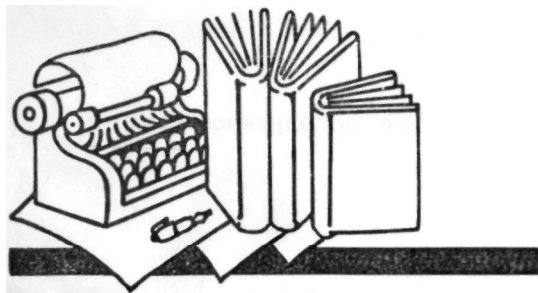




НОРА ГАЛЬ
СЛОВО ЖИВОЕ
И МЕРТВОЕ

ИЗ ОПЫТА
ПЕРЕВОДЧИКА
И РЕДАКТОРА



НОРА ГАЛЬ
**СЛОВО ЖИВОЕ
И МЕРТВОЕ**

ИЗ ОПЫТА
ПЕРЕВОДЧИКА
И РЕДАКТОРА

МОСКВА КНИГА 1987

4-е, дополненное издание

Галь Н. Я.

Слово живое и мертвое: Из опыта переводчика и редактора. — 4-е изд., доп. — М.: Книга, 1987. — 272 с.

Автор книги — редактор, переводчик Т. Драйзера и Дж. Лондона, Р. Олдингтона и Р. Брэдли, А. Камю и А. Сент-Экзюпери — на ярких примерах показывает трудности, с которыми сталкивается каждый пишущий, типичные ошибки, проникающие в прозу и публицистику, в печать и на радио; анализирует удаchi и находки, тонкости мастерства. Первые три издания книги (1972, 1975, 1979) высоко оценены читателями и прессой. Новое издание дополнено разделом «Поклон мастерам»: показаны блестящие образцы перевода сложнейших писателей — Хемингуэя, Диккенса, Шоу, Фицджеральда, Джойса — на примере коллектива переводчиков школы И. А. Кашкина.

Книга предназначена редакторам и переводчикам, начинающим литераторам. Она может стать подспорьем для студента, учителя, для каждого, чей труд так или иначе связан со словом.

Нора Галь

СЛОВО ЖИВОЕ И МЕРТВОЕ

Заведующая редакцией Е. В. Иванова
Редактор Н. А. Чернышева
Художественный редактор Н. Г. Пескова
Технический редактор Е. Н. Волкова
Корректор Л. В. Петрова

ИБ 1532

Сдано в набор 27.08.86. Подписано в печать 23.12.86. А-15054. Формат 84X108¹/₃₂. Бум. тип № 1. Печать высокая. Усл. печ. л. 14,28. Усл. кр.-отт. 14,28. Уч.-изд. л. 15,63. Тираж 18 500 экз. Заказ № 2046. Изд. № 4297. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Книга», Москва, 125047, ул. Горького, 50

Московская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли 129041, Москва, Б. Переяславская, 46

ОГЛАВЛЕНИЕ

ДЛЯ ЯСНОСТИ	4
I. БЕРЕГИСЬ КАНЦЕЛЯРИТА!	7
ОТКУДА ЧТО БЕРЕТСЯ?	7
ЖЕЧЬ ИЛИ СУШИТЬ?	16
СЛОВЕСНАЯ АЛГЕБРА	23
А ЕСЛИ БЕЗ НИХ?	28
КУДА ЖЕ ИДЕТ ЯЗЫК?	55
МЕРТВЫЙ ХВАТАЕТ ЖИВОГО	70
ТУМАНЫ...	80
НЕ СВОИМ ГОЛОСОМ	85
ВЕРЕВКА — ВЕРВИЕ ПРОСТОЕ	96
II. КАК КОШКА С СОБАКОЙ	103
МИСТЕР С АРШИНОМ	103
НА НОЖАХ	110
«СВИНКИ ЗАМЯУКАЛИ»	118
III. И ГОЛОВА И СЕРДЦЕ НА МЕСТЕ?	130
ПРЕДКИ АДАМА	130
КОГДА ГЛОХНЕТ ДУША	139
СОТРИ СЛУЧАЙНЫЕ ЧЕРТЫ...	146
IV. БУКВА ИЛИ ДУХ?	158
МАДАМ ДЕ ЗАЙМИ И ДРУГИЕ	158
БУКВА...	166
...ИЛИ ДУХ?	175
КТО МЫ И ЗАЧЕМ МЫ?	188
SOS!	196
V. ПОКЛОН МАСТЕРАМ	202
ОТКРЫТИЕ ХЕМИНГУЭЯ	204
МНОГОЛИКОСТЬ ТАЛАНТА	227
ОТ МИССИС УОРРЕН ДО МАУГЛИ	234
ОТ ДЖОЙСА ДО ГОЛСУОРСИ	241
СВЕТ И СУМРАК ФИЦДЖЕРАЛЬДА	251
МУЗЫКА ПЕРЕВОДА	261
ПЯТЬ ЧУВСТВ — И ЕЩЕ ШЕСТОЕ	269

ДЛЯ ЯСНОСТИ

Автор этой книжки не лингвист и отнюдь не теоретик. Но когда десятки лет работаешь там, где главный материал и инструмент — *СЛОВО*, накапливается кое-какой опыт.

Автору приходилось много учиться, а подчас и учить. Приходилось иногда писать, довольно много переводить, немало редактировать. В качестве переводчика случалось спорить с редакторами, а в качестве редактора — с переводчиками и вообще с людьми пишущими. Порой приходилось яростно доказывать иные спорные и даже бесспорные истины, устно и на бумаге повторять их снова и снова, без конца, самым разным людям, чаще всего молодым. В таких случаях автор вовсе не стремился развивать теоретические положения, а старался показать и доказать на деле: вот так лучше, а эдак хуже, так верно, а эдак неверно.

Так сложилась книжка. В ней не без умысла дано много разных примеров. Если угодно, это отчасти даже справочник, наглядное (но, конечно, отнюдь не всеобъемлющее!) пособие.

Допустим, я говорю: в любой статье, заметке, даже в ученом труде, стократ — в художественной прозе почти всякое иностранное слово можно, нужно и полезно заменить русским, а отглагольное существительное — глаголом. Кое-кто возражает: это, мол, не нужно и ничуть не лучше. Или: это очень трудно, подчас невозможно. Что ж, вот перед вами на каждый случай примеры из практики. Смотрите, сравнивайте и судите сами.

Это — об истинах азбучных. А сверх того, в работе со словом, как и во всяком другом труде, есть и кое-какие тонкости, своего рода приемы — в меру опыта и умения стараюсь кое-что рассказать и о них.

О том, как огромна роль слова, роль языка в жизни человека и человечества, говорится не первый день и не первый век. Об этом говорили и писали величайшие

мыслители, ученые, поэты. С этим как будто никто и не спорит. И все же на практике всем нам, кто работает со словом, ежечасно приходится чистоту его отстаивать и охранять.

Каждого ученика, подмастерья, стоящего на пороге любой профессии, где работать надо со словом, хорошо бы встречать примерно так:

— Помни, слово требует обращения осторожного. Слово может стать живой водой, но может и обернуться сухим палым листом, пустой гремучей жестянкой, а то и ужалить гадюкой. И Слово может стать чудом. А творить чудеса — счастье. Но ни впопыхах, ни холодными руками чуда не сотворишь и Синюю птицу не ухватишь.

Желаем тебе счастья!

Скажут: для чудотворства, ко всему, нужен талант. Еще бы!

Чем больше талантов, тем лучше. Но надо ли доказывать, что и не обладая редкостным, выдающимся даром можно хорошо, добросовестно, с полной отдачей делать свое дело? А для этого нужно прежде всего, превыше всего — знать, любить, беречь и никому не давать в обиду родной наш язык, чудесное русское слово.

Это — забота каждого настоящего литератора и каждого истинного редактора.

Снова выходит книжка. И каждое издание приносит новые письма от читателей. О чем-то люди со мной спорят, что-то советуют. Но в главном согласны все. Люди самые разные — вчерашняя школьница и заслуженный профессор-медик, геолог, инженер-строитель, пенсионер и горняк — разделяют тревогу, которой продиктована эта книжка: что же творится с нашим родным языком? Как защитить и сохранить наше слово?

Почти в каждом письме — выписки и даже вырезки: новые образчики словесного варварства. Да и у автора за это время накопилось вдоволь новинок — печальное свидетельство того, что все до единой болезни языка, о которых говорилось в книжке, отнюдь не сходят на нет.

Штампы забивают живое, хорошее слово (об этом — главки «Откуда что берется?», «Словесная алгебра»), а глагол вытесняют полчища отглагольных существительных («Жечь или сушить?»). Пишущие без конца сталкивают друг с другом слова, не сочетаемые по смыслу,

стилю, фонетике («На ножах»), по национальной и социальной окраске («Мистер с аршином»), по чувству и настроению («Когда глохнет душа»), калечат исконно русские народные речения и обороты («Свинки замаяукали»).

Особенно щедро, увы, пополняет жизнь главы о том, как назойливо захлестывает нас поток иностранных слов («А если без них?», «Куда же идет язык?»), о том, как отвыкают люди обращаться со словами образными, редкими («Мертвый хватает живого»), об ошибках, вызванных недостатком культуры («Предки Адама»).

И практика и письма читателей показывают: штампы и канцеляризмы становятся чуть ли не нормой. Тем важнее с ними воевать — каждому на своем месте.

Некоторые читатели говорили и писали мне, что они пользуются этой книжкой в повседневной работе: редакторы — при правке рукописей, преподаватели — на лекциях и семинарах. Значит, книжка работает. Это — самая большая награда автору.

Сердечное спасибо всем, кто мне писал. И если кому-нибудь из них попадет на глаза это новое издание и он узнает здесь свою лепту, прошу принять за нее мою искреннюю благодарность.

1. БЕРЕГИСЬ КАНЦЕЛЯРИТА!

ОТКУДА ЧТО БЕРЕТСЯ?

Молодой отец строго выговаривает четырехлетней дочке за то, что она выбежала во двор без спросу и едва не попала под машину.

— Пожалуйста, — вполне серьезно говорит он крохе, — можешь гулять, но *поставь в известность* меня или маму.

Сие — не выдумка фельетониста, но подлинный, ненароком подслушанный разговор.

Или еще: бегут двое мальчишек лет по десяти — двенадцати, спешат в кино. На бегу один спрашивает:

— А билеты я тебе *вручил*?

И другой пыхтя отвечает:

— *Вручил, вручил.*

Это — в неофициальной, так сказать, обстановке и по неофициальному поводу. Что же удивляться, если какой-нибудь октябренок расскажет дома родителям или тем более доложит на собрании:

— *Мы ведем борьбу за повышение успеваемости...*

— *Мы провели большую работу по сбору макулатуры...*

Бедняга, что называется, с молодых ногтей приучен к канцелярским оборотам и уже не умеет сказать просто:

— Мы стараемся хорошо учиться...

— Мы собрали много макулатуры...

Одна школьница, выступая в радиопередаче для ребят, трижды кряду повторила это роковое *Мы провели большую работу*, ей даже в голову не пришло, что можно сказать:

— Мы хорошо поработали!

Не кто-нибудь, а учительница говорит в передаче «Взрослым о детях»:

— *В течение* нескольких лет мы *проявляем заботу* об этом мальчике.

И добрым, истинно «бабушкиным» голосом произносит по радио старушка-пенсионерка:

— *Большую помощь мы оказываем детской площадке...*

Тоже, видно, привыкла к казенным словам. Или, может быть, ей невдомек, что для выступления по радио эта казенщина не обязательна. Хотя в быту, надо надеяться, бабушка еще не разучилась говорить попросту:

— *Мы помогаем...*

Можно, конечно, заподозрить, что тут не без вины и редактор радиовещания. Но ведь и редактор уже где-то обучен такому языку, а вернее сказать, им заражен.

Впрочем, случается и в быту... На рынке немолодая чета соображает, купить ли огурцы. Милая старушка говорит мужу:

— Я ведь почему спрашиваю, ты же сам вчера *ставил вопрос о солке огурцов...*

Детишкам показывают по телевидению говорящего попугая. Ему надо бы поздороваться со зрителями, а он вдруг «выдает»:

— Жрать хочешь?

— Что ты, Петя! Так не говорят.

А попугай опять свое...

Попугай — он и есть попугай, что слышал, то и повторяет. Ну а мы, люди? Мы сетуем: молодежь говорит неправильно, растет не очень грамотной, язык наш портится, становится бедным, канцелярским, засоренным. Но ведь ученики повторяют то, что слышат от учителей, читатели — то, чем изо дня в день питают их литераторы и издатели.

На кого же нам пенять?

Отлично придумано — по радио учить ребят правильной речи. Мол, неверно сказать: «На субботник пойдут *где-то* триста человек» — не стоит «заменять точное слово *приблизительно* неправильным *где-то*». Справедливо. Хотя еще лучше, думается, было бы не *точное* слово, а *верное* (уж очень плохо сочетается «точное» с «приблизительно»). И лучше и верней было бы, пожалуй, не длинное «приблизительно», а короткое «примерно». Но это уже мелочи. А беда в том, что следом диктор произнес ни много ни мало:

«Такие замены не способствуют пониманию вас *вашими собеседниками*»!!!

Дали хороший, добрый совет, исправили одну ошибку — и тут же совершили другую, много хуже, подали пример чудовищного уродования речи. Ибо и сами эти

тяжеловесные слова, и неестественный, невразумительный строй фразы — все это казенщина и уродство.

Где же, где он был, редактор передачи? Почему не поправил хотя бы уж так, что ли:

«Такие замены *не помогают собеседникам вас понять*»?

Неужто не легче и не лучше? А тем более — когда тебя слушают миллионы ребят, которых ты хочешь научить говорить правильно?!

Считается несолидным в газетной статье или очерке написать, к примеру: *Мы решили больше не пытаться...*

Нет, непременно напишут: *Мы приняли решение прекратить попытки...*

Или о работе экипажа космической станции: «*Проводился забор (!) проб* выдыхаемого воздуха». Этот забор не залетел бы в космос, если бы не стеснялись сказать попросту: космонавты *брали пробы*.

Но нет, несолидно!

И вот громоздятся друг на друга существительные в косвенных падежах, да все больше отглагольные:

«*Процесс развития движения за укрепление сотрудничества*».

«*Повышение уровня компетенции приводит к неустойчивости*».

«*Столь же типовым явлением является мотив мнимой матери*».

«*...блуждание в... четвертом измерении... окончательное поражение, когда подвергаешь сомнению свое... существование*»!

«*...С полным ошеломления удивлением участвовал он мгновение назад в том, что произошло...*» Это не придумано! Это напечатано тиражом 300 тысяч экземпляров.

Слышишь, видишь, читаешь такое — и хочется снова и снова бить в набат, взывать, умолять, уговаривать:

Берегись канцелярита!!!

Это — самая распространенная, самая злокачественная болезнь нашей речи. Много лет назад один из самых образованных и разносторонних людей нашего века, редкостный знаток русского языка и чудодей слова Корней Иванович Чуковский заклеил ее точным, убийственным названием. Статья его так и называлась «Канцелярит» и прозвучала она поистине как SOS. Не решаюсь сказать, что то был глас вопиющего в пустыне — к

счастью, есть рыцари, которые, не щадя сил, сражаются за честь Слова. Но, увы, надо смотреть правде в глаза: канцелярит не сдается, он наступает, ширится. Это окаянный и зловредный недуг нашей речи. Сущий рак: разрастаются чужеродные, губительные клетки — постылые штампы, которые не несут ни мысли, ни чувства, ни на грош информации, а лишь забивают и угнетают живое, полезное ядро.

И уже не пишут просто: «Рабочие *повышают* производительность труда», а непременно: «... *принимают активное участие в борьбе за повышение* производительности труда...»

Давно утвердился штамп: *ведут борьбу за повышение* (заметьте, не *борются*, а именно *ведут борьбу!*). Но вот метастазы канцелярита поползли дальше: *участвуют в борьбе за повышение* — и еще дальше: *принимают активное участие в борьбе за повышение...*

Таким примерам нет числа. Слишком много пустых, бессодержательных, мертвых слов. А от них становится неподвижной фраза — тяжеловесная, застойная, она прямо противоположна действию, о котором говорит, чужда борьбе, движению, содержательности, экономности. Суть ее можно выразить вдвое, втрое короче — и выйдет живее и выразительней.

Вот тут бы и вмешаться редактору, выбросить все лишнее... Нет, куда там, вдруг выйдет «несолидно»!

А чем больше длинных, казенных слов, косвенных падежей, придаточных предложений, тем, видите ли, солиднее... И уже не разберешь, что с чем связано и что для чего нужно. Да и не нужно тут больше половины! Пять длинных слов да два коротких — там, где хватило бы *одного* слова, причем — что очень важно — *одного* глагола!

Сколько бумаги понапрасну занимают лишние, мертвые слова. А сколько драгоценных радиоминут уходит на них впустую!

Нет, слова-канцеляризмы, слова-штампы не безвредны. Пустые, пустопорожние, они ничему не учат, ничего не сообщают и уж, конечно, никого не способны взволновать, взять за душу. Это словесный мусор, шелуха. И читатель, слушатель перестает воспринимать шелуху, а заодно упускает и важное, он уже не в силах докопаться до зерна, до сути.

Вывеска на московской улице «Швейно-пошивочная

(?) мастерская» — на совести того, кто ее заказал, и видят ее все же немногие. Но по московской радиосети изо дня в день объявляют, что такие-то ателье обслуживают *«население, проживающее»* в таких-то районах, — это уже чудовищно. Видно, невдомек «авторам», что население — это и есть *те, кто проживает*, т. е. *население района*, а лучше бы просто — *жители района*.

Читают газеты, слушают радио — миллионы. Они верят: раз уж так пишет газета и вещает радио, стало быть, так можно, так правильно.

Радио сообщает: «В Ульяновске *продолжает работу* международная *встреча*, посвященная...»

Чуть позже сообщили правильно: «В Ульяновске *закончилась встреча...*» А в следующем же выпуске снова: «...*закончила свою работу встреча...*»

А через годик попробует иной редактор запротестовать, вычеркнуть откуда-нибудь это самое «*встреча продолжает работу*» — и ему возразят:

— Но ведь это вошло в язык!

Немало таких словесных уродцев уже «вошло», неоправимо вошло — не выгонишь! Миллионы доверчивых читателей, зрителей, слушателей назавтра подхватывают канцелярский да впридачу безграмотный оборот. И вот пошло все шире, и привилось в обиходе, и уже не поспоришь, и мало кто помнит, что это неверно. Поистине, не из гущи народной пошло, не народом-языкотворцем создано, а ввели, насадили не шибко грамотные газетчики или редакторы. В лучшем случае — нечаянно насадили, повторили и внедрили чью-то оговорку.

Люди всех возрастов и профессий, ораторы и педагоги, авторы и переводчики не только научных трудов, но — увы! — и очерков, романов, подчас даже детских книжек словно оглохли и ослепли. И вот уже не только неопытные новички, не только безграмотные, случайные полулитераторы или откровенные халтурщики, но подчас и литераторы опытные, одаренные, даже признанные корифеи пишут — и притом в переводе художественном:

«*В течение бесконечно долгих недель (героя романа) мучили мысли, порожденные состоянием разлуки!*»

А не проще ли, не лучше ли хотя бы: Нескончаемо долгие недели (много долгих недель) его мучили мысли, рожденные разлукой (мучила тоска)?

Или: «*Он находился в состоянии полного упадка сил*». А разве нельзя: *он совсем ослабел, обессилел, ли-*

шился последних сил, силы оставили его, изменили ему?

А уж не корифеи...

