем дело. Пришло человек десять, если не больше, уселись прямо на пол — дело было летом — и я принялся переводить места из книги, где описывалась выработка покрышек. Рабочие наперебой подсказывали правильные слова и целые выражения, а я записывал. Через неделю я пришел снова уже с готовым переводом. Меня встретили как старого друга, собралось еще больше «публики», и мы сообща положили, выражаясь несколько высокопарно, "the final touch" — тот последний штрих, которым художник дает жизнь законченной картине...

Кстати о художниках: когда я переводил «Муки и радости» Ирвинга Стоуна, мне нужно было у в и д е т ь, как работает скульптор, узнать болгарские названия его инструментов и т. д. Я зашел в ателье знакомого скульптора и застал там в уютном уголке целую компанию за чашкой кофе. Мои вопросы вызвали всеобщий живой интерес; пошли рассуждения, объяснения, споры. Вместо предполагаемых пятнадцати минут на визит у меня ушло добрых два часа, но крайне интересных, приятных, — и, выпив чашку турецкого кофе, я ушел обладателем всей необходимой мне информации.

Да почти в каждой книге найдется много такого, чего, к примеру, в кулинарии даже и поваренная книга разрешить не может. Выходит так, что вместо этой самой поваренной книги лучше обратиться к повару или даже к самой заурядной стряпухе!

Нужно только отдать себе отчет в том, что вот то или другое тебе не совсем ясно; или не может быть так, как оно выходит, если перевести оригинал точно по общему, а иногда даже и специальному словарю или пособию; или же, что ты просто не смыслишь в этом деле, не знаешь, как нужно выразить это на

языке перевода, и поэтому следует обратиться к знающему человеку.

Редактируя роман Голсуорси, я дошел до места, где один из персонажей «подбросил ружье и выстрелил». По словарю это приблизительно так и выходило, но, ... но написано это было переводчицей, которая никогда в жизни ружья в руках не держала. Откуда ж ей было знать — *sancta simplicitas!* — что ружье не подбрасывают — боже упаси! Ведь может в воздухе выстрелить! Ружье *вскидывают!* По-болгарски это не совсем так, а, пожалуй, еще контрастнее, так как русские слова *подбросить* и *вскинуть* довольно близки, по крайней мере, гораздо ближе, чем болгарские *подхвърлям* — эквивалент русского *подбросить* — и *вдигам* (это слово и нужно было применить, а русский эквивалент его *поднять*). Так ведь она могла спросить у кого-нибудь!

А раз уж зашла речь об оружии, вот еще пример: в последнем болгарском переводе «Маленькой хозяйки большого дома» ("The Little Lady of the Big House") Джека Лондона, на первых страницах, читаем о «44-миллиметровом пистолете». Переводила та же переводчица, но редактировал мужчина. Однако этот хороший редактор, по-видимому, в солдатах не бывал, а позвонить хотя бы в Военное издательство или спросить первого встречного офицера на улице не догадался... Впрочем, из любой энциклопедии можно узнать, что и 20 миллиметров — уже калибр артиллерийского орудия! Это конечно, только к примеру.

Важно другое: со мной ни разу не случилось так, чтобы кто-нибудь отказал в помощи, — все, от академика до простого землекопа, принимались самым добросовестным образом объяснять.

Но тут появлялась другая беда. Зачастую все они от рабочего до инженера или врача, объясняют не всегда так, как это нужно переводчику, — в другом плане, в другом тоне, другим

лексическим пластом. И приходилось (и еще придется), причем далеко не всегда успешно, направлять эти объяснения наводящими вопросами, или прямо подводить тем или иным способом специалиста к тому ключу, в каком тебе это нужно.

А бывает и наоборот: читаешь и в общем понимаешь, но передать это самое черным по белому как-то не удается, даже и когда специалист подскажет тебе термины, правильные слова, — чего-то еще не хватает... В историческом романе Рафаэля Сабатини «Скарамуш» немало мест уделено фехтованию. Познакомили меня с одной из лучших болгарских фехтовальщиц, и вот она сидела против меня у моего письменного стола и втолковывала мне премудрость своего искусства. Но, очевидно, мой тупой ум не поддавался ее острым рапирам, саблям и шпагам, терпение ее лопнуло, она воскликнула: «Вы просто не видите всего этого! Ну-ка, встаньте! Идите сюда, на середину комнаты!». Моя консультантка вскочила, схватила со стола линейку, сунула мне в руку мой сувенирный карандаш «Великан» и... фехтовальные эпизоды ожили!

В других случаях, найдя картинку нужного тебе предмета, можешь уже зайти к соответствующему мастеру и спросить: «Как это называется по-русски?». Или: «Что вы делаете вот этим инструментом?».

Ведь не обязан же даже очень эрудированный переводчик знать, что по-русски плотина «прорывается», по-английски — «лопается» (bursts), а по-болгарски просто-напросто «рвется» (къса се) — точно так же, как рвется нитка... Или как называется такой-то поворот на лыжах? Есть ли у такого-то цветка русское (болгарское) название, притом не научное, а народное? Как называется на твоём языке вот эта рыболовная снасть? Какой термин принят для такого-то удара в боксе? Ну, а откуда мне, исконному горожанину, знать, сеют хлопок или сажают? Помидоры, например, — ведь их (рассаду) сначала выращивают

из семян, а потом высаживают эту рассаду! А вот у В. Кожевникова («Живая вода») я случайно вычитал: «Березу *сеяли* вручную...». В словарях это не всегда указано, а разыскивать специальное руководство и копаться в нем из-за пары слов, из-за одного незнакомого тебе положения уж очень «трудоемко». Писать наобум тоже не годится — нужно уважать и автора и читателя. Не проще ли обратиться к какому-нибудь крестьянину на рынке?

В книгах не всегда можно найти необходимую справку. А если вообще не знаешь, где это самое искать? В какой книге? А специалист, если не объяснит, не скажет, то, в худшем случае, может указать нужное пособие, о котором ты не знал. Или может оказаться, что у него есть что-то такое, о чем ты вообще никогда не слышал, и он даст это тебе, поможет «в минуту жизни трудную...».

Именно таким образом и натолкнулся я на упомянутые выше «Симфонию на Ветхий Завет» и «Симфонию на Новый Завет». А вы слышали когда-нибудь о таких справочниках? Для меня, признаюсь, они были полнейшим сюрпризом. Но, переводя или, скорее, подготавливаясь к переводу «Петра Первого», я познакомился с этими замечательными справочниками прошлого века, и в известном смысле — минувшей эры.

Руководствуясь описанным уже принципом официальной тождественности, я тщетно пытался разыскать употребленные Алексеем Толстым библейские и евангельские тексты в Священном писании на русском языке. Однако оказалось, что там не так просто найти то, что тебе нужно, если некому тебе помочь. В конце концов я пошел в Духовную академию, и там меня направили (т. е. привратник посоветовал пойти) к заведующему музеем и библиотекой. И в его обширном кабинете, за огромным столом, заваленным рукописями, старопечатными и современными книгами и словарями древнегреческого, латинского и староболгарского

(церковнославянского, как его все еще называют некоторые) языков, архимандрит А. помог мне установить, откуда взяты эти цитаты.

Видите ли, эти «Симфонии» представляют собой (по Далю, с которым я справился только впоследствии) «свод, указание мест, где поминается одно и то же слово», и по отдельным словам мы отыскивали эти места, после чего было уже проще простого переписать соответствующие тексты из Библии и Евангелия на болгарском языке¹. На это понадобилось немало времени, однако не мог же я на свой страх перевести их с русского!

Но остановимся еще раз на «Петре Первом».

Какая масса всевозможной информации из отрезка Петровской эпохи, равной которой в нашей, болгарской, истории нет! Разумеется, нередко словари и всякие другие книги (русские!) помогают понять, о чем идет речь, что значат отдельные слова и выражения. А как сказать это или назвать по-болгарски? Хотя бы «накладные волосы» — их и автор мог назвать «париком», но не назвал. Хорошо, нашел или не нашел решение, надо проверить, посоветоваться, подобрать, найти что-нибудь получше, придумать, сочинить... Но найденное должно быть верным! Опять, значит, надо спрашивать и расспрашивать.

И вот перед моим письменным столом сидит отставной полковник, занимающийся военной историей. Потом у меня свиданье в университете с профессором русского языка — надо проверить выговор — ударение, **е** или **ё** в ряде собственных имен, географических названий. А из-за двух шведских имен нужно позвонить в шведское консульство. Затем бегу к бывшему

¹ При переводе «Американской трагедии» Теодора Драйзера мне довелось узнать, что существуют неожиданности и в Священном писании: нумерация псалмов Давида в английской, русской и болгарской Библиях не совпадает!

моряку, коллеге-переводчику, — в корабельных терминах того и гляди потерпишь крушение! Мой друг натуралист приносит справки о названиях растений, рыб. Советуюсь с женой на гастрономические темы. Звоню в метеорологический институт... Впрочем, взгляните еще раз на список тем в главе «Как, Почему, Кто, Что, Когда и Где».

Итак, выходит, что иногда контакт с людьми — и специалистами и неспециалистами (может быть, так сказать, потенциальными читателями) наталкивает на новые, неподозреваемые источники необходимой информации, — ну, хоть на ту же «Симфонию на Ветхий Завет».

Бывает, однако, что «такого-то» нет поблизости. Тогда садишься и пишешь письмо — целый «опросный лист», — а потом долго ждешь ответа, которого, случается, и вовсе не получаешь. Не раз приходилось писать и в Москву с просьбой разъяснить то, чего никто из моих знакомых и незнакомых в Болгарии не знает.

Спрашивай и расспрашивай!

Поэтому лично я люблю прибегать не только к специалистам, но и заводить разговоры о моем текущем переводе (часто только предстоящем) со всеми друзьями и знакомыми и упоминать о встреченных мною затруднениях. И бывает так, что кто-нибудь вдруг скажет: «А почему вы не заглянете в ...?» или «А вы не справлялись в...?», или же «Почему бы тебе не спросить такого-то?».

И правда, почему бы не спросить? А вдруг именно он будет знать, что делает верблюд!

XIII. И еще кое-что...

Городничий: — Он ученая голова — это видно, и сведений нахватал тьму.

Но не хватает всех этих нахватанных или тщательно собранных сведений! Вот я учил когда-то русскую историю, географию, прочел значительную часть русской классики, интересовался. А взялся готовить перевод «Петра Первого» и сразу же отдал себе отчет, что еще чего-то не хватает. Подумал, как должно все это прозвучать по-болгарски, и опять почувствовал что и еще чего-то не хватает.

Не хватало субстрата, не хватало общего фона на обоих языках. Нужно было выяснить себе не только слова и фактические положения, описанные этими словами, а и как перенести все это с одного языка на другой, — нужно было найти точки соприкосновения, которые помогли бы совершить этот физический процесс перенесения текста из плоскости одного языка с его историей и обстановкой в плоскость другого языка, не сделав его плоским, то есть сохранить и эпоху (о химическом процессе воссоздания духа, стиля, образов, лексики — ведь это анализ и синтез! — речь пойдет дальше).

И я уселся читать статьи о романе А. Н. Толстого и обо всем, связанном с подготовкой автора и написанием книги. Затем прочел главы о Петровской эпохе (и непосредственно предшествовавшей ей) из «Истории России от IX до XVII века» проф. В. А. Мякотина, написавшего ее для болгарских студентов и, следовательно, старавшегося построить мост между исторической правдой и восприятием ее средним болгаринном. Прочел и «Иллюстрированную историю Петра Великого» А. Г. Брикнера (1902), рисующую обстановку и портрет Петра с точки зрения дореволюционных монархических кругов в России.

После этого я приступил ко второму этапу. Прочел сочинения трех-четырех старых болгарских авторов, выписывая архаические слова и выражения, исторические реалии и прочее; затем — десяток исторических романов современных болгарских писателей, проделывая то же самое. Нашел в своих

«архивах» пару вырезок из газет, из рубрики «Сто лет тому назад». Все это потому, что я всегда считал болгарский язык эпохи национального Возрождения и отчасти Второго болгарского царства (XIII — начало XIV в.) ближе всего к русскому языку эпохи Петра Первого с его строем и лексикой, с бесчисленными иностранными словами, нахлынувшими в него, и многими другими характеристиками. И только тогда почувствовал, как говорится, почву под ногами, конечно, все еще без духовного полета, без упомянутого «химического процесса».

Такое «внеклассное чтение» тоже принадлежит к черной работе, к 98%, к «потению». Оно не всегда обязательно, всегда различно по содержанию и имеет очень близкое отношение к настройке в подходящей языковой гамме.

«Скарамуш» Сабатини, кроме всего прочего, заставил меня разыскивать материалы о комедии дель арте, — для этого пришлось рыться в энциклопедиях. Чтобы перевести Рабиндраната Тагора — «Гòра», «Крушение», «Дни моего детства» ("Gora", "The Wreck", "My Boyhood Days") — надо было познакомиться с религией, кастовыми различиями и обычаями его героев. «Автобиография» Бенджамина Франклина принудила меня, невежду в «точных» науках, копаться в учебниках по физике, проверять свои скудные знания и набираться терминологии (притом старой) и фразеологии, связанных с основными законами электричества. Для перевода «Черного консула» Анатолия Виноградова надо было освежить в памяти обстановку и события буржуазной революции во Франции (впрочем, это было нужно и для «Скарамуша»). Книги Дж. О. Кэрвуда требовали знакомства с канадской историей и политической географией тех лет. Книги Ирвинга Стоуна обязывали прочесть главы из истории искусства.

«Керамические» отступления Смирнова в «Тревожном месяце вересне» заставили меня прочесть две книги о болгарской керамике, чтобы подобрать необходимую для перевода лексику.

Рассказы Элина Пелина «Под монастырскою лозой» написаны в тон со своей тематикой, с легким налетом церковного, библейского языка и, готовясь переводить их на русский, я сел почитать Библию и Евангелие по-русски...

Выше, говоря о словарях, справочниках и других пособиях, я касался слегка этого «внеклассного чтения», однако там мне хотелось только указать, где и как переводчик может найти нужную ему информацию; здесь же речь идет о том, что вся подоплека фабулы художественного произведения, общий тон изложения, использованные автором склад речи и лексика, исторический и географический фон, да и все эти промышленные, сельскохозяйственные, медицинские процессы, все его «экскурсы» в области всевозможных наук и искусств обязывают переводчика не только познакомиться с терминологией, нахвататься отдельных слов и выражений и механически перенести их в свой перевод, но и основательно проштудировать немало побочной литературы.

Что же получается? — Под тем, что здесь уместилось у меня на паре страничек, часто подразумевается прочтение сотен страниц из учебников, руководств и произведений других авторов как на языке подлинника, так и на языке перевода.

Да и это еще, пожалуй, далеко не все...

XIV. Автор знает лучше всех

Еже писах, писах.

Понтий Пилат

А может быть, легче все-таки не копать в словарях, не рыться в толстых справочниках, учебниках и руководствах, не расспрашивать всевозможных людей, а обратиться прямо к автору..., если он твой современник, если он жив и — если снизойдет ответить. Раз он написал это, ему и карты в руки!

К чести русских авторов нужно сказать, что они, бывало удовлетворительно, а бывало и общими фразами, но всегда отвечали.

А к автору можно обратиться не по одному, а по двум поводам.

Во-первых, спросить о том из написанного им, чего нигде не разыскать, чего никто не объяснит: откуда он взял то или другое, какое значение вложил в такое-то слово или в такую-то фразу; а бывают и случаи, когда приходится просить, даже упрашивать этого самого автора, чтобы он разрешил переменить или опустить в переводе какое-то имя, название, да и многое другое, хорошо сказанное им в его книге: то, что хорошо на языке подлинника, оказывается подчас негодным или даже конфузным на языке перевода...

А между тем большинство болгарских переводчиков не утруждают себя обращением к автору — ведь это значит, кроме того, утруждать и его ответом: да и бог знает как отнесется он к придирам «какого-то там переводчика»!

Можно, конечно, переводить все и так, как оно есть, — как ты его понимаешь или как тебе хочется истолковать. Так легче, но это тоже зависит от установки!

А моя установка более «трудоемкая», — я должен выяснить все для самого себя и поэтому сажусь писать автору. Во-первых, у меня есть всяческие нерешенные вопросы, в частности, в связи с местными, диалектными, жаргонными, профессиональными словами и словечками, в связи со всевозможными цитатами, стихами, песнями, — эти последние я прошу дополнить, указать, откуда они — отдельные две-три строки не всегда узнаешь, хоть и взяты они из «Евгения Онегина» и существуют в одиннадцати изданных болгарских переводах! Вопросы о недомолвках, намеках, которые нужно уяснить себе, чтобы не получилось, как... Но об этом немного дальше.

А во-вторых? — Это, когда читаешь и спотыкаешься и чувствуешь, что как-то не клеится: явно, в оригинале что-то не так.

Пока ограничимся первым поводом.

Пусть будет ясно, что в словарь каждого автора входит, как об этом уже говорилось, огромное количество информации, не включенной в известные нам словари¹ (для примера достаточен даже только Шолохов) или же, может быть, и включенной, однако текст — скорее контекст — подлинника не дает ключа для ее раскрытия и поисков.

А переводчику приходится сталкиваться и с воображением и изобретательностью писателя, придающими новые значения старым словам, рождающими новые слова для старых понятий, а иногда и новые понятия, которых ни в каком словаре не сыщешь, потому что они новые, потому что их до сих пор не существовало.

Например, в романе Виктора Смирнова «Тревожный месяц вересень» встретился какой-то *трофейный* цвет, а у Еремея Парнова в книге «Ларец Марии Медичи» есть *цвет танго*. В обоих случаях название цвета по своей замысловатости стоит гоголевского «брусничного цвета с искрой». Пришлось писать (впрочем, обоим авторам я писал о многом — благо, оба охотно отвечали!). В. Смирнов на мой вопрос ответил: «Трофейный» цвет: чисто авторское словцо, может быть, не совсем удачное. То есть, имеется в виду немецкое военное сукно с его серо-зеленым, мышинным цветом...». А Еремей Парнов, в свою очередь, объяснил: «Цвет *танго* — оливково-желтый. Был в моде в 20-х годах».

Когда мне встретилось в «Повители» Анатолия Иванова

¹ Здесь очень к месту были бы английские понятия dictionary и vocabulary, первое в значении «словарь — книга, справочник, построенный по алфавитному принципу», а второе — в значении «словарный запас, словарь писателя».

слово *завозни*, я нашел у Даля: «Завозня — плоскодонная лодка...» и «Прм. сиб. каретный сарай», и еще «Завозень — якорь для завозу...» и пр. Никакое из этих значений меня не устраивало. Пришлось опять-таки обратиться к автору, который объяснил: «Завозни. Единственное число — завозня.

Бревенчатый амбар, род сарая, крытый железом или тесом. Помещение, куда «завозят», складывают и хранят различное имущество: сельскохозяйственный инвентарь, всякую утварь, ненужную пока в хозяйстве, зерно, сбрую и т. д. Обычно строились раньше кулаками в ограде своего дома. Если кулак был очень богат, имел много имущества, то он строил две-три и более завозень вокруг своего дома». Как видите, полный, исчерпывающий ответ, который, однако, к сожалению, приводит переводчика только к нейтральному понятию «амбар» — по словарю: «холодное строение для хранения зерна, муки и т. п., а также вещей, товаров».

Между прочим, в этой «сибирской» книге, испещренной бесчисленным множеством поговорок, фразеологизмов и метких речений, было еще много местных слов, не вошедших ни в один из имеющихся у меня словарей. Помогла, конечно, эта самая переписка с автором, благодаря которой я узнал что *ходок* это род легкой брички, повозки, иногда с низким плетеным коробом (тогда его называют еще — *коробок*), но чаще без него. *Ходок* — от слова ходкий, легкий на ходу.

Слово *замет* автор объяснил мне так: «То же, что стог сена или скирда, только большего размера. Сено, привезя с лугов на усадьбу, складывают где-нибудь в удобном месте в «замет», то есть в большую, высокую островерхую кучу (чтобы не промочил дождь). В разговорной практике заметом называют все, что собрано с лугов и сметано в одну кучу».

Для прилагательного *хлипкий* Анатолий Иванов дал мне целый ряд синонимов: «Это слово можно применить в смысле: хилый, неустойчивый, квелый, ломкий, хрупкий, бессильный и т.

д.».

Все это не всегда могло существенно повлиять на лексику перевода (как, например, *завозня*) или на полноценную передачу образов, но даже если и не обогащало новыми словами, понятиями, образами, то дообъясняло их содержание и смысл и предупреждало целый ряд неправильных догадок, упущений и ошибок.

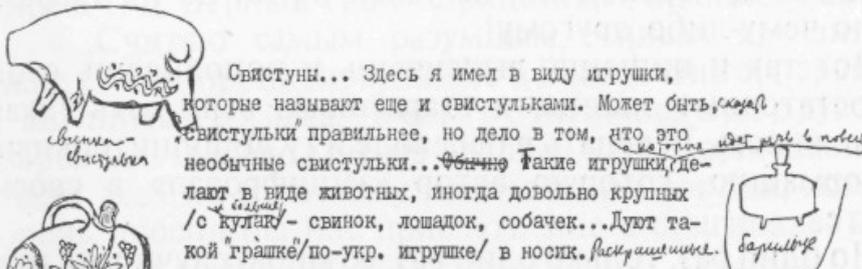
А в том же «Тревожном месяце вересне» Виктор Смирнов восхищается гончарным искусством своих героев: «...как догадались расцветить их веточками хмелика, тонкими «сосоночками», «кривульками», фиалочками, глазками «воловьих очей», «курячьими лапками»...

Сидишь и гадаешь: вот эти «сосоночки» да «глазки воловьих очей»! Может быть это сосны и воловьи глаза, как глаза. Но все-таки вероятнее, что это названия каких-то растений, цветов. Ведь есть по-болгарски «съсънка» — белый весенний лесной цветок, *Anemone nemorosa*!

Да и «воловьё око» тоже вселяет сомнение. И начинаешь искать... И у Даля находишь (не на *воловий*, а на *око*) *воловьи очи* — и латинское их название *Aster amellus* и русское, голубая ромашка. Но это ли имел в виду автор и его гончары в Полесьи, которые вряд ли разбирались и в научной ботанике и в латыни? А «курячьих лапок», которые я представлял себе чем-то вроде следов от куриной лапы на мокром песке, и вовсе нигде нет... Ну, а дальше там — разные формы гончарных изделий? Ведь их тоже нужно увидеть, чтобы «получилось» в переводе.

Нет, ничего, ровно ничего не выходит. Очевидно, нужно узнать все это от самого автора. Пишу письмо и получаю... целый трактат с рисунками. Так, может быть, лучше просто показать хоть отчасти, на что похож этот ответ, как осуществляется непосредственный контакт «переводчик — автор»? Вот он.

Свистуни... Здесь я имел в виду игрушки, которые называют еще и свистульками. Может быть, *свистуль*. Свистульки правильнее, но дело в том, что это необычные свистульки... *идет речь о носке* Такие игрушки, делают в виде животных, иногда довольно крупных /с кулак/ - свинок, лошадок, собачек... Дуют такой "грашке"/по-укр. игрушке/ в носик. *раскрасились*.



Барило, барильце - букв. бочка, боченок. Очень распространенные глиняные сосуды, сейчас имеющие в основном чисто декоративное применение. Размеры самые разные, средн. вместимость около 0,5 л.



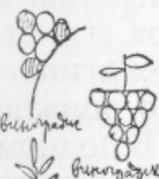
Куман, куманец - кувшин, кувшинчик, но в гончарном деле это кувшинчик совершенно определенной формы, буквой "О". Очевидно, пришла эта форма с востока...



Теперь об орнаменте. К сожалению, книг с такими подробностями у нас нет. Поэтому пользуюсь собственными записями, сделанными в Опшине /центр гончарного дела в Вост. Украине, под Полтавой и подсказками памяти.

Хмелик, виноградик, сосночка, кривулька, фиалочка, воловь очки, курячья лапка, смужечки, пасочки - это устоявшиеся элементы орнамента. Не уверен, что в болгарской ~~декоре~~ декоре найдутся прямые эквиваленты, но, по-моему, в названиях растений /хмелик/ содержится явный намек на характер детали.

Виноградик - гроздь из разноцветных кружков.



Сосночка /от сосны/ - зеленая ветвь.

Курячья лапка/т.е., курья лапка, куриная - элемент, напоминающий куриное крылышко, а, может быть, и ногу.. (Зеленая)



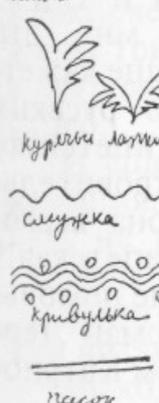
Смужечка, смуга /букв. полоска, полоса/- кривая цветн. линия

Кривулька- усложненная смужечка /сдвоенная, строенная, с декоративными дополнениями/. *Многочетная*.

Пасок /букв. поясok/ - просто линия, опоясывающая обычно сосуд. *Однородная, сферическая, сросшаяся, многоцветная или одноцветная*

Фиалочка /от фиалки - цветка/ - не помню точно рисунка, но ясно, что близко к цветку. *букв. "бычьи глаза"*

Воловь очки/ очки/ . Тут загвоздка. Так в украинском орнамента /не только в гончарном/ называют крапивник. Но в блокноте я нашел, что иногда вместо "воловьих очей" гончары говорят ~~волошки~~ "волошки". А это по-укр. значит васильки!



Выше я упомянул слово «цитаты». Объясню почему. В

«Волоколамском шоссе» Александра Бека Баурджан Момыш-Улы напевает: «Иван, Иван,... На твоём костре я загорался...». Эта цитата — в кавычках, с многоточием — мне ничего не говорила. Я хотел узнать полный текст этой песни, к чему ее напевает Момыш-Улы, известна ли она или нет. Пришлось в очередном письме спросить А. Бека и он ответил: «Момыш-Улы думает об Иване Васильевиче Панфилове и вообще о русских. И импровизирует в лад мыслям: «Иван, Иван... На твоём костре я загорался». То есть на костре русской революции, русской культуры. Таков смысл этой импровизации (песни с такими словами не существует)».

Вот тебе и на! Я искал ритм, искал какой-то другой ключ к переводу. И что же? Пришлось так и оставить, и заставить более внимательных читателей гадать, как гадал и я. Единственное утешение, что это, наверно, и не до всякого русского читателя дойдет.

Виктора Смирнова я спросил и о цитате в его «Вересне» — «Узнаю коней ретивых...». Это звучало мне как-то знакомо, но и только. И вот что ответил мне автор: «Здесь С. вспоминает (несколько изменяя) известное стихотворение Пушкина — его великолепный и, как отмечают комментаторы, очень точный перевод из Анакреона (55-я ода). Более всего знают у нас первую строку — и не только благодаря Пушкину. Один из известных литературных героев (вот уже выпало из головы — то ли Облонский в «Анне Карениной», то ли кто-то из чеховских персонажей) — повторяет: «Узнаю коней ретивых по каким-то их таврам!...».

А вот я, переводчик, не узнал их ни по их таврам, ни по чему-либо другому!

Вот так и пишешь, выясняешь и пополняешь свои недостаточные знания, и стараешься, если есть такая возможность, передать в переводе и ту дополнительную информацию, которую автор «зашифровал» в своем тексте.

Но один раз, только один раз, со мною случилось так, что автор, так сказать, перехитрил меня, или я сам перестарался. Было это не так давно, — выходит, что и накопившийся в течение более четверти века опыт тоже не всегда может помочь! В упомянутом уже выше романе Парнова (это детектив на историческом фоне) есть героиня, чья квартира — своеобразная «лавка древностей», и у которой больше полудюжины кошек. И там, в обстановке разных языческих богов и божков, говорится о черной кошке с шелковистой шерстью и загадочными глазами, и зовут эту кошку «Моя египетская». Уж я перерыл все возможные описания египетской религии, в полной уверенности, что это должно быть имя какой-то богини, но Мди не нашел. В полном изнеможении написал автору с просьбой объяснить это имя, даже спрашивал не имел ли он в виду Ма, супругу Тота, бога истины и справедливости. И получил ответ: «Моя египетская — это «принадлежащая *мне* египетская кошка», — от местоимения мой, моя и т. д.».

Насколько несправедливой показалась мне эта истина! Однако, между нами говоря, мне все еще кажется, что в этом окружении и большинство русских читателей книги произносит про себя «Моя египетская» и считает, что это имя какой-то забытой покровительницы фараонов, вовсе не подозревая, что она всего-навсего не *наша*, не *ваша*, не *твоя*, а *моя* египетская!¹

А раз случилось, что и сам автор не смог мне помочь. Переводил я прекрасный биографический роман Леонида Борисова о Р. Л. Стивенсоне «Под флагом Катрионы», то есть книгу об англичанине, написанную русским, с цитатами из стихов поэта, естественно, в русском переводе, собственными именами в русской транскрипции и т. д. Верный своим принципам, я

1 Однако автор окончательно доконал меня в своей следующей книге «Третий глаз Шивы», которую прислал мне с теплым, дружеским автографом. Там опять упоминается (только раз!) эта самая египетская кошка, но, видимо, после моих вопросов, автор поставил ударение на **о** — *М^оя* египетская (!?!).

написал автору.

«...Считаю самым разумным, — писал я, — английские стихи, процитированные в Вашей книге, перевести с английского языка, то есть с оригинала, а не с русского перевода. Однако мне не удалось найти оригинальный текст всех их и поэтому прилагаю список тех, которые очень просил бы Вас прислать мне в оригинале, какой у Вас, без сомнения, есть.

Принцип транскрипции собственных имен несколько различен в русском и болгарском языках, поэтому прошу Вас, по возможности, дать мне в латинской транскрипции те имена, в которых я сомневаюсь...».

На это письмо я получил очень милый, дружеский, но и неожиданный для меня ответ. Леонид Ильич писал:

«Но Вы напрасно надеетесь на мою помощь. Должен изумить Вас: я не знаю английского языка. Роман написан мною на основании ПЕРЕВОДОВ С АНГЛИЙСКОГО, а этот перевод делали для меня друзья, доброхоты, почитатели мои (простите за нескромность). Кроме этого, я очень хорошо знаю биографию Стивенсона, знаю давно (мне уже 64 года, к Вашему сведению¹). И стихи также мне переводили (а тут и я помогал) те же друзья-доброхоты. Никаких следов не осталось, все делалось за чашкой чая, шутя, но не без вдохновения, впрочем. Все черновики мною уничтожены три года назад. Часть стихов использована мною с журнальных страниц, в переводах Николая Чуковского.

И еще: Вам, как я понял, нужна не латинская транскрипция, а написание того или иного имени по-английски, не так ли?

Повторяю: в данном случае я не помощник.

Видите, как все это нелепо, смешно, но роман есть, его читают, переводят не только в Болгарии...».

Выходит, что и сам автор тоже не всегда знает лучше всех!

1 Это было в 1961 году.

XV. О рваном бархате и водяном быке

Нет на свете мук сильнее муки слова.

С. Я. Надсон

И вот, выяснив все, я вдруг отдаю себе ясный отчет, что многое из того, что я узнал, что мне дообъяснил и сам автор, вовсе не годится для моего перевода. Не годится потому, что все это безнадежно устарело; потому что никто этого не знает; потому что оно лишь введет в заблуждение среднего читателя; не обогатит, не сохранит колорит, не углубит, не обострит настроение, не расширит общую культуру среднеинтеллигентного человека, — оно только загрузит текст лишней, никому ненужной и даже непонятной информацией.

Случается, словарь или живой словарь — специалист по данной отрасли знания — не поддается никаким «наводящим» вопросам и дает чисто терминологический перевод, который не устраивает тебя именно своей терминологичностью или же тем, что среднему читателю (вернее, огромному большинству читателей) он будет и чужд и непонятен...

Так возвратимся еще раз к несоответствиям между содержащимся в словарях... (нет, пожалуй, не в словарях, а в природе, в условиях жизни в разных странах, разных климатических поясах, в историческом развитии, в философии, обычаях, повериях и бог знает еще в чем, описываемом автором) — и кругом знаний и понятий читателя перевода. Скажем, как в случае со знакомым уже нам из главы «О марсианском матросе и о копытах солипсиста» *разрезным бархатом*... Или возьмем, к примеру, тот же типичный для Англии heather. В англо-болгарских словарях, как я сказал, его переводят *пирен*, а его русский эквивалент *вереск* в русско-болгарских словарях *калуна*. Никакой болгарский читатель за малыми исключениями (и, конечно, в первую очередь, за

исключением специалистов-ботаников), этих самых *пирена* и *калуны* не знает. А ведь для англичанина в этом *heather* кроется примерно столько же очарования и поэзии, как в *черемухе* для русского!

Кстати, в английском названии *черемухи* — *bird-cherry*, *птичья черешня*, — нет ничего столь поэтического, я бы сказал, символического, как в русском; болгарское же ее название (по словарю) — *песекия*, — не только совсем не распространено (вероятно, оно местное), но и звучит смешно и грубо, и для художественного перевода не годится.

Точно так же, в известном смысле символический русский *грач*, если быть послушным словарям и ученым номенклатурам, превращается по-болгарски в *полевую ворону*, а по-английски называется *гоок*, второе, разговорное значение которого — *мошенник, аферист, шулер* — ассоциация не особенно приятная. Поневоле призадумайтесь!

А *клюква* — нет, нет, не та самая развесистая клюква, а плоды скромного северного растения! В Болгарии она вообще не произрастает и болгарского названия для нее просто нет, а в словаре она дана без перевода *клюква*, что дополнено латинским названием *Vaccinium oxococcus* и объяснением: «вид северной брусники».

Так что же делать переводчику?

Во-первых, подумать о том, что он — переводчик — знает гораздо больше рядового читателя перевода о географии, истории, быте, культуре и пр. страны, описываемой автором (т. е. должен знать больше!), а кроме того, и все остальное знает и понимает (т. е. должен знать и понимать!), потому что проверил и узнал все новое для него самого.

А во-вторых... во-вторых, он должен постараться передать, перевыразить, объяснить, подменить или незаметно и без ущерба для автора и его книги, опустить некоторые «вот такие штуки», чтобы для читателя не было в переводе никаких ребусов

и загадок.

Вот русский переводчик Гофмана может написать, что Дон Жуан был одет в красный *разрезной* бархат (так как по-русски это понятие существовало, а, может быть, и сейчас еще знакомо некоторым), и это необычное слово подскажет читателю, что и сам бархат был необыкновенным. Но надо ли нашей болгарской переводчице придумывать новое слово — поскольку по-болгарски ни в каком словаре ничего подобного найти не удалось, — или давать объяснение в сноске? А почему бы ей не написать просто «*дорогой* бархат»? Ведь автор имел в виду именно его стоимость, а не то, что ворс у него был не петельками, а разрезной! Так будут и волки сыты и овцы целы, и ничего не будет утрачено, — точно, по закону.

В книге Виктора Смирнова я наткнулся на цветок *золотые шары*. Я его не знал и не смог найти ни в 4-х томном Словаре русского языка, ни у Даля. Спросил в письме автора. Он дал мне латинское наименование *Rudbeckia iaciniata*, по этому наименованию я обнаружил его в английском Оксфордском словаре, узнал, что это «садовый цветок из семейства астр, возвращенный шведскими ботаниками братьями Рудбек», и, вооруженный этими сведениями, обратился к моему неизменному консультанту. Он ответил, что болгарского имени этот цветок не имеет и что он мало известен у нас. Спросил опять автора (на этот раз не было спешки): что делать? Тот ответил: «Поправьте их на георгины». Но вот в книге Е. Парнова «Ларец Марии Медичи» я столкнулся с этими шарами во второй раз. Написал и этому автору, упоминая и прежний случай; он ответил: «Георгины у нас появляются к осени. Если Вы не возражаете, пусть будут *мальвы*». Так был спасен колорит по вкусу обоих авторов.

В Северной Америке встречается tulip-tree, переводимое «буквально» на русский язык как *тюльпанное дерево*. Тюльпан по-болгарски называется *лале*, и дерево, следовательно, надо

бы было назвать *лалево дърво*. Но такое название звучало бы и смешно и непонятно, — оно удалялось бы в сознании рядового читателя от цветка *лале* и приближалось бы скорее к часто встречающемуся мужскому имени *Лалю*; назвать же его научным именем *лириодендрон*, вложив это древнегреческое слово в уста неграмотных рабов негров и белых плантаторов из романа Майн Рида «Квартеронка», которые лишь немногим культурнее своих черных рабов, тоже не годилось. Пришлось опять советоваться со специалистом, как поступить, чтобы не отойти от научной правды, и с его благословения я перекрестил tulip-tree в *божурово дърво*, то есть *пионовое дерево*.

Подобным превращениям мне приходилось не раз подвергать и другие растения, рыб и разные предметы. Вот, например, в «Американской трагедии» Драйзера самая трагедия разыгрывается на *Озере Большой Выпи* (Big Bittern Lake). Эта птица, *большая выпь*, по-болгарски называется *воден бик* (водяной бык), широкой массе читателей вряд ли известна и, вероятно, у большинства, в связи с американской обстановкой, такой точный перевод вызвал бы скорее представление о каком-то животном вроде бизона или буйвола. Рассмотрев мой вопрос со всей серьезностью, хороший наш орнитолог и добровольный консультант многих переводчиков Петр Боев решил, что мы ничем не навредим ни роману, ни автору, назвав это озеро *Озером Большой Цапли*.

Выдающийся болгарский переводчик Хенри Левенсон цитировал в свое время такой случай: «Много лет тому назад я переводил с немецкого сентиментальный роман. Герой и героиня объяснялись в любви в лесу и, упоенные счастьем, слушали пенье *Kreuzschnabel*. Я спросил знакомого орнитолога, как называется эта птица по-болгарски, и он сказал, что в наших лесах она не водится и поэтому болгарского имени у нее нет. Я справился в Большом немецко-русском словаре Павловского и нашел там русское слово *клест*, которое тоже не знал как

перевести на болгарский и латинское название которого *Loxia curvirostra*. Неужели я мог бы в самом лирическом месте романа написать: «И, упоенные счастьем, они слушали пенью *Loxia curvirostra*»?¹

И вот Х. Левенсон поступил очень просто — он перевел немецкое (и латинское) название дословно на болгарский язык: *кръсточовка*. Это вышло удачно. Не знаю было ли это совпадением, однако болгарские натуралисты начали называть эту птичку тоже *кръсточовка* и в Русско-болгарском словаре *клет* переведен именно так.

Но какое бы решение ни принять в подобных случаях — придумать новое слово, калькировать, как Левенсон, переменить, употребить другое близкое понятие или даже опустить неудобное слово или выражение, — ты должен прежде всего узнать, что точно они означают, как они выглядят, не таят ли в себе чего-нибудь больше своего имени — какого-нибудь символа, каких-то ассоциаций. Даже если опустишь их самих, если в переводе их не будет, это совсем не исключает того, что они как-то органически связаны с другими оставшимися в тексте элементами, что этот скрытый смысл должен оказать влияние на широкий контекст и, поняв его как следует, ты сможешь компенсировать другим способом, например, заменив *черемуху сиренью, грача — даже просто ласточкой, а рваный бархат (gerissene) — дорогим или роскошным бархатом* — в таких случаях они будут равнозначны.

XVI. Закавыки в кавычках и без кавычек

Злой с лукавым знаются,
друг на друга ссылаются.

¹ *Левенсон Хенри*. Кухнята на преводача. — Годишник на Библиографския институт. София, 1947.

«Закавыка (заковыка)» по Далю значит «запятая», но и «крючок, помеха», а «закавычить» — «поставить в кавычки», означая, что «говоришь по-говоренному»; именно это и обязывает нас «заковыченное» переводить точно... или, скорее, верно, потому что точное очень часто оказывается неверным, если речь идет о цитатах, названиях различных произведений искусства, событий, о заглавиях известных уже на языке перевода книг, стихотворений, трактатов и т. п., о формулировке разных научных законов... Ведь их нельзя переводить произвольно, нельзя переводить и слово в слово (по словарю), если они уже переведены (порою совсем ошибочно) и приняты в общекультурный фонд языка. Никак не идет переводить английское (по Дарвину) survival of the fittest как *выживание наиболее годных*, хотя некоторые читатели и могут догадаться, что речь идет о *естественном отборе*. Да и в наименовании экономического закона supply and demand и по-русски и по-болгарски вместо английского *снабжение* или *поставка* стоит *предложение*, и порядок слов обратный — по-русски *спрос и предложение*, а по-болгарски *търсене и предлагане*.

Нельзя же, работая над книгой Ирвинга Стоуна «Муки и радости», перевести английское название фресок Микеланджело и Леонардо да Винчи "The Last Supper" как «*Последний ужин*», ведь в славянском Евангелии (болгарском и русском) этот эпизод испокон веков называется «*Тайная вечеря*».

Казусы бывают разные. Вот, встречаешь в книге только начальный обрывок цитаты, а чтобы правильно перевести, надо знать ее до конца, не то может произойти недоразумение, как это получилось раз у переводчика в книге Эриха Кестнера «Кнопка и Антон» («Anton und Pünktchen»), где встречается недосказанное «*Wer hat dich, du schöner Wald...*». Не обратив внимания на многоточие, приняв это за законченную мысль, мой

добрый друг добросовестно перевел: «*Кому принадлежиш ти, дивен лес...*». Дело-то, конечно, было не только в недосмотре многоточия внутри кавычек, а и в широком контексте. Усмотрев и его, и будучи более подозрительным ко всем таким заковыкам, он, наверно, докопался бы и до продолжения цитаты — «*..aufgebaut so hoch da droben?*» — и узнал бы даже, что это стихотворение Эйхендорфа «*Der Jäger Abschied*», переложённое на музыку Мендельсоном и весьма популярное среди немецких детей, и тогда бы и перевел без ошибки: «Кой тебе, дивен лес...»¹.

А в упомянутом уже мною переводе какого-то русского рассказа один из героев восклицает по-болгарски:

«Ний сме гръб до гръб на мачта,
срещу хиляди сме двама...»

Как звучат эти строки по-русски, я нашёл, — они гласят:

«Мы — спина к спине у мачты.
Против тысячи вдвоем!»

Болгарская переводчица перевела это двестише почти слово в слово с русского. Она не могла знать (разве только если ей довелось прочесть перед этим «Сердца трех» ("Hearts of Three") Джека Лондона на английском, русском или болгарском языках), что это цитата из пиратской песни Джорджа Стрелинга, послужившей Джеку Лондону эпиграфом и проходящей лейтмотивом через весь роман. Беда в том, что двое пиратов Дж. Стрелинга, «спина к спине у мачты», сражаются с *целым экипажем*; в русском переводе экипаж перерос в *тысячу*, а у нашей переводчицы *тысяча* умножилась на *тысячи*; кроме того, эти герои сражаются у нее, стоя **на** мачте. Если бы она знала оригинал... А откуда знаю его я? Чистая случайность — я перевел этот роман Дж. Лондона, а, конечно, и песню Дж.

1 На русский язык переведено П. Карпом. См.: Прощание охотников. — В кн.: *Эйхендорф Йозеф*. Стихотворения. Л., 1969, с. 94:

«Кто, скажи, зеленый лес,
Ввысь простер твои вершины».

Стрелинга с английского на болгарский еще в 1963 году и, поставив пиратов «спина к спине» (back to back) пожертвовал мачтой и предоставил им сражаться с «целым экипажем...».

«Гръб до гръб двамина с тебе
бихме се с цял екипаж!»

Раньше и я не знал этой песни и, вероятно, сделал бы то же самое или почти то же самое... Впрочем, нет! — Привычка свыше нам дана, — наверное, докопался бы, порасспросил больше, может быть, написал бы автору рассказа, как я это делал в других случаях...

В таком другом случае между переводчиком, то есть мной, и автором одной из переведенных мною книг произошел следующий эпистолярный диалог:

Переводчик: Прошу объяснить следующие аллюзии: ...
с. 349 — Цитату «Горючая земля, горячий песок».

Автор: Тоже фольклорная ассоциация. Горючий здесь выступает как горький, пропитанный слезами и т. п.

Переводчик: Вы мне объясняете: «Тоже фольклорная ассоциация» и т. д. Однако у Вас это стоит в кавычках и меня интересует, если это цитата, то откуда, и предшествующий текст.

Автор: Это не цитата. А если и цитата, то я не знаю откуда. Видимо, надо просто убрать кавычки.

Но бывает и хуже: где-то, как-то употреблено выражение, на первый взгляд самое невинное, самое обыкновенное, и даже не в кавычках, — а в сущности это цитата или, правильнее, отрывок цитаты... Ну, например, в «Битве в пути» Галины Николаевой Тина говорит Бахиреву: « — Это будет последний...». На переводчика эта реплика не произвела впечатления; у редактора же в ушах прозвучало продолжение: «...и решительный бой!» Ведь Бахирев-то шел в бой! Ну и что? — спросите вы. А то, что соответствующее место из «Интернационала» по-болгарски звучит так: «Бой последен е

този». И перевести эту реплику Тины иначе было ошибкой.

Кончая этим примером, приходим к заключению, что, если переводчик не согласен с переводом данной цитаты в прежней ее официальной редакции на языке перевода, он может, а, пожалуй, и должен, перевести выдержку заново, но оговорив это в сноске, в известных случаях отмечая и ошибки в прежнем ее переводе.

Однако мораль остается все той же: выписывай, переводчик, заранее, копайся, переписывайся, проверяй! Все ошибаются, но чужой ошибки никто не потерпит.

А когда неправильно цитирует сам автор, бывает еще одна заковыка, но о ней — дальше.

XVII. О кофе со сливками и торте из каштанов со сливами

Век живи, век учись, все равно дураком помрешь.

Русская пословица

Сколько раз уже я повторял, что переводчик должен быть знаком с географией (и топонимией), историей, литературой, достижениями искусств, бытом, обычаями и привычками, и даже с жестами народа, чью литературу переводит, чтобы не вышло в переводе так, что болгарин, качая головой, возражает, когда он, в сущности, соглашается.

Не так давно, в связи с этого рода знаниями, возникла новая дисциплина — лингвострановедение. Умная наука, рекомендуемая всем изучающим иностранный язык и, конечно же, абсолютно обязательная для переводчика.

Будешь переводить по словарям — словари подведут: они, как уже было сказано, далеко не достаточны. Поверишь одной интуиции — промахнешься: потому что будешь всегда начинать танцевать от своей домашней изразцовой печки, а не от камина

в Лондоне, открытого очага в восточных и южных странах, или даже не от русской деревенской печи в какой-нибудь Ивановке, не говоря уже о батарее современного центрального отопления.

Или, при переводе с русского на болгарский, Дойдя до слова *пастух* и найдя в словаре, что это может быть *овчар, говедар* (других синонимов не дано), заставишь *говедаря пасти лошадей*, — вот словарь тебя и подвел, в болгарском-то быту это понятие гораздо более дифференцировано, чем в русском (вспоминается невольно «коровий пастух» Гоголя) и, в согласии с частным случаем, это может быть *говедар, кравар* или *воловар, биволар, коняр, магаретар, овчар, свинар, козар, гьскар*. А дашь волю этой самой интуиции при переводе с болгарского и, не проверив по словарю, можешь случайно перевести и *кокошкар (кокошка — курица)* как «пастух», думая, что по Гоголю это выйдет что-то вроде «куриного пастуха», хоть кур и не пасут; а *кокошкар* вообще никакого отношения к курам не имеет, — это *мелкий вор* или *трус*. Вот тебе и интуиция! Или же вспомнишь болгарское слово *пастир* и примешь его за нейтральное, напишешь, потом проверишь по болгарскому 3-хтомному толковому словарю и схватишься за голову: «*церк. Религиозный руководитель христиан*». Но и это еще будет недосмотром, — ниже стоит еще раз *пастир* и толкование на сей раз как будто подходит: «*человек, пасущий скот*»; а в однотоном толковом словаре стоит даже и синоним *овчар!* Но нигде не сказано, нет пометы, что звучит оно книжно, что в живой речи народа чаще всего оно употребляется лишь в уменьшительной форме — *пастирче* (пастушок, подпасок).

Почти то же самое можно сказать, в общих чертах, и об английском языке — и в нем есть *herd* (пастух вообще) и *cowherd, shepherd, goatherd, swineherd, gooseherd*¹, а есть и *cowboy*.

«Погодите! — воскликнете вы. — Ведь переводчик обычно

1 То есть пасущий коров, овец, коз, свиней, гусей.

переводит на родной язык!» — Да, так-то оно так, но по тому самому недосмотру, увлечению, по инерции (вместо интуиции) и по-русски можно написать *курятник*, тем более, что *курятница*-то и есть «женщина, ухаживающая за птицами, птичница».

Разумеется, весь этот перечень только примера ради, — в таких вещах, предполагаю, не ошибется и самый заурядный переводчик.