«Он владел домом в одном из... предместий, где проживал с женой и детьми» — прямо справка из домоуправления, а не слова из романа!

«Да и кто принимает любовника в митенках? Ведь это *создаст неудобства*»!!! Совсем как табличка в подъезде: «Берегите лифт, он создает удобства».

Из «художественного» перевода: «...совсем особый характер моря: с этим последним происходили какие-то быстрые перемены»; «...волос, зажатый между большим и указательным пальцами, свисал без малейшей возможности уловить его колебание»; «Порывы ветра превосходили своей ужасностью любую бурю, виденную мною ранее»; «Обособленное облако, которое заслуживало внимания...»

Так и напечатали! И покорнейше прошу помнить: в этой книжке нет выдуманных примеров, все — подлинные

Из радиопередачи, да не какой-нибудь, а под названием «Портрет поэта»:

«Поистине счастливым поэт может считать себя, когда он чувствует свою необходимость людям».

Отчего бы не сказать по-людски:

«Поистине счастлив поэт, когда чувствует, что нужен людям».

Или в очерке о Хемингуэе: «он понимаем нами потому...» вместо мы понимаем его...

В живом хорошем очерке вдруг читаешь: «Горы должны делать человека сильней, добрей, душевней, талантливей... И они совершают этот процесс»!!! Судите сами — плакать или смеяться?

Из переводного романа:

«Он был во власти странного оцепенения, точно все это происходило во сне и вот-вот наступит пробуждение... одолев столько кризисов, он словно утратил способность к эмоциям. Воспринимать что-то он еще мог, но реагировать на воспринимаемое не было сил»

А ведь можно сказать хотя бы:

Странное чувство — будто все это не на самом деле, а на грани сна и яви. Он словно оцепенел, после пережитого не хватало сил волноваться. Он был теперь ко всему безучастен.

Уж наверно, никто не жаждет уподобиться знаменитому чеховскому телеграфисту, о котором памятно ска-

зано «Они хотят свою образованность показать и всегда говорят о непонятном». И однако многие, нимало не смущаясь, пишут «Очарование (героини) *состоит в органичности ее контрастов*!» И это не перевод!

«холод, как и голод, не служил для них предметом сколько-нибудь *серьезной заботы* — это был один из *отъемлемых элементов их быта*».

Это не официальная информация и не ученая статья, а хоть и научно-фантастический, но все же роман. Речь идет о дикарях, о первобытных людях. И право, ни суть сказанного, ни научность, ни фантастичность, ни читательское восприятие не пострадали бы, если написать:

...холод, как и голод, *мало их заботил* — они издавна к нему *привыкли* (или, скажем: другой жизни они никогда и не знали)

Зачем писать: «...авторитет мой возрос. Или если не авторитет, то, во всяком случае, *внимание, с каким относились ко мне окружающие и которое слегка напоминало благоговейный страх здоровых людей, прислушивающихся к мнению явно недолговечного человека*».

Ни мысль, ни выразительность, право, ничего бы не утратили, скажи переводчик хотя бы:

Я сразу вырос в глазах окружающих. Во всяком случае, ко мне стали прислушиваться с каким-то суверенным почтением — так здоровые люди слушают того, о ком известно, что он не жилец на этом свете.

«Сейчас было непохоже, чтобы она стала иронизировать, сейчас она была слишком серьезна, да, именно так, ее *взгляд был серьезным*; то, что он принял за *пустоту, было отсутствием ее привычной веселости*, это и делало ее лицо таким незнакомым, таким чужим. Он же должен был сейчас открыться ей, ведь именно этого требовал ее взгляд, он должен был говорить, объяснять, но разве это возможно перед таким чужим лицом, не обнаруживающим никакой готовности к пониманию?»

Тяжело, невнятно, скучно... а ведь это о человеческих чувствах, о трудном переломе в отношениях людей! Не лучше ли было хоть немного прояснить фразу? Хотя бы:

Да, именно так, она *смотрела серьезно*, взгляд был не пустой, нет, но ему не хватало привычной веселости, оттого ее лицо и стало таким незнакомым... Надо сейчас открыться, этого и требует ее взгляд, надо говорить, объяснять — но как объяснить (или — но разве это возможно), когда у нее такое чужое (отчужденное), зам-

кнутое лицо (или — когда по лицу ее сразу видно, что она вовсе не хочет услышать его и понять)...

Отрывки эти взяты из разных переводных романов, переводили их разные люди, с разных языков. Но дело не в переводе — сами подлинники вовсе не требуют такого сухого, канцелярского стиля и строя фразы. Дело в отношении к *русскому* языку, к *русской* речи. Подобного сколько угодно и у авторов, пишущих по-русски.

У нашего современного прозаика читаем:

«Этот маленький, щуплый человечек сразу как-то преображается, глаза становятся колючими, волосы *кажутся ставшими дыбом*».

У другого: «*Дочерчивание* линии происходит с *тицательностью* чертежника-ученика, высунувшего язык от старания».

Кто-то может, точно ученик, высунуть от усердия язык, но как представить *дочерчивание* с высунутым языком?

Ребенок поцеловал усталую мать — и «В лице (ее) появилось какое-то неуловимое *просветление*» — очевидно, лицо ее просветлело?

И даже у талантливого мастера герой оказывается «в состоянии *неудовлетворенного возмездия*», как будто мучается тем, что *не получил возмездия*! А ведь смысл — что его сжигает, терзает, мучит жажда мщения (мести)!

Так что же он такое, канцелярит?

У него есть очень точные приметы, общие и для переводной и для отечественной литературы.

Это — вытеснение глагола, то есть движения, действия, причастием, деепричастием, существительным (особенно отглагольным!), а значит — застойность, неподвижность. И из всех глагольных форм пристрастие к инфинитиву.

Это — нагромождение существительных в косвенных падежах, чаще всего — длинные цепи существительных в одном и том же падеже — родительном, так что уже нельзя понять, что к чему относится и о чем идет речь.

Это — обилие иностранных слов там, где их вполне можно заменить словами русскими.

Это — вытеснение активных оборотов пассивными, почти всегда более тяжелыми, громоздкими.

Это — тяжелый, путанный строй фразы, невразумительность. Несчетные придаточные предложения, вдвойне тяжеловесные и неестественные в разговорной речи.

Это — серость, однообразие, стертость, штамп. Убогий, скудный словарь: и автор и герои говорят одним и тем же сухим, казенным языком. Всегда, без всякой причины и нужды, предпочитают длинное слово — короткому, официальное или книжное — разговорному, сложное — простому, штамп — живому образу.

Короче говоря, канцелярит — это мертвечина.

Он проникает и в художественную литературу, и в быт, в устную речь. Даже в детскую. Из официальных материалов, из газет, от радио и телевидения канцелярский язык переходит в повседневную практику. Много лет так читали лекции, так писали учебники и даже буквари. Вскормленные языковой лебедой и мякиной, учителя в свой черед питают той же сухомяткой черствых и мертвых словес все новые поколения ни в чем не повинных ребятишек.

Так нахально «входят в язык» все эти канцеляризмы и штампы, что от них трудно уберечься даже очень неподатливым людям — и тогда, как бы защищаясь, они выделяют эти слова иронической интонацией.

Вот горькие, но справедливые строки из письма одной молодой читательницы автору этой книжки: «Мы почти не произносим открытого текста, мы не строим больше нашу речь сами, а собираем ее из готовых стандартных деталей, но подчеркиваем «кавычками», что делаем это сознательно, что понимаем все убожество нашего материала. Мы повторяем те же ненавистные штампы, выражая свое отношение к ним лишь негативно, ничего не создавая взамен».

Думается, это — голос того поколения, перед которым виноваты мы, старшие. Но и в этом поколении уже не все понимают, что утрачено. А что же достанется внукам?

Ох, как хочется в иные минуты кричать «караул»!

Люди добрые! Давайте будем аккуратны, бережны и осмотрительны! Поостережемся «вводить в язык» такое, что его портит и за что потом приходится краснеть!

Мы получили бесценное наследство, то, что создал народ за века, что создавали, шлифовали и оттачивали для нас Пушкин и Тургенев и еще многие лучшие таланты нашей земли. За этот бесценный дар все мы в ответе.

И не стыдно ли, когда есть у нас такой чудесный, такой богатый, выразительный, многоцветный язык, говорить и писать на канцелярите?!

ЖЕЧЬ ИЛИ СУШИТЬ?

Не всякий пишущий способен глаголом жечь сердца людей. Но, казалось бы, всякий писатель к этому стремится. А для этого *глагол* — то есть *слово* — должен быть жарким, живым.

Быть может, самое действенное, самое взволнованное слово в нашем языке — как раз глагол. Быть может, не случайно так называется самая живая часть нашей речи.

Громоздкими канцелярскими оборотами жечь сердца, затронуть душу довольно трудно. Обилие существительных, особенно отглагольных, тяжелит и сушит речь. Фраза со многими косвенными падежами неуклюжа и недоходчива. Причастия и деепричастия, слова вроде *вращающиеся, находившиеся, выращиваемые* тоже не делают прозу благозвучной, ясной и никого не взволнуют.

Во всем этом нетрудно убедиться.

К примеру, авария на корабле, люди на краю гибели — и вот как в двух вариантах рассказано о капитане:

...Под влиянием длительного непрекращающегося напряжения он словно утратил способность к критическому суждению

Я почему-то почувствовал сильное ощущение одиночества

Эти тревожные дни дались ему нелегко, и он словно *разучился критически мыслить (ясно понимать происходящее, трезво судить о том, что происходит)*

Мне почему-то стало очень одиноко

Заметьте, варианты, напечатанные с права, — вовсе не лучшие из всех возможных. И все же едва ли человек с нормальным зрением и слухом предпочтет им то, что вы видите слева. Однако в печать очень часто попадают именно варианты «левого» типа.

По мере приближения момента встречи с нею

Это не может не явиться плодотворным поводом для размышлений

Чем меньше времени оставалось до встречи с нею

Тут есть о чем задуматься

Это — перевод книги современной, даже очень современной. А вот, не угодно ли, каким предстает в переводе писатель-классик:

«Способность к усыплению»; «Я попытался привести себя в бодрствующее состояние»; «Нет возможности со-

ставить догадку о нашем местоположении»; «Сброд, обладавший огромным перевесом» (тут не сразу поймешь, что герои столкнулись с толпой и сила оказалась на стороне этого сброда).

Есть такая болезнь — водобоязнь. А многие литераторы, увы, страдают глаголубоязнью. И неизменно ша-рахаются от глагола, от живой воды языка, предпочитая всяческую сухомятку

Журналист (да притом еще и поэт) пишет в газете: герой делает то-то и то-то, «заходя в иные измерения с целью преодоления расстояния...» Как же ему, поэту, не резнули ухо эти скучные отглагольные окончания? И что это, как не глаголубоязнь?

Два автора в полной бурных событий повести пишут: «...можно было встретить любое нападение. Первое погружение (под воду) принесло разочарование, хотя вода была на удивление прозрачная».

Ну что это такое, в самом-то деле! Зачем такой нудный протокольный стиль, такой беспросветный канцелярит? А ведь из четырех отглагольных существительных двух легко избежать: Первое погружение нас разочаровало, хотя вода была удивительно (на редкость) прозрачная.

Что лучше, уместнее в современном романе или рассказе (а тем более — очень современном, научно-фантастическом):

Вслушайте мое предложение

Это не способствовало искоренению недуга

Воспоминание было нежелательно

Мы воздержались от заявления о дне старта

В глазах (у пса!) было выражение такой незащитной доверчивости...

Вот что (или послушайте, что) я предлагаю

Не помогало искоренить (хотя бы так!)

Я не хотел вспоминать (или просто — не хотелось)

Мы не сообщали...

...смотрел так беспомощно, так доверчиво...

Рассказ одного из мастеров современной английской прозы:

«...в оклипании занятых такси есть что-то еще более унижительное, чем в заигрывании с девушками, идущими на свидание». Не лучше ли: окликать... такси почему-то еще унижительней, чем заигрывать с девушками, идущими на свидание? Избавьте фразу от лишних канцеляриз-

мов — и она станет более свободной, гибкой, да и просто лучше прозвучит.

Десятки, сотни раз читаешь: *испытывал чувство счастья, горечи, досады* — там, где куда лучше сказать: *радовался, горевал, досадовал*, либо, на худой конец — *был огорчен, был счастлив*.

Никакой жалости к ней он не испытывал

Даже к собственной дочери он *испытывал недоверие*

Он *испытал* сильное *голововокружение*

Он несколько (ничуть) ее *не жалел*

Даже собственной дочери он *не доверял*

У него *закружилась голова* (а может быть, и *подкосились ноги!*)

Впал в *состояние протрации* — сказано там, где верней и выразительней просто: *оценен*.

Он *почувствовал страх* (ужас) — а лучше: *ему стало страшно* (или, смотря о ком и о чем речь — он *испугался, струсил, струснул*, его охватил, им овладел ужас).

В огромном, подавляющем большинстве случаев лучше заменить существительное (особенно отглагольное!) глаголом. Право же, от этого любой текст станет понятнее, живей, выразительней.

Мысль... *произвела* на меня слишком *ошеломляющее впечатление*

Я был с ним отчасти согласен, но *удовольствие, которое я испытывал, штурмуя гору, сознание, что нога человека никогда еще здесь не ступала, а также радость, доставляемая мне созерцанием все расширявшегося... пейзажа*, — были для меня достаточной наградой

...слишком меня *ошеломила*

Он был, пожалуй, прав, но мне (весело) *радостно* было штурмовать гору, *знать*, что до меня здесь еще не ступала нога человека, я с *восторгом смотрел на великолепную картину* (любовался картиной), которая *все шире раскрывалась* передо мною, и не нужно мне было другой (лучшей) награды

«...Мы остановились... чтобы выяснить... названия мест, где были совершены нападения... на людей и их (нападений или людей?!) *точные даты...*»

Это не протокол, это рассказ охотника о событиях драматических, об охоте на тигра-людоеда — и надо было перевести: чтобы выяснить точно, *где и когда тигр нападал на людей*. Снова и снова говорится, что зверь *совершил нападение*, а нельзя ли просто — *напал?*

«...Викинг... начал преследование». Не лучше ли: пустился *преследовать* врага, кинулся *вслед*, *вдогонку*.

«Черные лодки и одежды гребцов создавали впечатление армады тьмы» — право, впечатление оказалось бы сильнее без этого канцеляризма и двух родительных падежей. Стоило перестроить всю фразу, к примеру: лодки были черные и *гребцы тоже в черном*, — казалось, *надвигается армада тьмы*.

«Теперь все сомнения относительно враждебных целей визита исчезли» — тут даже не сразу поймешь, что к чему. Приплыли-то не просто гости, а враги, но эту тяжелую, громоздкую фразу можно понять и в обратном смысле. А верней бы сказать: *Теперь уже не оставалось сомнений* (а лучше — *стало ясно*), *что приплыли они как враги*.

От пристрастия к существительным и нелюбви к глаголам получают самые разные корявости и нелепости.

Диктор читает по радио: «Наш союз *положил конец* тому *положению*, когда...» Получилось «масло масляное». Избежать этого было проще простого — обойтись без лишнего существительного: *...покончил* с тем *положением*... Пишут: «*Произведено (!) столько-то награждений*», а можно: *наградили* столько-то человек.

Драматический рассказ. Беглец ищет временного прибежища, где он «*сможет спокойно все обдумать, прекратить, пока не прекратят его поиски*».

Читатель все-таки догадывается, что *его поиски* — это значит: ищут самого героя, а не он чего-то ищет... но не лучше ли сказать ясно: пока его не перестанут разыскивать?

Современный рассказ, перевод с фламандского:

«Женщина была слишком непривлекательной и истощенной. Ни один мужчина не соблазнится *такой неряхой, пропахшей нищетой*...» Совпали падежи — и опять не сразу поймешь, что к чему относится.

Иные авторы глаголом буквально брезгуют — слишком-де прост, несолиден. Заменяют его не только длинными цепями существительных в косвенных падежах, но и гирляндами причастий и деепричастий — так выходит официальнее и потому внушительнее на взгляд литератора, который словечка в простоте не скажет.

В английской и французской речи причастия и деепричастия встречаются куда чаще и звучат куда разго-

ворней, непринужденней, чем в речи русской. Еще в прошлом веке деепричастия хлынули к нам вместе с другими галлицизмами, не в диковинку было высмеянное Чеховым незабываемое: «Подъезжая к станции, у меня слетела шляпа».

Живой, тем более *современной* русской речи деепричастия не очень свойственны, и причастными оборотами люди тоже говорят редко, разве что в официальных и торжественных случаях, обычно — читая по бумажке. Деепричастие у нас признак либо речи книжной, либо — на другом полюсе — речи не вполне литературной, областной: *я вставши, он не евши*.

В литературе причастиями и деепричастиями надо пользоваться с оглядкой. Два-три деепричастия в одной фразе, особенно в сочетании с причастиями, почти всегда тяжелы и неестественны, затрудняют восприятие.

«— Он был *абсолютно прав, спрашивая вас...*» — да полно, говорят ли так живые люди? Не естественней ли: *Он совершенно прав (он правильно сделал), что спросил вас...*

«Мощные прожекторы были *направлены* вверх, *облегчая* кораблю посадку». А правильно было бы: *...направились* вверх, они *облегчали*... либо уж: *...направленные* вверх, *облегчали*...

Страсть к деепричастиям нередко ведет к хрестоматийной классической ошибке.

«*Производя* измерения, *линейка* невольно задевала то одного, то другого» — это уже совсем по чеховской «Жалобной книге»! Производила измерения все же не сама линейка, *ею* задевал соседей *тот, кто* производил измерения!

И опять ошибка (притом у человека одаренного, культурного — настолько въелись в обиход и сбивают с толку неточные деепричастные обороты!)

«...*Глядя* на нее... и *слушая*, как она болтает, *вас* охватывало щемящее чувство жалости»

Зачастую даже оригинальный автор, тем более — переводчик, загипнотизированный французским подлинником или каким-нибудь английским «ингом», путает последовательность времен и событий. Это ошибка обычная и притом коварная: не всякий редактор ее замечает. И вот вышла книжка, а в ней...

«*Покинув...* свой письменный стол, он *отправился*

исследовать подвалы, *не обнаружив* там... ничего зловещего».

Выходит, что герой сперва не обнаружил ничего там, куда потом отправился! При том, что одно деепричастие уже есть в начале фразы, правильной и грамотней было бы сказать: *отправился* обследовать подвалы, *но не обнаружил* там...

Или: «Я тащился домой, *скорчившись* за рулем, и *приехал* поздно, *застав* квартиру пустой» — тут не только плохи два разных деепричастия рядом, но и прямая ошибка со вторым: ведь *сперва* приехал, а *потом* уже (*приехав!*) застал.

Или: «Он куда-то *убежал*, *вернувшись* только к вечеру»! А естественно сказать, что человек убежал — и вернулся только к вечеру. Иначе получается обратный смысл: вернулся только к вечеру — и *потом* *опять* куда-то убежал!

Русский язык и здесь дарит нам самый верный и надежный способ избежать тяжеловесности, нелепостей и прямых ошибок: все тот же глагол.

Героиня «*вошла и завизжала, выскочив* из комнаты» — попробуйте понять, завизжала она, когда *вошла* и увидела что-то страшное, а потом уже *выскочила*? Или с визгом *выскочила*? Как будто визжит уже тогда, когда *выскочила*, но психологически это меньше всего похоже на правду.

А между тем проверить себя несложно. Довольно подставить, как в алгебраической формуле, какие-то самые простые значения. К примеру: *проснувшись, я делаю зарядку* — но едва ли наоборот: *я просыпаюсь, делая зарядку!*

И все же часто фразу строят именно так.