Важно то, что все это лингвострановедение можно перенести в более узкие пределы любого исторического периода, любого «лингворемесловедения», «лингвоискусствоведения»... или «лингвомедициноведения»... Так, в более старых английских, французских и немецких книгах *satin* по-русски и по-болгарски будет *атласом*, а в современных — *сатином*; английское *small-pox*, то есть *мелкая оспа*, по-болгарски будет *едра шарка*, то есть *крупная оспа*, болгарское *дребна шарка*, то есть *мелкая оспа* по-русски *корь*, а по-английски *measles*, а английское *chicken-pox*, то есть *цыплячья оспа*, по-русски *ветряная оспа*, по-болгарски *лештенка*, то есть *чечевичная оспа*. И так далее, до бесконечности.

Но мало одних знаний о стране, с языка которой переводишь. Ведь подлинник может быть написан на английском языке, а действительность быть канадской, австралийской, американской, индейской или индийской (Мулк Радж Ананд, как я уже говорил, пишет по-английски). Сенкевич написал «Камо грядеши?» о Древнем Риме на польском языке, но переводчикам не могут быть достаточны и самые отличные знания только польского языка. А события, описанные в моем любимом «Петре Первом», происходят на Руси, в Турции, Польше, Швеции, Голландии...

Ничего себе лингвострановедение! Оно приближается к **мультилингвомироведению!**

И переводчик должен проверить, ознакомиться и понять

все, что ему неясно и незнакомо, — все, что он заранее выписал на карточки.

Кроме того, во многих случаях он должен узнать не только значение конкретных слов и выражений, а, так сказать, окружающую их обстановку, весь комплекс действий и положений, связанных с ними, — разгадать «загадочную картинку», о которой должен догадаться, что она именно загадочная, что в ней кроется «еще что-то».

Я говорил о словарях, о разных справочниках и руководствах, о специалистах, об авторе в роли консультанта и т. д. Но иногда и этого недостаточно. Можешь прочесть сотню китайских книг и не понять, как держит китаец палочки для еды. Это, вероятно, нужно увидеть.

Оказывается, в первую очередь опять-таки нужно узнать, чего ты не знаешь. Но если ты привык видеть переводимое в действии, как на киноленте, тогда перед твоим взглядом всплывают «белые пятна», а, может быть, и черные — непроглядные, и тебе становится ясно, что именно тебе еще не ясно. Но для этого не следует иметь предубеждения, не следует убеждать себя заранее, что знаешь, не идти и ложным путем предположений, утешаясь «логичностью» своего умственного процесса. Вот где избыток воображения может оказаться очень вредным!

Чувство уверенности в себе, в своих знаниях, конечно, одно из лучших чувств: человек не колеблется, не сомневается, не теряет времени... Ну, иногда... -само собой разумеется, — ошибается. Но кто же не ошибается?

Опираясь на сей весьма зыбкий принцип, все думающие, что знают, «не замечают» мелочей. А среди читателей, не говоря уже о критиках, теоретиках, рецензентах и т. п., встречаются довольно опасные личности, которые как будто нарочно выискивают ошибки переводчика — эти самые мелочи — и, выждав удобный момент, уничтожают его своими

уничижительными поправками.

К моему искреннему сожалению, для того чтобы проиллюстрировать все это, мне тоже придется указать на подобные промахи, но отнюдь не из желания уничтожить, а с глубокой уверенностью, что и в моих переводах найдется достаточно таких мест.

Впрочем, для очистки совести, напомним здесь о цитированных в гл. IX («О марсианском матросе и о копытах солипсиста») кое-каких собственных ляпсусах.; скромно умалчивая о еще нескольких известных мне других. Как все мои ошибки, и эти — плод тех моментов, когда я бываю охвачен чувством, что знаю, и указать их было бы легче другим. Они могут послужить хорошим уроком впредь не забывать, что в сущности-то я не знаю и должен еще больше возиться, копаться, проверять и терять драгоценное время — этот самый дефицитный артикул в нашем веке.

Первую свою оплошность я обнаружил лет двадцать тому назад — увы! — сам, и, к моему искреннему удивлению, до сих пор никто другой ее не заметил. Листая один из первых моих переводов (с английского), я заметил, что в свое время, в описании поросшей вьющимися растениями веранды конца XII века я дал цветку *morning glory* (лат. *convolvulus*) популярное в Болгарии название «граммофонче» (по-русски это *вьюнок*). Это за шесть с лишним веков до рождения граммофона!

Переводя опять-таки с английского на болгарский, видимо, под влиянием моего русского языка, я заставил героев книги есть из ядовитой свинцовой, а не оловянной посуды (по-болгарски *свинец* — *олђво*, а *ђлово* — *калай*), что, впрочем, тоже не совсем правильно: эта посуда, да и игрушечные солдатики, делались из сплава на оловянной основе и только в английском языке для него имеется отдельное название — *pewter*, что не дает права переводчику ошибаться.

Возвращаясь к китайским палочкам и рису, хочется

повторить снова и снова, что переводчик должен ознакомиться не только с реалиями, но и с самим бытом, где эти реалии являются реальными предметами и явлениями жизни и существуют в реальном обиходе. Мало, например, знать, что *мартини* — спиртной напиток; надо отличать его от итальянского вермута «Мартини и Росси», а неплохо знать и то, что в США именем «мартини» называли коктейль из джина, вермута (он может быть и другой марки, а не «Мартини и Росси»), горькой апельсиновой настойки и т. д., что обо все этом, между прочим, можно узнать даже из того же самого Оксфордского словаря. Но и это не все! Надо знать и как его подают. Вообще-то коктейль подают приготовленным по заказу, в бокале. «Кубок», напиток «мартини» можно счесть реалиями, однако остальное уже быт, фоновые знания, лингвострановедение. А вот в русском переводе «Американской трагедии» Драйзера (1969) переводчики заставили самого героя налить себе коктейль из бутылки, отождествляя его с вином: «...усмехнулся Кинселла, наливая себе мартини; ему как раз подали вина...».

Там же встречается еще такое выражение:

«...приготовление несложных *коктейлей*, состоящих из *лимонада, кока-кола и тому подобного*». Во-первых, без сомнения, надо знать или узнать, что *коктейль* обыкновенно (а в то время — почти без исключений) спиртной напиток; во-вторых, что и у *soda-fountain*, где работает главный герой, готовили и подавали только безалкогольные содовые и фруктовые напитки и мороженое; английский текст гласит: "...to mix such *minor drinks* — *lemonades, Coca-Colas, and the like*".

«Но все-таки, — спросите вы, — где же ваши сливы и сливки?» Видите ли, их я выписал очень давно из переводов русской книги на болгарский и болгарской книги на русский язык.

В переводе книги С. Беляева «Приключения Самуэля Пингля» (1946) встречается такая фраза: «Той правеше изумительно *кестенова торта със сливки*», что в обратном

переводе на русский язык будет «Он делал изумительный торт из каштанов со *сливами*» — комбинация в кондитерском отношении весьма сомнительная. А в переводе романа Г. Караславова «Простые люди» (М., 1958) можно прочесть такое: «Я готовлю самый лучший *кофе со сливками*», что по словарю и верно, но в Болгарии в те времена никто не пил кофе с молоком или со сливками, — пили только густой, черный, турецкий кофе. Все дело в том, что болгарское или, вернее, турецкое слово *каймак* (впрочем, есть оно и в Толковом словаре Даля) в отношении кофе значит и теперь «густой верхний слой», своеобразная пенка, считающаяся любителями именно «сливками», то есть самой вкусной, самой лучшей частью, и варить «*каймаклия*» кофе умеет далеко не каждый.

Да, да! Очень часто переводишь и все как будто совсем гладко, даже и по словарям и разным там справочникам правильно, а пораскинешь мозгами, прибегнешь к «логике вещей», и — бах! — ударишься лбом об стенку вот этих самых «фоновых знаний»!...

Однако и у фоновых знаний тоже есть свои границы. Встречается масса цитат, намеков, ассоциаций (не говоря уже о библеизмах), давно незнакомых даже читателям оригинала. Достаточно того, что и во многих русских книгах — да, да, чисто русских! — изданных на русском языке, для русского читателя, даются объяснения в сносках и комментариях. А можно добавить, что в объяснения и комментарии к изданиям на иностранных языках прокрадываются ошибки вследствие пробелов в фоновых знаниях или недостаточной дотошности ... комментаторов. Следует «учесть», что составитель таких комментариев, хотя и на авторских началах, по сути дела является тоже консультантом-специалистом, даже с известным дидактическим уклоном. Выходит, однако, так, что переводчику подчас опасно просто воспользоваться данными комментария, — он должен их проверить. Чтобы не быть

голословным, укажу на несколько примеров, замеченных мною в процессе работы и «любительского» чтения.

Одним из последних переведенных мною произведений Джека Лондона был рассказ «Клянусь черепахами Тасмана» ("By the Turtles of Tasman"), и переводил я его по сборнику рассказов, изданному в Москве Издательством на иностранных языках (1963). К сборнику был приложен комментарий и, просматривая его, как говорится, «на всякий случай», я встретил толкование следующих мест:

1. A week later, sea-hammered and bar-bound for that time, had arrived the revenue cutter *Bear...* (с. 270);

Комментарий: sea-hammered and bar-bound — пробившись сквозь бури и пройдя мели.

2. "I built my first raft there, and got my first taste of the sea";

"Heaven knows how many gallons of it," Frederick laughed, nodding at the chauffeur. "They rolled you on a barrel, I remember." (с. 272).

Комментарий: They rolled you on a barrel — здесь в смысле: целую бочку; barrel — *баррель* (мера жидкости).

3. I have twelve stores on that chain now, a stage-line to the Reservation, and a hotel there (с. 273-274);

Комментарий: stage-line — станция на проезжей дороге, где можно отдохнуть и сменить лошадей.

В чем же здесь дело? А в том, что в действительности эти выражения следовало перевести так:

1. Неделю спустя прибыл таможенный катер «Медведь», *потрепанный бурей и просидевший на мели* все это время.

2. — Там я построил свой первый плот и в первый раз познакомился с вкусом морской воды.

— Бог знает сколько галлонов проглотил, — засмеялся Фредерик, кивнув шоферу. — Помню, что тебя *катали на*

бочке, чтобы выкачать ее.

3. У меня сейчас двенадцать магазинов в этих местах, автобусная линия до Резервации и гостиница там.

(Перевод мой — С. Ф.)

В книге Киплинга «Свет погас» ("The Light That Failed". Moscow, 1975) к с. 102 дается следующий комментарий:

"It's as simple as the Rule of Three — *зд.*: Это просто, как дважды два четыре; имеются в виду сложение, умножение, вычитание".

В сущности, в переводе это «просто, как дважды два четыре» было бы прекрасным эквивалентом, но в комментарии все-таки следовало бы дать точный перевод, а все словари, в том числе и лучше всего — толковые английские, — указывают, что здесь ничего такого в виду не имеется, и значит, это вовсе не «сложение, умножение, вычитание» (бог знает, почему комментатор не включил и деление), а всего лишь общеизвестное математическое *тройное правило!*

И тут мораль все та же:

Хотя такие места действительно часто бывают простыми, как тройное правило —

остерегайся, переводчик (и комментатор!), не верь в чужие переводы и толкования. Уж если станут ругать тебя, пусть ругают, не за чужие, а за твои собственные промахи! Ну, например... да, скрепя сердце, приходится еще раз сознаться (раз уж позволил себе говорить о чужих промахах)... Как, например, однажды мы с моим редактором решили просветить читателей и на самой первой странице «Морского ястреба» Сабатини, где во вступительных примечаниях автора говорится об Анне Клив, жене короля, и о королевском министре Кромвеле, дали сноску, что это «Карл I (1600 — 1649) — английский король, участвовал в Гражданской войне; осужденный и казненный». Вскоре после выпуска в свет перевода в издательство пришло возмущенное письмо читателя, врача из провинциального

городка, который утверждал, что речь в романе идет не о Карле I и *Оливере* Кромвеле, живших в XVII веке, а о Генрихе VIII и его министре *Томасе* Кромвеле, сосватавшем ему в жены Анну Клив на целый век раньше. Энциклопедия Британника подтвердила правоту нашего читателя, но было слишком поздно (впрочем, во втором издании перевода мы сноску сняли).

Да, такие дела. Единственным «оправданием» может послужить только то, что и авторы тоже ошибаются!

XVIII. О волке и о бабушке Красной Шапочки

Бумага терпит, перо пишет.

Поговорка

Не знаю, как вам запомнилась нестареющая сказка о Красной Шапочке, в особенности тот момент, когда волк врывается в избушку бабушки. Я помню ее так: волк проглотил бабушку, затем надел ее очки и чепец и улегся в постель. Так ее рассказывали мне, так видел я волка на картинках — в очках и чепце; так и я рассказывал ее своим дочкам. Но никогда никому в детском возрасте (а, может быть, даже и в старшем, как теперь вам) все это не казалось странным — ведь это сказка, значит, так и должно быть! А все-таки, как подумаешь, получается как-то нескладно. Выходит, что волк должен был сначала снять с бабушки чепец и очки (о капоте уж лучше и не говорить: слишком сложно будет!), и только после этого проглотить ее.

Мда-сс! Разные бывают ляпсусы, допускают их и авторы. Кстати, и набор синонимов и аналогов, определяющих это понятие, тоже довольно богат, что говорит само за себя. Вот, по разным словарям удалось составить такой примерно списочек:

изъян

опечатка

ляпсус

описка

недоделка

оплошность

недосмотр	ошибка
неисправность	погрешность
неправильность	промах
неточность	просчет
обмолвка	путаница
оговорка	упущение
	огрех

Встречаются они и в произведениях самых прославленных мастеров художественного слова. В большинстве случаев читатель их вообще не замечает: чем увлекательнее написана книга, чем лучше язык и стиль автора, тем меньше замечаем мы такие «подробности».

И все же они встречаются. Вспоминаю, например, попавшуюся мне когда-то газетную статью на тему об авторских огрехах. В ней, между прочим, был подробный хронологический расчет событий в «Анне Карениной» Льва Толстого. В конечном счете выходила неувязка в два года: по линии Левина и Китти события длятся два с половиной года, а по линии Вронского и Анны — четыре с половиной... Заметил это, видно, только автор статьи.

С полным набором упомянутого выше ряда поневоле сталкивается и должен бороться переводчик — ведь он, переводя, анализирует каждое предложение подлинника! Он непременно должен заметить все подобные ляпсусы. А вовсе не исключено и то, что переводчик может быть знаком с действительностью и фактами, описываемыми автором, лучше его самого; или эта действительность знакома лучше даже и будущим читателям перевода, и они обязательно заметят все «вольные и невольные» прегрешения автора. Ну и что тогда?

Замечая или начиная замечать и выписывать их, переводчик очень скоро убеждается, насколько разнообразны не только синонимы и аналоги понятия «ошибка», но и обозначаемые ими

фактические положения. И тут ему становится ясно, что часть их допущена (перечисляю в обратном порядке, основываясь на предпосылке, что автор допускает их реже всех) типографией, корректором, редактором, машинисткой или — в последнюю очередь — автором, и это ошибки невольные и бесспорные. Вероятнее всего, большинство таких недосмотров, опечаток, описок, промахов, просчетов и упущений лежит на совести редакторов и корректоров (ведь усмотреть все — их прямая обязанность!) и переводчику ничто не мешает поправить их, не задумываясь.

Однако остальная часть принадлежит первой — если взять в хронологическом порядке — из этих «инстанций производственного процесса», то есть самому автору, и уже косвенно объясняется недосмотром всех остальных. Но беда-то в том, что часто, не узнав или не разгадав, как должно быть, не можешь перевести весь пассаж.

При всех таких положениях перед нами встает дилемма: исправить ошибку или перевести все как есть? Хорошо, если автор жив, — можешь написать, попросить исправить. А что делать, когда автора уже нет? Допустим, что найдешь более старое издание этой книги, чтобы сравнить затрудняющие тебя места — выражения, слова, даже знаки препинания. А если и там все так же? Видно, переводчик должен поступить по совести: либо оставить, как есть, — пусть читатель сам разбирается; либо изменить, то есть исправить по своему усмотрению (раз может существовать «авторский вымысел», почему бы не существовать и «переводческому домыслу» или «переводческой догадке?»); либо же просто... опустить — ведь это легче всего! А это уже не дилемма, а трилемма!

Столкнувшись с такими «ситуациями» переводчику подчас приходится, так сказать, «влезть в шкуру» своего автора и попытаться уразуметь, какое значение он придает данному слову или выражению. А часто даже не нужно лезть в чужую

шкуру, — решения вопроса можно добиться и путем логического рассуждения. Но бывают и положения, когда переводчик, наоборот, должен постараться вылезти из шкуры автора, если ему вообще удалось втиснуться туда. Попробуем все это пояснить дальше на примерах.

Кроме разных недоделок, оплошностей, путаницы и пр., у автора возможны и:

— неправильная осведомленность («дезинформированность»);

— уверенность в своем знании настолько, что он не счел нужным и проверять;

— наконец, просто привычка неправильно употреблять то или иное слово или выражение, не так его поняв или запомнив.

Долгие наблюдения показали мне, что каждый из нас — и автор, и переводчик, и редактор, как и любой человек с улицы, в детстве воспринимает некоторые слова (иногда лишь одно-два слова) по-своему и потом всю жизнь употребляет их неправильно. Другим нравится только звучание того или иного слова, зачастую иностранного или приобщенного к родному языку посредством приставки, суффикса или флексии, и ради звучания истолковав его значение слишком поверхностно и не проверив по словарю, они употребляют его не к месту. Третьи и родные слова употребляют наобум, невпопад — может быть, по невниманию, не вдумываясь. В отдельных случаях такие огрехи можно объяснить и неправильными смысловыми, звуковыми и прочими ассоциациями, недостаточно хорошо проштудированной эпохой, бытом...

Однако автор явно всегда уверен в том значении, которое придает слову или выражению и именно он.

И наконец, быть может, он что-то переиначил, чтобы приурочить к своему замыслу — это тоже весьма возможно: автор волен и пошутить...

Впрочем, и это еще не совсем «наконец», потому что

встречается достаточно много разной путаницы другого характера — плодов невнимания, рассеянности и пр., оставленных автором и незамеченных, неисправленных редактором и корректорами.

Великому писателю мы прощаем и великие промахи и оплошности, а вот маленькому писателю и самые мелкие упущения ставят на вид. Но это касается читателей оригинала.

Не так обстоит дело с переводчиками: если читатель готов простить автору (и великому и маленькому) даже вольность, он отнюдь не так благосклонен к переводчику и часто винит его, по незнанию своему, в замеченных ошибках или «шутках» автора, добросовестно сохраненных в переводе, — все та же старая максима: все хорошее от автора, все плохое — от переводчика.

А на эту тему — об ошибках автора — я мог бы написать, наверно, отдельную «монографию». Примеров собралось так много, что даже трудно отобрать несколько для иллюстрации.

Конечно, дезинформацию или недостаточную информированность нельзя приписать никому другому, кроме автора. Но переводчик, что должен делать переводчик, если он заметил такие места (если!)? Конечно, с другой стороны, многие из этих недоделок и огрехов могут остаться незамеченными читателем, раз и переводчик не всегда их замечает... Впрочем, писал же я о своей ошибке в «Морском ястребе» Сабатини (в главе «О кофе со сливками и торте из каштанов со сливами»): почти всегда найдется знающий и придирчивый читатель, а там уже все зависит от того, где и как выразит он свое возмущение.

А недодумать и недопроверить так легко! Даже когда хочешь блеснуть знаниями или просто стараешься сказать что-нибудь пооригинальнее. Звонит мне раз коллега, переводчица с русского, и спрашивает, что ей делать: в тексте, мол, говорится о «лондонском бобби». Как будет этот бобби по-болгарски: с прописной буквы или со строчной, с артиклем, как обыкновенное

имя существительное, или без артикля, как имя собственное? Разумеется, я попросил дать мне его в контексте. Оказалось, что это биографическая книга русского автора о Марате и там в каком-то письме говорится, что «даже лондонские бобби намного симпатичнее наших столичных стражей и пользуются известным уважением народа». Я сказал ей, что это давно уже стало именем нарицательным и надо отнестись к нему, как к обыкновенному существительному. Но вот мое же слово «давно» заставило меня потом призадуматься и начать свои вечные поиски и рассуждения. Когда жил Марат? — С 1743 по 1793 год. Откуда и когда взялось прозвище лондонского полисмена «бобби»? Так начали называть их по имени Роберта Пиля (Боб или Бобби — уменьшительное от Роберт), реорганизовавшего лондонскую полицию в 1829 году. Вот тебе и нà! Значит, во времена Марата никаких «бобби» еще не было; автору была известна и нравилась эта кличка, но откуда она пошла, он и не подумал проверить. И я, в свою очередь, позвонил своей коллеге, объяснил ей этот казус и посоветовал написать в переводе «лондонские полисмены» или что-нибудь в этом роде. Как говорят немцы: *sicher ist sicher*¹.

Бесспорно, не следует оставлять неисправленными и ошибки, которые выглядят больше как опiski, а, вероятно, это и есть опiski, опечатки и пр., или «недодумки», как, например, в книге Л. Борисова «Под флагом Катрионы», где говорится о гонораре в Англии второй половины прошлого века, — «...четыре строки по пятьдесят шиллингов составляют два фунта стерлингов». Мы не знаем, много это или мало, но знаем, что в одном фунте до 1971 года было дв а д ц а т ь шиллингов!

В биографическом романе С. Голубова о болгарском поэте и национальном герое Христо Ботеве «Птицы летят из гнезд», в болгарских эпизодах много раз уже упоминавшегося мною «Ларца Марии Медичи» Е. Парнова, и в непереведенном на

1 Осторожность прежде всего.

болгарский язык биографическом романе Мориса Симашко «Комиссар Джангильдин», в повести Вл. Понизовского «Улица царя Самуила 35» есть много такого — в бытовом и историческом плане, чему никакой болгарин не поверит.

А встречаются, хотя и редко, случаи сознательного дезинформирования читателя. Так, например, Рабиндранат Тагор в автопереводе романа «Крушение» с бенгали на английский язык переиначил фактические сведения о своей родине, чтобы приблизить, — как он, вероятно, представлял себе, — повествование к пониманию английского читателя¹. Автоперевод вообще следует считать равным оригиналу, что и дало мне право перевести его на болгарский язык, поскольку переводчика с бенгали у нас не было. Но должен ли я был повторять подделки автора, которые имели значение или, скорее, были предназначены в определенный период для определенного круга читателей? По-моему, нет. Взяв и это на свою переводческую совесть, я нашел русский перевод с бенгали и выправил «европеизированные» элементы, восстановив бенгальские реалии и пр.

А невольные ошибки автора на его родном языке — неправильно употребленные им слова и выражения?

Возьмем Т. Драйзера и его «Американскую трагедию».

В ч. III, гл. 30 он пишет "seeing how worn and distraight she was —". Однако общий контекст показывает, что автор путает слова *distraight* и *distraught*, потому что первое из них значит (по Большому англо-русскому словарю под редакцией проф. И. Р. Гальперина) *рассеянный, невнимательный*, а второе — *смятенный, смущенный, потерявший рассудок, обезумевший, безумный*. Русские переводчицы заметили ошибку и перевели «как она извелась и *исстрадалась*».

Точно таким же образом он путает и слова *unsubstantiated* и *unsubstantial* (ч. III, гл. 26), говоря "But finding these

1 Подробнее об этом см. «Непереводимое в переводе», гл. 9.

unsubstantiated mind-visions a little too much, he finally got up and throwing off his clothes climbed into his iron cot", что в русском переводе тоже правильно дано «Под конец ему стало невмочь от этих *призрачных* тенет...», поскольку первое слово значит *неподтвержденный*, а второе — *нереальный*.

В ч. I, гл. 9, говоря о self-glorifying *diatribes*, Драйзер явно думает о *dithyrambs*: ведь *диатриба* — это резкая, обличительная речь, а *дифирамб* — преувеличенная, восторженная похвала! В той же части, в гл. 14 он путает *propitiatory* с *propitious* ("eyeing her in a most *propitiatory* and genial manner", — тут владелец магазина окидывает девушку не *успокаивающим, утешающим, примирительным, а благосклонным* взглядом, так как она явно ему нравится (а в русском переводе неудачно переведено «с самым *любезным* и добродушным видом»). А в гл. 3, в фразе "the seemingly material things of life, not for the thin *pleasantries* of heaven" он положительно имел в виду "thin *pleasures*" и это удачно переведено на русский язык «бесплотных *радостей* неба», — ведь *pleasantry* значит *шутка, комическая выходка*, а *pleasure* — *удовольствие*.