Едва ли стоит сводить деепричастие с причастием: «...дымок, *поднимавшийся* над жареной картошкой, *отражаясь* в зеркалах...»

Или: «...волокли человекка без пиджака, *не переставая* что-то *вопившего*». Было бы правильно, если бы деепричастие относилось к сказуемому (*волокли, не переставая* делать что-то еще), а тут лучше, вероятно: *он* (ясно ведь, что не пиджак!) *не переставая* что-то *вопил*.

Такие столкновения далеко не всегда правильны, и чаще всего их воспринимаешь с трудом.

Тем более незаконно для русского языка деепричастие,

относящееся к существительному. Однако встречается и такое, да еще у серьезного критика, который в газетной статье поучает талантливого писателя: «...не может пройти бесследно эта бесконечная смена миров, *попадание* из одного в другой, *не успевая* заскочить в собственный...» Школьнику за это «попадание не успевая», пожалуй, вклеили бы двойку! А вся беда от того же: отглагольное существительное предпочли глаголу.

«И никто не увидит нас *вернувшимися* обратно» — а по смыслу и логике надо: очевидно, мы не вернемся (никто нас больше не увидит).

«Старик чувствовал себя *преданным*» — это уже не перевод, так написал большой, хороший писатель. Его подвел пассивный оборот, было бы лучше — чувствовал, что *его предали*, ведь *преданный* сперва ощущается как *верный*! Нечаянность, обмолвка, с кем не бывает...

А вот совсем другой почерк:

«...он видел себя (с близкой женщиной) вдвоем на... пляже *наслаждающимися* миром и покоем...»

Да разве не естественней хотя бы: он представлял себе, рисовал в воображении, он уже мысленно видел, как *они наслаждаются*...

«Он... почувствовал себя *преследуемым, совершающим* все свои поступки *под воздействием* какой-то роковой пружины».

И от этих корявостей и нелепостей снова мог бы спасти глагол. Хотя бы: Ему чудилось, будто *его преследуют*, будто он *действует* под нажимом, давлением пружины.

Из другого перевода. О дятлах на дереве: «...два сумасшедших рыжеволосых врача, простукивающих грудь пациента и восхищенно хихикающих *над обнаруживаемыми ими* симптомами болезней: червоточиной... пятнами гнили и полчищами личинок... *грызущих их* пациента».

Весь строй и самое звучание этой фразы — свист, шипение, чихание — выдают совершенную глухоту переводчика. А ведь так легко перестроить: ...два рыжих врача простукивают... и хихикают, обнаруживая (находя) симптомы болезней: червоточину... пятна гнили и полчища личинок, что (или — которые) *грызут* их пациента. Все тот же спасительный глагол мгновенно преобразует фразу, она становится более четкой, чистой, динамичной.

Грустно, что до этого не додумался переводчик, этого не присоветовал вовремя редактор. Поменьше стало бы

причастий, совпадающих косвенных падежей, шипящих согласных, зато побольше ясности. Было бы легче понять и представить себе тот образ, картинку, которую хотел нарисовать автор. А значит, и автор и читатель только выиграли бы. Но... напечатан, к сожалению, именно путаный, причастно-деепричастный вариант — *шипящий, свистящий, чихающий*, а главное, тяжелый и невнятный.

СЛОВЕСНАЯ АЛГЕБРА

«По сведениям, поступавшим из разных источников» — это не сообщение ТАСС, это говорит живой человек! Почему же не сказать живыми человеческими словами: Как я понял по рассказам, как рассказывали мне разные люди...

Справедливо писал когда-то с гневом и горечью Ефим Дорош:

«По местному радио передают объявления о работе агитпунктов. В конце каждого объявления одна и та же фраза: „После доклада — культобслуживание“. Концерт, надо полагать, или кино. Как-то незаметно в минувшие годы сложился этот холодный, мертвенный язык: „головной убор“, „городской транспорт“, „осадки“... Что это, боязнь конкретности, пускай не осознанная, боязнь подробностей? Тяготение к выхолощенным абстракциям? Любовь к выпренности? Или же стремление привести все к единой норме?»

Спору нет, изредка чисто канцелярские слова и обороты даже нужны — для портрета или речи сухаря-чиновника, для «жанровой сценки» в совершенно определенном духе. Но тем важнее, чтобы весь окружающий текст и речь других людей были совсем иными — живыми, естественными. Вот тогда ярче, отчетливей станет ироническая или осуждающая характеристика.

Взять, к примеру, острый, насмешливый памфлет «Закон Паркинсона», напечатанный когда-то в журнале «Иностранная литература». Вот тут канцеляризмы на месте! От них памфлет еще злей, смешней и беспощадней, это — сознательный прием. Но и «Закон Паркинсона» был бы скучен и однотонен, будь игра построена только на одних канцеляризмах.

Беда, если канцеляризмы присущи самому переводчику, писателю. В огромном, подавляющем большинстве случаев лучше заменить официальное или книжное слово — разговорным, длинное — коротким, сложное — простым, стертое, безликое — конкретным, образным. Этому не так уж трудно научиться даже без постоянной подсказки редактора стороннего — с помощью внутреннего «саморедактора», воспитывая собственное ухо и глаз. И быстро убеждаешься: это вовсе не ведет к упрощению или старомодности, ничуть не бывало! Это лишь очистит и прояснит любую прозу. Напротив, казенные, необязательные слова, слова-штампы всякую фразу только засоряют и запутывают.

Очень, очень редко уместно официальное:

следовательно
действительно

заблаговременно
направлялся
произошло, происшествие
лично, самолично
обнаружил

не выразил никакого удивления

не стояла необходимость
на расстоянии ста миль
по мере удаления
не играет никакой роли
на протяжении (по истечении) двух часов

в южном направлении
это вызвало у меня раздражение

Почти всегда можно и нужно сказать просто:

значит, стало быть
в самом деле, впрямь,
вправду, по-настоящему
заранее, вовремя, загодя
шел
случилось, случай
сам
увидел, заметил, нашел, открыл

ничуть не удивился

незачем было
за сто миль
чем дальше
неважно
за два часа, через два часа,
два часа спустя
к югу, южнее
я злился, сердился, досадовал

Кстати, «раздражение» подчас отдает медициной (раздражение и покраснение кожи!) — почти всегда лучше — злость, гнев, досада.

Часто пишут так:

Все это *послужило причиной* ужасной неприятности

У меня были кое-какие знания по археологии

Когда можно хотя бы:

Из-за этого вышла (получилась) большая неприятность

Я кое-что понимал, смыслил (немного разбирался) в археологии

Посмотрел *перед собою*
Плохой я судья человеческих сил и способностей, если эта женщина не отберет у тебя твоего приятеля

Это самое большое *наслаждение* в моей жизни — *посидеть* вот так в одиночестве, в темноте, *окруженным* батареями пишущих машинок

Глядя на великолепное *зрелище* морского простора

Несмотря на полное отсутствие физического сходства, она чем-то напоминала ее

Посмотрел *вперед*
Либо я ничего не понимаю в людях, либо она отобьет у тебя...

Люблю посидеть вот так в одиночестве (или — один): тихо, вокруг ни души, только батареи пишущих машинок... для меня это самое большое наслаждение (или — первое удовольствие, или даже — что может быть лучше, приятнее)

Любуясь морским простором

Внешне (с виду) *она была совсем не похожа на...* и все же чем-то напоминала ее

И в романе, особенно не современном, вместо «в *соответствии* со своим характером» лучше написать «в *согласии...*».

В переводном рассказе о балованной жене читаем: «К сожалению, *это* в каждом случае оказывалось сопряженным с очень большими расходами».

Тяжело, скучно, неуклюже — все тот же канцелярит! И еще своего рода *языковая алгебра*. Ведь словечко *это* — безличный алгебраический значок. Довольно подставить конкретное значение — и фраза оживет: На беду, всякий раз *ее прихоти обходились слишком дорого* (стоили огромных денег).

Словесные иксы и игреки, всякие *this, that, it*, несчетные *он* и *она* почти всегда, за редчайшими исключениями, лучше в переводе раскрывать, расшифровывать. Одно дело — писательский прием, своеобразная манера, допустим, Хемингуэя с постоянными «сказал он», «сказал я». Это отлично выразили по-русски наши мастера еще в 30—40-х годах. Но совсем другое дело — особенности чужого языка, чужого строя речи механически переносить в русский перевод, в русскую книгу.

В английском, во французском тексте обычны безличные *the man, the woman, cet homme, the person*. По законам языка артикль или местоимение обязательны, без них обойтись нельзя — и по ним француз или англичанин

тотчас понимает, о ком или о чем речь. Русскому существительному этот «почетный караул» вовсе не нужен. И потому в переводе куда лучше, естественней не повторять снова и снова *он* или буквально — *этот человек, эта женщина*, а подставить либо имя героя, либо то, что в нем главное (мальчик, солдат, старик, прохожий). И если в подлиннике *the creature* или *l'animal, la bête*, вместо *животного вообще* тоже надо бы подставить что-то определенное — собака, лошадь, кошка.

Чем конкретнее слово, тем лучше, образней, убедительней текст (все равно оригинальный или переводной) и тем меньше нелепых сдвигов и ошибок.

По-английски можно в сущности о любой живой твари сказать *creature*. Но если зверолов, перечисляя всех, кого поймал, говорит: «животные, например *колибри*», это чуть смешно. Да, для науки и крохотные пичуги, и змеи — животные, но в рассказе все же лучше что-то другое, смотря по контексту (в данном случае — подопечные, пленники, пассажиры).

Незачем, к примеру, *the planet's early life* переводить «древние представители органической жизни». Это без всякого ущерба можно передать проще и короче: *первобытные твари* или *существа*, на худой конец — *организмы*. Ни к чему казенное «человек учился использованию сил природы» (отглагольное существительное! Два родительных падежа кряду!). Лучше — учился *обуздывать, покорять* эти силы. Тем более, что и в подлиннике не стандартное, бесцветное *use*, а более живое, образное *harness*.

Обычное английское *human being* в переводе лучше заменять естественным *человек*, и напрасно порой допускают уродливую кальку «человеческое существо»! Лишь очень редко, в произведениях старой классики, уместно какое-нибудь (может быть, даже прелестное) *создание*.

«Есть одна *особа* — она добра, чиста, преданна, она любила бы меня». Это перевод одного старого романа. В подлиннике даже не *person*, просто *one*. И куда вернее, естественней по-русски: Есть одна *чистая душа* — добрая, преданная...

«Седая, исхудавшая, беспомощная *фигура*» — сказано о старике, и хочется эту «фигуру» расшифровать, обратить некий икс в конкретный образ. Допустим, нельзя просто «старик» — рядом «состариться» (впрочем, можно заменить: одряхлеть, прожить свой век). Но в полном

согласии со стилем автора можно найти иную замену, пусть даже «тень», только бы не переносить из чужого языка бесцветное, обобщенное *figure*.

Или: «*Фигура* женщины поместилась в карету» — право же, лучше бы сама эта женщина уселась в карету. Без словесной алгебры стало бы живее, зримее.

А сколько этих *фигур*, уже не навязанных иноязычным подлинником, наши авторы пускают разгуливать по страницам отечественной прозы!

Еще один распространенный алгебраический значок, обычный штамп и живучий паразит нашей речи — расхожее словечко *вещь*. «Я тебе скажу одну вещь» — а верней бы: *вот что* я тебе скажу (если за этим следует что-то конкретное), либо, напротив, — я тебе *кое-что* скажу. В перевод эти *вещи* попадают еще и по милости французского *chose*, английского *thing*. А куда как лучше получается без этой пустопорожней скорлупки.

«Странная *вещь*, до чего она меняется...» — так в хорошем переводе думает о женщине герой одного хорошего романа.

Не лучше ли: *Странно* (или — *как странно, вот странно*), до чего она меняется...

А в плохом переводе встретишь и такое: «Похороны на море *не входят в число радующих* зверолова *вещей*».

Или человек кричит со сна. «С ним и после бывали такие *вещи*». А почему не: *бывало такое, так бывало*.

Старик думает о смерти: «*Одна вещь* печалила его в предчувствии конца». А по-человечески было бы: *Только одно* его печалило.

Даже когда «вещи» употреблены в не столь отвлеченном и обобщенном смысле, они отнюдь не украшают художественную прозу и лучше обойтись без них.

Героиня одного романа, как уверяет переводчик, «*пела восторженные дифирамбы*» другой, которая «была так очаровательна и *так превосходно умела носить вещи*». А здесь по смыслу, по интонации верней бы: первая *восхищалась* второй, *превозносила* ее (хвалы эти произносятся не в лицо, а за глаза) — она... *так хорошо одевалась!*

Французское *qualité*, английское *quality* часто переводят первым по словарю значением — *качество*, а оно гораздо чаще означает *достоинство*. Мать мечтает, что-бы сынишка «унаследовал *все качества* отца, *не будучи...*» — она не договорила, отец малыша погиб слишком

недавно, она еще не смеет вслух заговорить о его *слабостях*, но видеть в сыне хочет явно не *все* отцовские качества, а именно *достоинства*.

«Я слыл человеком щедрым и действительно был *таковым*» — а надо бы: *так оно и было, и это была правда, и в самом деле скуп не был.*

Или: «*В этой сфере (герой) хочет быть единственным, и он им остается.*». А по-русски естественней: *и ему это удастся (либо — и добывается своего).*

«— Непременно пойдй навести *м а т ь*. — Да, я это *сделаю*». Опять ответ буквальный, дословный.

Англичанин не повторит один и тот же глагол дважды, а на второй раз заменит его универсальным *to do*. Но по-русски говорят: Да, я *пойду*, а лучше — *да, конечно (непременно)*. И однако опять и опять, даже в очень современной прозе, где нужна особенно свободная, непринужденная интонация, читаешь все то же:

«— Возьми (пленника) себе. Храни его хорошенько» — и в ответ *буквальное, скучное, вымученное: — Я это сделаю.* А в согласии со всем тоном рассказа, с нравом говорящего надо куда непринужденнее: — А как же! (или — *Еще бы!*)

Словесная алгебра присуща отнюдь не только переводу, она тоже признак канцелярита, ее сколько угодно и в наших журналах, газетах, книгах. И она всегда портит, сушит, обесцвечивает любой разговор и любую повесть.

А ЕСЛИ БЕЗ НИХ?

Влюбленные повздорили. После размолвки, оставшись один, влюбленный юноша старается понять — как это случилось? Думает он об этом так:

«Мы совершили ошибку, и вот ее неизбежный *результат*».

А дело-то происходит в середине XVIII века, и герой романа — хоть и грамотный, но простодушный юнец, притом недавно из деревни. Отчего же он так странно выражается?

Да оттого, что у автора-англичанина есть слово *result*. И переводчик, возможно, рассудил: зачем это слово переводить, существует же оно и в русском обиходе. А возможно и не рассуждал, а попросту механически перенес этот самый *результат* в русский текст.

А *результат* ни ко времени, когда разворачивается действие романа, ни к обстоятельствам (ссора влюбленных!), ни к характеру героя никак не подходит. Куда правдоподобней в устах этого героя прозвучало бы: и вот к чему она (ошибка) привела, и *вот что из этого вышло*.

Тот же юноша (весь роман написан от его лица) говорит: «Я долго бродил в одиночестве и читал сам себе *нотации*» — пожалуй, он еще мог бы читать себе *нравовучения*, а в согласии с его характером и с эпохой вернее: *сам себе выговаривал, осыпал себя упреками*.

А вот другая книга, где тоже рассказ идет от первого лица, то есть требует особенно естественной, непринужденной интонации, да и герой-рассказчик еще моложе — совсем мальчишка, ему всего 14 лет, и время еще более раннее — XVI век... И однако в переводе он изъясняется то как современный архитектор, то как музыкальный критик: «*Планировка города*» — там, где можно хотя бы: *расположение улиц*. «Я хорошо помнил... *модуляции ее голоса*», а можно: *переливы* или — *как звучал ее голос*.

«Я... *провоожу рекогносцировку*» — говорит не военный, а одна женщина другой о своих попытках *нащупать почву, разузнать*, как бы той помочь.

В романе о жизни венгерской деревни, притом деревни не современной, а XVII века, герой выражается так: «Перед лицом *компетентных* судей... я изложу оправдывающие меня *моменты*».

«*Ситуация развивалась по инерции*» — и это о любви...

Читаешь такое — и уже не веришь ни авторам, ни героям, ни их чувствам. Потому что слышишь не крестьян средневековья, не романтических юнцов — современников Шекспира или Наполеона, не живых мальчишек и девчонок, а заседание вполне современного месткома. Ведь все это чистейший, классический канцелярит. И обилие чужеродных иностранных слов, — быть может, самая верная его примета, поистине самый «*характерный симптом*».

Не собираюсь, подобно ретроградам начала прошлого века, объявлять гоненье на все иностранное и вступаться за «мокроступы». Со школьной скамьи нам памяты строки из «Евгения Онегина»:

Она казалась верный снимок
Du comme il faut... (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести.)

И еще:

...Всех этих слов на русском нет;
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами,
Хоть и заглядывал я встарь
В Академический словарь.

Мораль, как говорится, ясна: иноплеменные слова и речения не грех вводить даже в самую высокую поэзию. Но — с тактом и с умом, ко времени и к месту, соблюдая меру. Ведь и сегодня многое, очень многое прекрасно можно выразить по-русски.

Общеизвестно: когда-то иностранные слова, особенно с латинскими корнями, приходили в нашу страну вместе с новыми философскими, научными, техническими понятиями и явлениями, для которых в русском языке еще не было своих слов. Многие прижились и давно уже не воспринимаются как чужие.

"Но более полувека назад было сказано:

«Русский язык мы портим. Иностранные слова употребляем без надобности. Употребляем их неправильно. К чему говорить „дефекты“, когда можно сказать недочеты или недостатки или пробелы?

Конечно, когда человек, недавно научившийся читать вообще и особенно читать газеты, принимается усердно читать их, он невольно усваивает газетные обороты речи. Именно газетный язык у нас, однако, тоже начинает портиться. Если недавно научившемуся читать простительно употреблять, как новинку, иностранные слова, то литераторам простить этого нельзя. Не пора ли нам объявить войну употреблению иностранных слов без надобности?» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 40, с. 49).

Каждому грамотному человеку, тем более, надо думать, каждому литератору и редактору должны быть известны эти ленинские слова. Ленин говорил о газетной речи, о публицистике, об устных выступлениях. В ту же пору и на ту же тему Маяковский написал «О фиасках, апогеях и других неведомых вещах» — стихи эти знакомы каждому:

Чтоб мне не писать впустую оря,
мораль вывожу тоже:
то, что годится для иностранного словаря,
газете — не гоже.

Казалось бы, если газете не гоже, то художественной прозе и поэзии уж и вовсе не к лицу. Но именно от газет и собраний (а затем и от радио, еще позже — от телевидения) пошло все шире, все напористей и в обыденную жизнь, и в литературу то, что годится лишь для иностранного словаря, для сугубо специальных статей и ученых трудов.

Не только в газетных статьях и очерках, но и в рассказах, и в романах счету нет этим самым *интуициям, результатам и моментам, всевозможным дефектам, фиаскам и апогеям* — всему тому, чего, по справедливому и более чем злободневному утверждению Ленина, «*литераторам простить... нельзя*».

Особенно легко эта словесная шелуха проникает в перевод. Переводчику непозволительно забывать простую истину: слова, которые в европейских языках существуют в житейском, повседневном обиходе, у нас получают иную, официальную окраску, звучат «иностранно», «переводно», неестественно. Бездумно перенесенные в русский текст, они делают его сухим и казенным, искажают облик ни в чем не повинного автора.

И вот скромные домашние хозяйки, трехлетние карапузы, неграмотные индейцы, дворяне, бюргеры, бедняки, бродяги, легкомысленные девчонки — все без разбору, во все века и эпохи, при любом повороте судьбы — в горе, радости и гневе, объясняясь в любви, сражаясь и умирая, говорят одним и тем же языком:

— Передо мной встает *проблема*...

— Это был мой последний *шанс*...

— В этот роковой *момент*...

И читатель не верит им, не видит и не ощущает ни радости, ни горя, ни любви. Потому что нельзя передать *чувство* языком протокола.

Вот тут и должен стоять на страже редактор! Нет, не писать за переводчика, а просто отметить слова-канцеляризмы грозной редакторской «галочкой» на полях. Ведь любому грамотному человеку нетрудно самому избавиться от этих словечек, найти простейшую замену.

— Передо мной трудная *задача*...

— Это была моя последняя *надежда*...

— В эту роковую *минуту*...

Нет, право же, трудно сочувствовать героине современного романа, если, огорченная неладами с любимым человеком, она не пытается *понять, что произошло*, а на-

чинает анализировать ситуацию, — пожалуй, читатель не посочувствует, а усмехнется или зевнет. И как легко вовсе обойтись без этой самой *ситуации*! В крайнем случае довольно сказать — *обстановка, положение*. Не надо анализировать, можно *оценить, взвесить, обдумать*.

И в минуты сильного волнения, внезапного испуга или горя куда вернее человеку потерять не *контроль* (controls), а *власть над собой, самообладание*, утратить *хладнокровие*, даже — *потерять голову*!

Если о герое сказано, что once more he was optimistic, перевести надо не «он вдруг опять загорелся *оптимизмом*», а хотя бы — он снова *воспрянул духом*. Неуместно во внутреннем монологе: он на все смотрит слишком *пессимистически*. Вернее — смотрит слишком *мрачно, все видит сквозь черные очки*...

И очень плохо — «он ощутил глубокую *депрессию*». В подлиннике-то depression, но по-русски все-таки *уныние*, а еще лучше просто: *он совсем пал духом*.

Женщина в трудную минуту немногими обыденными словами *резюмировала* то, что было у нее на душе, — а надо бы: *выразила, высказала*.

Человека, одержимого мучительной, неодолимой страстью, на миг «охватило *чувство какой-то экзальтации*» — право, ничуть не менее выразительно прозвучал бы *самозабвенный восторг*.

«Теперь, вооруженная... любовью, она прекрасно видела все возможные ходы, все соблазны и *альтернативы*. *Интуиция* подсказывала ей...» Неужели о чувствах, о глубинных душевных движениях не лучше сказать: она видела все соблазны и *распутья, чутье* подсказывало ей...

«— Но с годами *такого рода импульсы* значительно потеряли в силе», — говорит старик, которому не грех бы выразиться проще: — Но с годами *такие порывы* почти утратили надо мной власть.

Другой герой действует, «повинуясь внезапному *импульсу*». Не лучше ли — *побуждению, порыву* или даже просто — *неожиданно для себя*?

Или вот о взаимоотношениях сестры с братом: «Выслушивая его *проекты*, она всегда умела подсказать какую-нибудь дополняющую или улучшающую их *деталь*» — а вернее: что бы он ни *задумал*, она всегда умела подсказать какую-нибудь *мелочь*, от которой его планы становились еще полнее и лучше.

Из разговора тех же сестры с братом о старике-отце:

«Все же нам следует относиться к нему с *максимальной снисходительностью*, в последнее время я замечаю в нем разительную перемену».

Не естественней ли живому человеку сказать: «Нам надо быть как *можно снисходительнее* к нему, в последнее время он очень переменялся?»

Мать боготворила новорожденного сына: «Видимо, он был для нее *компенсацией* за все, что она утратила» А по-человечески верней бы: он был для нее *наградой*, он *вознаградил* ее за все, или, наконец, — возместил ей все, что она утратила.

«*Поговорить с ним было единственной компенсацией*», когда можно: *только* разговоры с ним и *вознаграждали*...

«Как чудесно он *реагировал*...» на улыбку любимой женщины — так передается в современном романе мысль женщины о любимом человеке! Верней бы — как чудесно он *отзывался*, *откликался* на ее улыбку

Счету нет оборотам вроде «*отреагировал* на ее слова» вместо — *откликнулся*, *отозвался* на них; «трудно предвидеть их *реакцию*» вместо — предвидеть, *как они к этому отнесутся*; «бурная *реакция*» вместо, скажем, *волнение* или *возмущение*.

Молодая женщина ищет выход из сложной трагической путаницы личных отношений. «Она проснулась, лежала и думала повышенно *интенсивно*, как всегда бывает рано утром». А не стоило ли обойтись без учено-казенной *интенсивности*, даже если она и есть в подлиннике? К примеру, человек может *думать напряженно, сосредоточенно*, может *четко, ясно работать мысль*. Можно найти и еще слова и выражения, которые отвечали бы характеру и настроению героини. Она рассуждает трезво, расчетливо, но все же перед нами внутренний мир человека, а не доклад агронома о севе.

А уж когда повествование отнюдь не рассудочно и не холодно, когда герой взволнован, потрясен каким-то сильным чувством, стократ неуместны чужеродные, газетные слова — они только расхолаживают читателя.

«Смысл всего происшедшего дошел до него благодаря *интуитивному* проблеску» — да просто человека вдруг *осенило*, *озарило*!

«Сходство *ситуаций* *разительное*», — думает некто в минуту смертельной опасности, вспоминая, что и другой попал в такую же *переделку*, но чудом остался жив.

Человек, горячо и преданно любящий, вдруг узнал,

что ему не отвечают настоящей взаимностью, его полюбили «с горя». Потрясенный, он не знает, как теперь посмотреть в глаза любимой. Никогда еще предстоящая встреча с нею так его не пугала, не радовала так мало... А в переводе сказано, что никогда еще он не шел к любимой женщине «с меньшим *энтузиазмом*».

И в самой обыденной жизни герои, в том числе и дети, вдруг что-нибудь принимают с *энтузиазмом*, когда уместнее сказать — с *восторгом*, *радостью*, даже *весело*!

Бездумное, механическое внесение иностранного слова в русский текст нередко оборачивается и *прямой бесмыслицей*. Искажается не только чувство, образ, становится невнятной и *мысль*. Особенно опасно это в переводе. Вместо того, чтобы вникнуть, вдуматься в то, что сказано у автора, — и раскрыть, донести до читателя суть, настроение и окраску сказанного, иной переводчик просто калькирует одно за другим слова подлинника, передает их первое по словарю буквальное значение.

Англичанин, один из «столпов общества», в современном романе произносит: I don't believe in segregating the sexes. Anachronistic. Переводчик покорно переносит на русскую страницу: «Я не сторонник *сегрегации*. *Анахронизм*». «Пол» целомудренно пропущен. Фраза получается рубленая, не разговорная, да притом для нашего читателя загадочная, непонятная: для него *сегрегация* связана с положением негров в Америке, с обстановкой в ЮАР, но вовсе не с обычаями английского «света», где после обеда мужчины остаются выкурить сигару, а дамы переходят в гостиную поболтать о своих дамских делах. И перевести надо не дословно, а в соответствии с характером говорящего примерно так:

Глупый это обычай, что после обеда дамы уходят. Анахронизм какой-то. А при другом повороте вместо анахронизма преспокойно можно сказать: это безнадежно устарело.

Другой перевод, другая загадка. Что это, по-вашему, значит: «он изводил ее своим *пафосом*»? Как часто переводчик механически берет из подлинника слово *pathos*, *pathetic*, не вдумываясь, не раскрывая его значения. А ведь в одном случае это значит, что человек или поступок был *трогателен*, в другом — *жалок*, а в приведенной фразе верней: изводил ее своими *жалобами*, *нытьем*.

Порой доходит до анекдота:

«Всякий, кто хоть раз видел неистовый, *сифонообразный протест* разъяренной и перепуганной кошки, сможет представить себе *реакцию* (тетки) на постыдное намерение племянника».

Что означают эти *reaction* и *protest* и *siphon-like*? Очевидно: кто хоть раз видел, как *шипит* и *фыркает* (точно сифон с содовой) разъяренная кошка, ясно представит себе тетушкин *отклик* (или — как встретила тетушка намерение племянника)! В этом духе и написал другой, настоящий переводчик, потому что от «сифонообразного» перевода редакция, к счастью, отказалась.

А какую *бестактность*, душевную глухоту выдает подчас бездумное употребление иностранного слова!

Банда расистов избивает негра — и в переводе получается: «Они перехватывали друг у друга *привилегию* сбивать его с ног».

«Привилегия» тут бессмысленная калька. Переводить надо было не слово, не букву, а дух и смысл: каждый старался *первым* добраться до него и сбить с ног.

Канарейка «быстро *сориентировалась*» в незнакомой обстановке. Несчастливая пичуга, не по крылышкам ей такая нагрузка! Надо хотя бы — *освоилась*. Да и о человеке почти всегда лучше сказать не *сориентировался*, а *разобрался*, *освоился*, *догадался*, *нашелся*.

Страсть к иностранным словам порождает иной раз самые странные и дикие словосочетания, безвкусицу, *стилевой* *разнобой*.

«Да, некоторые *контакты*... выходят *боком*»!

«Все это страшно *нелогично*, но... *колдуны*... народ *алогичный*» — хотя бы уж: не признают логики, чужды логике, что ли!

«Все эти *реплики* приходилось выкрикивать *во всю глотку*».

Герой рассказа (пусть даже фантастического, и пусть даже имя его Питатель) *лягнул* другого (по имени Аккумулятор) — но *безрезультатно*! Вот уж поистине стилистическая каша! А надо бы: *лягнул*, но *промахнулся*, либо — *но без толку*, но это *не подействовало* (или уж, для пущей иронии — *не возымело действия*!).

«*Дерзновенный моментально* подвергнется казни» — не правда ли, странное сочетание? В стилизованном, намеренно архаизированном повествовании это *моментально* поистине торчит колом.

«В старину все *деревенские* новости *концентрировались у колодца*!» И это не перевод!

Или в телепередаче: «Я не могу *сконцентрироваться*» — вместо *сосредоточиться, подумать*.

«Экономика страны *базируется* на четырех *китах*!»

Да, спокон веку земля — и та *стояла* на трех китах, пускай уж и экономика на них *стоит*, пускай *опирается* или *покоится*. Но когда на бедных животных она со всей канцелярской тяжеловесностью *базируется*, даже у выносливых китов мороз по коже!

О планете Венера: «Огромный, теплый, влажный мир — вот чем был новый *фронт* Земли». Так говорит в фантастическом рассказе *возница* — и переводчик не чувствует возникшей разностилицы, несовместимости этих слов, взятых, что называется, из разных ящиков.

Это непереуеденное frontier попадаетс в фантастике не раз, а нужно ли оно — большой вопрос! «Людам нужен новый *фронт*». Если недостаточно уже привычных *пионеров, первопроходцев, первооткрывателей, покорителей новых земель и новых миров*, можно поискать что-нибудь другое, но понятное, русское, не разрывающее ткань русского повествования. Куда верней перевести не дословно, а расписать: людам (человечеству) *нужно иди вперед, открывать новые просторы*, надо, чтоб было где приложить свои силы и проявить мужество.

Нет, не надо о тумане над озером писать: «Ветер *формирует* из его клубов полосы», а о толстой женщине, застрявшей в дверях: «Она *блокировала* вход»! И не надо в 1751 году *баррикадировать* дверь, когда человек попросту накрепко, наглухо запирает ее на все засовы. Тут уж слово плохо согласуется не только со своими соседями, но и с *эпохой*: тогда оно еще не было столь привычным, как после Французской революции, и вряд ли попало бы в простой, житейский обиход.

Необдуманное перенесение чужого слова в русский текст нередко подводит переводчика, играет недобрые шулки и с автором, и с читателем. Возникают неточности и *ошибки*.

«*Абсолютно безапелляционный оппонент*» — упрямый, не переспорить? А смысл: он меня *убедил*!

И уже не в переводе: «Спортсмен выполнил упражнение с *апломбом*». Но апломб, излишняя *самоуверен-*

ность — вряд ли достоинство, а спортсмен просто действовал уверенно.

В переводах не редкость «офицеры полиции», а у одного переводчика появились даже *шофер* — «младший полицейский офицер, одетый (!) в штатское» и «офицеры справочного стола». Все это, мягко говоря, странно. Английское *officer* далеко не всегда «офицер», а здесь все это попросту *полицейские* (иногда даже *сыщики в штатском!*) либо *служащие, чиновники*.

Не раз и не два встречаешь *политиканов* там, где *politician* вовсе не окрашен авторским неодобрением и означает просто — *политик*, политический деятель («Толпа почтительно расступилась перед группой *политиканов* и чиновников»).

В рассказ польского автора вкраплены английские слова. Крейсер называется «*Брейв*» (надо бы перевести — «*Отважный*», «*Храбрый*»). А из динамика в переводе «загремел голос *спикера*»! Но это же не английский парламент! И *speaker* здесь попросту — *диктор*.

У писателя-фантаста в *лаборатории* стоит большой *танк* со стеклянной крышкой, резиновыми трубками и проводами. Он упоминается опять и опять. В русский обиход *танк* вошел в ином, военном обличье. А здесь *tank* — *бак, резервуар*. Это второе значение, не столь широко известное, в ходу главным образом в химической промышленности — и переводчик напрасно загадывает читателям загадки

В рассказе о первой мировой войне офицер «ощупал карманы своей *туники*». Какие уж там у античных *туник* карманы — и какие *туники* в 1914 году! Просто переводчик увидел знакомое слово да так и перенес его в русский текст — и не вдумался в то, что получилось, не заглянул в словарь, где ясно сказано, что *tunic* просто *мундир!*

Анекдот? Ох, немало у нас таких анекдотов. И хорошо, если редактор вовремя заметит, что в переводе люди «медленно поднимались к небу, точно на могучем *элеваторе*». В отличие от чисто английского *lift*, в Америке лифт, подъемник — *elevator*, но для нас *элеватор* все-таки *зернохранилище!*

А как быть, если редактор ошибки не заметил? И вдруг читатель с недоумением обнаружил, что планета Венера *стерильна*? Это уже прямое вранье, английское *sterile* здесь никак нельзя переносить в русское повествование

Писатель-фантаст хотел сказать, что планета *бесплодна, лишена жизни*.

Дико звучит в серьезной философской повести: дружба наша *импотентна*. В подлиннике *impotente* означает — *бесплодна, напрасна, бессильна*, ни одному из «друзей» *ничего не дает*. Но ни сам переводчик, ни редактор в журнале, где напечатан был перевод, не почувствовали, как пародийно, нелепо исказило авторскую мысль необдуманно взятое взаймы слово. Ведь в русском языке оно имеет не то значение, вернее, у нас значение его более узко, ограниченно, чем во французском или в английском.

Слово, взятое из подлинника механически, оставленное без перевода, не рождает живого образа, не передает ясно мысль иностранного автора. На таком слове читатель поневоле спотыкается, о цельности впечатления и восприятия нечего и мечтать.

Ну, а если иностранное слово не искажает чувства? Не затуманивает мысль? Не приводит к стилистическому разнобою и прямым ошибкам?

Все равно *в огромном большинстве случаев оно не нужно, даже вредно: разрывает художественную ткань, придает бытовой, лирической или трагической прозе официальную, казенную окраску*.

Повествование вовсе не требует газетной официальности, и все-таки читаешь: «Если бы поехали туда всей компанией, мы бы все *реорганизовали*» — вместо: *перестроили, переделали, устроили по-другому*. (Ведь это компания в самом обыденном, простом значении слова, а не торговая фирма.) А нам «остается сидеть здесь маленькой группой, обреченной на *деградацию*» (вместо — на *вырождение* или даже *вымирание*).

Люди, уцелевшие после катастрофы, «осознавали, что им остается только одна *альтернатива*: умереть с голоду или разделить судьбу ушедших», — да просто *они оказались перед выбором*, а может быть и «выбор» не нужен, просто: людям *оставалось* либо умереть, либо...

Отец рассуждает о будущем своей маленькой дочки: «...мир, в котором ей предстоит расти, вряд ли будет находить пользу в сюсюканье, в *эффемизмах*, наполнявших мое детство» (а куда как лучше — в *недомолвках* и *полуправде*). И он старается «говорить с ней об ужасных и причудливых *зрелищах* с одинаковой *объективностью*». А право, не худо бы перевести все это на обычный чело-

веческий язык: отец старается говорить *правду*, говорить честно, откровенно обо всем, что попадаетея девочке на глаза страшного и удивительного.

Другой отец, человек чуткий и скромный, опасается своей старомодностью *дискредитировать* сына-подростка в глазах соучеников — по всему настроению, по складу характера куда правдивей прозвучало бы: опасается *уронить сына в их глазах*. А в каких-то других поворотах можно бы сказать и — *осрамить его, повредить ему...*

Свадьбу справили *конфиденциально*. А нельзя ли: *без огласки, без шума?* Мало ли слов и оттенков, которыми ту же мысль можно отлично выразить по-русски! Или в обычном житейском разговоре: «Я тебя не *критикую*», когда надо бы просто — не *осуждаю*.

Чем лучше повесть или рассказ, чем одаренней и человечней автор, тем обидней читать (даже не в переводе), что, допустим, два голоса *корреспондировали* друг другу (вместо — *отзывались, перекликались*, как-то соответствовали, что ли). И дико слышать, что «после смерти отца все братья и сестры (Леонардо да Винчи) вступили в *коалицию*», чтобы лишить его — незаконнорожденного — наследства.

Случай очень показательный и опять не из перевода.

Теоретик поучает поэта. Может быть, и не очень удачна строка «два наводнения с *разницей* в сто лет», — но что взамен «неточной» разницы предпочел бы увидеть критик? Более точное (и такое поэтичное!)... *интервал*.

Перевод современного романа. Герой «мгновенно пожалел о своих словах. Даже на него самого они произвели *шоковое впечатление*» — т. е. он и сам *поражен, потрясен* тем, что у него вырвались такие слова. А *шоковое* бывает *состояние* — и это уже из обихода «Скорой помощи». И странно «*человеческий постфактум*», уместней бы — *послесловие к судьбе, развязка судьбы*.

Годами мы слушали по радио: Гидрометцентр *сообщает*, синоптики *сообщают*. В последнее время они все чаще торжественно *информируют!*

В газете кто-то горячо отстаивает чистоту русского языка, а на другой полосе — беседа «за круглым столом», да не о чем-нибудь, о поэзии, — и уважаемые собеседники не раз повторяют: «поэты одной *генерации*», «каждая последующая *генерация*»... Ну почему о поэзии надо говорить не по-русски? Чем не угодило сим знатокам слово *поколение*, которым не брезговал Пушкин?

Конечно, переводчик, не совсем глухой к слову, просто не сможет вложить в уста героя возглас: «Прекратите вашу *аргументацию!*» В подлиннике No arguments! — но живой нормальный человек скажет хотя бы: *не спорьте, довольно споров*. Такую откровенную кальку встречаешь только в очень плохом переводе (что, увы, тоже не редкость). Примеры же не столь разительные, нелепости чуть менее вопиющие попадают на каждом шагу.