Скотт Фицджеральд в очерке «Утерянное десятилетие» ("The Lost Decade") пишет: "He paused by the brass *entablature* in the cornerstone of the building. 'Erected 1928' it said", очевидно, имея в виду лишь *tablet*, то есть *мемориальную доску*, — ведь об этом недвусмысленно говорит надпись: «Построено в 1928 году!» Употребленное же им слово — архитектурный термин, по-русски *антаблемент* и означает «верхняя горизонтальная, опирающаяся на колонны часть здания, состоящая из карниза, фриза и архитрава».

Один из «моих» русских авторов писал: «На этот раз она решила действовать *исподволь*. Выбор пал на ...». *Исподволь* противоречило контексту, так как значит оно *постепенно*, автор же, к которому я обратился, по собственному его признанию,

имел в виду *исподтишка*.

Другой русский автор пишет (с благословения редактора и корректоров) «Н., судя по *суетности* своих движений и по беспокойному поблескиванию крохотных, почти совершенно заплывших глаз, собирался о чем-то спросить секретаря...», а в другом месте, на триста страниц дальше, пишет «*суетная* беготня бригадира...», чем и подтверждает, что путает *суетность* с *суетливостью*.

А недоглядки и недомыслие, путаница всех видов?

Драйзер путает нумерацию озер: главные события «Американской трагедии» происходят на Двенадцатом озере, но вдруг Двенадцатое становится Четырнадцатым, а дальше, где герой вспоминает пережитое им, озеро оказывается Четвертым.

В гл. XI «Города в степи» Серафимович заставляет одну из своих героинь открыть открытую уже дверь: «*Двери* на улицу *настежь ...*» и затем: «Схватил за руку, она вырвалась, *распахнула двери ...*». Ф. Ф. Беллинсгаузен в своих записках, наоборот, заставляет миссионера Нота и командира шлюпа «Мирный» вломиться к королю Таити через запертую дверь: «Я заметил, что присутствие господина Нота не нравилось королю, и он поспешил *запереть* дверь ... В сие время *вошли* г-н Нот и Лазарев. Король смутился...».

Не лучше дела даже и у Алексея Толстого в «Петре Первом», — там тоже немало разной и разнообразной путаницы, и я не могу удержаться и не процитировать несколько, кроме упомянутой в гл. IV («О Навуходоносоре и лошадиной фамилии») путаницы в именах Михаила Тыртова и Федора Зоммера. Вот в кн. I, гл. VI генерал Патрик Гордон, англичанин, говорит по-русски ломаным языком немца: «*Шанде, шанде!* Стыдно! А еще русский *зольдат*», и еще: «*Ахтунг!* Берегись!».

Или, описывая день приезда Петра в Саардам, Толстой пишет: «*В тот же день* он купил у вдовы Якова Ома добрые инструменты и, когда вез их в тачке домой, встретил плотника

Ренсена...». И в разговоре с Ренсеном Петр говорит: «—А я на верфи Лингста Рогге с *понедельника* работаю...» — только что приехал в Саардам, устроился на квартиру, а уже с *понедельника* работает!?

Но больше всего меня интриговала, да и сейчас еще интригует, следующая фраза в описании свадьбы Петра из кн. I, гл. IV-2: «Сенные девки, *не евшие* с зари, начали *похрипывать*». Здесь что-то не так — от голода не хрипят! Уж я мудрил над этим, разыскивал другие издания и в конце концов добрый друг и коллега — переводчица, когда была в Москве, навела мне справку в самом старом, упомянутом немного выше издании, до какого удалось добраться в библиотеках (Л. — М., 1932 г.). И что же? Там она вычитала и переписала следующую редакцию: «Сенные девки, *не евши* с зари, начали *похрапывать*». На сей раз девки с голода начали... *храпеть!* Нет, это тоже не годилось! Без сомнения, какая-то описка вкралась еще с самого начала и автор, читая корректуры, ее не заметил. Так что же это могло быть? Я постарался представить себе рукопись и возможные ошибки наборщика, с одной стороны, и логику описываемой ситуации, с другой, и решил, что это, вероятно, было: «Сенные девки, *певшие* с зари, начали *похрипывать*». Совсем недавно мне попалось факсимиле письма А. Толстого, и я убедился, что его *н* и *п* совершенно одинаковы; сколько же было нужно, чтобы «*певшие*» превратилось в «*не евшие*»! Может быть, я и не прав, но еще тогда, переводя роман, я взял грех на свою переводческую душу и написал именно *певшие*.

Ну, а когда автор создает совсем невозможную ситуацию, как тогда должен поступить переводчик? Ведь внимательный читатель ни в коем случае не поверит, что так было в оригинале! Например, Иван Александрович Гончаров в своих записках «Фрегат «Паллада» предлагает нам такую картинку: «Шкипер сложил нога на ногу, засунул руки в рукава и покойно сел на лавочку, поглядывая во все стороны». Если это так и было, то

шкипер проделал довольно трудный акробатический номер — сложил нога на ногу стоя, а затем сел, да еще спокойно! Что же должен делать переводчик?

А иногда обнаруживаешь неточность, ошибку, но подкрадывается сомнение: действительно ли это ошибка? Возьмем опять Драйзера. В ч. II, гл. 33 «Американской трагедии» он цитирует Библию и, случайно ли или преднамеренно — нам не дано уже узнать! — адресует цитату, обращенную к Адаму, и ко всему роду человеческому: «... и будет к жене твоей влечение твое...» ("...celestial command laid upon Adam and his breed: "Thy desire shall be to thy mate". Однако в Библии стоит как раз противоположное: "Unto the woman he said: 'thy desire shall be to thy husband" (...к мужу твоему влечение твое... — Книга Бытия, 3 :16). Дело в том, что Драйзеру было необходимо создать такое отношение — мужчины к женщине, а не женщины к мужчине. Но дальше, в ч. III, гл. 27, он опять путает (или переделывает?) и приводит в защиту Клайда оправдание Адама перед всевышним "the woman tempted me" («Женщина соблазнила меня»), однако такой реплики в Библии нет, ближе всего к ней слова Евы "the serpent beguiled me" («Змей обольстил меня» — там же, 3:12 — 13). Действительно ли Драйзер сделал это преднамеренно?

А живому еще автору пишешь и ждешь ответа, и раздумываешь, как примет он твои вопросы... Потому что, вопреки пословице «Ошибайся, да сознавайся», не каждому приятно быть уличенным в халатности, лени вдуматься, а то и в незнании. Некоторым приятно быть поправленными, другим это кажется странным, в письмах третьих чувствуешь неудовольствие, даже, может быть, обиду, а есть и такие, которые принимают все это в шутку, с добродушным согласием (есть ведь и другая поговорка: «Ошибка в слове — не спор»!). Вот что написал мне Л. Борисов в ответ на мое послание: «Благодарю Вас за внимание к моей особе, за перечисление всех тех ляпсусов и описок, которых у Вас оказалось очень

немного: их значительно больше. На родине Стивенсона мне простили все эти описки, но все же преподнесли их на золоченом блюде, образно выражаясь».

Но вот, в одном из случаев, автора уже не было! А у меня был ряд вопросов. Что же делать? И я решил написать его супруге. А было это так: через год после смерти А. Бека я подобрал несколько его рассказов и повестей и составил маленький сборник. Переводя их, я наткнулся в повести «Тимофей — Открытое сердце» на такое положение: Тимофей Тимофеевич Алексеев предлагает двум мальчикам, сыновьям людей, у которых он в гостях, играть с ним в шахматы. Взрослые играют в преферанс, а мальчики в своей комнате делают ходы на шахматной доске и несут записку Алексееву, который пишет им ответные ходы. Текст автора был таков: «Потом часто открывалась дверь, кто-нибудь из мальчиков выбегал к карточному столу и *приносил* написанные на листках блокнота *шахматные ходы Алексеева*». В ответ на мое письмо супруга Бека Наталия Всеволодовна Лойко написала: «Предыдущее издание почти идентично Вашему. Но думаю, что в пятой главе действительно есть неувязка. Мальчики должны были забирать (уносить?) шахматные ходы Алексеева, либо нести ему свои». Это в известной степени освободило меня от ответственности и я написал: «... и брали написанные ходы Алексеева».

Возможно, однако, что во всех русских изданиях просто была никем не замеченная опечатка: надо было вместо «Алексеева» «Алексееву».

Сколько различных вариантов поведения переводчика возможны в случаях авторских ошибок! Следует ли переводчику исправлять их или не следует? Когда и насколько? Все эти вопросы должен решить сам переводчик, причем отдельно в каждом частном случае, конечно, принимая на себя полную ответственность за такие «вольности». Явно, однако, только одно:

Слишком верить автору, очевидно, тоже не всегда полезно!

А не вредно припомнить для утешения и слова английского классика Оливера Голдсмита, написанные им более двухсот лет тому назад:

«Книга бывает занимательна, несмотря на бесчисленные ошибки, и скучна, хоть в ней не найдется ни единой несообразности»¹.

XIX. Ум хорошо, а два — лучше

Писал писака, переписывал марака.

Русская поговорка

Это было давно, но я помню когда это было... Переводил я впервые Джека Лондона — рассказ «Любовь к жизни» ("Love of Life") — и было это в 1957 году. Решив на всякий случай, для справок, запастись старым переводом этого рассказа на болгарский язык (может быть, подскажет что-нибудь в трудном месте, может быть, сэкономит перелистывание словарей...), я взялся за дело. Но как человека любопытного — любопытство одна из важнейших добродетелей переводчика, — начало меня подмывать: «А ну-ка посмотри, как перевел это тот переводчик!». И к своему искреннему ужасу, начал встречать фразы, целые предложения, совпадающие слово в слово с написанным мною. Что же делать? Ведь если кто-нибудь случайно возьмется сверить, скажет: «Плаггиатор! Списывает, негодяй, у прежнего переводчика!». И работа превратилась в кошмар: я сличал каждое выражение и старался как-то переделывать сходные места. Но через несколько дней очнулся, запрятал подальше старый перевод и начал сначала, не интересуясь больше ни сходством, ни различием.

¹ Цитирую по русскому переводу «Векфилдского священника», Т. Литвиновой. — В кн.: *Голдсмит Оливер. Избранное*. М., 1978, с. 95.

Конечно, отказываться совсем от старого перевода было тоже крайностью — я скоро это понял. Иногда он может действительно помочь, а иногда ошибка, допущенная твоим предшественником, может вывести на путь истины. Не нужно только вечно сверять: в каждой книге найдется достаточно мест, которые можно (и должно) перевести только «так» и не иначе.

Так же обстоит дело и с переводами на другие языки. Если знаешь или пользуешься другими языками, кроме того, с которого и на который переводишь, неплохо иметь под рукой переводы на эти языки; они могут быть только полезны в тех же двух направлениях — помочь в трудном месте или же своей ошибочностью подсказать правильное решение: неправильность, нелогичность бросается в глаза.

Установив для себя это правило, я переводил «Войну миров» Уэллса ("The War of the Worlds"), советуясь и с ее переводом на немецкий язык, «Жажду жизни» Ирвинга Стоуна — заглядывая и в немецкий и в русский переводы, «Американскую трагедию» Драйзера, перелистывая и русский перевод; «Песнь о Гайавате» Лонгфелло переводил с любезной помощью И. Бунина и Ф. Фрейлиграта, а старый болгарский перевод (в него я заглядывал очень редко) предупреждал меня, «как не надо».

Интереснее всего был случай с «Автобиографией» Бенджамина Франклина. В свое время она вышла в свет сперва в двух переводах на французский язык, затем в обратном переводе с французского на английский — тоже два разных перевода. С этих французских и обратных переводов на английский язык она была переведена на добрый десяток других языков и лишь после этого, более чем через сто лет после появления первого перевода на французский, была издана впервые по тексту английского оригинала. У меня было это якобы «аутентичное» английское издание, двуязычное англо-французское и перевод на немецкий язык. Все это усложняло работу, но в то же время и помогало справиться с тяжелым

стилем Франклина и с еще более тяжелой задачей сделать сносный перевод.

В этом я положительно не первооткрыватель — таким приемом пользовались и пользуются многие переводчики и «переводчики». Для первых (без кавычек) это значило и значит дополнительный труд, связанный, почти всегда, с потерей драгоценного времени (сроки!), но и с положительным результатом, для вторых (в кавычках) это ... не знаю, как определить: может быть, это дает количество за счет качества.

Мне попадалось немало переводов с английского, с немецкого, с других, чуждых мне, языков, в которых ясно проглядывала «помощь» русского перевода и почти всегда не в пользу переводчика или, вернее, не в пользу перевода. И это нетрудно угадать! Выдает лексика, порядок слов и многое другое.

Поэтому все, все, что вам может подсказать иноязычный или, порой, просто более старый перевод книги, над которой вы работаете, должно быть переварено еще раз вашим собственным умом и выражено вашим собственным пером, а не переписано из старого перевода или переведено прямо с иноязычного, что тоже равно переписыванию. Может быть, писал оригинал и не писатель, а писака, но тот, кто, не задумываясь, воспроизводит его в своем переводе, всегда не переводчик, а м а р а к а!

XX. Не лучше ли досказать?

Вышла размолвка от недомолвки.

Русская поговорка

Скажешь «Хорошо на горке жить...» и каждый русский дополнит: «...трудно подыматься...». Пробормочешь "A penny

lent...," и англичанин откликнется "...is a penny spent..."¹

Возмутишься по-болгарски «Лудият и две баници изяжда...», и у твоего собеседника сразу мелькнет в голове: «...дваж по-луд е кой му ги дава!»². заметишь невзначай или — лучше! — при случае: «Dans chaque malheur...» и француз с улыбкой продолжит: «...cherchez la femme!»³. Но это на родном языке, а в переводе?

Да и не только пословицы и поговорки, — об этом я уже упоминал, — а и многие имена собственные и прозвища, ставшие нарицательными, отдельные словечки, фразы и обрывки фраз, превратившиеся в своеобразные шаблоны и употребляемые автором на родном ему языке, как нечто привычное, знакомое его читателю хотя бы понаслышке, для читателя перевода будут непривычными, лишенными своего традиционного содержания, бесцветными или же просто непонятными. Как должен, например, переводчик с русского поступить с однословной, укоризненно брошенной репликой «Плюшкин!»? Или вот с такими фразами, как «...они оказались у разбитого корыта», или «словно витязь на распутье»?

Если Дон Кихот, как обобщенный образ, понятен читателям на очень многих языках, — по крайней мере всем, закончившим среднюю школу, то Плюшкин будет чужд массе иноязычных читателей европейского Запада и других континентов.

Зачастую и совсем простые, обыденные выражения могут превратиться для читателя перевода в ребусы, иногда, правда, незначительные, но все же мешающие чем-то спокойному и приятному чтению. Возьмем такой простейший пример из «Ларца Марии Медичи» Е. Парнова: «Надо выписать из *Ленинской* лоцию Атлантики». Как понять это болгарину или — еще лучше — англичанину или французцу? Ведь на этих языках и

1 Дашь пенни в долг, считай — пропало. (англ.)

2 Дурак и два пирога съест..., но вдвое глупее тот, кто даст ему. (болг.)

3 В каждом несчастье ищите женщину. (фр.)

прилагательного от *Ленин* не образует! И переводчик досказывает: «...из Ленинской *библиотеки*...». Уж проще этого, кажется, и быть не может, а сколько раз все мы, читая, спотыкаемся о такие недомолвки, и получаются размолвки.

В других случаях образ, созданный автором и вполне рельефный, именно «образный» для читателя подлинника, может не вызвать представления о себе в воображении читателя перевода. Вот, например, в книге Джуды Уотена «Соучастие в убийстве» (Judah Waten. "Shares in Murder") автор сравнивает бухгалтерский журнал своего героя с телефонной книгой. При переводе на болгарский язык это сравнение не могло «сработать», так как телефонная книга даже столицы Софии еще не так внушительна, и мне пришлось не «досказать», а прямо-таки переменить «эталон», заменив телефонную книгу томом энциклопедии, вошедшим по-болгарски в поговорку.

А есть и еще одна, довольно большая категория. Это имена, понятия, выражения, потерявшие даже и для читателя подлинника свой цвет и аромат не только во мраке «давно минувших дней», но и в сумраке своего собственного кратковременного существования, скажем, не более долгого, чем средняя человеческая жизнь — срок очень уж небольшой для жизни слова в языке. Это особенно характерно для всяких жаргонов: есть множество слов и выражений, которые были в ходу в дни моего юношества, но теперь незнакомы моим детям, а внукам — и подавно!

Хоть это и смешно, но не исключены и такие ситуации, когда употребленное автором иностранное слово при переводе произведения на язык, из которого это слово было заимствовано, может оказаться неизвестным или непонятным читателю такого перевода.

Вот и пример. В симпатичном и остроумном рассказе Ивана Вазова «Негостолубиво сѐло» (заглавие это не нуждается в

переводе) есть такая реплика: «Но я виж тоя там с мустаците на вратата! Един *барнум* би платил скъпо и прескъпо за него». («Посмотри-ка вон на того с усами, у двери! Любой *барнум* заплатил бы за него втридорога!»). Для сегодняшнего болгарского и русского читателя, а, думается, и для большинства переводчиков (на всякий случай исключим американцев, но далеко не всех) вот это обобщение «любой барнум», — при том «*барнум*» со строчной буквы! — будет непонятным как и для множества американских читателей более молодых поколений!

Нет, здесь нам придется возвратиться на минутку к главе «О кофе со сливками и торте из каштанов со сливами». Там — как, впрочем, и в других местах — я говорил о фоновых знаниях, словарных и прочих исканиях переводчика; тут же переводчик, в частности на английский язык, наверно, найдет и сумеет осведомиться об этом самом Барнуме (с прописной буквы!). Финеас Тейлор Барнум (1810 — 1891), американец, собственник цирка, был специалистом по придумыванию сенсационных номеров и выискиванию оригинальных типов (самая толстая женщина в мире, самый маленький мужчина, белый слон и пр.) и давно уже, как было сказано, в сознании молодых американцев мерещится именно «каким-то» барнумом со строчной буквы.

И вот тут мне хочется затронуть вопрос о ЧИТАТЕЛЕ в сознании переводчика, порассуждать, что и как переводчик должен передать своему читателю.

Пусть мне простят маленькое лирико-философское отступление.

Все, что пишут авторы, — все, за исключением дневников и предварительных заметок да памяток, — предназначается для определенного круга читателей.

В связи с этим различен и подбор средств выражения: роман для взрослых и книжка для детей, описание морского путешествия для широкого читателя и для моряков, учебник и

научный трактат, дружеское письмо и официальный отчет о выполнении задания и т. д.

Однако, — возвращаясь к роману, детской книжке и путевым запискам «для всех», в художественной литературе — не забывайте! — встречается все: завод и пароход, хирургическая операция и финансовая махинация, автомобильные моторы и ледяные заторы, любовное объяснение и торговое объявление... А кроме всего прочего, очень часто попадаетесь многое уже совсем старое забытое и в стране подлинника — вроде помянутого «барнума» и всяких там эллинизмов и латинизмов. Но автор все-таки пишет на языке своего естественного окружения и эпохи, то есть почти всегда (вспоминаю про «Петра Первого!»), даже говоря о новом и непонятном, не выходит за пределы круга общих знаний и умственного строя своих читателей-современников, то есть почти не выходит (подумаем о научной фантастике!).

А переводчики, во многих случаях, по освященному не годами, а веками правилу, стараются переводить все так, как оно есть в оригинале, очень часто не считаясь со знаниями будущих читателей, да и сами не задумываясь над непонятными намеками и недомолвками.

Но погодите, ведь в той стране и в то время, где и когда это было написано, а возможно, и теперь, все это было и есть (может быть!) понятно для читателя: автор ведь пишет, как я только что сказал, для своих соотечественников и современников! И сочинения средневековых эрудитов, испещренные древнегреческими и латинскими речениями и сентенциями, были предназначены для определенного ограниченного круга читателей, таких же эрудитов, и только впоследствии, став достоянием более широкой массы, оказались «неудобочитаемыми». Тогда в их более поздних изданиях появились подстрочные объяснения и переводы или же целые комментарии в конце книги, потому что они

продолжали привлекать внимание. Таким же образом некоторые произведения отдельных литератур и в наши времена становятся «мировыми» и переводятся на другие языки, — они обязаны этим своим достоинствам, а отнюдь не намерениям автора...

Перевод по своей природе не является самоцельной деятельностью, он всегда предназначен для третьих лиц, незнающих языка писателя (первого лица) и использующих знание и умение переводчика (посредника или второго лица). Это — хронологически; логически же читатель или слушатель перевода представляет собой по сути дела — или по важности — первое лицо: процесс перевода совершается для него, переводчик же, к сожалению, остается нередко только безымянным посредником. Но этот непризнанный или признанный посредник должен...

Сознательно или подсознательно переводчик должен учесть, что поймет и чего не сможет понять новый иноязычный и иновременный для оригинала читатель, преодолеть ценою наименьших жертв барьеры места, времени, различий в образе мышления и, оставаясь верным автору, перенести его произведение в физический и духовный климат другого языка (места и времени).

При этом переводчик волен, нет — должен намеком или подсказкой сохранить исторический и национальный колорит оригинала — досказать!

Видите ли, если писатель пишет только то, что он знает или основательно проштудировал, и если переводчик обязан знать или проштудировать не только задний план — фон — переводимого им повествования, но и познакомиться в деталях со всем тем, что находится за кулисами этого повествования и происходит еще в гримерных и костюмерных, то читателя перевода интересует лишь готовая сцена с установленными декорациями и гримированными и

костюмированными актерами: он хочет следить за действием без запинок, не задавая себе лишних вопросов, и готов бранить актеров за плохую дикцию.

Однако оригинал стареет — язык развивается: в нем наступают разные лексические, морфологические, синтаксические и прочие перемены. Читать его становится труднее, но подлинник не подлежит изменению — в противном случае он потеряет свою подлинность! Некоторые любознательные англичане читают Шекспира с помощью комментариев или толкового словаря, другие читают его поверхностно, полагаясь на интуицию или на информацию, накопившуюся «понаслышке». В общем же Шекспир в оригинале труднее для англичанина, чем Шекспир в переводе для русского, француза или немца, а может быть, даже и для англичанина, читающего на хорошо знакомом иностранном языке. Моих внуков трудно заставить читать нашего классика Вазова — там столько вышедших из употребления и непонятных для них турцизмов, отмерших и изменивших свое значение и употребление болгарских слов и выражений, ничего не говорящих им аллюзий!...

Перевод тоже устаревает. Устаревает по тем же, но и не только по тем же причинам. Изменяются и требования читателей к переводу и переводчику. Не буду уже говорить о буквалистской, формалистической, исправительной, украшательской и всяких других школах и напомним только о догме сакрального перевода, лишившей всех нас на долгие века истинной красоты «Песни песней» Соломона.

Конечно, мастерски исполненный перевод остается достоянием национальной литературы языка перевода (как «Одиссея» Жуковского и «Илиада» Гнедича, как Омар Хайям в английском переводе Э. Фицджеральда или «Ад» Данте — под пером болгарского поэта и переводчика Константина Величкова), но с течением времени и он отходит в сокровищницу

классики, наряду с устаревшими оригинальными произведениями. А это порождает необходимость в новых переводах. Новый перевод — это своеобразная птица Феникс, возрождающаяся обновленной из собственного пепла; но, заметьте, это все тот же Феникс! Другими словами, новый перевод сохраняет в себе освеженными все черты устарелого подлинника. Может быть, именно поэтому английские, американские, французские и другие произведения классики гораздо больше читаются в СССР в Болгарии в переводах, чем их подлинники в соответствующих странах.

Но это только одна сторона медали, относящаяся единственно к плоскости времени, и таким «освежением» произведение автора обязано лишь естественному развитию языка, на который произведение переведено в более поздний период, что и обуславливает осовременение ткани. Читатель перевода, по сути дела, ничего общего с этим процессом не имеет.

С другой же стороны, работая над любым произведением и стараясь передать замысел, стиль и все другие достоинства подлинника, переводчик повинуетя (порою совсем бессознательно) не только законам грамматики и переменам в лексике, но и требованиям читателя своего времени.

Главную роль при этом играет круг фоновых знаний (то самое «мультилингвомироведение»). Объем этого «ведения», которое мы часто называем довольно расплывчато «общая культура», изменяется, так сказать, от микроэпохи к микроэпохе. Одним из характерных примеров может быть проникновение за последние два-три десятка лет знания о советской или, шире, русской (в историческом плане) действительности вообще во многие западные страны, о чем свидетельствуют советизмы и русские реалии, появившиеся в словарях этих языков. Этому примеру можно противопоставить характерное для нескольких уже поколений жителей СССР и Болгарии (о других странах я не

знаю) после упразднения в школах преподавания «Закона божьего», незнание сути библеизмов, пустивших глубокие корни во всех языках «христианских» стран.