Человек пишет *апология* там, где достаточно *восхваления*, люди *привилегированные* — там, где вернее и выразительнее *сильные мира сего*, «семья, *базирующаяся на корысти*» вместо *основанная, построенная...*

Даже в газетной статье или очерке, тем более в обыкновенном повествовании далеко не всегда надо писать, что человек или явление *доминирует*, лучше — *господствует, преобладает, берет верх*; ни к чему *монополизировать* там, где вполне довольно *присваивает*. Незачем говорить «описания эти истинны и *универсальные*», когда можно сказать, что событие или явление описано *правдиво и всеобъемлюще*.

«Он обошел молчанием *абсолютно нетипичный эпизод*» — не лучше ли *совершенно исключительный случай?*

«Она поддерживала с нами постоянный *контакт*» — а женщина попросту часто *виделась* (встречалась) со своими друзьями!

В таком же неофициальном, житейском повествовании вдруг читаешь: «Теперь он вывернется наизнанку, чтобы *реабилитироваться*» — а надо бы просто: *оправдаться!*

Или: «Парк... *реабилитировал* (в глазах героя) ...короля» (самодура, который, однако, этот парк неплохо устроил) — опять же довольно бы: *оправдал!* Тем более, что рассказ — о событиях вовсе не официальных, и казенные, газетные словеса тут не требуются.

«Ты ее *идеализируешь*» — иногда можно и так. Но в живом разговоре двух простых, не склонных к книжности людей вернее хотя бы: Не такая уж она *хорошая*, как тебе кажется.

В нашу речь прочно вошло: энергичный человек, энергичные действия (хотя подчас ничуть не хуже — решительные). Но незачем людям говорить энергично или даже «полным *энергии* голосом», верней: *бодро, властно, с силой, напористо*, смотря по характеру и обстановке.

В девяти случаях из десяти о человеке лучше сказать,

что вид у него не *импозантный*, а *внушительный* или *солидный* (в каком-то повороте даже, может быть, *величественный*). А если люди сражались «действенным, но *малоимпозантным* оружием бюрократизма», то можно лишь пожалеть, что редактор не предложил заменить *малоимпозантное* хотя бы на *малопочтенное*.

«...Были *симптомы*, внушавшие опасения» — но ведь это о чувствах и настроениях людей, медицина тут не при чем — уместнее русское слово: некоторые *признаки* внушали опасения.

Незачем *he was desoriented* переводить «он получил *дезориентирующие* сведения» — лучше *неверные*, и нет нужды в обиходном разговоре жаловаться, что собеседник тебя «совсем *дезориентировал*», достаточно: *запутал, сбил с толку*.

Как ни печально, иной переводчик способен написать, что героиня «*находилась под действием ложной пропаганды* тетушек» (очевидно, она заблуждалась, ее *сбили с толку их рассуждения, разговоры*) или — что герой был тетушками *проинструктирован* (т. е. *выслушал их наставления*). Он «решил стать писателем», но его родственники оказались «*весьма скептически!*». Тут не надо бы даже — оказались отчаянными *скептиками*, в рассказе, написанном очень иронически и чуть старомодно, верней прозвучало бы: *маловерами*. Но слова вроде *sceptic* почти всегда переносят в русский текст нетронутыми даже хорошие, опытные переводчики.

«*Скептические скелеты деревьев*» — что сие значит?

«Она *эманировала* злобу вокруг себя» — а может быть, попросту *источала* злобу, *дышала* злобой?

В самом современном тексте незачем человеку стараться «переделать *максимум* дел в *минимальное* количество времени» (да еще «с любезной *миной!*»). Неудачного соседства не было бы, если б герой старался *втиснуть* (*уложить, вместить*) как можно больше дел (или *успеть как можно больше*) в самый короткий срок (в самое малое, короткое время, как можно быстрее).

И если через несколько страниц уместно: «иногда мне хочется избрести такой *концентрат*», то уже не стоит продолжать: «который в *минимальном* объеме выражал бы *максимум* вещей», а вполне хватило бы — в самом малом объеме выражал бы как можно больше понятий. Вероятно, переводчик соблазнился сжатостью, «концентрированностью» фразы — и не почувствовал, какая она

получилась казенная. А ведь это говорит о себе живой человек — не сухарь-теоретик, а чуткая, думающая женщина.

Героине современного романа, женщине работающей, вполне интеллигентной, опостытели капризы докучной заказчицы. «Бывают дни, когда *проблемы* мадам (такой-то) меня не волнуют», — говорит она. «У вас (свои) *проблемы?*» — спрашивает собеседница. И дальше передаются мысли героини о себе: «Ее *проблемы* все те же»... (следует перечень). Неужто не вернее трижды повторенные *проблемы* заменить словом *заботы*?

Не надо хозяйке решать *проблему* — что сготовить на ужин, достаточно ей просто *решишь, что сготовить*. В быту француженки или англичанки, в рассказе или романе европейского автора *problem* сплошь и рядом означает отнюдь не мировую проблему, а просто самую обыкновенную *задачу*!

Почему в переводе человек «победоносно взглянул на слушателей над *архаичными* очками»? Да потому, что в подлиннике *archaic*. А проще и грамотней было бы: взглянул... поверх *старомодных* очков.

«Она не поблагодарила меня за советы, никак не *прокомментировала* их» — в подлиннике *comment*, но естественней хотя бы: никак на них не *отозвалась* (*ни слова не ответила*).

«Не буду вступать с тобой в *дискуссию*» — в обычном житейском разговоре простые бесхитростные люди, не книжники и не чиновники, уж наверно скажут: *не стану спорить* (а может быть, смотря по настроению, *вязываться в спор*).

Вошла *лимфатического* вида служанка — *lymphatic* означает вовсе не только внешний вид: она была *вялая, малоподвижная, неповоротливая, медлительная*, а может быть, и *ленивая*!

«Они *впали в панику*» (еще пример слепоты и глухоты!) — словом *panic* у нас тоже часто злоупотребляют, ведь по словарю паника — это крайний, неудержимый страх, внезапный ужас, охвативший, как правило, сразу множество людей. Бывает, конечно, что толпу охватит *паника*, или человек *панически* чего-то боится. А чаще можно и нужно сказать хотя бы: *ими овладел ужас, они насмерть перепугались, ему стало страшно, он был в страхе, его охватил ужас, он страшился, смертельно боялся, отчаянно, до смерти боялся*.

Точно так же и sympathy по-русски далеко не всегда *симпатия*, чаще — *сочувствие*, подчас — *приятель*, *расположение*, *доброжелательство* (особенно в прозе писателей-классиков, в книгах о людях и событиях прошлого или позапрошлого века), и *антипатия* почти всегда менее уместна в русской фразе, чем *неприятель*.

Не реже попадает в русский текст еще одно злополучное слово — *интеллект*. Особенно в современной научной фантастике, где действуют представители иных миров, наши братья по разуму. И вот в уста не слишком культурного землянина переводчик вкладывает такое:

«Они странные и красивые, это верно, но с *интеллектом* не выше, чем у дождевого червя» — а говорящий явно не способен так выражаться, он скажет хотя бы: *но разума* (даже мозгов!) у них не больше...

Бедная, бедная научная фантастика... Без конца можно черпать из нее примеры канцелярской тяжеловесности, канцелярской сухости. В любом плохом переводе (а подчас и в неплохом!) встречаешь кальку вроде «Я *не рекомендую* тебе с ним связываться», когда так и просится: *не советую*. Но, кажется, только в фантастическом рассказе можно прочитать, что «Мама... иногда чувствовала *парадоксальную* жалость» к девочке — а вернее да и человечней безо всяких непереваренных, непереваденных paradox: *как ни странно*, мама порой жалела девочку.

А вот опять — отнюдь не фантастическое, повседневное, то, что встречаешь на каждом шагу.

«Припоминаю знаменательный *инцидент*» — конечно же, incident равнозначен нашему *случай*, *происшествие*, *событие*, и нет в нем того оттенка, что в выражении «пограничный инцидент».

«Закончил *объяснение* задач нашего *эксперимента*» — а куда лучше: *объяснил, для чего нужен наш опыт*. Научности и серьезности это не повредило бы даже в деловом отчете, а в романе, в разговорах и раздумьях людей — тем более! Зачем unprecedented experience переводить как *беспрецедентный опыт*? По смыслу это беспримерное, небывалое, *неслыханное событие*. Зачастую experience просто *попытка*, *испытание*, *проба*. Сухой эксперимент не всегда необходим даже в научном тексте.

«Мы оказались в тисках *дилеммы*» — а лучше *перед выбором*, нелегко нам было сделать *выбор*, у нас не было *выхода*.

Когда англичанин восклицает: *absurd!* — верней и естественней перевести не *абсурд*, хотя и это слово мы тоже позаимствовали из европейских языков, а *чушь, вздор, чепуха, нелепо, смехотворно*, в каких-то случаях — *бред* (то есть перевести так, чтобы русский читатель воспринимал русское слово, как европеец воспринимает *absurd*).

И когда оратор в парламенте *was competent*, то есть умно и умело отвечал на запрос, не надо тащить в русский текст «он был *компетентен*», куда вернее — он *был на высоте*, он говорил *толково, дельно, находчиво*. А в ином случае просто — *знал свое дело (знал, что говорит)*.

Привыкнув к иностранным словам и словечкам, иные литераторы то ли для солидности, то ли, как им порой кажется, для иронии вставляют их в самые неподходящие речи и описания. Тем легче поддаются этому соблазну переводчики.

У автора буквально: *едва герой достиг (добрался до) клочка тени, места, где можно укрыться от палящих солнечных лучей, едва он туда дополз...* А у переводчика «едва *маневр* был завершен!» У автора: *the greatest journalistic scoop* — тут даже можно бы сказать, что описываемое событие стало величайшей *сенсацией* за все время существования газет. Но переводчику этого мало, он вставляет *два* иностранных слова: это, мол, был *рекорд информации!*

В подлиннике просто: *How would you like it? — А как бы вам это понравилось?* В переводе: «Улыбалась бы вам такая *перспектива?*»

В подлиннике *suggestions* — намеки, можно перевести: напрасно вы *намекаете*, что с вами поступили непорядочно, я не хочу этого слушать. А в переводе: «Я не желаю выслушивать *инсинуации (!)*, что с вами поступили непорядочно». О человеке сказано: *faithful* — *верный, преданный*, можно бы — *воплощенная преданность*, но переводчик ставит: *воплощенная лояльность!*

Два брата ехали, «оцепенев в атмосфере темного купе и стараясь *симулировать сон*». Через 20 лет при переиздании «исправлено»: *имитировать сон!* Одно французское слово заменили другим, даже менее верным. А смысл этой невнятицы по-русски очень прост: братья забились каждый в свой угол и *притворялись (прикидывались) спящими, делали вид, будто спят*.

Что было бы с человеком, попади он «в аналогичную

ситуацию»? Это уже не из перевода, а из оригинальной повести. Почему-то хорошему, думающему литератору легче написать так, чем хотя бы: «окажись он в таком же (подобном) *положении*» или «попади он в *такой переплет*». Тем легче злополучную *situation* перетаскивает в русский текст переводчик:

«Братья..., когда сумма всех необходимых *факторов* с учетом возможных ошибок покажет, что *ситуация* сложилась с *балансом риска* два — один в нашу пользу, мы начнем восстание» Это не пародия! Это опубликованный перевод фантастического рассказа, причем обстановка — средневековая, действуют воины и монахи, а разговаривают они, как заправские канцелярские крысы XX века.

Увы, так переводят не только начинающие и отнюдь не только фантастику (которой и вправду нередко занимаются неопытные переводчики, непрофессионалы).

«Такую *ситуацию* нелегко распутать» — а почему не узел?

«В такой *отчаянной ситуации*» — почему не *в беде*?

«*Ситуация* не оставляла мне выбора» — а почему не просто у меня уже не было выбора?

Одаренный переводчик, притом не новичок, не смущаясь пишет

«Таков был *итог* трезвого *анализа ситуации корреспондентом*» — хотя вполне в его силах и возможностях сказать: *Вот к чему пришел корреспондент, трезво оценив (обдумав) положение*. Тем более что рядом, в рифму к ситуации, есть еще «кто согласится быть свидетелем *экзсумации*?» — и надо просто: *кто захочет смотреть, как извлекают мертвецов (или трупы) из могилы...*

«Он был упрям, но тут он нарвался на другого упряма. На этот раз *инициатива* оказалась в руках собеседника» Да, *initiative* в подлиннике есть. Но не лучше ли, не вернее ли даже в современном романе о хитросплетениях парламентской политики сказать хотя бы: Конечно, он был упрям, но тут нашла коса на камень. *Хозяином положения* оказался собеседник.

«Командирам предоставили полную *инициативу*» — а лучше бы: командиры могли *действовать самостоятельно*

А если переводчик пишет: «*Инициатива разрыва* исходила от него», он еще и глух, ибо не замечает совершенно не нужную тут рифму!

И не надо переводить буквально: «отозвался с *сарказ-*

мом» — не нужен и плохо звучит этот «свист». Не лучше ли по-русски: *язвительно* (а может быть, даже *ехидно*) отозвался?

Есть тут и еще одна беда.

Слова яркие, нестандартные — те же самые *ехидно*, *язвительно*, *едко* — становятся редкостью, даже *насмешку* встретишь не часто: их вытесняет одна и та же *ирония*. Пусть и она по-своему неплоха, но плохо, когда какое-то одно слово заменяет многие, живые и образные, — и они постепенно выпадают из обихода, «вымирают, как мамонт со льда».

Странно звучит (о человеке, который считался в определенных вопросах знатоком и высказывался немногословно, но весьма уверенно): «его спокойный, сдержанный *детерминизм*». Философский термин не очень к месту, вполне хватило бы *уверенности* или *решительности*.

Насколько естественней, когда, скажем, *supical* переводится равноценным русским словом (и не всегда одним и тем же, смотря о ком и о чем речь). Конечно же, у коровы глаза не *циничные*, а *равнодушные*, и у какого-нибудь мальчишки физиономия едва ли *циничная* — скорее попросту *дерзкая*, *нахальная*. И, конечно, ни к чему в хорошем английском рассказе:

«Даже движения его ног казались *циничными*!»

«*Террор* в лесу» — а смысл: лесные *страхи*, *ужасы*.

К сожалению, очень и очень многие авторы и переводчики уже не ощущают *чужеродности* заемного слова в русской фразе — страницы их так и пестрят иноплеменными словами.

В неплохом переводе сложного, и впрямь иронического текста сказано: «Простые *механизмы* жизни раздирали *деликатную* розовую кожицу моего тельца». Не знаю, как насчет «механизмов», но кожа, вероятно, просто *нежная* (*чувствительная*).

Из другого, тоже очень неплохого перевода: «Дом... был одним из тех *курьезных* зданий», которые столько достраивают и переделывают, что в них уже ничего толком не разберешь. Переводчик не догадался подставить русское: *несуразных*, *нелепых*, а может быть, хватило бы и *своеобразных*.

О ручье: мягкий вкус *профильтрованной* листьями воды — а надо бы: *процеженной* сквозь листья, *отцеженной* листьями.

И еще: человек слушал «птиц, насекомых, *нервный* шорох сосновых иголок» — вот тоже коварное слово! Как часто *pervous* переводят буквально — и оно некстати придает повествованию то ли медицинский, то ли «дамский» оттенок. Шорох сосновых иголок скорее уж *тревожный, беспокойный*. Когда у героя художественной прозы неспокойно на душе, ходить из угла в угол или постукивать пальцами по столу ему тоже хорошо бы не *нервно*, а *тревожно, беспокойно, взволнованно*. Но, к сожалению, и в обыденной нашей речи, и в литературе *нервы* встречаешь поминутно, словно в истории болезни.

«Она выглядела, как обычно, *цветущей*, но *издерганной и нервной*» — переводчик не заметил, что это плохо сочетается. А суть в том, что у героини рассказа *вид был*, как всегда, *цветущий*, однако она казалась *неспокойной и озабоченной*.

«Она так *нервничала*» — а лучше: *волновалась, огорчалась, тревожилась, не находила себе места, не находила покоя* (только не «переживала»!).

«Его *нервы* не выдержали» — а куда лучше: ему *изменило самообладание, не хватило выдержки, он потерял власть над собой*.

«Никто бы не подумал, что он мог до такой степени распустить свои *нервы*» — в подлиннике that he had not been able to trust his nerve (he nerves) — что ему могло изменить *мужество*! Это можно бы счесть нечаянной «глазной» ошибкой, но пристрастие к тому же злополучному словечку обнаруживается снова и снова. «Он начал нервничать» — а у автора: His nerve began to fail him — опять-таки мужество ему изменило. Кто-то ухитрился даже космический корабль окрестить «*Нерва*»! А это, конечно, «Мужество» или «Отважный».

«Он *нервировал* меня» — а в оригинале he was baiting me — *поддразнивал, искушал*, в данном случае — *старался вызвать на разговор*. Не стоило бы придирааться к этим все же случайным промахам, не будь они так показательны. Затасканное, стершееся слово употребляют кстати и некстати, уже не вдумываясь, почти не замечая.

А вот как легко и удачно избежал его молодой переводчик:

«От волнения у нее *зуб на зуб* не попадал».

Если книга — все равно, написанная по-русски или на русский язык переведенная, — пестрит иноплеменными словами, это всегда плохо. Но есть среди них особенно

зловредные, пронырливые и настырные слова, слова-паразиты, от которых поистине отбою нет. Они не несут никакой информации, не прибавляют ничего нового. Это — всевозможные *факты*, *моменты* и иже с ними. В 99 случаях из 100 их можно выбросить без малейшего ущерба для фразы. Словесная труха эта отвратительно засоряет речь, сушит мысль и чувство, искажает образ, живых людей с их горем и радостью обращает в манекены.

«Но не сам *факт* неудачи послужил причиной отчаяния» — *факт* совершенно лишний. Лучше: *Но не сама неудача привела его в отчаяние.*

«Последнее было таким постыдным *фактом*» — а почему не просто: *это было постыдно?*

«*Прокомментировал этот факт*» — господи, да просто: *объяснил, в чем тут дело!*

«— Никогда раньше я не пытался этого *анализировать*, просто *констатировал* тот *факт*, что не все идет гладко» — если человек не болен тяжелой формой канцелярита, он, уж наверно, скажет: *...я не пытался в этом разобраться, видел (понимал) только...*

«*Фактически* дело обстояло так...» — а зачем *фактически*? Дело *обстояло* так, или: *А на самом деле*, или даже просто: *Оказалось...*

Герой переводного романа обнаружил, что после грозной катастрофы в живых остался только он с тремя друзьями. «Меня поразил этот *факт*, страшный и неожиданный». Право, уж лучше бы в такую трагическую минуту человека поразило страшное и неожиданное *открытие!*

Негр, всемирно известный музыкант, вернулся в родной город, на юг США. Он осмелился приехать в спальном вагоне — «*Факт*, необычный для негра в этих краях». Да просто: *поступок*, для негра в этих краях необычный, неслыханный. Либо — *такого негры в этих краях себе не позволяют.* Либо — *о таком в этих краях не слыхивали.*

«Туземцев... нисколько не смущал тот *факт*, что они не понимают языка пришельцев». Канцелярский, газетный термин никак не сочетается с неграмотными туземцами. *Факт* тут — и еще в сотнях, в тысячах подобных случаев! — мусор, ненужность, надо сказать просто: *нисколько не смущало.*

«Он мужественно признал тот *факт*, что друг для него потерян» — а не вернее ли потрясенному утратой человеку признать *горькую истину?*

Роман о Венгрии, крестьянский быт, позапрошлый век
Читаем: «Саранча из *фактора*, уничтожающего пищу... превращается в *фактор*, создающий ее...»