О советизмах говорить не стану — о них свидетельствуют, как я сказал, толковые и двуязычные словари соответствующих языков. Кроме того, их можно, в случае надобности, «перевести», передать другими словами, «функциональным эквивалентом». А о библеизмах могу сказать, что проведенная мною частная анкета среди знакомых врачей, химиков, инженеров и пр. в возрасте моложе сорока лет показала, что они, за малыми исключениями, не знают содержания (или значения) таких употребляемых ими же и записанных мною выражений, как «Фома неверный», «многострадальный Иов», «Кана Галилейская», которые в их речи превращаются в пустые шаблоны. А знаете ли их вы? А следует ли их объяснять? Да и как? Неужели надо пересказывать весь эпизод? Тут даже и страноведческий словарь (есть уже и такие) не поможет — он только объяснит, растолкует, разгадает загадку, но не посоветует, как это сделать в переводе.

Итак, при недомолвках, которые повисли бы в воздухе, остались бы неясными для читателя, переводчику, желающему все-таки как-то сохранить все эти «штрихи» в тексте автора, волей-неволей приходится раскрывать недосказанный намек или завуалированную аллюзию, понятные (тоже впрочем, не всегда) читателю подлинника, или же вообще лишить образное повествование его образности и дать в переводе плоское объяснение в сноске или в комментарии в конце книги. Которое из этих зол меньшее, мне кажется, не нужно объяснять.

Например, встретив в тексте недосказанное «...и мы опять оказались у разбитого корыта», так хорошо известное каждому русскому, мне пришлось во имя сохранения колорита подсказать читателю: «...как старуха из сказки Пушкина». А вот при «витязе на распутье» возник такой вопрос: насколько подробно

досказать? Нужно ли упоминать Васнецова, тему его картины, — вообще насколько надо просвещать нашего читателя и превращать перевод в своеобразный справочник? В оригинале стояло просто: «...остановившись на скрещении трех коридоров, *словно витязь на распутье*». Может быть, достаточно было бы только упомянуть мимоходом, что автор имеет в виду какую-то очень популярную картину, а фактическое положение ясно само по себе. Так я и сделал, добавив «...като прочутият от картината витяз...».

Иногда добавленные таким образом, как бы невзначай, слова подсказывают общую черту, характеристику, которая, хоть и не вполне, но дорисовывает картину для читателя. Важно тут только одно: пояснение не должно чувствоваться, оно должно органично слиться с общей тканью повествования.

В английских книгах очень часто встречается мебель в стиле Чиппендейл, что очень мало говорит читателю. Впрочем, много знать ему и не нужно, но порассеять немножко туман в его представлении не мешает. И вот, к фразе Джуды Уотена "...the overturned chairs made in the Chippendale style", я позволил себе маленькое пояснение: «...опрокинутые стулья в стиле Чиппендейл *восемнадцатого века...*». Это дало читателю понять, что речь идет о старинной, а значит и дорогой мебели. Тут же можно напомнить и о «рединготе покроя Принц Альберт» из главы «О Навуходносоре...».

В очерках «Фрегат «Паллада» Гончаров делает такое сравнение: «Это отчасти напоминало мерное пение *наших нищих о Лазаре*», нечто совсем незнакомое для болгарского читателя. Но что здесь типично — Лазарь или само пение? В болгарском переводе ни того, ни другого не подскажешь! Это даже опасно, потому что у нас существует такой обычай: в Лазареву субботу, канун Вербного воскресенья, в деревнях девушки в венках с лентами ходят по домам, поют и танцуют, желая хозяевам здоровья, за что их одаривают, но с нищими это

ничего общего не имеет; однако многим известна русская картина, изображающая троих бродячих нищих с мальчиком-поводырем. На этой основе я и постарался воссоздать искомый автором образ и, простясь с Лазарем, перевел это так: «Това донякъде напомняше отмереното пеене на нашите *скитащи* просяци»¹.

В инсценировке А. Жирова и В. Синицына «Ивушки неплакучей» М. Алексеева попало мне другое, что, переведенное точно, тоже было бы ни к селу ни к городу. Человек уходит на фронт, прощается, и вдруг ему говорят: «Разберусь, Леонтий! Фенюха поможет. *Присядем*». К чему здесь садиться? Непонятно, потому что такого обычая у нас нет. Тут уж, хочешь не хочешь, должен дообъяснить, и в переводе это прозвучало так: «Ще се оправим, Леонтий! Фенюха ще помогне. *Да поседнем пред път според обичая?*» — то есть: «Присядем на прощанье по обычаю?».

А бывает и так, что нужно просто удовлетворить любопытство читателя. У Кэрвуда и Майн Рида часто встречается напиток «флип». Заменить его чем-нибудь другим значило бы утратить и местный и временной колорит, изменить эпохе; пропустить не годилось; оставить так, значило только озадачить любознательного читателя. И я рискнул и добавил в удобном месте: «...флип, этот горячий напиток из подслащенного пива со спиртом, яйцом и специями...». Целый рецепт! Попробуйте, если хотите.

Однако недомолвка в рассказе "The Courting" («Сватовство») австралийской писательницы Маргарет Трист (я только читал его, не переводил) "There never lived a goose so grey, that some day soon or late—" действительно повиснет в воздухе на любом другом языке (при отсутствии достаточно популярной эквивалентной пословицы) без второй половины: "can't find a

1 Букв.: «Это отчасти напоминало мерное пение наших *бродячих нищих*».

gander for her mate"¹. А у Хемингуэя в «Очень коротком рассказе» ("A very short story") в выражении "...there wasn't enough time for the banns" по-болгарски вообще нельзя передать ход действия, не растянув слово (вернее — культовую реалию) banns в полную ее дефиницию: «требуемое церковью трехкратное оглашение предстоящего брака». Русский переводчик сделал это гораздо экономнее («Они хотели пожениться, но времени для оглашения оставалось слишком мало»), однако положение осталось довольно неясным; он воспользовался, видно, тем, что такой обычай существовал когда-то и в России, о чем свидетельствует и Толковый словарь В. Даля, где под статьей ОГЛАШАТЬ дан такой пример и толкование: «Огласить чету, вступающих в брак, объявить об этом в церкви».

Или же возьмем опять-таки Хемингуэя, — его рассказ «Десять индейцев» ("Ten Indians") начинается так: "After one Fourth of July—". Для рядового англо-американского читателя это так же предельно ясно, как было бы для советского, а даже, может быть, и болгарского «Он возвращался с Седьмого ноября», но в переводе? По-русски это дано так: «Когда Ник поздно вечером возвращался из города с праздника 4 июля...». А по-болгарски к «4 июля» дана сноска: «День независимости — национальный праздник США». Русский перевод подсказывает читателю только, что это какой-то праздник; болгарский перевод объясняет, но и отрывает читателя от текста еще в самом начале. А нельзя ли было бы написать так: «Когда Ник возвращался с праздника Дня независимости...»?² Что важнее — дата или суть праздника? И необходимо ли дать сведения о нем

1 Не бывало на свете гусыни настолько серой, чтобы она рано или поздно ... не нашла себе пары. (англ.)

2 Между прочим, ни русский, ни болгарский переводчик (а его редактором был я) не обратили внимание на неопределенный артикль а "a Fourth of July", который следовало перевести как *однажды, раз*: «Однажды, когда Ник возвращался...».

именно в сноске? Ведь, по существу, «4 июля» равно «Дню независимости»! Автор имел в виду именно это!

Разумеется, к такому роду «досказываний» следует причислять и переводы — замены некоторых собственных имен (и названий) типа Бо Браммеля и Волшебного Дудочника, о которых шла речь в главе «О Навуходносоре и лошадиной фамилии».

А подчас, встречая маловажные, хотя и колоритные детали, — модные словечки, жаргонизмы и сленг или эпизодические реалии, сугубо местные сравнения и пр., — приходится жертвовать колоритом, чтобы подыскать компенсацию, вроде упомянутого тома энциклопедии вместо телефонной книги.

К сожалению, рецептов в отношении досказывания никаких не пропишешь, это личное дело каждого переводчика и все это не отсебятина, а сознательное исполнение требований потенциального читателя и зависит от его (читателя) средней «общей культуры», от диапазона его фоновых знаний и... и от частного случая.

Например, В. Н. Комиссаров в своей книге «Слово о переводе» приводит другой пример с этим самым «оглашением» (пример его взят из «Цитадели» Кронина): "Don't stand there like a Presbyterian parson about to forbid the banns".¹ Тут В. Н. Комиссаров принимает, что «оглашение» неизвестно современному русскому читателю и предлагает заменить запрещение оглашения другим церковным обрядом неприятного характера для тех, против кого он будет применен: «Не стойте как пресвитерианский священник, который готовится предать кого-нибудь анафеме». В принципе рассуждение правильное, но в этом случае решение неудачно. Во-первых, предать анафеме, то есть отлучить от церкви, для верующего куда страшнее, чем

1 Не стой тут, как пресвитерианский священник, который собирается запретить оглашение. (англ.)

только запретить оглашение брака, а во-вторых, предать анафеме может священник любого вероисповедания (или секты), и «пресвитерианский» становится тут ни к чему. А чем заменить это сравнение, предоставляю решить вам, любезные мои читатели-переводчики.

В старом болгарском и русском языках, а во многих других и в настоящее время употребляется как синоним переводчика слово *толмач*, которое Вл. Даль дает как производное от глагола *толмачить* или *толмить*, объясненного им так: «толковать, объяснять, рассказывать подробно, внушать, *заставить понять*». Как видно, в обязанность переводчику вменялось даже *заставить понять!* Важно сделать переводимое понятным. Так вот, на этом основании, освященном и значением профессии толмача, будем досказывать недосказанное, но... в меру, в меру и с оглядкой! И, кроме всего прочего, не забывая тщательно проверять и свою собственную общую культуру, всматриваться в текст, чтобы не пропустить какую-нибудь «загадочную картинку», а не то выйдет, как в одном болгарском переводе с русского, где хозяйка ставит на стол «четверть» даже не самогона, а разбавленного спирта. Решив досказать, помочь читателю (ведь по-болгарски это звучит как-то неполно), переводчик написал «четверть *литра*». И вышло так, что из этой четвертьлитровой бутылочки наливают *семнадцать стаканов!*...

XXI. А может лучше недосказать?

Не все то в строку, что молвится.

Русская поговорка

Может быть и наоборот: недосказать полезнее, чем досказать или оставить, как оно есть, — везде в жизни подчас лучше промолчать, чем сказать лишнее...

«Ну! — возразите вы. — А где же верность автору?»

Да все там же: передать не слово, а образ, мысль. А в словесном выражении этой мысли часто бывает такое, что в свое время (или даже теперь) в стране, где автор писал свое произведение, было к месту, и понятно и колоритно или остроумно, метко, а тогда и там, когда и где ты переводишь, звучит шаблонно или грубо, трагичное — комично, комичное — трагично, а то и вовсе непонятно. Некоторые подробности вообще неизвестны, и их утрата не будет в ущерб переводимому произведению. Другие не только неизвестны, но для них в языке перевода и слов нет — вот и переводи!

Так, в рассказе Джона Уэлмана «С песней по морю» ("Singing along the Sea") говорится о какой-то тропической рыбе: "A *thread-fin*, blunt-nosed and barrel-like, followed it—"¹. Этой *thread-fin* в словарях не было, а к ихтиологам я вообще не обратился, — они, наверно, дали бы мне латинское или какое-нибудь другое мудреное название. И что бы выиграл рассказ, появившись в нем какое-то никому не известное название рыбы, мелькнувшей только на миг? Но сама рыба все-таки осталась со всем своим описанием, хоть и безымянная.

А в книжке Серой Совы «Саджо и ее бобры» (Grey Owl. "The Adventures of Sajo and her Beaver People") фраза "Gitche Meegwon, or, in English, Big Feather, known as "*Quill*" to the white people —" превратилась лишь в «Гитчи Мигуон — Большое Перо (так звали индейца)» в русском переводе и приблизительно в то же самое в моем болгарском по совсем очевидным соображениям: как зовут индейца по-английски, оказалось лишним, а для слова *quill* ни в русском, ни в болгарском языке эквивалента не нашлось, — этого значения даже в Большом англо-русском словаре нет; а значит оно «большое летательное перо крыла или хвоста».

В романе Г. Дж. Уэллса «Накануне» ("Meanwhile") в перечислении подаваемого на завтрак "Dundee marmalade"

1 Thread-fin, тупоносая и толстобокая следовала за...

остался только *мармеладом*, во избежание необходимости давать объяснение не придающего в этом случае даже какого-либо добавочного колорита названию *данди* (к тому же очень близкого к хорошо знакомому *денди*). Точно так же в «Равнинах Авраама» Кэрвуда во фразе "Half a young ox was...roasting over a red-hot mass of *hickory* coals" совершенно лишним было бы сохранить уточнение *хикори* — это дерево знакомо у нас разве только лыжникам, а в данном случае не играет подчеркнутой роли колорита. Но раз уж я заговорил об этой книге Кэрвуда, могу сразу добавить, что данные им перечисления сортов яблок и маиса, да и давно забытые (вероятно) и в Канаде фирменные названия ламп вряд ли стали бы плюсом для перевода, в особенности стань я их переводить или транскрибировать и объяснять. А разные там кушанья!!! Ну скажем *sukkuttah-hash*: вряд ли информация, что это блюдо из зеленой кукурузы, фасоли и соленой свинины, добавит много к колориту. Ведь это не гоголевское описание обеда у Коробочки или Петра Петровича Петуха! Там и рецепт в центре внимания читателя, а тут... Отважился я объяснить, как готовится «флип», но если и тут продолжить в том же духе, придется прибавить к роману целую главу из поваренной книги (притом, далекой и очень старой кухни), страницу из науки о яблоках — помологии и т. д.

В других случаях встречаешь имена собственные, употребленные автором в качестве нарицательных, так точно, как (возвратясь немножко к прежней главе) *Плюшкин* в значении «скряга». Не станем же мы «досказывать», например, для американского читателя, что, дескать, *Плюшкин* — один из героев поэмы Гоголя «Мертвые души», превратившийся в классическое олицетворение «скряги» (кстати, его вы найдете и в Словаре синонимов русского языка). Для иноязычного читателя все это будет лишним: он все равно не запомнит и не станет употреблять трудно произносимое иностранное имя. И

тут наше «недосказывание» выразится в том, что мы опустим имя *Плюшкин* и напишем просто *скряга*.

А очень часто, во всех эпохах и странах, во всех литературных школах и течениях, писатели прибегают к подобным собственным именам совершенно другого уровня, не достигшего всемирной известности, вообще недолговечным, как упомянутые уже Бо Браммель и Барнум, а то и чисто рекламным или из круга ежедневного обихода. Употребляют их не преднамеренно, не в интересах колорита, или же колорит этот далеко не первой важности, поскольку упомянуты они — эти имена — просто как нарицательные. Вот примеры:

"— Not one, that wouldn't feel bested to hear of a coal miner with a decent bathroom, a *Morris car* and a shelf of books", — пишет Г. Дж. Уэллс в упомянутом уже романе, и здесь марка автомобиля никакого значения не имеет («машина [марки] Моррис» это просто *хорошая, приличная* в те времена машина). А в «Американской трагедии» Драйзера компания молодежи заходит в ресторан и «... Higby briskly went over and started the large, noisy, clattery, tinny *Nickelodeon* with a nickel. And to rival him, and for a prank, Hegglund ran to the *victrola*, which stood in one corner and put on a record of 'The Grizzly Bear', which he found lying there"¹. Контекст положительно подсказал бы каждому читателю, о чем здесь речь, однако давно забытые уже и в США фирменные или рекламные названия «Никелодеон» и «Виктрола» сегодняшнему читателю ни к чему и особенным колоритом не отличаются, и русские переводчицы вполне закономерно назвали первое только *граммофоном-автоматом*, а второе — просто *граммофоном*. Точно так же поступил и я в своем болгарском переводе.

1 Хигби сделал несколько быстрых шагов и, сунув в щелочку монету, включил большой громко дребезжащий «Никелодеон». И, соревнуясь с ним, Хегленд шутки ради подбежал к стоявшей в углу «Виктроле» и запустил лежавшую рядом пластинку «Гриззли».

Выходит так, что в каждом переводе один пропустит одни подробности или «непереводимые» — по его личному мнению «ненужные» и «лишние» — мелочи, другой — другие; редактор зачеркнет третьи... Но даже когда решаешь опустить — «недосказать» — какое-нибудь слово или фразу, ты должен непременно перед этим узнать, что точно они означают. Их-то самих в переводе не будет, но, может быть, это приведет к какому-то изменению всего выражения или других, оставшихся эпитетов. Ведь не задумавшись, не разгадав, можно принять "Nobald's Hair Tonic" за фирменное название косметического средства и не «узреть» шутку автора, составившего имя *Nobald* из *po bald* — *не лысый, без лысины*, — которую следует соответственно перевести. Да и так ли это? А что, если такое средство действительно существовало? Рассказ Скотта Фицджеральда «Короткий сон Гретхен» ("Gretchen's Forty Winks") нам этого не подсказывает, а доискаться до такого было бы очень трудно: жизнь в США, и в прошлом и в настоящем, полна таких словесных «ловушек» для переводчика. Но даже если это фирменное название, в нем использован каламбур с рекламной целью, оно смыслово «заряжено» — вроде «значащих имен». Вот и размышляй: транскрибировать, переводить или опустить? По-видимому, нужно угадать, почувствовать, на чем здесь делается ударение. А недосказать-то легче всего!

Да, эта тема не новая, и, полагаю, у каждого переводчика найдется уйма примеров.

«Недосказать», в моем понимании, не значит только опустить слово или выражение; это значит еще и сгладить, обесцветить. Например, когда колоритные жаргонизмы приходится не досказывать, а передавать рядовыми, плоскими словами или объяснительными фразами. «Пришлось ему ловить левака» — стояло в книге Парнова. Я, по правде сказать, не знал, что такое «левак», но автор растолковал: «Левак — шофер частной машины, который непрочь подзаработать». Так.

понятно, — леваки, наверно, и у нас имеются, но названия такого нет, вот и остался он только «частником». Были там и другие такие словечки, которые он мне толковал в письмах, а я потом «переводил» совсем другими, обыкновенными словами: *театральные конфетки, любительская колбаса...*

К тому же недосказыванию относятся и неизбежные — да, к сожалению, неизбежные — потери. Это те тонкие, почти незаметные штрихи колорита, речевых характеристик и других деталей, которые тоже совсем незаметно растворяются, исчезают в переводе. А почему? Видите ли, все эти приемы или несознательно вкравшиеся в оригинал тонкости сглаживаются в переводе из-за известного языкового сходства, из-за существующей разницы или из-за перемен, наступивших в обстановке, в ежедневном обиходе, если хотите — в моде и даже, в языке оригинала и языке перевода, из-за границ фоновых знаний у будущего читателя...

Например, в «Тревожном месяце вересне» В. Смирнова некоторые украинские обороты являются элементом колорита; по крайней мере, для русского читателя они представляют собой колорит. При переводе же на болгарский они совсем утрачиваются, и ничем их компенсировать нельзя. Это могут быть отдельные слова, как, скажем, украинское *скрыня*, которое по-болгарски может быть только *скрин*, без всякого диалектного или другого оттенка («скрин» есть в словаре Даля). А могут быть и грамматические особенности: « — А что, *мамо?* — спросил Валерик...». Здесь форма звательного падежа, необычная для русского уха, создает эту «украинскую» атмосферу. В болгарском же языке есть звательный падеж, да и окончание у него то же самое, как и по-украински, и иначе никак не скажешь... Вот и выходит «Какво ще кажете, *мамо?*», где о колорите и об иноязычной атмосфере и говорить нечего. (А что бы вышло при переводе этой книги на украинский язык?).

В «Ларце Марии Медичи» Е. Парнов старается создать

исторический колорит, употребляя в определенных местах *Виенна* вместо *Вена*. Сохранить этот нюанс по-болгарски невозможно, так как по-болгарски название этого города именно *Виена*, а архаическое — *Беч* (турецкое); так я и написал автору, а он весьма лаконично ответил: «Прощай, нюанс!». В другом месте у него, было такое: «Это Леонид (она произнесла «Лэонид») с бульвара». Так как в болгарском языке нет смягчающего *е* и согласная перед ним всегда произносится твердо, здесь передать этот нюанс нельзя; если же объяснять это для читателя, он все равно не поймет. Это я тоже написал автору и получил очередной не менее лаконичный ответ: «И вновь прощай, нюанс!».

Когда Рафаэль Сабатини в своей написанной по-английски книге «Скарамуш» пишет по-французски *trottoir*, он делает это для колорита — ведь все действие романа протекает во Франции! Однако и по-русски, и по-болгарски для этой «пешеходной дорожки (из каменных плит, асфальта, досок и т. п.) по сторонам улицы, площади, обычно приподнятой над проезжей частью», как определяют его словари, другого слова нет, — в переводе остается *тротуар* по-русски и *тротоар* по-болгарски, и намерение автора терпит полное фиаско.

Волей-неволей, скрепя сердце, приходится кое-какие подробности сглаживать, кое-какие образы затушевывать, кое-что передавать нейтрально, кое-что и вообще опускать — недосказывать в полном смысле слова. И все эти допущенные жертвы — не вольность со стороны переводчика, конечная цель их — предложить читателю полноценный перевод произведения в целом за счет таких отступлений от буквы подлинника.

XXII. На каждую загадку есть отгадка

...Опять нужно вам заметить, что у нас никогда о пустяках не бывает

разговора. Я всегда люблю приличные разговоры; чтобы, как говорят, вместе и услаждение и назидательность была.

*Н. В. Гоголь. Предисловие пасичника Рудого Панька
ко второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки»*

А разным вопросам и вопросикам, приличным и назидательным самим по себе, в нашем деле переводном конце нет. Так вот в этой главе я остановлюсь на нескольких самых разнообразных случаях, не подводя их под отдельные рубрики, только чтобы подчеркнуть еще раз: что ни книга, то новые загадки да головоломки. И объединяющим звеном для них всех будет только все тот же риторический вопрос: что же делать переводчику?

Все это можно было бы включить в разные предыдущие главы, но здесь мне хочется показать лишь мелочи, которые очень легко упустить из виду, а не следовало бы.

Вот, в сказке Оскара Уайльда «Счастливый принц» ("The Happy Prince") ласточка влюбляется в камыш или тростник (по 4-хтомному Словарю русского языка *камыш* и *тростник* одно и то же). Что ж, как будто все вполне прилично: ласточка (лястовичка) — *она* и по-болгарски, но тростник по-болгарски *тръстика*, тоже женского рода, однако камыш — *камъш*, мужского рода, значит *он* — *она* и *он*! Но беда в том, что в английском языке автор волен придать им, по своему выбору, мужской или женский род, и у Уайльда ласточка в мужском роде, а камыш — в женском, причем не только грамматически, но и по своим характеристикам: ласточка совсем недвусмысленно говорит о камышинке в женском роде. Ну, хорошо, *камышинка* будет по-болгарски *тръстика*, в женском роде, — это даже лучше, чем *камъш*, и по звучанию и по употреблению в разговорном языке (*камъш* считается турцизмом), но вот как придать *ласточке* форму мужского рода? Решение оказалось, как всегда, чрезвычайно простым, но чтобы дойти до него, — тоже, как в большинстве случаев, — потребовалось много времени и

размышлений: вместо просторечных (грубоватых) или выдуманных форм мужского рода можно было употребить типичную, обычную и привычную для болгарского восприятия уменьшительную форму среднего рода, применяющуюся для существительных мужского и женского рода — *лястовиче*, и тем самым сохранить мужское достоинство ласточки, ее мужскую дружбу с Принцем и естественность кратковременного увлечения камышинкой.

В «Долине молчаливых» Кэрвуда встретилось мне такое выражение: "...the small, soft hand that had touched his face and hair as lightly as a bit of *thistle'down*—", что в подстрочном переводе значит «...мягкая ручка, коснувшаяся его лица и волос легко, как пушинки семян чертополоха...». Я не знаю, какие чувства будит у русских имя этой (по словарю) «колючей сорной травы», но, несмотря на то, что лично для меня цветок ее, даже в своем колючем окружении листьев и стебля, кажется исключительно нежным, а аромат — на редкость тонким, по-болгарски она называется *магарешки бодил*, то есть *ослиная колючка*, и в переводе очень трудно было бы сравнить упомянутое прикосновение даже и с *пушинками* ее семян. Как мог поступить переводчик, наверно, уже стало ясным из предыдущих глав, тут же важно только показать, с какими случаями может он столкнуться и о чем должен думать. Здесь можно еще раз вспомнить и о «неудобных» именах собственных.

А чисто звуковые эффекты? В прямой речи? Один из главных героев «Тяжелых времен» Диккенса — Слири — астматичен и не может выговорить *с* и *з*; автор заставляет его выговаривать по-английски *th*, то есть [θ] и [ð]. В русском переводе он произносит *х* — «Хлири» и т. д. Я не был уверен, что следует копировать с русского, и маленькая консультация с врачами-специалистами убедила меня, что болгарское ухо слышит это как *ф* (точно так же, как по-болгарски петух кричит «кукуригу», по-русски — «кукареку», а по-английски — «кок-а-

дудль-ду»).

Другим подобным, немножко более трудным случаем было следующее место в «Накануне» Уэллса: «*"Dju finka vim?" she murmured, dropping the aspirate from sheer inability to carry it*»¹ — пишет автор, то есть его героиня не имела сил выговорить придыхательные согласные. По-болгарски это никак не выходило. Пришлось придумать другой выход из положения. Важно было только то, что героиня не имела сил выговаривать слова ясно, и вот переводчик (в данном случае я) решил выразить это иначе: « — *П'мисли ли з'него?* — промърмори тя, като пропускаше някои *гласни*, понеже не й стигаха сили да ги изговори», — то есть я заставил ее глотать гласные звуки. Конечный эффект был тот же.

Совсем иначе обстоит дело с аллюзией на скороговорку: **Peter Piper picked a peck of pickled pepper, a peck of pickled pepper Peter Piper picked: if Peter Piper picked a peck of pickled pepper, where's the peck of pickled pepper Peter Piper picked?**² в тех же «Тяжелых (и для переводчика) временах» Диккенса, где автор лишь упоминает "...and to paraphrase the idle legend of Peter Piper — " и на этой основе сочиняет своеобразную новую скороговорку, органичную для развития действия в романе: "...if the **greedy little Gradgrinds grasped at more than this, what was it for good gracious goodness' sake, that the greedy little Gradgrinds grasped it?**³. В болгарском фольклоре существует параллельная скороговорка на букву п «Петър плет плете, по пет реда преплита...», то есть «Петр плетень плетет, по пять рядов

1 Букв.: «Ты думаешь о нем? — пробормотала она опуская придыхательные в полном изнеможении».

2 Питер-дудочник схватил кусочек маринованного перца, кусочек маринованного перца Питер-дудочник схватил. Если Питер-дудочник схватил кусочек маринованного перца, где тот кусочек маринованного перца, который Питер-дудочник схватил?

3 «И ежели всего этого малолетним Градграиндам было мало, то чего же еще, скажите на милость, им было надобно?»

переплетает...»), кроме того, набор слов для «перевода» английской скороговорки тоже содержал достаточно повторений звука [п], так что можно было создать полную ассоциацию. Но, разумеется, только подсказки Диккенса не хватало, и я «досказал» всю скороговорку («Питър Пайпър пет пиперчета прибра, пет пиперчета прибра Питър Пайпър; ако Питър Пайпър е пет пиперчета прибрал, къде са петте пиперчета, които Питър Пайпър е прибрал?»), а затем уж построил (транспонировал) сочиненную Диккенсом («Ако гладните за по-големи знания Градграйндчета искаха да наградят повече от туй, какво друго, за бога, искаха гладните Градграйндчета да наградят?»). Получилось так, что и смысл в общих чертах сохранился, и буква Г у Диккенса и у меня повторяется одиннадцать раз.

Другое затруднение крылось для меня в весьма популярном просторечном выражении, слегка авторизованном в «Ивушке неплакучей» М. Алексеева: «И-и-и-ех, жизнь наша жестянка!» (я знаю его, как «Не жисть, а жестянка!»). В этом выражении, по моему, есть два важных «момента»: во-первых, жестянка — нечто пустое, никчемное, без стоимости; во-вторых, построена фраза на аллитерации — ж-ж. И я перевел «Е-е-ех, живот животински!», в этом случае «беспросветная». Моя редакторша поправила «Е-ех, кучешки живот!» («собачья жизнь»). Смысл в известной степени оставался, но созвучия не было. Пришлось поспорить, и аллитерация была спасена.

В «Накануне» Уэллса я столкнулся и с положением иного рода. Там было сказано о главной героине «...her little hostess had seen herself like a *fierce little rationalist ferret*, tackling this white rabbit of faith—"¹. Героиня — маленькая, хрупкая эстетка, и то, что она «увидела себя в обличьи свирепого хорька», по-английски и по-русски было вполне приемлемо: хорек изящен, у него дорогой мех... Но по-болгарски хорек — *пор* даже в

1 «...маленькая хозяйка, видела себя в обличьи маленького свирепого хорька, терзающего этого белого зайчика веры».

толковом словаре объяснен, как «хищный зверек с ценным мехом, издающий неприятный запах...», а есть и ходячее выражение «смърди като пор» («воняет, как хорь»). Вот это уже было совсем не к лицу этой привлекательной женщине, и вряд ли сама она могла представить себя именно в таком обличьи! После известных раздумий вместо *пор* я написал *златка* (куница). Это тоже хищник, из этой же семьи, тоже изящен, но никаких ассоциаций у него с вонью нет, притом имя его женского рода (*пор* — мужского) и происходит от слова *злато* — золото!

Все это очень, очень просто..., если заметишь или догадаешься вовремя. Но читатель..., он получает все в готовом виде. Его интересует книга, а муки переводчика ему неизвестны. Предложенные же мною примеры, как это известно каждому переводчику, не составляют и сотой доли встречающихся случаев.

Однако он, переводчик, должен найти отгадку на любую загадку.

XXIII. О стихоРАСтворении или стихоОтравлении

Хи-хи, пишу тебе стихи!
Бом-бом, пишу тебе в альбом!
Из альбома гимназисточки

По сути дела, это одно и то же: растворить стих в переводе значит отравить поэзию. Но позвольте оговориться: я имею в виду не перевод поэзии вообще, а вот те стихи и стишки, песни да песенки, оперные тексты и частушки, которыми беспечный автор (в том числе и я) уснащает свою художественную прозу на беду переводчику (в том числе и мне).

По-моему, тут и философствовать нечего: раз дано в стихах, надо и перевести в стихах. Но «перевести в стихах» не значит

перевести как бог на душу положит или слово в слово и нарезать на квази-стихотворные строки.

Есть в этом деле несколько «заковык».

Во-первых, нужно распознать, что это цитата из стихотворения или песни, хотя перед глазами лишь отрывок, часть фразы, одно, даже не выделенное в тексте, предложение. И надо непременно установить, кто автор, и разыскать хотя бы всю данную строфу, чтобы не получилось, как с цитатой из Эйхендорфа, о которой вы читали в главе «О заковыках в кавычках и без кавычек». И бесспорно, нужно остерегаться самых коварных цитат, — тех, которые даны именно без кавычек, вроде процитированного там же «Это будет последний...».

А иной переводчик и в целой строфе не может или не хочет узнать стихотворную форму: для этого иногда требуется больше, чем знание языка и музыкальный поэтический слух, — требуется обширное знакомство с фоном.

Расскажу один случай. В повести В. Распутина «Деньги для Марии» есть такое место:

«...Парень умолкает. С пьяной задумчивостью он смотрит на старика, потом на старуху и устало *декламирует*:

— *«Жили-были дед да баба, ели кашу с молоком...
Рассердился дед на бабу, хлоп по пузу кулаком».*

По-видимому, слово *декламирует*, хоть и переведенное переводчиком, не произвело на него должного впечатления, и перевел он то, что ему казалось лишь пьяным вздором, без ритма, без рифмы, — прозой. Не знал он, что эти строки принадлежат к своеобразному «детскому» фольклору, который перекликается с подобными «лепыми нелепицами» и в болгарском языке, повторяемыми всеми бабушками и дедушками только что начавшим говорить внучатам. Но важно не столько то, что переводчик не узнал или чего не знал, сколько то, что он не уловил эффекта, искомого автором. А бороться с

этим можно только вглядыванием, вчитыванием в оригинал, недоверием к собственной эрудиции, разыскиванием и расспрашиванием.

Во-вторых, надо помнить, что этот отрывок, или целое стихотворение, или песня — не проза, и не своевольничать, не «растворять» ритм, не «отравлять» поэзию, переводить их именно так, как переводится поэзия или музыкальный текст.

Хуже всего, конечно, когда в книге говорится о стихах и песнях, и они цитируются не «спорадически», а планомерно, для атмосферы, как существенный элемент колорита, а в переводе читаешь нескладную прозу, которую и «свободным стихом» никак не назовешь. Случаев много. В том числе и в переводах на русский язык.

Рискну указать такой пример в переводе с английского на болгарский; на сей раз это будет Редьярд Киплинг и его «Отважные мореплаватели» ("Captains Courageous"). Там в одной из глав он описывает идиллическую романтику в жизни рыбаков. В оригинале говорится приблизительно так: «Над водой неслась мелодичная песнь. ...», а в переводе следуют четыре строки разного размера, без всякого ритма и рифмы:

Вземй кàртата, печàлната кàрта.
Виж кьдè се срèщат планините!
Облаците се сгьстÿват òколо главите им,
мъглиите òколо кракàта им...

Подстрочно это можно перевести: «Возьми карту, печальную карту, посмотри, где встречаются горы! Тучи сгущаются у них в головах, туманы — у них в ногах...». Бесспорно, сквозь этот безразборный набор слов (сознательное словосочетание: *безразборный набор*) угадывается растворившаяся в нем мелодичная поэзия — ведь это песня! А кто мало-мальски знает английский язык, догадается, что по-английски *встречаются* — meet рифмовалось с *ногами* — feet. Из этой главы можно было бы процитировать еще несколько аналогичных примеров, но мне кажется, что и этого образчика достаточно, — надеюсь, вы

поверите мне на честное слово.

А есть в моей коллекции и экспонат еще получше: в газетной статье, презирая общепринятый текст и ритм, журналист, переводя материал с русского, перевел и цитату из «Интернационала», которая из стихотворной превратилась в смехотворную.

В-третьих, следует подумать, и если не знаешь, узнать, не переведены ли давным-давно это стихотворение или эта песня (пьеса, опера и т. п.), и не известны ли они рядовому читателю: может быть, их напевают и на улицах... Нельзя, например, в воспоминаниях Ф. Шляпина («Страницы из моей жизни») перевести буквально с русского на болгарский начало арии Зибеля из «Фауста» Гуно:

Расскажите вы ей,
цветы мои...

А вот наш переводчик («Страницы из моя живот», перевод изд. 1962) вообще не подумал о том, что эту арию поют по-болгарски уже не знаю сколько лет и повторяют не знаю сколько сот, а может быть, и тысяч раз, что это музыкальный текст, что в нем должен быть ритм, и не какой попало, а соответствующий этой мелодии, и что на эту мелодию не споешь «Разкажете ѝ вйе, мѝи цветя̀», а все болгарские певцы (впрочем, арию Зибеля поют не певцы, а певицы!) и не певцы пели и поют «Разкажете ѝ вий, цветя̀, за мѝен». А в той же книге есть и такая редакция «Евгения Онегина» — «Любовта̀ всйчки възрасти покоря̀ва», что и по содержанию (поэтическому!) и по ритму вполне подходит к подстрочному обратному переводу: «Любовь все возрасты покоряет»¹, но мелодии не соответствует.

И это не единичные случаи — могу сразу указать и другой пример. В повести В. Катаева «Растратчики» встречается —

«И бѹдешь ты́ царйцей мй-и-ра, подрѹга вѣчная моя́...»
○ — ○ — ○ — ○ — ○ ○ — ○ — ○ ○ ○ —

Переводчица, предполагаю, догадалась, что это «Демон»

1 В переводе Григора Ленкова это «За възраст любовта не пита».

Лермонтова, и перевела эти две строки стихами, хоть и не лермонтовским размером, но не догадалась, что это и отрывок из арии Демона в опере Рубинштейна (несмотря на то, что в оригинале «по радио мелким горошком сыпался острый голосок»), и то, что она дала —

«Ще бъдѣш ти царйца на светà-а-а, другàрка вѣчна мòя-я-я...» —
 ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡

трудно уложить в широкоизвестную мелодию.

Еще хуже, когда такое встречается в «музыкальной» книге. Так, в биографическом очерке Э. Мейлиха о Иоганне Штраусе говорится, что он «прекрасно аранжировал для оркестра» романс «Я помню чудное мгновенье», а болгарские переводчики презрели и стихотворение Пушкина и музыку: увы, ничего «чудного» в их аранжировке не осталось. Они «деранжировали» этот пятистопный ямб из девяти слогов в семь лишенных ритма слогов («Аз помня чюдния мйг»). А ведь можно было и вовсе не переводить, оставить текст по-русски — слова те же самые, вполне понятные для каждого болгарина. А если бы переводчики (их двое) немножко потрудились, они нашли бы и вполне приемлемый перевод Радоя Ралина «То бѣше чѹдно мйгновѣнье» — те же девять слогов, тот же пятистопный ямб. Разумеется, стихотворные «вкрапления» могут и не быть настолько известны, но если они уже переведены мастером, стоит ли переводить их заново?

Два раза встречались мне отдельные строки из Шекспира. Неужели же я должен был переводить их в отрыве от всего произведения, без всякой подготовки и опыта («Какие-то там две строки!...») Ведь это все-таки Шекспир! Гораздо проще и правильнее было позвонить прекрасному болгарскому поэту Валерию Петрову, посвятившему много лет переводу Шекспира, и взять его готовый текст — и хитро и легко, не правда ли? В другой книге было полстрофы из «Евгения Онегина» (я уже писал об этом в главе «Автор знает лучше всех»), и я взял стихи из последнего, одиннадцатого перевода этого шедевра,

сделанного талантливым и очень рано ушедшим от нас поэтом Григором Ленковым. Разумеется, во всех таких случаях в сноске дано: «Цитируется перевод такого-то».

В-четвертых, если ты не переводишь поэзию, нечего вообще мучить и себя и эти считанные строки тщетными усилиями. Дай их или попроси издательство дать переводчику поэзии. В скольких книгах встречается примечание: «Стихи перевел такой-то»!

В-пятых, когда в тексте автора встречаешь рифмованную им же фразу или прибаутку, отдай им должное и переведи тоже в рифму. А может быть, это и не рифмованный, а чисто ритмический пассаж, — поработай и ты над ритмом, будь верен автору!

Такая фраза, выражение, песня и т. п. могут быть и совсем неказистыми, вроде «Хи-хи, пишу тебе стихи», но ведь и они употреблены для колорита, для характеристики данного персонажа, эпизода, среды, эпохи. Тебе они могут казаться даже глупыми, но ты обязан сохранить их форму... и содержание или, как тебе кажется, — глупость, вроде «Жили-были дед да баба, ели кашу с молоком» (но там-то дело было в другом: переводчик просто не узнал и не оценил эту «глупость», не был знаком с этим «жанром»). А вот возьмем такие непретенциозные строчки, как:

«На углу стоит аптека,
любовь сушит человека...»

— совсем ведь «в огороде бузина, а в Киеве дядька»!

Однако и частушки «особь статья». Встречал их и я, то тут, то там, одиночные, и переводил по мере сил своих, хоть и сохраняя форму и содержание, но не особенно задумываясь. И вот в «Ивушке неплакучей» М. Алексеева их оказалось больше двадцати, и они заставили меня призадуматься, порыться в литературе о частушках и построить целую схему, теорию перевода этого чисто русского стихотворно-песенного жанра;

даже и статью написал на эту тему (мои теоретические увлечения!), причем, обобщая неправильности и смысловые сдвиги, обычные для частушек, я заключил, что у переводчиков наблюдается «очень часто подсознательное побуждение избежать всяких неправильностей, «слабостей», которые несведущий читатель перевода, вероятно, приписал бы его — переводчика — неумению, а не ставшим уже традиционными характеристикам частушек»¹.

Как раз этого и не следует делать, если хочешь оставить частушку частушкой, а не каким-то затасканным балаганным куплетом.

В главе «Не лучше ли досказать?» я тоже вдруг прибегнул к рифмовке. На вас, наверное, это произвело впечатление — правильнее — привлекло ваше внимание, а рука моего редактора в первый момент положительно потянулась за карандашом. А мне как раз это и было нужно! Ведь это тоже стилистический прием: он заставляет читателя насторожиться, сосредоточиться... И если есть что-нибудь подобное у переводимого вами автора, это надо как-то сохранить.

Был у меня и такой случай. В романе «Железный город» Ллойд Браун описывает тюрьму и заключенных. И чтобы придать больше рельефности картине тысячи преступников, потянувшихся за обеденной похлебкой, автор перечисляет пятьдесят видов преступлений, рифмуя их «вразброс». Цель же всего этого перечисления — нарастание и спад: главная вина — цвет кожи, и мнимая заносчивость его главного героя Лони — *тоже рифмованы*.

Что ж, пришлось помудрить. Во-первых, оказалось, что почти для половины этих видов преступлений болгарских названий не было или я их не знал, а о рифмах пока еще вообще нечего было и говорить. Составленный мною список был

1 *Флорин Сидер*. Частушки в переводе. — Болгарская русистика. № 6, 1980, с. 82.

ничтожен. Пришлось просить помощи у специалистов-криминалистов (тут рифма совсем случайна и об этом поговорим дальше); с их помощью список мой разросся и, добавив к нему и поддающиеся переводу не существующие у нас официально названия, я начал подбирать их в манере автора. Труднее всего было рифмовать именно этот смысловой спад, по сути, перечисления — апогей всего пассажа. Получилось или нет — опять-таки не мое дело судить; могу сказать лишь, что все это было и сложно и трудно.

Когда же, узнав, что на русский язык этот роман перевел такой мастер, как Иван Кашкин, я решил сравнить это место с его переводом, то к искреннему своему удивлению увидел, что этот редкий переводчик и теоретик не счел нужным сохранить прием автора, или же просто набор русских названий преступников (который, между прочим, у Кашкина вдвое меньше) не поддавался рифмовке, а подгонять их искусственно он не пожелал.

Но случай сам по себе очень интересен с точки зрения практики перевода и, для наглядности и полноты, может быть, не лишне процитировать оригинал и русский, и болгарский варианты. Английский текст Ллойда Брауна таков:

"A thousand men on fifty ranges were standing and waiting — the young and the old, the crippled and whole, the tried-and-found-guilty, and the yet-to-be-tried: the F & B's, the A & B's, the drunk-and-disorderlies, rapists, riflers, tin horns, triflers, swindlers, bindlers, peepers, punks, tipsters, hipsters, snatchers, pimps, unlawful disclosers, indecent exposers, delayed marriage, lascivious carriage, unlicensed selling, fortune telling, sex perversion, unlawful conversion, dips, dopes, dandlers, deceivers, buggers, huggers, writers, receivers, larceny, arsony, forgery, jobbery, felonious assault, trespassing, robbery, shooting, looting, gambling, shilling, drinking, winking, rambling, killing, wife-beating, breaking-in,

tax-cheating, making gin, Mann-act, woman-act, being-black-and talking-back, and conspiring to overthrow the government of the Commonwealth by force and violence."

Вот перевод Кашкина:

«...Р и Н и О Д, пьяницы и буяны, мелкие воришки и мошенники, форточники и наводчики, шулера и жучки, педерасты и альфонсы, нарушители брачного обещания и развратители малолетних, домушники и карманники, опиоманы и отравители, насильники и налетчики; тут представлены были воры, поджигатели, громилы, убийцы, неплательщики налога, нарушители монополий, «чернорылые наглецы» и заговорщики, затевавшие силой свергнуть правительство страны».

А вот и мой болгарский перевод:

«Хиляда души в петдесет отделения стояха и чакаха — стари и млади, сакати и здрави, съдени и намерени за виновни и още несъдени: П и Н и Г Н, буйствуващи пияници, похитители, бандити, прелъстителите, апаши, отровители, мошеници, хулигани, скитници, шарлатани, садисти, екзибиционисти, безделници, лихвари, контрабандисти, сводници, кокаинисти, педераста, изнудвачи, клеветници, подпалвачи, нередовни данъкоплатци, касоразбивачи, гадатели, укриватели, интриганти, спекуланти, побойници, измамници, разбойници, комарджии, джебчии, ятаци, рушветчии, правонарушители, мародери, грабителите, браконieri, фалшификатори, провокатори, осъдени за лъжесвидетелство, саморазправия, за незаконна търговия, за клетвопрестъпничество, за убийство, за проституция, за лесбийство, за злоупотребления, за кражба чрез взлом, за поддържане на публичен дом, за това, че е «хем черен, хем наперен» и за заговор с въоръжена сила да свалят правителството».

К подобным случаям я причислил бы и разные ритмизованные фразы, изображающие тикание часов, шипение змеи, перестук колес железнодорожного вагона. Иной раз они тоже стоят немало мук переводчику, но, как говорится, «взялся за гуж, не говори, что не дюж»: не отравляй, не растворяй ни ритм, ни рифму — будь верен замыслу своего автора!

Но... «все вышесказанное» (выражаясь канцеляритом) не исключает тех случаев, когда сам автор передает стихотворение или песню своими словами, даже упоминая, что это «поэзия» или что это взято им из другого языка, то есть, что он самолично, так сказать, посвоевольничал и «растворил» и «отравил» эту поэзию (чаще всего это встречается в описаниях путешествий, где произвол творится над фольклором неизвестных нам племен в такой степени, что не услышать в них ни бубнов, ни тамтамов). Тогда, вероятно, следует и перевести их вольно, только вот... Да, только вот многознающий читатель твоего перевода, знакомый случайно с этим текстом, будет ругать тебя, переводчик, за растерзание поэзии или музыки, не зная, что виноват-то в этом автор. Со мной бывало и такое. Вот тебе и «верность автору»!

Так. Это одна сторона медали. А есть и другая сторона. Это когда в перевод самой что ни на есть прозы незаметно для тебя самого вдруг прокрадывается ритм или рифма, или и то и другое; а иногда не прокрадывается, а прямо-таки навязывается — не можешь от них отделаться.

В романе «Гòра»

Рабиндраната Тагòра

есть глава, описывающая героя в тюрьме. Тюрьма по-болгарски *затвор*, постпозитивный неопределенный артикль имен существительных мужского рода — *а*, так что *затвор* становится *затвòра*, а *двор* — *двòра*. Так вот, эта глава превратилась для меня в кошмар: «Гòра в двòра на затвòра», и все самые невероятные варианты выводили меня из себя.

Единственным возможным синонимом была *тьмница*, но не везде она подходила, так как звучит она и архаично и более поэтично, чем надо, сочетание же «Гòра — затвора — двора» положительно было бы несерьезным. Оно вносило разнობой в общую ткань повествования: серьезное могло приобрести даже комический оттенок, прозвучать как пародия.

Такие незаметно вкрадывающиеся рифмы или фразы, зазвучавшие вдруг ямбом, хореем или дактилем, часто заставляли и заставляют меня переписывать заново почти законченную уже страницу.

То, что годится в одном месте, не годится в другом, то есть никак нельзя заменить решку орлом или орла решкой!

XXIV. Но избави нас от редактора!

Facilius est plus facere, quam idem.¹

Quintilian

...Потому что редактор — очень опасная личность, и это известно мне по собственному опыту: ведь я уже более двадцати пяти раз был редактором!

Всем нам известен афоризм Жуковского, что «переводчик в прозе есть раб, переводчик в стихах — соперник», и мы его повторяем, соглашаемся, сомневаемся, спорим... А я бы высказал другую, думаю, бесспорную мысль, — что редактор всегда произвольно соперник переводчика!

И каждый раз, когда получаю от редактора выправленную им рукопись, у меня начинает щемить сердце, и какое-то время я не решаюсь открыть, заглянуть: что натворил там мой редактор?

Он — товарищ редактор — должен (теоретически) быть не менее сведущим и опытным, чем переводчик, так как он (или, чаще, она) выступает в известном смысле, в роли учителя или

1 Легче сделать более, нежели то же. (лат.)

инспектора, а переводчик — в роли ученика или инспектируемого. На практике же до сих пор это оказывалось, за небольшими исключениями, отнюдь не так, и мы с удивлением и завистью читаем о редакторских методах и практике И. Кашкина, С. Маршака.

Мои переводы редактировали более тридцати редакторов. Почему-то очень многие, указывая на мои ошибки, старались, да и теперь стараются только доказать, что я не знаю, не умею, — то есть не помочь улучшить перевод, а скорее принизить мое чувство переводчика или же навязать свое понимание, свой вкус. Этим они всегда подбавляют порцию хинина (очень часто — несдобренного сахаром) к самым дельным, самым удачным своим поправкам.