А вот другой зловредный паразит нашей речи:

«Самый маленький *шанс* лучше, чем полное отсутствие надежды» — а почему бы не сказать *самая малая искра надежды* лучше, чем *безнадежность*?

Пишут: «не стоит упускать *шанс*» вместо — *упускать случай, возможность*; выпал *шанс* вместо — *выпало счастье, повезло, улыбнулось счастье* (или удача); «наконец я получил *шанс* рассказать о своих похождениях» вместо — *наконец-то я мог, сумел, мне удалось рассказать...*

«У нас мало *шансов на победу*» — а надо бы: *едва ли мы победим*. «Всегда есть *шанс*» — говорит священник (!). Уж конечно, в его устах естественнее *надежда*!

И право же, подчас эти *шансы* приводят на память речи бессмертного Остапа Бендера или крик воровской души из ранних стихов Сельвинского: «А у меня, понимаешь ты, шанец жить...»

«У меня не было *абсолютно* никаких *шансов* на спасение» — *абсолютно* рядом с *никаких* лишнее, оно ничего не прибавляет к смыслу, не усиливает интонацию, а напротив, разжижает, разбавляет фразу

«Это *абсолютно* исключено» — *исключено* само по себе решительно и недвусмысленно, *абсолютно* здесь лишнее. Говорят, пишут, переводят: *абсолютно верно* — вместо *совершенно верно, абсолютно невозможно* — вместо *никак нельзя, абсолютная темнота* — вместо *хотя бы непроглядная тьма или темно, хоть глаз выколи, абсолютно одинокий* — вместо *очень (совершенно) одинокий, один как перст*. А вместо «Это уж *абсолютно* глупо» в разговоре куда правдоподобней прозвучало бы — это *уж совсем глупо*, и даже в ином случае, прошу прощенья, — *он просто (круглый) дурак!*

«Вся эта болтовня не дала *абсолютно* никаких *результатов*» Неприятательной *болтовне* совсем нехстати два таких книжных, официальных привеска, лучше ничего не дала, ни к чему не привела, от нее не было *никакого толку*, либо, наконец, — *все это были пустые (ничемные, зряшные, пустопорожние) разговоры*.

В романе десятки раз «абсолютно» стояло там, где лучше бы — «совершенно» Оно примелькалось, обесценилось. И в том единственном случае, когда слово это и

впрямь необходимо, поставлено в своем истинном значении: нечто приобрело *«абсолютную ценность»* — оно уже не воспринимается.

Порой доходит до анекдотов. Пишут: «Никто не предполагал... что какой-нибудь фермер будет начинать с *абсолютного нуля*» — переводчик имел в виду, разумеется, *на пустом месте* и не заметил, что в текст ворвалось совсем некстати инородное физическое понятие: температура — 273°!

Юный герой одного рассказа был «единственным, кого не затрагивала... радостная, праздничная *атмосфера*». Вот еще одно слово-паразит! Достаточно сказать: мальчика не заражало *общее веселье*, он не разделял *праздничного настроения*. Иногда *атмосферу* лучше передать словом *волнение*, иногда — *обстановка*, да мало ли способов избежать чрезмерной учености или казенщины!

Из газетной заметки: «Увы, дальнейшие события лишь подтвердили, что подобная *атмосфера* ни от чего не *гарантирует*».

А вот случай, когда *атмосфера* употреблена в прямом значении слова — и все-таки в переводе не грех бы ее избежать. В переводном романе (и даже не очень современном) речь идет о белой мыши на подводной лодке, «...это создание *со своим* более хрупким *организмом* предупреждало моряков *о порче атмосферы*». А надо примерно: по этому хрупкому зверьку моряки замечали, что воздух становится негодным для дыхания.

Если бы начинающих литераторов, редакторов, переводчиков можно было учить за партией, не худо бы на обложках тетрадей (как для первоклашек таблицу умножения) помещать примерный список соответствий: слева — образчики того, как чаще всего переводят (вернее, заимствуют без перевода!) иностранное слово, справа — как в девяти случаях из десяти (даже в статье или газетном очерке, а тем более в художественной прозе!) его надо бы перевести. Список получился бы длиною метра эдак на три. Думается, вышло бы вполне наглядно. И пусть бы начинающий литератор запомнил, как дважды два, что

не стоит писать так:

когда лучше так:

Это полный *контраст* тому,
что было

Совсем не то, что было

аргументы
Стол стоял *в центре* комна-
ты

оказался *в центре* событий
Не надо совать носа *в де-*
тали

Они привыкли держаться
изолированно

Он оказался *изолирован от*
остальных

Сделал *паузу*

Наступила *пауза*

После небольшой *паузы*
сказал

Заботливо *культивировав-*
шиеся цветы

Сердито *отпаривала*

Скудная растительность
вызывала *ассоциации* с тунд-
рой

она *командует ситуацией*
я моментально уснул
дождался удобного *момента*
именно в тот *момент*

В этот самый *момент* раз-
дался стук в дверь

Это мне в данный *момент*
не необходимо

Момент выбран удивитель-
но удачно

Кстати, *момент* — это своего рода пробный камешек, лакмусовая бумажка, по которой легко отличить переводчика (и вообще литератора) неопытного, либо зараженного канцеляритом.

Мы давно забыли, что и *секунда*, *минута* тоже слова западноевропейского происхождения — они стали у нас своими, обыденными. В *моменте* же и сейчас есть призыв официальной, газетности: *данный, текущий* соче-
тается с ним привычнее, чем *роковой*. Пушкин покинул
своего героя «в минуту злую для него». А многие наши

доводы, соображения
Среди, посреди, посереди-
не

в гуще
...в подробности (а может
быть — заниматься *мелоча-*
ми или даже крохоборством)
отчужденно, обособленно,
разобиченно, привыкли к оди-
ночеству

отделен, оторван (или да-
же просто — *одинок*)

умолк, примолк, ненадолго
замолчал

На минуту *все затихли,*
стало тихо, настала тиши-
на (затишье), наступило *мол-*
чание, все смолкло

Немного *помолчав*, сказал

Заботливо *выращенные,*
ухаженные

Сердито *возразила*
напоминала (наводила на
мысль) о тундре

она хозяйка *положения*
мигом, сразу, тотчас же
улучил минуту
как раз *тогда, в то мгнове-*
ние

Тут в дверь постучали

Мне *сейчас* не нужно (ни к
чему)

Это сделано (вышло) очень
кстати

писатели всюду, где, смотря по смыслу и настроению, можно и нужно сказать — *время, минута, секунда, миг, час, мгновенье, тотчас же, с той поры, отныне, до тех пор*, — обходятся одним и тем же способом:

«В *момент*, когда пробьют часы» — а почему бы не как только (или едва) пробьют?

«С того *момента*, как мы познакомились» — а не лучше ли: *с тех пор, с того дня, с того часа*?

«Бывают такие *моменты*, когда стихия требует от человека сообразительности и *моментальных* решений» — это уже нелепо. А надо бы: *В иные минуты* стихия требует... *мгновенных (молниеносных)* решений.

«Но своего *апогея* вечер достиг в тот *момент*, когда...» — читаем мы в формально «точном», буквальном, нетворческом переводе, а по смыслу и тону вернее: *Лучшей минутой за весь вечер была та...*

Не странно ли в резком объяснении между двумя близкими людьми: «Мне кажется, ты мог бы выбрать более подходящий *момент*, чтобы предать меня» Разве не ясней будет горечь, ирония, если сказать: — *Удачно же ты выбрал минуту... (или подходящую...)*

Бывает даже и так, что в подлиннике написано But it isn't the kind of trouble any of us would want hanging over us when we're fighting for our skins, — а в переводе «Но разве можно допустить, чтобы подобная угроза висела над человеком *в критический момент*»! Даже если бы он был в подлиннике, этот «критический момент», по-русски он все равно безлик, невыразителен, и легко его заменить чем-то конкретным, раскрыть, расшифровать, как алгебраический значок. Но у автора его нет. Переводчик даже не калькирует, а прибавляет от себя, хотя перевести надо примерно:

«Но *когда дерешься не на жизнь, а на смерть*, не годится, чтобы над головой висела еще и такая угроза»

Это далеко не редкость: даже когда в подлиннике нет *моментов, фактов, ситуаций*, многие переводчики, по привычке к штампу, вставляют их сами. Щедро сыплют ими и люди, пишущие по-русски. И не чувствуют, не замечая, какой казенной, нудной становится их речь. Не живая речь, не повествование — протокол!

...мобилизовала все свои
силы

собрала, призвала на по-
мощь (а может быть, и собра-
лась с духом)

адекватно
Пантера атаковала девуш-
ку
результаты
Хитрость эта дала положи-
тельные результаты

равноценно, равнозначно
напала, бросилась на...
плоды, выводы
Хитрость удалась

«Его усилия были безрезультатны» — отчего не на-
прасны или тщетны? Или, допустим, — он старался по-
напрасну, зря старался, его усилия пропали даром?

Это произвело неожидан-
ный эффект
Чудо дало только времен-
ный эффект

...впечатление (действие,
воздействие)
...поразило людей лишь на
минуту (а вернее: Впрочем,
изумленные люди быстро опо-
мнились)

Он чувствовал себя возна-
гражденным за беспокойство
регулярными беседами с дру-
гом

Частые (постоянные) бесе-
ды вознаграждали его...

Он позволил себе сделать
короткий антракт в работе
в моральном аспекте

перерыв, передышку

Он был измучен морально и
физически

в нравственном отношении,
с точки зрения нравственной
измучен телом и душой

«— Вам не кажется, что в моральном отношении мы
с вами пара?» — было сказано у одного переводчика.
В подлиннике: «...Don't you think you might treat me as
a moral equal?», то есть примерно: мы одинаково смотрим
на жизнь, взгляды (понятия) у нас одинаковые, и вы
можете относиться ко мне, как к равному, — вам не ка-
жется?

«Вид комнаты вызвал во мне сентиментальные чув-
ства» — а надо бы: при виде этой комнаты я расчувство-
вался (или даже растрогался).

Без всяких инцидентов он
долетел до места назначения
Он побледнел, и агрессив-
ность его исчезла

Без всяких происшествий,
без помех, благополучно...
...и храбрости у него сильно
поубавилось

Они могут ответить на ва-
ши вопросы во всех деталях
Инстинктивно она отшат-
нулась

...подробно, толково, об-
стоятельно ответить
невольно

Особый инстинкт подска-
зывал ей

Какое-то шестое чувство,
чутье (а иногда нюх! или
какой-то внутренний голос!)

То же и с *интуицией*. Далеко не всегда верно и хорошо сказать, что человек что-то почувствовал, так или иначе поступил *интуитивно*, почти всегда лучше: *невольно, бессознательно, неосознанно, сам того не создавая*.

Далеко не всегда хорошо сказать, что человек судит о чем-то, относится к чему-то *объективно*. Не хуже, а подчас много лучше и вернее вместо газетного, давно уже стертого, надоевшего *объективный* поставить хорошие русские слова: *беспристрастный, справедливый*.

Хорошо ли в задушевном разговоре: «Я не могу это *игнорировать*»? Не лучше ли — *не могу закрывать на это глаза*?

Девиз «высокомерно *игнорировала*» слова кучера — а вернее: *пропустила мимо ушей!*

То же самое *ignore*, смотря по контексту, можно перевести и как *не обращать внимания*, и как *смотреть сквозь пальцы* — да мало ли возможностей? Надо ли напоминать и доказывать, что язык наш богат и разнообразен? И право же, в огромном большинстве случаев, когда избавляешься от иностранного слова, русская фраза становится и яснее, и ярче.

Получается нелепо и обидно: десятки, если не сотни совершенно разных книг, написанных разными людьми, на разных языках, в разное время, в совершенно несхожей манере и на самые разные темы, становятся неотличимо похожи друг на друга — тот же стертый, однообразный неживой язык, те же казенные слова-штампы. Слова эти въедаются, как репы, даже в добротную ткань хороших переводов — и не только переводов, но и оригинальной прозы. К ним привыкли, их вовсе не считают лишними не только неумелые и неопытные литераторы.

Всячески избегать этих вьедливых словечек, отсеивать их, как шелуху, не мешало бы каждому литератору. Заметить их и в крайнем случае предложить замену тому, кто сам не сразу ее найдет, — долг каждого редактора. Заменять нужно, можно и не так уж трудно.

Ибо — таковы азы нашего дела — за исключением редких случаев, когда того особо требует характер повествования или героя, русское слово всегда лучше и уместнее иностранного. Это справедливо и для газеты, для публицистики, но стократ — для художественной прозы.

КУДА ЖЕ ИДЕТ ЯЗЫК?

Бывает, что литератор, переводчик сыплет иностранными словами по недомыслию, по неопытности — такому можно что-то растолковать и чему-то его научить. Гораздо опасней, когда ими сыплут по убеждению, из принципа, теоретически обоснованно. Намеренно, упорно переносят в русскую книгу, в русскую речь неперевержденные слова из чужих языков в уверенности, что слова эти будто бы и непереводимы — и переводить их вообще не нужно!

Порочность этого буквалистского принципа прекрасно показал в своей книге «Высокое искусство» К. И. Чуковский, писал об этом теоретик и мастер переводческого искусства И. А. Кашкин (он учил этому искусству других, именно вокруг него возникла в 30-х годах блестящая плеяда истинных художников перевода); были и еще серьезные, убедительные работы.

Сейчас «война» между двумя школами перевода — уже история. Однако горькие плоды ее оказались, увы, долговечными. Несколько десятилетий Диккенс, например, был доступен нашим читателям только в буквалистском переводе. В таком виде иные лучшие, значительнейшие его романы вошли и в последнее собрание сочинений, изданное огромным тиражом. И кто знает, когда теперь будут заново переведены «Оливер Твист», «Домби и сын», «Дэвид Копперфилд», «Записки Пиквикского клуба»...

А между тем как верно и талантливо, умно и продуктивно, с каким блеском воссозданы на русском языке нашими лучшими мастерами другие его романы! Рядом с ними злополучные переводы буквалистов выглядят плачевно: чуть не по полстраницы занято не текстом самого Диккенса, а сносками и примечаниями к «принципиально» оставленным без перевода словам, объяснениями того, что же должны означать *гиг*, *бидл*, *атторней*, *солиситор* и прочее. Родителям, библиотекарям, учителям нелегко приохотить ребят к чтению Диккенса, многие отчаивались в своих попытках: ребята не в силах пробиться к сюжету сквозь колючие заросли непонятных слов и набранных бисером примечаний. Где уж там взволноваться мыслями и чувствами героев, изъясняющихся этим чудовищным языком, где уж там почувствовать сострадание, уловить прославленный

юмор Диккенса... «Кто это выдумал, что он хороший писатель? Почему ты говоришь, что про Домби (или Оливера, или Копперфилда) интересно? Ничего не интересно, а очень даже скучно. И про Пиквика ни капельки не смешно!» — такое приходилось и еще придется слышать не только автору этих строк.

А жаль.

Далеко не всякое иностранное слово, которое пытались вводить даже такие исполины, как Пушкин, Герцен, Толстой, прижилось и укоренилось в русском языке. Много, что вначале привлекало новизной или казалось острым, ироничным, с годами стерлось, обесцветилось, а то и совсем отмерло. Тем более не прижились все эти *солиситоры, бидлы и гиги* — они не обогащают язык, ничего не прибавляют к *каретам, коляскам, двуколкам* или, скажем, к *стряпчим, поверенным и судейским крючкам*, при помощи которых переводчики творческие, не буквалисты и не формалисты прекрасно передают все, что (и как!) хотел сказать Диккенс.

Казалось бы, и теоретически и практически все ясно, многократно показано и доказано. Превосходная *русская* проза тех, кто воссоздал на русском языке того же Диккенса, Стендаля, Рабле, десятки лучших произведений классической и современной литературы — все это может многому научить не только переводчиков.

А если люди учиться не желают? Если, воображая себя сверхсовременными открывателями и архивноваторами, они упорно твердят зады?

К примеру, читаешь: «Появился столик на колесах, а за ним *бой* — человек лет шестидесяти». А мы ведь уже научились *боя* заменять, смотря по эпохе и обстоятельствам, *служой, лакеем, официантом*. Последние два тоже иностранного происхождения, но давно укоренились — и нет нужды в наше время заимствовать для того же понятия еще и английское слово.

Мало кто помнит, что, допустим, *слесарь* и *контора* — слова немецкие, они давным-давно обрусели, так же, как и *минуты, секунды, лампы* и многое множество всякого другого. Так зачем же сейчас впридачу к *конторе* тащить в русскую речь, в газету, повесть и роман еще и американский *офис*? Это ведь не бог весть какое новое понятие, которое нам нечем обозначить.

Но вот выходит из печати сборник рассказов и — жив курилка! — снова мелькают никому не нужные *бейлифы* и *офисы*. Редкость, единичный промах, «нетипичный случай»? Ничего подобного, такими переводами и сейчас хоть пруд пруди. Опять кто-то *субсидирует* женщину, а не *содержит*, кто-то разгуливает «в шляпе — американской *федоре* (!) с лентой» — и т. п. Возрождается высмеянный десятки лет назад *атторней* с подстрочным примечанием, и не только автор, сам герой говорит: «Он был когда-то *генеральным атторнеем* и снова *сможет им стать*» — классический образец дурной кальки, давно отвергнутого формализма и буквализма. Непостижимо — зачем надо, как говорили в старину, *гальванизировать* этот труп?

Жил в прошлом веке известный пушкиновед, замечательный знаток русского слова П. И. Бартенев. Его внучка вспоминает: «Весьма ревностно дедушка относился к русской речи». *Оригинальности* Бартенев не без оснований предпочитал *самобытность*, *орфографии* — *правописание*. Его нелюбовь к иностранным словам доходила порой «до чудачества». Однажды «к деду разлетелся брадмейстер и, желая *блеснуть образованием* (курсив мой. — Н. Г.), лихо начал: „Я явился... *констатировать факт пожара* по соседству с вашим владением и *о мерах ликвидации оно́го*“. Дед рассвирепел: „Что, что? Какие мерзости вы пришли мне тут рассказывать?“»

Не такое уж, в сущности, чудачество.

Пожалуй, точно так же этот страстный ревнитель чистоты языка встретил бы и нынешнего переводчика, у которого люди и машины названы «единственными подвижными *компонентами пейзажа*». И заметьте, еще сто с лишним лет назад как раз полуневежда, собрат чеховского телеграфиста щеголял теми самыми иностранными словами, которые у нас кое-кто считает неременной приметой современности!

Разумеется, не все иностранные слова надо начисто отвергать и не везде их избегать — это было бы архиглупо. Как известно, нет слов плохих *вообще*, неприемлемых *вообще*: каждое слово хорошо на своем месте, в пору и к стати.

Но — пусть каждое слово (в том числе и иностранное) будет именно и только на месте: там, где оно — единственно верное, самое выразительное и незаменимое! А в девяти случаях из десяти — приходится это повторять

снова и снова — иностранное слово можно, нужно и вовсе не трудно заменить русским.

Забыты хорошие, образные обороты: человек *замкнутый* или, напротив, *открытый*. На каждом шагу встречаешь: *контактный*, *неконтактный* — и за этим ощущается уже не живой человек, а что-то вроде электрического утюга.

Давным-давно некий семилетний поэт, сочиняя стишок, донимал родителей вопросом: как лучше — *ароплан* или *эроплан*? Малолетнему стихотворцу было пристительно: *аэроплан* никак, хоть тресни, не лез в строчку, разрушал размер, а *самолет* в ту пору относился еще только к сказочному ковру...

Еще раньше не кто-нибудь, а Блок вводил в стихи «кружащийся *аэроплан*» — но он же пытался и найти замену, стихотворение «*Авиатор*» он начал строкой: «*Летун* отпущен на свободу». Многие годы спустя *летун* осмыслился совсем иначе, но как хорошо, как полно заменили *аэроплан* и *авиатора* *самолет* и *летчик*. А чем плох *вертолет* вместо *геликоптера*?

Рецептов тут, конечно, нет. Ведь вот прочно вошло в наш обиход, даже в детские стишки и песенки, взятое у англичан и французов короткое и звонкое *метро* и не привилась *подземка*, которую еще в «Городе Желтого Дьявола» ввел Горький, опираясь на американское subway. Рецептов нет — но возможности русского языка необъятны, и засорять его ни к чему.

Есть еще и такое «теоретическое оправдание» у любителей заемных слов: это, мол, нужно для «экзотики», для «местного колорита».

В 20—30-х годах в переводной литературе такой приметой «местного колорита» были всевозможные *хэлло*, *о'кей*, *ол райт*. Тогда они были в новинку, и на сцене Камерного театра, в знаменитом «Негре» это «хэлло» помогало Алисе Коонен и ее партнерам перенести зрителя в новую для него, непривычную обстановку. Очень долго переводчики, даже лучшие, оставляли такие слова в неприкосновенности. Но сейчас уже установлена простая истина, одна из основ перевода: своеобразие иноземного быта надо живописать не формалистически оставленными без перевода словечками, а *верно воссоздавая средствами русского языка* ту особенную обстановку, быт и нравы, что показаны в переводимой книге языком подлинника.

Как некстати бывает *холл* в скромном доме, где-нибудь в глуши или, допустим, в позапрошлом веке, где естественна *передняя* или *прихожая*! И как необязательны, чужеродны в книге, напечатанной по-русски, всякие *ленчи* и *уик-энд*ы, усиленно насаждаемые у нас любителями ложной экзотики.

В австралийской и новозеландской литературе нередко встречается слово *swag*. Это соответствует русской *скатке*, только вместо шинели *скатано* и надевается через плечо одеяло, а в него закатаны, завернуты еще кое-какие нехитрые пожитки. Просто и понятно, сразу рождается зрительный образ: вот с такой скаткой через плечо, как по старой Руси с котомкой за плечами, бродят по стране в поисках работы сезонники — стригали и всякий иной не оседлый люд. *Swagman*, то есть человек со «свэгом», — это чаще всего именно *сезонник*, а подчас и прямой *бродяга*, *перекати-поле*.

Так или вроде этого и надо переводить. Однако формалисты упорно, наперекор всем доводам и уговорам, вставляют «свэги» и «свэгменов» в русский текст, загромождают книгу сносками и примечаниями.

Окончание «мен» в составных словах, как правило, вообще не нужно, ведь английское *map* — это *человек*, и куда лучше сказать *полицейский*, чем *полисмен*. Но одни об этом просто не задумываются, а другие полагают, будто так «колоритнее», забывая, что переводная книга должна все же стать явлением *русской* литературы, должна читаться так, как будто она *написана по-русски*, а не на каком-то особом гибридном языке.

Вспоминается: в начале века Игорь Северянин (а он ведь славился словесными изысками и нововведениями) вложил в уста влюбленной женщины такое:

Нельзя ли по морю, *шоффер*? А на звезду?

Так и писалось тогда на французский манер это новое, редкостное слово. Минули десятилетия, *шофер* давно потерял всякий привкус изысканности, понемногу его заменяет *водитель* — простое и ясное слово чисто русского строя.

И стоило послушать, как в наши дни *водитель* такси, просидевший сорок лет за баранкой, брезгливо рассказывал:

«Теперь всякий мальчишка — хоть не безусый, а бородатый да гривастый, мода такая — не обратится к тебе

по-людски, а все *шеф* да *шеф*. И откуда они только набираются...»

В самом деле, откуда? Из кино? Из книг? Понаслышке от приятелей, побывавших за границей, от туристов?

Мальчишке, может, и невдомек, что не все стоит перенимать и не всем щеголять. Но — в сотый раз спросим себя: кто же должен прививать ему вкус, чувство меры, бережное отношение к родному языку? А заодно — и уважительное отношение к человеку, с которым разговариваешь?

И — кто будет прививать работнику слова, говорящему и пишущему, уважение к языку, на котором все мы говорим с колыбели, на котором обращаемся к читателю? Кто, если не мы сами — литераторы, редакторы, учителя?

Когда-то Ильф и Петров живо изобразили одноэтажную Америку и своего проводника по ней, его *кар* и неизменный возглас «Шурли!». Но в наши дни поездки за рубеж не редкость. И *каждый* пишущий спешит украсить статью, очерк, путевые заметки, роман новыми штрихами «местного колорита». На русской странице уже чуть не половина слов — чужие. Начинает рябить в глазах. Зачем в газете *грэнд* жури? Жури попросту — *большое*. Это уже известно, так уже писали. Зачем впридачу к США, Америке, Соединенным Штатам (подчеркиваю — не в устах «модернового» стилиста, а просто в заметках хорошего писателя) непереведенное *Юнайтед стейтс*?

В семье двое детей — *бой энд герл*. Почему не сын и дочь, мальчик и девочка? Для «колорита» хватило бы уже известных кока-колы, джина, виски — так нет же: люди закусывают *гамбургерами*, ужинают жареными *чикенз*, покупают «бутылочки с *джинджер эль*», потягивают *оранджус*. Писавшийся у нас когда-то на французский манер *оранжад* давным-давно уступил место *апельсиновому соку* — зачем же теперь его переводить на английский? Зачем читателю спотыкаться о *джинджер эль*, да еще почему-то несклоняемый?

Конец 1971 года. В Нью-Йорке — митинг сторонников мира. По словам журналиста, оратор призывает: «Все, кто требует... немедленного прекращения войны, кричите *«Ай»!*

— *Ай!* — мощно ответил зал.

— Ну, а те, кто хочет победы во Вьетнаме, кричите «*Ней*»! — Гробовое молчание.

Что это значит? По смыслу читатель угадает: *да и нет*. Но сперва его наверняка смутит это «*Ай*». Оно не похоже даже на знакомое многим «*йес*». А у нас *ай* — вскрик боли, испуга.

В газетном очерке четырежды введена *сабурбия* — спрашивается, чем автору очерка не угодил *пригород*? Тут же четырежды *басинг* с пояснением в скобках: «от слова *bus* — автобус». Без счета — *десегрегированная* школа и еще многое. Даже не поймешь, на каком языке это написано! Все это можно передать по-русски: совместная школа, совместное обучение белых и черных, школьные автобусы и «битва» за них.

А уж с *сабурбиями* надо воевать без пощады, не то скоро нам придется читать по-русски с помощью английского словаря!

Обязан ли каждый читатель знать, что такое «*тенцент*», «*тьютор*», «*инициация*», «*блэк-аут*»? Кстати, их нет в обычных словарях *русского* языка — ни в многотомном академическом, ни даже в словаре новых слов. И все же в одном переводе почтенный профессор вспоминает юность, однокашников — и... *тьютора* (почему бы не по-русски — *наставника, учителя?*). У другого переводчика в хорошем романе — «*инициация* перед путешествием», а человек просто *готовится* к путешествию, *ждет* его, *предвкушает*. Хозяйка идет «в *супермаркет*» — а ведь уже есть наше, вполне современное *универсам*.

«У меня наступил *блэк-аут*»! И это даже не с английского, это Ст. Лем! А *black-out* здесь значит — я *потерял сознание*, у меня *потемнело (помутилось)* в глазах.

Зачем писать, не переводя: «честный *серв*» (по смыслу *раб, слуга*, в других случаях — *приспешник, прихлебатель*, а то и *подхалим*)?

Зачем в повести (не в учебнике географии!) раз десять — *эстуарий*, отчего не *устье* реки?

Зачем нужен «*трен* жизни» вместо *образ*? Может быть, это ирония? Ну, а «*отленчевались*»? Тут уже иронии нет и в помине, так почему бы не *позавтракали*, пообедали, *перекусили*?

Зачем загадывать читателю загадки? Вот некто «*присел* на корточках у *фондю*, в которой что-то шипит». Что за штука этот урод «*фондю*» и с чем его едят? Во французско-русском словаре такого не нашлось, в «*Ларуссе*»

это — изысканное, хотя и скороспелое блюдо из сыра со специями, а вовсе не вместилище, в котором что-то может шипеть. Но не обязательно же нам разбираться во всех тонкостях кухни всех стран. И не лазить же по словарям не одного — нескольких языков, если у того же автора на другой странице едят «суп и *стейк*»! И зачем кокетничать «стейком», если у нас уже давно «прижился» бифштекс?

Многим, особенно в портовых городах, уже знакомо словечко «бич» — оставшийся на берегу моряк (чаще — ленивый, негодный, спившийся). Но обязан ли читатель или зритель телевидения знать, что такое «*бич-бой*» (видимо, служитель на пляже??).

Не странный ли адрес — «Лавандовый *суин*»? Похоже на суп. А не лучше ли перевести — Лавандовая *аллея*?

В уважаемой газете, которая часто выступает в защиту языка, на тех же страницах появляется: «Ни одна "*суперстар*" экрана не в состоянии больше собрать такую аудиторию, как "*шоустар*"...» Есть же у нас слово *звезда*, есть даже фестиваль «Московские звезды»! На тех же страницах бьет в глаза крупно набранный заголовок: «Последняя *суперстар*» (уже без кавычек) с подзаголовком «в объективах *массмедиа*...». Что это, автор хотел пококетничать тем, как по-свойски он себя чувствует в стихии наимоднейших зарубежных словечек? Но не каждый читатель обучался английскому, может, он, бедняга, учил немецкий или французский...

Американизмы вторгаются сейчас чуть ли не во все языки мира, особенно в западноевропейские. Вместе с модными новинками, рекламой, фильмами, джазом *импортируется* и модный жаргон. Как сообщали газеты, французское правительство, например, попыталось даже подготовить декрет о запрещении включать во французский язык новые англицизмы. Во Франции год от году растет тревога всех, кому дорог родной язык. Она прорывается и в переведенном у нас романе Ж.-Л. Кюртиса «Молодожены». Героиня романа, некая *дамочка*, так и сыплет американскими словечками и оборотами. «*Этот незаконнорожденный жаргончик один ученый профессор окрестил "франглийским", тщетно надеясь тем самым убить его в колыбели*», — пишет автор.

Находятся и у нас *дамочки* обоего пола, которые уже сварганили такой же незаконнорожденный жаргончик наподобие *франглийского* — какой-то, черт его знает,

амрусский — и из пижонства или по недомыслию щеголяют им на каждом шагу. Но зачем же нам этот жаргон пополнять, давать ему доступ в газету, в журнал, в книгу, зачем же его узаконивать?!

Недостаток вкуса, такта и чувства меры достигает подчас таких «высот», что поневоле вспоминаешь бессмертную пародию Мятлева «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л'этранже». Вон еще когда приходилось оружием сатиры воевать с засорителями родного языка. Но ведь эпопея мадам Курдюковой писалась чуть не полтора века назад! Неужто мы с тех пор не стали разборчивей, не научились бережней относиться к родному слову, разумней и строже — к слову заемному?

Мало того, что без толку и меры вводят иностранные слова, — делают это еще и с ошибками. Уже не раз встречалось *опробированный* — очевидно, забыли или не знают, что *апробировать* значит *одобрять, утверждать*, и производят это слово от русской *пробы*!

Или вот в интересной статье читаем: «мелодия приводит на память *один из* популярных *шансонов* Сальвадоре Адамо». Почему не сказать *песню*? А уж если понадобился «французский прононс», так ведь *chanson* — женского рода, не *один*, а *одна*! Вот и получилась та самая смесь «французского с нижегородским»...

Обозреватель говорит с телеэкрана о нашем госте: это «один из *ведущих лидеров*» своей страны. А ведь этот обозреватель подолгу живет в той стране, говорит на ее языке и не может не знать, что *лидер* — это и есть *ведущий* (от *lead* — вести), а отсюда — руководитель.

В меню «*легюм из овощей*», а *legumes* и есть *овощи*!

Вдвойне обидно встретить такой оборот в хороших записках хорошего писателя: люди пили «*горьковатый биттер*». Но *bitter* и есть *горькое* (пиво)! Так разве не лучше обойтись без непереуеженного названия и без этого двуязычного «масла масляного»?

Множество иноязычных слов и терминов принес и приносит, к примеру, спорт — они приходят с каждой новой игрой. Часть их постепенно отмирает — мы говорим *теннис*, но мало кто помнит, что вначале игра называлась *лаун-теннис*. А *пинг-понг* все чаще заменяют *настольным теннисом*, говорят о *маленькой ракетке*, то есть сводят инородное название к прежним, привычным.

Уже трудно себе представить не только наш быт, но

и наш словарь без хоккея, футбола, волейбола, баскетбола — но почти привился было ручной мяч. Однако в последнее время его опять вытесняют гандболом. А нельзя ли найти что-то свое? Ведь вот забылись беки, хавбеки и голкиперы — их прекрасно заменяют русские слова: защитники, полузащитники, вратарь.

Одно время даже матч стали заменять состязаниями и товарищескими встречами. Кое в чем тогда пересолили, но были и удачные находки. Как спокойно мы обходимся, например, без недавно еще модного слова скетч — его успешно заменяет хотя бы сценка, чье иноземное происхождение давным-давно позабылось.

Дружно взявшись за дело, после многолетних стараний и призывов ревнители чистоты языка и противники его порчи в последние годы кое-чего добились. Например, с вывесок понемногу исчезают безобразные чудища вроде Мосгостехснаббита. Борьба с заемными, инородными словами тоже идет волнами, кампаниями. Но не успеешь худо ли, хорошо ли отбиться от чего-то одного, хватъ — надвигается новый вал! Иностранные слова и термины захлестывают нас. Как тут быть?

Прежде всего — опять-таки отбирать строже. Принимать только то, что несет в себе полновесное зерно, беспощадно отбрасывая шелуху, мякину. Заменять или переводить русским равноценным словом все, что такой замене и преобразению поддается. Так оно шло — стихийно, само собою — и в прошлом. И все мы, кто причастен к работе со словом, должны этому разумному отбору и замене всячески помогать.

С каждым новым явлением науки, техники ширится и поток новых терминов. Не худо бы и его ввести в какое-то русло. Тут тоже необходима мера, незачем перенимать все подряд.

Вышел на экраны, показан по телевидению документальный фильм. Люди смотрят, волнуются, запоминают. А название — «Единственный дубль»! Но слово дубль означает повторение! В картине «игровой» могут быть десятки дублей — повторно снятых эпизодов. Суть же этого фильма: все в нем — сцены в падающем самолете, пожар, убийства — подлинное, не повторялось и неповторимо. И назвать бы его вернее «Единственный кадр» или «Без дублей»!

Могут возразить, что *дубль* стал профессиональным термином и равнозначен *кадру*, хотя бы и первому. Ответ один: беда, что почти в каждой профессии создается свой жаргон без всякой мысли и заботы о правильности русского языка, а печать, радио и экран такой жаргон распространяют в ущерб нашей общей грамотности. И опять мы слышим знакомое оправдание: «это вошло в язык».

Да ведь потому и «вошло», что мы плохо защищаем чистоту нашей речи! Ведь и *шанс*, *проблема*, *момент*, *ситуация* тоже очень многие говорят на каждом шагу, к месту и не к месту — и это очень печально! Это и есть *результат*, а вернее — горький плод бездумного, бессовестного обращения с русским языком, та самая порча его, о которой говорил Ленин!

И как всякая измена русскому языку, неумеренное употребление ученых иностранных терминов ведет к шероховатостям, сдвигам, а то и прямым ошибкам.

В одном переводе (кстати, неплохом) встречаешь названия *Фарсайд* и *Эртсайд*. В первый раз выходит совсем непонятно: «загадки Фарсайда» звучат, как какой-нибудь «слои Хевисайда», «Сага о Форсайтах» или «теорема Пифагора». А это попросту обозначает теневую, обратную сторону (side) Луны и «лицо» ее, обращенное к Земле.

В переводе с японского (быть может, переводчик и редактор владеют японским, но не знают английского?) мы находим *Инланд*, лежащий ниже уровня моря. Как и Фарсайд, это кажется названием:

«Ну и пусть прорвет плотину, ну и пусть затопит огромные просторы Инланда». Но ведь на самом деле это просто суша, внутренние земли (Inland), часть страны, удаленная от побережья. Зачем же оставлять непереведенное слово? Что это — непродуманность или опять же голянье экзотикой?

Многие и многие теоретики, ученые, журналисты убеждены, что мудреные «иноплеменные слова» — это непременный, неотъемлемый признак современности, примета века.

Рьяным сторонникам сверхсовременного стиля и невдомек, что тут они оказываются заодно с самыми допотопными формалистами и буквалистами. Этот *канцелярит по убеждению, канцелярит принципиальный* прорастает и в художественную литературу, и в разговорную речь. А его поборники утверждают, что так и должно

быть. Все равно, мол, дело идет к общему, всемирному, единому языку. Развиваются международные связи, с каждым годом на Земле становится больше слов единых, универсальных, общих для всех стран и языков — как всеобщих, всем одинаково знакомых неисчислимы понятия и термины в области науки, техники, политики...

Однажды «Комсомольская правда» рассказала о старом ученом — лингвисте Д. Г. Баеве, который много лет работал над созданием всеобщего языка. Язык этот очень прост и всем понятен.

„Медикос рекомендо променадере анте ноктус дорма фор консервация де санита" — да, и не посвященный, а просто грамотный человек без особого напряжения поймет, что *врачи рекомендуют гулять перед ночным сном для сохранения здоровья*.

Справедливо: в мире давно уже существует интернациональная лексика (*социализм, коммунизм, колониализм, патриотизм*), есть слова, получившие международное гражданство и всем понятные — *отель, портмоне, реванш, шлагбаум, штраф, старт, камера*, — таких слов тысячи. И есть много приставок, тоже понятных на всех языках: *демонтаж, антипатия, реорганизация, экспорт, субтропики*... Сходна конструктивная система морфологии и синтаксиса английского, русского, французского, немецкого, испанского языков. Можно образовать множество составных слов: если *ваза* — *сосуд*, то понятно, что такое *фруктоваза* или *флорваза*.

Спору нет, всеобщий язык полезен, им легко овладеет каждый. Смогут объясняться друг с другом люди из разных стран — и уже невозможна будет трагическая немота человека „без языка" в чужом краю (помните рассказ Короленко?). Это всем доступно и понятно, как морской язык флажков или азбука Морзе, и объяснить можно будет куда больше, чем, допустим, жестами.

И мысль о всеобщем языке далеко не новая. Еще в первой половине XVII века ее высказал Декарт. Люди изобретали такие языки давно, создано их было немало — десятки, главным образом на основе латыни, ведь латинский алфавит знаком огромному большинству людей. Но, составленные искусственно, так сказать, рожденные „в колбе", они, подобно младенцу из колбы — гомункулюсу, оказались нежизнеспособными. Испытание временем по-настоящему выдержал только эсперанто. Он живет уже сто лет, распространен довольно широко, есть на нем и литература, даже художественная.

Но неужели такой язык способен *заменить* языки национальные? Неужели в десять тысяч общепонятных алгебраических символов, сухих значков словесной морзянки втиснешь то необъятное богатство, которым одарили нас Пушкин и Тютчев, Гоголь и Чехов, Блок и Твардовский?!

Всеобщий язык нужен вовсе не для этого. Честь ему и место — но именно только к месту и ко времени. Как и всякий сверчок, любое ученое, официальное или искусственно созданное слово должно знать свой шесток и служить только по назначению. До всемирного и всечеловеческого такому языку очень, очень далеко.