Обыкновенно большинство редакторов желают всегда быть правыми. Конечно, переводчик хочет того же и горячится, оба не выслушивают друг друга. А это приводит к спорам, к ссорам, к очень серьезным конфликтам, к чернильной войне на полях рукописи, даже к посредничеству арбитров... Между тем первойшим правилом в сотрудничестве переводчика с редактором (как впрочем, в каждом сотрудничестве) должна быть древняя максима римского права: *audiatur et altera pars* — выслушай и другую сторону!

Самым правильным почти всегда бывает третье решение спорного места, к которому приходят благодаря общим усилиям оба — переводчик и редактор. И вызревает оно, это третье решение, в процессе самой работы: редактор указывает «где болит», переводчик сосредоточивается, разгораются прения, и вдруг в одной из этих двух голов «щелк!» — и все становится на свои места.

Прекрасно! Только вот путь до этого крайне полезного и безболезненного щелчка часто не обходится без других щелчков, не таких уж безболезненных. Ведь все-таки переводчик, как говорится, «хозяин» перевода и редактор

должен помнить, что по правилам игры последнее слово всегда остается за переводчиком. Кроме тех случаев, когда редактор в самом начале аргументированно заявит, что перевод вообще не годится.

А спорить с редактором приходится из-за глупейших мелочей, причем самые болезненные для меня споры всегда из-за «игры в синонимы». Но не той, о которой говорит Л. Н. Соболев¹, а произвольной замены вроде «также — тоже» и «почему — отчего», и изменения порядка слов в предложении.

Один из моих редакторов (одна!), вынужденная согласиться со мной, что большинство ее поправок несостоятельны, почти в слезах воскликнула: «Но чем же я докажу, что я работала над этой рукописью?». А как-то хороший редактор получил от начальства выговор, что он-де «очень мало поправил». Редактор возразил, что редактированные им книги были переведены лучшими переводчиками и поправлять там было почти нечего, но возражение не было принято во внимание. Эти два примера объясняют в некоторой степени создавшееся положение: раз есть редактор, должна быть и правка!

Другой редактор (тоже она) заявила мне, что в первый раз работает над переводом, который «читается как оригинал». Я был польщен, но... получив назад рукопись, страницы которой пестрели поправками, я спросил: «Для чего вы это сделали?», а она ответила: «Мне так больше нравится!». Когда же правка была просмотрена и корректорами, она же, показывая мне их красные пометки и вопросительные знаки, заметила всепрощающим тоном: «Ведь и они должны показать, что что-то делали!».

А был у меня и такой редактор (он!), который зачеркнутое мной на машинке перечеркивал жирным карандашом — с в о и м, редакторски м! «Вот, — мол, — и это я поправил!».

1 Соболев Л. Н. Пособие по переводу с русского языка на французский. М., 1952, с. 190.

Отношение разных таких редакторов ко мне и к плодам моих мук переводческих учило меня, как не следует редактору держать себя с переводчиком и как следует уважать его труд и мнение; как не следует спешить с собственными заключениями и поправками и как следует настаивать на верности переводчика автору; как не следует быть всезнающим и беспощадным судьей и как следует добиваться возможно лучших результатов и, в конце концов, как редактор должен помнить, что автор перевода не он, а переводчик!

Но до чего же это трудно! Ох, как трудно! Потому что каждому переводчику и каждому редактору нравится больше его собственный вариант, его собственное решение в с е х спорных вопросов. И как хочется редактору переделать в с е по-своему! А это порою доводит до того, что переводчик перестает чувствовать перевод своим!

Неужели же всегда и все редакторы такие? Ведь это перечень отрицательного и нежелательного! Нет, далеко не всегда и не все. Было у меня и много дельных, знающих, вдумчивых и внимательных редакторов, — некоторые из них даже и не за черкивали, а только под черкивали; не поправляли, а предлагали; не спорили, а обсуждали; не навязывали свое мнение и вкус, а советовали. У них я учился и переводить и редактировать.

Несколько раз мне предлагали работать без редактора, но я никогда не соглашался. Не соглашался даже перед перспективой получить в редакторы «трудного» для меня человека. Почему? Все из-за того же постулата: знай, что не знаешь! И это не чувство собственной неполноценности, а полное сознание необходимости «свежей головы» — постороннего взгляда, который заметит то, что сам ты читаешь пятый раз и не замечаешь. Нет, без редактора я не могу, даже без неприятного и плохого. Пусть будет даже последним

придирой, зазнайкой, грубияном — мне нужен редактор, который будет даже нарочно выискивать, за что бы зацепиться. Важно только не отступать там, где знаешь, где чувствуешь, что твое решение правильно и удачно; важно только остаться хозяином своего перевода.

Не могу, с другой стороны, отрицать и того, что с самого начала и до сих пор правка чужих переводов, когда я выполняю обязанности редактора, продолжает быть для меня большой школой. Сличение рукописи с подлинником и замеченные огрехи переводчика учили и еще учат меня, во что нужно вглядываться, чего нужно остерегаться, что нужно искать в оригинале, к чему нужно стремиться. А контакты, «собеседования» с переводчиками — тому, как нужно защищаться от редактора!

XXV Интермеццо без эпиграфа

Хватит! Хватит разных этих выписываний, розысков и расспросов! Подобных проблем найдется, наверно, еще на одну такую книгу. Могу с удовлетворением отметить, однако, что большинство их, как и все то, о чем я писал, давно уже рассмотрено многими авторами, и теоретиками и нетеоретиками. Но почти всегда с точки зрения наблюдателя; очень мало тех, кто писал, как он сидел над иноязычной книгой и пробовал, старался, стремился превратить ее в «явление родной литературы». А уж о «потении» и копании, опросах и расспросах, о словарях, поваренных книгах и прочем писали и пишут еще реже.

Попробую «закруглиться» на тему 98 процентов.

Во-первых, не годится, найдя профессионализмы, термины, историзмы в соответствующих пособиях (книжных и ходячих), просто вставлять их в текст: роман, повесть или рассказ — не руководство по электротехнике и не ботанический указатель.

Во-вторых, разумеется, есть неисчислимо множество выражений и целых пассажей, которые каждый среднекультурный переводчик может без труда перевести «prima vista», без помощи словарей и всего прочего. Важно, чтобы он знал, чувствовал, что действительно может перевести их без проверки. А все же лучше хоть иногда сомневаться в своих знаниях и в таких случаях.

В-третьих, есть еще и такие вещи, которые читаешь, но не замечаешь и пропускаешь...

В-четвертых, есть еще и другие, о которых расспрашиваешь, которые разыскиваешь, и не можешь найти. Дал бы несколько примеров, да боюсь! Сразу найдется читатель, который скажет, а не дай бог и напишет: «Чего только не нагородил, а такой простой вещи не знает!». Беда именно в том, что не угадаешь, кто знает, что делает верблюд.

И еще одно маленькое наблюдение:

Как ни жаль, но ввиду, как принято говорить, «объективного стечения обстоятельств», о котором не стоит распространяться, и самому мне не всегда удается соблюсти все этапы выработанного мною метода. Так практика превращается в теорию, а то, что диктует теория — увы! — очень часто оказывается неприложимым к практике.

XXVI. 2%>98%

То даром, что слова все точно ты нарек.
Когда переводить захочешь беспорочно,
Не то — творцов мне дух яви и силу точно!

Сумароков

«Какими мелочами занимается все-таки этот переводчик!» — скажете, быть может, вы, читая эти страницы. — «Ведь это не творчество! А он утверждает, что это девяносто

восемь процентов его работы! Так что же, какое значение имеют остальные два процента?».

Знаете, эти два процента нечто несравненно большее, нечто неподдающееся в сущности математическому обозначению, однако... Однако для того чтобы эти два процента могли действительно превысить так детально разобранные девяносто восемь, и намного превзойти их, переводчик должен (это абсолютно личное мнение, в конечном счете, оно касается только меня) расчистить себе путь к стихии языка, стиля, образов своего автора, отстранить все помехи и сомнения, выйти на широкую дорогу, создать себе возможность не останавливаться, не задумываться над отдельным словом или выражением, термином, реалией, поговоркой или пословицей (в плане их значения) — переводить не слова и фразы, а книгу!

И тогда он уже не зависит от знания, стараний и мучений. В этих двух процентах выявляется уже... ну, что называется «дар свыше». А ведь оно и в самом деле что-то вроде этого! Садись и пиши!

Оказывается, однако, что мало понимать, мало знать: мало и этого «дара свыше». Прежде чем сесть писать, нужно понять еще и то, что автор постиг не только разумом, но и чувством, — то, что представляет не только плоть, а и душу переводимого произведения, и передать все это не только представляющими плоть сухими или псевдо-правильными словами и выражениями.

Признаться, читая вещь, которую мне предстоит переводить, всматриваясь во все подробности и выписывая всевозможные мелочи, я в то же время как-то внутренне вслушиваюсь в текст, в его звучание, но именно внутренне, я бы даже сказал, подсознательно. И закончив чтение и выписывание, чем бы я ни занимался, я продолжаю вслушиваться и искать

Шагая по улицам или сидя за столом, в автобусах и трамваях, во время прогулки в горах в воскресный день, я занят

одним и тем же вопросом: в чем же кроются отличительные черты этой книги? Прерывая другие занятия, по десять раз в день перелистываю рассеянно страницы, не могу сосредоточиться ни на чем определенном, вспоминаю и перечитываю то одну, то другую подробность, задумываюсь над какой-нибудь общей характеристикой, роюсь в сочинениях, то одного, то другого болгарского автора или в одном каком-то произведении, ищу какую-то аналогию, настрой, — вообще, ищу... ищу что-то. А это «что-то» каждый раз заключается в чем-то другом: во внутреннем ритме, или в своеобразной лексике, или в необычном синтаксисе, в интонации, в ярких национальных чертах, в какой-то самобытности мышления...

Не образ, не слово, не фраза, не отрывок, а вся книга от начала до конца, как единое целое, должна стать м о е й в течение этих блужданий и размышлений, вживаний и переживаний. А у каждой книги — и самой неудачной — есть свой собственный общий ритм, своя тональность (не тон!), свое настроение, протекающее где-то глубоко под словами и выражениями, где-то в самом еще зародыше мыслей. И вот постепенно все входит в колею, я начинаю чувствовать нужный мне настрой.

И тогда мне становится ясно, что в романе Дафны Дюморье «Генерал короля» (Daphne du Maurier. "The King's General"), например, самое характерное — ровный, почти монотонный рассказ от лица героини-калеки, проведшей всю жизнь в постели, без движения: все подчинено этому медленному однообразию ее дней — даже в самых взволнованных, самых динамических пассажах чувствуется эта монотонность, это бессилие, капитуляция перед злой судьбой.

В «Автобиографии» Бенджамина Франклина самой важной деталью мне показалась тяжелая, сложно выраженная в длинных периодах мысль; эта витиеватость — печать эпохи, среды, умственного склада автора. Но очень важно было и

настроиться на старый лад, — не архаизируя, и все же не допуская научных и других терминов с современным нам звучанием, — ведь и о физике он говорит с позиций начала XIX века!

«Американская трагедия» Драйзера, как мне сначала казалось, должна была бросить тень на доброе имя переводчика. Язык Драйзера в этой книге сравнительно примитивен, стиль — тоже; роман не изобилует, а прямо-таки перенасыщен элементарными повторами, грубой тавтологией, эллипсами и т. д. Только после продолжительного вчитывания и вдумывания мне стало ясно, что даже в большинстве авторских отступлений отражены несложный умственный багаж и бедноватый язык главного героя и его среды. А иной читатель может недоумевать и попрекать переводчика — не мог же Теодор Драйзер писать так примитивно!

Совсем неожиданно приподнятый тон, восходящий почти до уровня оды в прозе, заставил меня переводить первую, вводную главу «Квартеронки» Майн Рида два раза: в начале и в конце работы.

Сравнительно элементарная лексика, с помощью которой автор рисует такие ярко эмоциональные и пышные картины, сочетающиеся с самым утонченным эстетизмом (в значении пристрастия к красоте, к совершенным формам), побуждает меня вносить все новые поправки в давно изданный и два раза переизданный перевод сказок Оскара Уайльда.

Не решаюсь изложить, что было для меня самым характерным в «Петре Первом» Алексея Толстого...

Нет, очень уж длинными получатся рассуждения над отдельными книгами.

Но когда после моей технической, ремесленной обработки, вслушавшись в попреки гончаровского Обломова («Вы одной головой хотите писать! — почти шипел Обломов. — Вы думаете, что для мысли не надо сердца?»), пробившись

сквозь преграды слов, имен и выражений, найдя свободный доступ к образам и мыслям, и после внутреннего «слияния» с автором, с описываемой им действительностью, с его героями, обстановкой, эпохой, стилем и всем прочим, что кроется между строк, я, наконец, сажусь переводить: открываю, а не «закрываю», как Дидро, оригинал, я начинаю писать прямо на машинке — без черновиков. Эти черновики — в моей картотеке, в моих раздумьях, моих стараниях вникнуть в книгу. Я могу прерывать свою работу, выходить, возвращаться и продолжать с полуслова. Но перевожу я всегда последовательно, не оставляя трудные места «на потом», поэтому случается и подолгу «сидеть на мели» и ждать «порыва вдохновения».

Разумеется, это вовсе не исключает и тех очень, очень частых случаев, когда одну и ту же написанную почти до последней строки страницу приходится начинать сначала или переписывать заново по три, четыре и больше раз.

А хорошо бы — ах, как хорошо бы, получить возможность выдерживать готовый перевод, как хорошее вино! Разумеется не годы, только несколько месяцев, а потом пересмотреть, поправить. Прекрасно было бы возвратиться к началу книги и перевести совсем заново первую главу или две... Однако это роскошь, которую мне удалось позволить себе только в двух-трех случаях. Эти проклятые сроки! Если уж их невозможно продлить в конце, нельзя ли придумать так, чтобы начинались они пораньше?

XXVII. Об «Аве Марии» в джазовом темпе

...точию, сенс выразумев, на своем языке
уже так писат, как внятнее может быт.

Петр I. Указ Зотову об избежании в будущем ошибок¹

¹ Законодательные акты Петра I. М. — Л., 1945, с. 35.

И все-таки, перевод — искусство, мы согласились, что это так. Искусство отличается от ремесла своим многообразием, характерностью изображения, форм, подхода, образа мышления, мазка, тона — одним словом, оригинальностью или, скажем прямо, индивидуальностью.

Искусство актера — это способность воссоздать своими средствами, благодаря умению и таланту, действительность, которую изобразил автор средствами его — авторского индивидуального видения и понимания; искусство музыканта-исполнителя — передать благодаря своему слуху, пониманию и умению то, что в творческие минуты услышал и передал композитор.

Искусство переводчика — передать на другом языке благодаря своему пониманию, умению, знанию чужой действительности то, что увидел, прочувствовал, изобразил писатель.

Нет, это не апология индивидуализма! Это реальная, действительная суть и ценность искусства.

Если бы все видели, слышали, понимали, изображали и передавали действительность одинаково, мы бы получали, вместо произведений искусств, шаблоны. А шаблон, как известно, не ценится даже в современной фотографии.

Задача переводчика подобна задаче артиста, или музыканта, или художника, пишущего копию с произведения мастера, и, вопреки всем новым оригинальным методам, далека от задачи фотографа.

Возвращаясь к последнему абзацу предыдущей главы, мне хочется задать вопрос:

— Искусство искусством, но что должен делать переводчик, чтобы «получилось»? Дар свыше? — Да, но и он сам по себе тоже недостаточен, как в каждом искусстве. Нужно заставить его «сработать».

Вам не случалось слышать «Аве Мария» Шуберта,

сыгранную или спетую в джазовом темпе? И было ли это для вас «Аве Мария» Шуберта? Или увидеть картину, написанную художником с десятью диоптриями близорукости, без очков, картину с изображением того пейзажа, о котором поэт сказал: «Кавказ подо мною...»? Может, это и будет Кавказ, но такой, каким видит его близорукий. По-видимому, чтобы поверить в него, надо увидеть его глазами художника. А работая над копией рисунка Пикассо, нельзя исправлять внесенные им деформации — надо увидеть его глазами самого Пикассо.

Так что же мы, исполняя копию, должны делать? Написать Кавказ таким, каков он есть или каким его видел близорукий художник, изобразить ту женщину Пикассо, у которой и нос и руки не на месте, или натурщицу, какой она была, когда он ее рисовал?

Выходит так: вместо того, чтобы из кожи вон лезть и очень верно и красиво механически повторять на языке перевода сказанное автором в оригинале, переводчик должен повторить все так, как увидел его близорукий (или дальнорукый) автор, и для этого должен сам влезть в шкуру этого автора (надеюсь, простите мне, что я второй раз злоупотребляю этим грубоватым образом). Он должен не механически переносить слова, а научиться видеть, думать и выражаться на правильном, сочном, звучном и образном языке перевода так, как думал и выражался (или думает и выражается) ее автор на языке оригинала, но не так «как бы — по Белинскому, — на п и с а л его... сам автор»¹ на языке перевода. Потому что перевести так, как написал бы автор, если бы писал на языке перевода, по сути дела значит ни больше, ни меньше, чем передать текст по-своему, убеждая и себя, и читателя, что на языке перевода автор написал бы это именно так.

1 См. *Белинский В. Г.* Гамлет принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. — Полн. собр. соч. М., 1954, т. II, с. 425.

Но при нынешних условиях, когда переводчик, как я уже говорил, переводит — увы! — чаще всего то, что ему дают, а не то, что ему хочется или что он мечтает перевести, ему приходится то и дело менять шкуру или, по крайней мере, масть, оттенок шкуры, и быть своеобразным хамелеоном, приспособливаясь к своеобразию языка, стиля и других художественных средств разных авторов. А в этом и заключается истинное мастерство!

Все же есть существенная разница между переводчиком и композитором, художником, скульптором, писателем, поэтом, и даже самым мелким репортером: все они, творя и по заказу, вольны выразить в своем произведении свои личные чувства, отношение, видение. А переводчик, как представитель исполнительских искусств, — актер, декламатор, пианист, скрипач, — должен передать чувства, отношение, видение, вложенные в переводимое им произведение автором и не переделывать «Аве Мария» на модный джазовый лад. Вспомните, что, к сожалению, и самая совершенная репродукция «Джоконды», написанная приготовленными по тому же рецепту красками, на таком же самом холсте, не может быть равноценной оригиналу, и подумайте, что выпадает на долю переводчика, репродуцирующего оригинал совсем в другом материале!

XXVIII. О переколпачивании колпака

A translator is to be like his author:
it is not his business to excel him.¹

Samuel Johnson

¹ «Переводчик должен походить на своего автора: не его дело превзойти его». — Сэмюел Джонсон (1709 — 1784) — английский писатель и лексикограф. Цит. по кн.: *Savory T. H. The Art of Translation. Ldn., 1968, p. 159.*

Сшит колпак может быть по-колпаковски и не по-колпаковски, по нашему вкусу или нет, по устарелой моде или по какому-то невиданному еще покрою, но так как под колпаком надо понимать на этот раз произведение художественной литературы, все в нем всегда запатентовано, и переколпачивать его мы не имеем права.

Если автор твой современник и можно с ним списаться, — с его благословения переколпачивай! В противном случае, выражаясь по-медицински, это противопоказано. Да, конечно, я столько говорил о досказывании и недосказывании, о рваном бархате и водяных быках... Но там речь шла все о разных частностях — отдельных словах и прочих мелочах. А в общем-то есть и другое — существуют переводческие заповеди: Не прибавляй. Не убавляй. Не изменяй. Не украшай.

Очевидно, когда переводчик открывает в переводе открытую дверь или закрывает запертую, то есть повторяет опisku, недосмотр или переводит «точно» неправильно употребленные автором слова, это нельзя считать «верностью автору» и такого рода поправки С. Джонсон вряд ли принял бы за стремление переводчика превзойти своего автора. Я бы скорее назвал их реверансом переводчика перед автором — ведь такие поправки входят в обязанность каждого редактора!

Тут же поговорим о кое-чем другом: об общем подходе, о разных частных приемах, об индивидуальной манере, о стиле данного периода, — если хотите, о национальных характеристиках той или иной литературы и языка, и о стремлении некоторых переводчиков передать своему читателю все пояснее да поглаже, без всяких, как говорится, «экивоков».

Такой перевод пахнет, мягко говоря, соавторством или пересказом. Это напоминает мне случай, когда в «Квартеронке» Майн Рид описывает негра Габриэля в белых штанах, рубашке и без подтяжек, а в иллюстрации художник «упорядочивает» авторский образ и представляет нам его в темных штанах и с

подтяжками (М., Детгиз, 1956; с. 549 и 569).

В одной теоретической работе поддерживается тезис, что переводчику следует упорядочивать нелепый перечень разнородных элементов описания, характерный для английских беллетристов и публицистов. Лично для меня верно лишь заключение, что читатель, в противном случае, может заподозрить переводчика в искажении подлинника. Однако, упорядочивая текст автора, переводчик лишает его именно его английского характера. А что если этот безалаберный перечень в приведенных там двух примерах призван произвести именно впечатление спешки (в первом) и беспорядочной пестроты и шумной сутолоки огромного города (во втором)?

Неужели переводчик должен «поставить все на свое место»? Ну, а что если английскому переводчику какой-нибудь строго логический перечень у Гончарова или Гоголя покажется скучным для упомянутой выше алогичности, присущей его языку, и он перемешает все на манер цитированных примеров? Нет, в обязанности переводчика не входит превзойти автора: он не имеет права ни надевать, ни снимать подтяжки с героя, а что скажет читатель — это совсем другое дело: такой же риск берет на себя и писатель. И как раз это новое, непривычное и будет характерным в переводной книге, познакомит читателя со стилем других стран и времен.

Задача переводчика не пересказывать на свой привычный лад написанное автором, а передать по мере возможности не только мысль, описание, образы и прочее, но и его личную манеру, стиль, сохраняя в то же время и разные совсем обычные приемы, одни — во имя художественности текста, другие — во имя неухудшения, непереколпачивания: не беда, если в прекрасном колпаке найдется немало неровных стежков!

Что ж, попробую описать несколько таких... — как их мне назвать? — стиливых особенностей, что ли.

Самым простым примером, пожалуй, может послужить старание болгарских переводчиков во что бы то ни стало избежать повторений, передаваемых по традиции анафеме учителями еще в первом классе школы (конечно, в счет не входят повторения, служащие для нагнетания значения, художественная тавтология).

Помню, более двадцати лет тому назад выпала мне честь перевести с болгарского на русский язык любимые мои рассказы нашего классика Элина Пелина «Под монастырскую лозой». К своему ужасу я установил, что еще на первой неполной страничке первого же рассказа, так сказать, введения, — «Отец Сысой», три раза встречалось слово *"сянка"* (*тень* или *сень*). И эта *тень* или *сень* долго мучила меня, пока вдруг меня не осенило, что раз так написал не какой-то там первоклассник, а *Элин Пелин*, который сам, наверное, перечитывал и останавливался на этом слове, то и поправлять или разукрашивать его не моя задача.

В действительности это даже и не «стилевая особенность», однако и такое подсознательное стремление «поправить» тоже входит в переколпачивание...

Но не всегда! Но не везде! Как было уже сказано, автору прощают, а переводчика ругают. И вот, мне кажется, что от этой самой пресловутой тавтологии можно иногда и уйти. Если она принята на языке оригинала или если автор не особенно заботится о том, чтобы избежать ее, переводчик все же может время от времени наложить свою печать, ретушируя случаи слишком уж колющие глаз (и режущие слух!). «Только — чур! — не чересчур», — как выразился однажды в связи с подобными рассуждениями В. Шор.

Пенять же переводчику за тавтологию всех видов и во всех случаях, не зная, чей это грех — его или самого автора, — не следовало бы — а что если он сознательно не хотел украшать автора в переводе!

Для иллюстрации и в доказательство равнодушного отношения писателей к такого рода повторениям предлагаю маленькую коллекцию выдержек из произведений десяти русских, английских и американских авторов. Некоторые из них признаны стилистами, и все-таки...

И. А. Гончаров «Фрегат Паллада»

— Про *эту* нельзя сказать *этого*...

— Он зевает, с своей *стороны*, по *сторонам*...

— Фадеев и перед *обедом* явился с приглашением *обедать*...

— *Ловлю* эти *неуловимые* звуки языка...

А. С. Серафимович «Город в степи»

— ...медно разносится, могуче, *нетерпеливо*, дрожа от силы и *нетерпения*...

— В пестро вьющемся *разноголосом* дымном клубке человеческих *голосов*...

Rudyard Kipling "The Jungle Book. Kaa's Hunting"

...wild creepers *hung* out of the windows of the towers on the walls in bushy *hanging* clumps.¹

W. Somerset Maugham "The Lion's Skin"

— ...and his loud, *ringing* laugh *rang* through the room.²

Rafael Sabatini "The Sea-Hawk"

"On the night we arrived there," she answered desperately, the colour now receding *slowly* from her face.

"And that, of course," said Sir John *slowly*, mockingly almost, "was the first occasion..."³

1 «Дикие вьющиеся растения *свисали* из окон башен, венчающих стены, мохнатыми *свисающими* гроздьями». (Р. Киплинг «Книга Джунглей»)

2 «...и его громкий *раскатистый* смех *раскатился* по всей комнате». (С. Моэм «Львиная шкура»)

3 «В ту ночь, когда мы туда прибыли, — ответила она в отчаянии, и краска *медленно* сбежала с ее лица.

— И, разумеется, — произнес сэр Джон *медленно*, почти насмешливо, — это был первый случай...». (Р. Сабатини «Морской ястреб»)

Jack London "Hearts of Three"

— The Queen viewed with *alarm* the *alarm* that grew on Francis' face.⁴

Irving Stone "Lust for Life"

— Theo replied that he had *received* another raise in salary and that Vincent could rely upon *receiving* a hundred and fifty francs a month for the present.⁵

F. Scott Fitzgerald "The Diamond as Big as the „Ritz”"

— "With that *remark*," *remarked* Kismine, "Jasmine enters the middle class."⁶

James Oliver Curwood "The Grizzly"

— Langdon sighted at the fire through the polished barrel of his rifle, and said *doubtfully*:

"I've been having my *doubts* about Metoosin for a week back "⁷

Agatha Christie "Peril at End House"

When he spoke, his voice was grave and, for the first time *calm*.

"Motive!" he said. "Let us come back to that, and regard this problem *calmly* and methodically."⁸

Конечно, все это можно поправить без особого затруднения и без ущерба, а только на пользу переводу. Но нужно ли и всегда ли, раз такие повторения вовсе не свойственны и языку

4 «Королева с *тревогой* заметила, какая *тревога* изобразилась на лице Фрэнсиса». (Дж. Лондон «Сердца трех»)

5 «Тео ответил, что *получил* еще прибавку к жалованию и что теперь Винсент может рассчитывать на *получение* 150 франков в месяц». (И. Стоун «Жажда жизни»)

6 «Это *замечание*, — *заметила* и Кисмина, — показывает, что Жасмина у нас буржуазка». (С. Фицджеральд «Алмаз величиной с отель "Риц"»)

7 «Лэнгдон поглядел в огонь сквозь начищенное дуло своего ружья и сказал *неуверенно*: «Я уже с неделю как *не уверен* в Матусине». (Дж. Кэрвуд «Гриззли»)

8 «Когда он заговорил, голос его был серьезен и впервые звучал *спокойно*. — Мотивы! — сказал он. — Давайте вернемся к этому и рассмотрим этот вопрос *спокойно* и методично». (А. Кристи «Опасность в Энд-Хаусе»)

оригинала? Только ради своего спасения от критики незнающего читателя?

Действительно, все это не так уж важно — на первый взгляд. Но такие места тоже мучают переводчика, отнимают время. Вот, сижу и раздумываю над самой простой фразой: как бы я сказал это по-болгарски? Ведь вся эта моя книжка о переводе и муках переводческих — тоже плод перевода; мое перо тоже не раз останавливалось и я — не совсем «двуязычник» — задумывался над болгарской фразой, хорошей, меткой фразой: как сказать мне это по-русски? И больше всего мешали навязчивые повторения отдельных слов, выражений.

Итак, кончая с муками тавтологическими: самые страшные — это те маленькие словечки, от которых, видно, не мог отделаться и сам автор — разные *so, that, ведь, конечно, так*, — как не могу отделаться от них и я, сидя над этими страницами.

И все-таки пересказывать и делать в переводе «красивее» то, что некрасиво в оригинале, оправдываясь тем, что «так звучит лучше» или что это «свойственно» языку оригинала и перевода, не годится. Пусть останется колпак таким, каким он был сшит!

А есть положения посерьезней, с которыми приходится бороться мне и всем переводчикам каждый день.

Так, если рассечь монументальный период Диккенса на несколько предложений, это будет уже не Диккенс, а пересказ его мысли другими средствами выражения, другим стилем, другим образом мышления. Я говорю об авторах, над которыми мне приходилось работать, но, может быть, для русского читателя мой пример был бы яснее, если б я говорил о периодах Льва Толстого, которого я, увы, не имел чести переводить.

Разрезать при переводе Льва Толстого его периоды на мелкие предложения — значит совершенно переменить его образ мышления, сложную мысль, вмещающую в себя не

единичное действие, а *целую* систему. С другой стороны, это значит переменить и всю ритмомелодику произведения, то есть, неверно передать и содержание и форму, стать «предателем» своего автора.

Такой стиль очень часто бывает отражением не только почерка отдельного писателя, а свойств целого поколения, эпохи в литературе.

Ну, например, в начале «Автобиографии» Бенджамина Франклина есть предложение, состоящее более чем из восьмидесяти слов. Моя редакторша разделала его — именно *разделала*, как скажем, свиную тушу, — на четыре части. Смысл, бесспорно, остался; даже, может быть, отдельные моменты выступили более четко, однако образ мышления, склад ума автора бесследно исчез.

— Помилуй! — возопила она на мое возражение (она мой давний и хороший друг). — Ведь это тяжелая мысль, ее трудно схватить!

— Хорошо, — сказал я, — а по-английски она легче?

— Да нет! Тоже тяжела.

— Так почему же ты хочешь, чтобы по-болгарски она была легче? Ведь я, как переводчик, должен воспроизвести не только самую мысль, но и образ мышления, формирования и высказывания этой мысли. Один выдающийся американский литературный критик посвящает более целой страницы именно этому предложению Франклина... — И я вытащил из ящика стола соответствующее «вещественное доказательство».

В общем предложение осталось одним, как его написал автор или, принимая буквально мысль Белинского, как он вероятно написал бы его на языке перевода (в чем я не вполне уверен).

Или возьмем другой, совсем простой прием — инверсии. В романе Леонида Леонова «Соть» их много, порядок слов очень разнообразен и создает особый, «леоновский» ритм. Есть вот

такое предложение: «Глуше хлюпают колеса в колеях, меркнет свет в подорожных водах; хрипит надсадно правая чека...». Переводчик передал его в свое время со строгим соблюдением школьного синтаксиса — подлежащее, сказуемое, дополнение и т. д., — и разрушил весь внутренний ритм, я бы сказал, всю художественность картины, всю звуковую рельефность, — все стало плоским и прозрачным, потому что общая мелодия фразы (и в художественной прозе) создается не только подбором слов, но и расположением их в том или ином порядке.

Вся беда в том, что часто гораздо легче переколпачить — подвести все под хорошо знакомый колпак, чем перебороть привычное, ровненькое, простенькое и все-таки правильное, извиняясь тем, что, мол, «в нашем языке так принято». Самому мне тоже не всегда легко воспринять новые ритмы и звучания, но... автор должен остаться самим собой, и, как сказал д-р Джонсон, переводчику не пристало превзойти своего автора.

Более того, именно таким образом переводная литература обогащает свою отечественную новыми стилевыми и другими характеристиками: отечественные авторы не так уж часто читают иностранную литературу в оригинале, на других языках, и роль приводного ремня в этом отношении нередко играет переводчик.

Итак, для меня существует еще один переводческий закон: не делать из колпака ни цилиндра, ни картуза, а главное — не превращать его в форменную фуражку!

XXIX. О словах, за которыми даже в карман не полезешь

...Игру слов передать можно. Но трудно, но не всегда.

С. Влахов, С. Флорин. Непереводимое в переводе

Сижу я, читаю Джерома или Зоценко и хохочу, как

полоумный. Жена или дочка спрашивают: «Чего ты смеешься?». Перевожу им тут же, не задумываясь, пассаж. Следует краткое молчание, потом — «Что же здесь смешного?» — спрашивают. И я отдаю себе отчет, что в переводе действительно смешное исчезло, растворилось в ткани другого языка. И невольно стараюсь оправдаться: «Знаешь, это игра слов, она непереводаема...».

Нет, друг мой, она переводима, но не так, механическим способом, потому что... Но лучше рассмотрим и этот вопрос по порядку.

Максим Горький был прав и не прав, когда сказал, что непереводаема только игра слов. Она тоже переводима или — правильнее — транспонируема. Вот тут-то и следует вспомнить максима Гоголя и противопоставить ее словам Максима Горького. А Гоголь сказал: «Все дело в том, что игра слов встречается именно там, где никак нельзя поставить звездочку и пояснить в сноске: «Непереводаемо, а автор хотел сказать или сказал...». Это разрушает намеренный эффект и уничтожает замысел автора».

И мне придется тут возразить самому себе (и моему соавтору). В «Непереводаемом в переводе» С. Влахов и С. Флорин утверждали, что «...и сотни примеров блестящих побед талантливых переводчиков будут слабым утешением, если не раскрыть механизма претворения игры слов средствами языка перевода, если не сформулировать определенных закономерностей, обобщив опыт этих мастеров»¹. Нет, признаюсь, это вовсе не так. Никакие формулировки и закономерности не могут помочь, потому что перевод игры слов — это рождение новой игры слов на другом языке. Все зависит от минутного вдохновения, от умения импровизировать, транспонировать, «компенсировать», то есть вместо того, чтобы сыграть на чем-то одном сыграть на другом, как вполне

1 См. указ. соч., с. 286-287.

справедливо советует Нора Галь в своей книге «Слово, живое и мертвое»: игра слов всегда экспромт, а «сочиненная» по схеме прозвучит искусственно. И с такой необходимой тебе будущей игрой слов можешь носиться целую неделю, пока тебя вдруг «не осенит».

Примеров много, но чтобы дать пример, надо привести эту игру слов и объяснить ее исходную форму (т. е. как было у автора), дать ее русский подстрочный перевод, затем мой перевод на болгарский, подстрочник и толкование моего перевода, то есть игру слов переведенную на русский язык. Слишком уж сложной выходит эта игра и слишком много свеч будет стоить, а свечи товар дефицитный! И может быть, как раз тут, упомянув о минутном вдохновении, было бы лучше всего досказать мое отношение к этой теме.

Когда молоко на плитке кипит и уже бежит, нет времени вспоминать температуру кипения на такой-то высоте над уровнем моря, да и не к чему, — надо хватать кастрюлю, снимать ее с огня. Когда переводишь и мысль бурлит и бежит, тоже нет времени вспоминать установки теории перевода, — надо хватать мысль, пока не убежала. Потом теоретики разберут, что и как было и что к чему. Но в обоих этих случаях надо быть готовым к внезапному вскипанию, чтобы не хватать и молоко и мысль голыми руками: с теорией надо быть знакомым заранее — твердо знать, что это кипение наступит и как тогда можно или надо будет действовать.

В равной мере это относится и ко всем прочим присловьям, шуточкам да прибауткам, и даже к крылатым словам, которые в переводе часто остаются бескрылыми. А даже самая нарядная бабочка, лишенная крыльев, единственного своего украшения, похожа — простите за сравнение — на гусеницу или червяка.

Ярчайший пример — одно из моих заглавий, «О переколпачивании колпака». В него вложена основная мысль всей главы. Но как перевести его даже на такой близкий язык,

как болгарский, в котором тоже есть слово «калпак»! Впрочем, перевести можно, и по-разному, и на болгарский и на русский язык: «О переделке колпака», «О перекраивании колпака», «За префасонирането на калпака»... Наверно можно придумать и еще но во всех этих фразах не будет той щепотки соли, которая придала бы им вкус одновременно и скороговорки, и игры слов, и непринужденной шутки, сохраняя и смысловый заряд.

То, что остроумно, свежо, смешно или умно на одном языке, бывает плоским, туповатым, прямо глупым или вообще ничего не значащим на другом. В каждой книге найдется достаточно такого, чего запросто не переведешь; а поступая не «запросто», надо как-то сохранить замысел автора. Это тоже входит в число «мук переводческих», и мучиться приходится не на техническом, ремесленном, а на чисто творческом уровне.

Таких слов, как бы ты ни был остроумен, даже если и полезешь за ними в карман, не найдешь! Нет для них ни схем, ни формул! И простая на вид «игра слов» или совсем невинная шутка превращается в сложную головоломку.

А переводить ведь приходится и головоломки!

XXX. О ромашках и орхидеях

Zu wenig und zu viel
ist aller Narren Ziel.¹

Немецкая поговорка

Все ромашки и все фиалки одинаковы. Но мы их любим. Радуемся им. Все мухи тоже одинаковы. Но мы их не любим. Их мы ненавидим.

Но случается у нас найти белую фиалочку, альбинос, — и это уже событие! Она вроде бы как другие, а все-таки отличается.

1 Слишком много и слишком мало — цель всех дураков.

Все это шаблоны, а наша белая фиалка необычна — для всех. Но и шаблоны бывают привычные и непривычные. Например, в одежде. Ведь если что-нибудь в одежде необычно, хоть немножко, — это начинают копировать и необычное превращается в *моду*. А когда эта мода получит широкое распространение, и к ней привыкнут, она тоже превратится в *шаблон*. Пока этот шаблон привлекателен, как белая фиалка, или редкая орхидея, и нравится нам, он остается. Но проходит время, и он постепенно выходит из моды, а, стало быть, и из употребления.

То же самое происходит и в языке и, соответственно, в литературе. Так рождались и рождаются пословицы, поговорки, крылатые слова, фразеологизмы, обороты речи и все прочее. В разных языках они различны и немало озадачивают, а то и прямо мучают переводчика. А есть и другие разновидности, еще каверзнее, — это ассоциации и аллюзии на разные шаблоны, недолговечные моды, отмершие уже «нововведения».

И вновь возникает все тот же вопрос: что же делать переводчику?

Ведь и реалии, термины и всякие другие элементы колорита, употребленные с целью разбить шаблон, взятые в естественной обстановке своей эпохи и места (географического, политического и социально-профессионального), представляют собой тоже шаблоны!

А нередко, читая или переводя старую книгу, мы останавливаемся на метком выражении, но оно привлекает наше внимание в сущности своей избитостью. И мы удивляемся, что такой-то блестящий классик употребляет шаблон, и не отдаем себе отчета, что в свое время это было свежо и оригинально, еще не став шаблоном; что, может быть, именно этот писатель был первооткрывателем этого образа, выражения, что оно принадлежит именно ему.

В Оксфордском словаре пословиц ("The Oxford Dictionary of

English Proverbs", Oxford, 1948) и в «Крылатых словах» Ашукиных даны первоисточники или авторы подобных речений. Но в большинстве случаев переводчику их не найти, а читатель перевода и вовсе не интересуется происхождением знакомых и незнакомых ему метких выражений, ставших пословицами — он принимает их априори.

Однако для переводчика фактически существует одно положение, которое мало кто принимает в расчет: переводя шаблонное выражение, несуществующее в языке перевода, он не только обогащает новым, свежим образом, сравнением и пр. свой язык, он в то же время освежает и обогащает для читателя перевода язык, стиль автора, придавая ему оригинальность, которой нет в подлиннике.

И наоборот, когда он переводит оригинальный, свежий образ эквивалентом шаблонным, нейтральным на языке перевода, он обедняет и впечатление о стиле автора, и язык перевода.

Чтобы не попадать в это положение, надо быть очень хорошо знакомым с языком оригинала и очень часто сомневаться в своем знании — это с одной стороны. А с другой — надо быть достаточно смелым.

Потому что тут появляется еще один фактор, в частности в отношении этих свежих, оригинальных элементов. Они часто чересчур оригинальны, необычны, странны в своей «свежести», так что переводчик не решается сохранить их в переводе. «У нас так не говорят», — оправдывается он, скрывая под этим оправданием свой страх, свой вечный страх, что читатель (а может быть, не дай бог, и какой-нибудь критик) эксцентричность автора припишет ему, переводчику, не заметив, что «так не говорят» и на языке подлинника. И тем самым он представляет автора в другом свете.

А нужно ли вообще представлять его в «том» свете? По-моему, да, хотя и не всегда. Не следует показывать автора более оригинальным, чем он есть; но еще меньше следует

обезличивать его, передавая шаблонами все то, что сказано у него не суконным языком.

По-видимому, тут даже больше, чем в других затронутых мною случаях, нужно знать разумную меру и хорошо помнить если не немецкую поговорку «Zu wenig und zu viel...», то русскую «Хорошего понемножку». Иногда букет ромашек радует взор больше, чем иноземная орхидея. Не говоря уже о назойливых мухах.

XXXI. Еще несколько размышлений

Не мни, переводя, что склад в творце готов,
Творец дарует мысль, но не дарует слов.

Сумароков

Позвольте под конец еще раз возвратиться к началу и еще немножко пофилософствовать о переводчике и переводе вообще.

Разобрав по косточкам весь технологический процесс, все этапы хождения по мукам, продолжающегося часто и дольше сорока дней, сказав кое-что и об остальных 2%, превосходящих по значению первые 98%, нужно как-то подвести «идейный» итог — **мой**, не обязывающий никого другого: ведь с самого начала я пишу все в первом лице единственного числа!

Так, по-моему, для переводчика нет стóящих и нестоящих авторов — есть только а в т о р, будь он великан или пигмей. И задача переводчика, раз уж он взялся его переводить, именно представить великана великаном, а пигмея — пигмеем. По-видимому, известную мысль Белинского, что «предосадно читать дурные книги хорошо переведенные: это все равно, что читать хорошую книгу, дурно переведенную»¹, можно понимать по-разному. Думается, что он имел в виду приглаженный и

1 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1953, т. 2, с. 466.

напомаженный перевод «плохой» книги и испорченную переводчиком «хорошую» книгу. Для меня сделать «хороший перевод дурной книги» значит представить ее такой же дурной, а это нелегко для добросовестного переводчика — легче вообще отказаться от перевода. Ну, а хорошую книгу перевести дурно не так уж трудно, что и доказывает легион переводчиков, которые переводят «легко».

Если же Белинский под «хорошо переведенной дурной книгой» понимал книгу, не заслуживающую чтения вообще, если он, как И.Франко, «относил к своей литературе *хорошие* переводы *стоящих произведений*»¹, то в подборе самих книг в теперешние времена винить переводчика не следует — этим (подбором и утверждением) занимаются другие инстанции.

В чем состоит основная задача переводчика? — Отразить, перевыразить увиденное, прочувствованное *автором*, или то, что автор видел и *хотел* прочувствовать? В первом случае это будет именно *перевод*: переводчик передаст видение, чувство автора в кругу его субъективного восприятия действительности. Во втором случае, прорываясь **за** текст автора к «живой действительности», переводчик будет уже не воссоздавать увиденное автором, а переосмыслять его своим видением и чувствованием, то есть это будет уже другим, новым произведением. Ну, а как же с теорией и практикой?

Некоторые представители чисто лингвистической школы превратили и продолжают превращать теорию перевода в своеобразную химию или, лучше сказать, в алхимию; а некоторые представители чисто литературоведческой школы превращали и превращают эту теорию в схоластику. Умозрительно.

Теоретизирующий переводчик-практик, в свою очередь, доходит до вивисекции текстов оригинала и перевода. Но как

1 Цитирую по автореферату диссертации В. Д. Радчука «Проблемы верности художественного перевода». Киев, 1980, с. 5.

только сядет переводить и с головой погрузится в работу, все теории уходят куда-то глубоко в подсознание; настоящим его оружием остаются накопившиеся знание и понимание обоих языков — результат практики, да чутье и умение, изоощряемые подсказками теории. Знание и понимание — это основа, а чутье и умение — уток ткани перевода. Именно поэтому я стараюсь найти практическое (или практичное) в теории, а не теоретическое (или теоретичное) в практике перевода. Однако к знанию и пониманию, к чутью и умению надо прибавить и то зернышко дарования, которое помогает вдохнуть жизнь во все остальное... И опять выходит так, что самое ничтожное — какое-то зернышко — превосходит собой это все остальное.

И еще два соображения, касающиеся разных буквализмов, формализмов и тому подобного:

Почему перевод должен быть яснее, проще, а следовательно, и шаблоннее оригинала?

Почему, наоборот, просто высказанную мысль автора следует, как-то переиначив, передать сложно.

В каждой книге достаточно много таких мест, которые волей-неволей приходится переводить описательно или толковать другими словами. Надо ли поступать так же и с мыслями, образами, репликами, которые можно перевести почти слово в слово? А есть и такие, для которых вообще не найти соответствующих слов!

Но, быть может, самое трудное в переводе — сохранить правильное соотношение содержания и формы. Потому что неуместно было бы на болгарский кувшин перерисовать сценку из жизни богов с античной греческой вазы. Неуместно было бы заставить заморскую птичку запеть знакомым тебе..., ну, даже соловьем, — у нее должен быть свой голос, своя песнь. Принесешь домой чужеземный цветок, и не хочется, чтобы он пах родною ромашкой или даже фиалкой, — он должен сохранить свой чужеземный аромат!

Каждый мастер-ремесленник, если у него есть зернышко таланта и желание, может превратить свое ремесло в искусство; но горе тому творцу, который превращает свое искусство в ремесло!

XXXII. Прошу прощения...

Не отличать ищу свои работы,
Но утешаюсь тем, на наши смотря соты,
Что в них и моего хоть капля меду есть.

И. А. Крылов. Орел и пчела

Прошу прощения у всех литературоведов и языковедов (большинство последних предпочитают называть себя лингвистами), у всех теоретизирующих переводчиков, в числе которых не раз бывал и я сам.

Однако, работая исподволь много лет подряд над трудом в большой степени именно теоретическим¹, прочитав десятки теоретических книг, монографий или просто статей, наслушавшись бесчисленных докладов и «сообщений», наглотавшись умопомрачительно ученых фраз вроде «документация при помощи цитации...», или «...исчерпывающий показ в экземплификациях узуальной валентности слова...», или же «...переводческая проблематика эквивалентности необходимо должна включать проблему коннотированности содержания, обуславливающую прагматику языка текста, как фундаментальную составляющую теории языко-переводческой эквивалентности» (клянусь в «аутентичности» выдержек, так как упоминать авторов поименно мне неудобно), и вспоминая об одном из моих университетских учебников, покупая который обязательно надо было запастись и словарем иностранных слов, захотелось написать простыми словами простую книжку о

1 Влахов Сергей, Флорин Сидер. Непереводимое в переводе. М., 1980.

ПРАКТИКЕ перевода, — поведать о своих муках переводческих, поделиться своими мыслями и накопившимися в течение более трех десятков лет примерами и — может быть! — помочь чем-то собратьям по перу в искусстве перевода.

Сюда, в этот рассказ о буднях переводчика, как-то естественно, сам собой, влился ряд мыслей, рассуждений и примеров из моих прежних статей, докладов и выступлений. Все это относится непосредственно к «мукам переводческим» и как будто стало на свое место. Какие-то части готовой рукописи тоже были опубликованы мною в отдельных статьях или использованы в разных докладах, пока книга медленно и мучительно приобретала облик книги. Ведь и мудрая древняя поговорка гласит: *Repetitio est mater studiorum*¹. Интересно только, почему говорится лишь о матери учения, а об отце умалчивается. Я бы сказал, что отцом учения можно назвать труд, и, пожалуй, предпочел бы английское слово *toil* — тяжелый, напряженный труд, — омоним и омограф которого значит *силлок, тенета, сеть...*

Прошу прощения у всех переводчиков — и русских и болгар, — которых, хоть в большинстве случаев анонимно, я цитировал в положительном и в отрицательном смысле, чтобы указать не на их ошибки, а на трудности, которые всем нам приходится преодолевать; похваленных прошу простить за то, что не похвалил больше, а непохваленных — за то, что цитировал именно их, а не их ближайших друзей.

Прошу прощения у всех, кто попрекнет меня за гордыню или якобы позу всезнающего наставника. Моим желанием было только поведать о тех **муках переводческих**, о которых почти не говорится в бесчисленных писаниях о переводе:

«Закрыл ее (книгу) и начал переводить», — сказал Дидро. Нет, дорогой друг мой переводчик! — «Открыл книгу и начал потеть!». Потения в труде нашем не меньше, чем

1 Повторение — мать учения. (лат.)

вдохновения... — а само потение требует и вдохновения!

Но искусство остается искусством!