Позволю себе еще одну ссылку.

Как-то в «Новом мире» напечатан был интересный очерк В. Беркова об Исландии, стране с очень своеобразным бытом и культурой. Вот любопытный и весьма поучительный отрывок из этого очерка:

«Есть еще одна черта у исландского народа — это любовь и интерес к родному языку. Язык и литература — это то, что на протяжении многих веков спланивало народ. О колоссальном богатстве исландского языка писалось много. Много писалось и об исландском пуризме — стремлении не допускать иностранные слова в язык. В исландском *почти нет иностранных слов**: то, что в других европейских языках выражается интернационализмами, здесь обозначается словами, *созданными из средств родного языка*. Для таких понятий, как, например, революция, социальный, техника, космос, мутация, калория, спектр, стадион, автобус, кинофильм, атом, факультет, энергия, фотоаппарат, и для тысяч и тысяч других понятий современный исландский язык использует *свои слова, не прибегая к заимствованиям*. При бурном развитии современной науки и техники, когда буквально каждый день приносит новые понятия, такая *борьба против иностранных слов, конечно, очень нелегка*. Но пока... (она) *ведется довольно успешно...* причина (этой борьбы) кроется в стремлении очень маленького народа сохранить в чистоте то, что он считает одним из своих величайших национальных достояний — язык».

Родной язык — драгоценнейшее достояние каждого народа, будь он велик или мал. И опыт исландцев, право же, очень интересен. Быть может, тут есть и какая-то

* Курсив всюду мой. — Н. Г.

чрезмерность, пересол, и, скажем, на русской почве такое вернуло бы нас к пресловутым *мокроступам*, а это уж совсем лишнее. Но, бесспорно, в бережной и ревливой любви исландцев к родному языку есть большая мудрость.

Нельзя, невозможно позволить канцеляриту, проникающему почти в каждый национальный язык (канцелярит тем и отличается, что он наполовину состоит из слов «всеобщих»), оттеснять и вытеснять этот национальный, родной язык.

Это невозможно не только потому, что «общепонятный» словарь очень ограничен, не вмещает великого множества оттенков мысли и чувства, а значит, сделал бы речь и литературу бедной, нищей, скованной. (Вспомните: словарь Пушкина — около 25 тысяч слов; одни только *детские рассказы* Толстого, то, что создал он, чтобы обучать родной речи деревенских ребятишек, насчитывают 2700 слов!)

Это невозможно еще и потому, что, хочешь не хочешь, «международные» слова почти все — с латинскими корнями и латинскими приставками.

Да, разумеется, на всех языках, во всем мире понятны *Советы* и *большевик*, *колхоз* и *спутник*. Прелюбопытно и поучительно было встретить в одном западном романе современного автора слово «*nogoodnik*», построенное из английской основы «*no good*» плюс суффикс нашего «спутника». А ведь едва ли автору знакомо очень близкое к его выдумке (даже по звучанию!), прелестное по выразительности старое русское слово *негодник*. Такое встречное влияние, обратная связь, бесспорно, существует.

И все же, несомненно, идет некоторая «латинизация» языка. Можно, повторяю, на этой основе построить всеобщий язык, чтобы использовать его как вспомогательное орудие. Но *перейти* на такой язык значило бы отказаться от исконно своих, родных слов, вытеснить их заемными или искусственно составленными, по сути — отказаться от родной речи! Это уж такая противоестественная дикость, что и обсуждать, казалось бы, нечего.

А меж тем...

А меж тем на практике именно в этом направлении гнут и ломают нашу речь и литературу поборники *офисов* и *оранджусов*. И уверяют, что таков вообще естественный путь развития языка!

Читаешь: «...сюрвейер их не выпустит. — Сивер осмотрел штекер фидера...» На каком языке это написано? Два с половиной русских слова на строчку, затерянные, сиротливые. А ведь это даже не перевод!

В интересных путевых заметках хорошего писателя читаем: «Удивительна эта способность русского языка так обкатать чужое слово, что оно уже и чужим не кажется. Теперь у английского parking образовалось целое семейство близких и дальних родственников. Тут и „припарковаться“, и „парковочка"... Шофер нашего посольства однажды сказал: „ — Ну-кась я вот тут припаркуюсь бочком, авось да никто не выгонит". И на слух все слова тут были русские».

Справедливо подмечено. Русский язык в своей необъятности, гибкости и силе может многое усвоить и преобразить. Чуть не сто лет назад одна чеховская героиня «робко *замерсикала*» — тоже звучит совсем по-русски! Однако язык не всеяден, это ведь не страус, глотающий камни, и незачем ему поглощать чуждую пищу без разбору и меры.

В «Литературной газете» опять и опять разгораются споры о языке. И кое-кто пишет: нашему языку никакие нововведения не страшны, все полезное он усвоит, лишнее отбросит, за века ничто не замутило его чистых вод, не замутило и впредь.

Но ведь *в веках* не было *миллионных* тиражей газет и книг, да и миллионного читателя, ибо сама грамота была не так уж широко доступна народу. И не было радио, телевидения, новых источников информации — и, увы, нередко источников порчи языка. А теперь они ежедневно, ежечасно обрушивают на нас водопады, лавины сообщений, новостей — и... тех же канцеляризмов.

Со столь мощным притоком уже не так легко справиться. За нынешнее десятилетие промышленность может загрязнить реку сильнее, чем за минувшую тысячу лет. То же и с языком. Теперь самые чистые воды можно замутило, загубить очень быстро.

И правы те, кто бьет тревогу, зовет встать на защиту природы и на защиту языка.

Ну, разумеется, смешно спорить: язык не застывает, не стоит на месте, а живет и развивается, отмирают одни слова, возникают другие.

Но человек на то и человек, чтобы учиться управлять всякой стихией, в том числе и языковой.

МЕРТВЫЙ ХВАТАЕТ ЖИВОГО

Да, язык живет и меняется, но нельзя допускать, чтобы он менялся к худшему. Не пристало человеку быть рабом стихии. Его долг — спасти от мертвечины все, что ему дорого. Быть рачительным хозяином языка, не дать живой воде его уйти понапрасну в песок.

Каждая *реакция, ситуация*, каждый обобщенный алгебраический значок канцелярита вытесняет из обихода с полдюжины исконных русских слов, обозначающих конкретные оттенки чувств.

Это и есть оборотная сторона канцелярита: язык утрачивает краски, понемногу забываются, выпадают из обихода образные, полнозвучные, незатрепанные слова. Они пылятся бесполезным грузом в литературных запасниках, вдали от людского глаза, и уже не только школьник, но и иной писатель, редактор слыхом не слыхал об отличном, ярком, выразительном слове и должен искать в толковом словаре его значение...

Да и отнюдь не редкие слова мы начинаем путать, искажать. Сбиваются даже очень одаренные люди.

Речь о первой мировой войне, «*Воздушный бой*» был новостью... Приобретение... сноровки *в воздухе* вызывало у *летчиков* гордость... Они ошущали себя... своего рода *землепроходцами*! (Все же — *первопроходцами*?)

Известный поэт печатно хвалит начинающего. Сперва оговаривается: «Мы часто разбрасываемся словом *талант*, забывая, что это высокое слово применимо в поэзии к таким *истинным явлениям* нашей литературы, как... Пушкин». Потом все же применяет это большое слово к рецензируемому поэту и в доказательство приводит стихи:

И чтоб согреться в лютый час,
Деревья вдоль завалинки
Пустились в дружный перепляс
В огромных снежных валенках.

Да, неплохо. Правда, еще вопрос, можно ли это ставить в одном ряду с Пушкиным. Но дальше сказано: «Только вдохновенное видение русской природы могло родить вот такие чистые и *откровенные* строки».

Спрашивается, причем здесь *откровенность*? Может быть, автор хотел сказать, что эти стихи звучат как *откровение*? И что означает *истинное явление*? Словам приписан какой-то не тот смысл — и они не раскрывают мысль автора, а лишь сбивают читателя с толку.

А у другого писателя герой ошеломлен чьим-то *откровением* — вот тут-то нужна *откровенность*!

В первом издании этой книжки, в 1972 году, оба эти примера приводились еще как редкая ошибка. Но *откровение* вместо *откровенности* все нахальней «входит в язык». Все чаще читаешь, что, допустим, герой опасается размякнуть — «начнутся *приступы откровения*, мягкотелость...»

Один наш прозаик рисует свою героиню так: *слабогрудая улыбка, согбенная головка!* Чуть дальше о ней же: *согбенный образ*. Что же она — дряхлая старуха или калека? Ничуть не бывало — хорошенькая девушка, и ко всему у нее *вьющийся затылок!*

Или вот один переводчик пытается уверить читателей, что у героини волосы цвета *вороньего* крыла. Так и напечатано! Вероятно, выводившие сие на бумаге, переводчик думал только о немецком слове *der Rabe* или *die Krähe* и не представлял себе, что же стоит за словом, какой рождается зрительный образ.

Очерк в журнале «Подъем», герой — наш современник, молодой парень из казаков. У него тоже «гордый, цвета *вороньего* крыла, чуб». Уж наверно, очеркист неплохо знает родной язык, и, наверно, очерк прочитан был редактором. Неужто в тех краях, в самом сердце России (журнал печатается в Воронеже!) не отличат *серую* ворону от *черного* ворона?

Отличат, конечно, — когда увидят на дереве, а не на печатной странице. Один читатель возразил мне: есть несколько пород ворон, в том числе и черная. Да, верно. Но в поговорку, в речение искони вошел именно ворон — и тот; что ворону глаз не выключет, и тот, чье крыло — символ самой черной черноты, в отличие от вороны, которая (пуганая) куста боится. Неужели «*вороново* крыло» уже забывается, уходит в прошлое вместе со многими золотыми крупницами русской речи?

Странно исказилось слово «*усугубить*». Некогда оно означало — удвоить, позже — еще и усилить, увеличить (заботу, внимание и т. п.). Но ведь стали писать: *усугубить положение, ситуацию!* 200-тысячным тиражом распространяются такие словесные уроды: «Никто не называл бы ее (самку кита) красавицей, усеявшие переднюю часть плавников вздутия только *усугубляли картину!*»

Или: «*Положение усугубляется* тем, что...»

Примерно так «вошло в язык» безграмотное «переживать» в значении волноваться, огорчаться. Сначала

словечко это было одной из примет пошлой, мещанской речи, оно могло прозвучать в едкой пародии Аркадия Райкина, вложенное в уста какой-нибудь обывательницы: «Ах, я так переживаю!» А потом началась цепная реакция. Спортивный комментатор восклицает: «Мы переживаем за наших ребят!» — и слышат его миллионы болельщиков.

С этим «переживать» скрепя сердце примирился даже К. И. Чуковский. Но с десятками, сотнями таких непрощенных гостей мириться нельзя — иначе нас затопит поток обыкновенной безграмотности. Так входят чудища: *многоаспектный*, *агентесса*, *селитебные* (жилые!) районы, *маскульт* (а это, видите ли, массовая культура).

Из толстого современного романа:

«Оказывается, в свое время на квартире у „цветочницы“ неоднократно останавливался Апресян. Хозяйка своеобразной „гостиной“ знала... кому она предоставляет убежище...» Совершенно ясно, что автор не отличает *гостиную* от *гостиницы*. «Не задавай наивных вопросов, мы не дети, — с явной *интрижкой* ответил...» другой герой того же романа. Поневоле усомнишься: да понимал ли автор смысл слова, которое вывела его рука? Может быть, герой отвечал *с ехидством*, *с подковыркой*, намекал на какую-то *интрижку*? Но *отвечать с интрижкой* до сих пор по законам русского языка было невозможно (смотри любой словарь).

Молодежный журнал печатает весьма лихо написанный роман. Один из героев — ученый! — предостерегает летчиков: «Не блудите в небе!» *Ученому* (так же, как и автору) полезно знать русский язык хотя бы настолько, чтобы не смешивать глаголы *блудить* и *блуждать* (плутать, сбиваться с дороги), — вряд ли ученый боялся, что летчики в небе станут предаваться одному из смертных грехов. Кое-кто уверял, будто так говорят все летчики, это примета профессии. Но если уж «для колорита» вводить профессиональный жаргон, делать это надо бы так, чтобы читатель понял, что это именно жаргон, порча языка. Ведь вот летчик из летчиков, прославленный М. М. Громов, вспоминая о своем штурмане, пишет, что тот «никогда не „блуждал“ в воздухе»!

И в отечественной поэзии встречаются головоломки.

Из сердца вон. Потом доложу с глаз,
Как будто мне глаза застлало дымом.

Что за слово такое — *доложу*? Судя по окончанию (вро-

де метлою), это творительный падеж — но *чего?* Известно существительное мужского рода *дол*, а женского — *дола* — в русском языке как будто нет? Не сразу угадаешь в этой загадочной незнакомке безобидное наречие «*долой*».

В рассказе одного автора человек «сидел... *облокотив лицо на руки, растянув щеки и глаза*!» Картина странная. И к тому же автор не чувствует, что глагол происходит от *локтя*, не отличает *облокотиться* от *опереться*. Молодой, неопытный? Но ту же странную оплошку допустил и один из самых искушенных наших писателей: у него некто стоял, *облокотясь задом* на стол!

В газетном очерке о большом художнике сказано: он «рано *приобрел знаменитость*». Приобрести можно *известность*, художник же сам — *знаменитость*, либо *стал знаменитым*.

А каково: «к нашей *неожиданности*»? Или «он к этому *не имеет никакого прикосновения*»?

Грустно читать в интересных воспоминаниях, что не все гимназисты, а лишь избранные были «*обличены* правом носить... медаль». Случайная опечатка? Но дальше: «*обличили* доверием». Ручаюсь, автор прекрасно знает разницу между словами *обличать* и *облечь*, *облекать*. А вот не ускользнуло ли это различие от редактора и корректора?

Читаем в стихах: «Сторожилы-аксакалы». Спрашивается, кого и что они сторожат? Опять проглядел корректор?

Что такое *безответные голы*? В нашем языке и литературе не редкость *безответное чувство*, *безответная любовь*. И так же хорошо знаком нам *безответный человек* — забитый, пришибленный, робкий Акакий Акакиевич или Макар Деушкин. Но по всему своему звучанию и окраске никак не подходит это слово к счету, который не удалось сравнять игрокам.

«Сколько за этим напряженного труда, растроченной энергии!» — с искренним волнением и сочувствием говорят с экрана о победителях конкурса музыкантов. Оговорка? Или человек забыл, что *затраченная*, *потраченная с пользой* энергия совсем не равноценна растроченной *зря*, *впустую*?

Не в переводе, в оригинальном рассказе «в темноте... печально вспыхивал и гас *огонек уединенного курильщика*». Надо думать, огонек все же — не курильщика, а его

папиросы, курильщик же — не *уединенный*, а *одинокий*. Уединенный может быть уголок, куда удалился человек, искавший уединения, но в применении к человеку это давным-давно устарело.

И опять, опять — слова не в том значении, втиснутые не к месту и не ко времени.

В газетной заметке об аварии, связанной с падением уровня воды в проливе, «сыграла *злополучную* роль перемена направления ветра». *Роль* ветра тут — *зловредная, зловеющая, роковая*, какая угодно, а *злополучна* не роль — но корабль, попавший в беду!

«*Представление продолжалось*». Это напоминает о цирке, об эстраде — а речь о том, что люди *знакомятся*, друг другу представляются!

Телевизионный «клуб путешественников» рассчитан на самую массовую аудиторию — и вдруг в передаче трижды (значит, не случайная обмолвка) повторяется: «Он *олицетворяет в себе...*» Докажите после этого школьнику, что это — ошибка, что *олицетворять* можно только *собой*, а *в себе* — *воплощать*. Кстати, одно время передачу эту напрасно стали звать клубом... *путешествий*, ведь клуб объединяет *людей*! Хорошо, что, хоть и через годы, название исправили.

Некий герой «никогда... не *отдаст* своего сына... за... сироту, подобранную на паперти» — неужели переводчику неизвестно, что *отдавали замуж, выдавали за* кого-то — девиц, а мужчин — *женили* на подходящих (или не очень подходящих) невестах?

Известный писатель пишет, а в журнале, не смутясь, печатают, что женщина сидит не *в головах* у покойника (вспомните Блока: «что ты стоишь три ночи в *головах...*») — она сидит *в голове*! Нет уж, простите, *сидеть* или *засесть в голове* может только неотвязная *мысль*. Впрочем, возможно, и тут, как с «*обличенными доверием*», грешен корректор. Но читателю от этого не легче.

В солидном журнале пишет о переводном романе серьезный автор, доктор наук. Пишет так:

«Он на редкость соответствует *нашему* национальному *стереотипу* о французе: высокий, гибкий, улыбчивый, с тонким интеллигентным лицом, в руках гитара и *кудри черные до плеч*». Да не усомнятся в моем уважении к автору и к его интересной статье. Но сказать можно: соответствует (уж если!) *нашему стереотипному* (стандартному, устоявшемуся) *представлению* о французе. Или, для вящей учености — *стереотипу француза*. А *стереотипу*

о — грамотно ли это? И при чем тут незабвенный Владимир Ленский, который «кудри черные до плеч» привез отнюдь не из Франции, а «из Германии туманной»? Всегда ли кстати мы цитируем Пушкина?

А вот печатается отрывок из нового романа: герою предстоит драка, и, глядя на противника, он «*стиснул скулы, переступил с ноги на ногу...*» Но позвольте, в такой обстановке и в таком настроении можно *стиснуть* если не кулаки, то — *зубы, челюсти* (и тогда обтянутся, резче выступят скулы). А *стиснуть скулы* — это как?

В том же отрывке на героя *смотрит* другой: «перенес тяжесть тела с одной ноги на другую, поставив локти на теплый металл трактора, *удобно устроил на ладонях ненавидящие глаза...*» У автора вышло совсем не то, чего он хотел: *глаза на ладонях* — значит, ладонями закрыты, но тогда — как же *смотреть* и видеть?

А в одном рассказе герой *боднул* соседа... плечом!

Роман одного из наших кавказских прозаиков. В русском переводе читаем:

«— Сердце мое *облегчилось*».

«...Когда преодолеешь такое расстояние, где-то оставляешь часть своего горя и дальше уже идешь немного *облегчившись*».

О старухе: «Пускай поплачет, *облегчится*».

И, наконец, такое. Толстая женщина на балконе рубила и ела капусту, потом ушла в дом и — «Балкон опустел, балкон *облегчился*, похудел балкон».

Если настолько не владеешь русским языком, что не чувствуешь разницы между глаголом *облегчиться* и оборотами *на сердце полегчало, стало легче на душе, идешь налегке*, — не надо браться за перевод, не надо представлять русскому читателю своего собрата в нелепом, карикатурном обличье.

Уж если не всегда и не все пишущие справляются с оборотами и словами, пока еще распространенными, повседневыми, не диво иному запутаться в словах старых, более редких. В переводе современного романа вдруг встречаешь: «Доктор... старался говорить с надлежащим *степенством*»!

Доктор, надо думать, старался говорить *степенно*, как оно ему и подобало. Но переводчик спутал два редких слова: *степенность* со *степенством* (второе запало в память прочнее — может быть, от пьес Островского, ибо, как известно, «*вашим степенством*» в прошлом веке величали на Руси купцов...).

А ведь это беда! Мы привыкаем к одним и тем же штампам, а хорошие и разные слова понемногу забываются, становятся в диковинку. Потом иной автор и вспомнит редкое слово, но уже не ощущает его по-настоящему, упускает какую-то малость, некое невесомое «чуть-чуть» — и слово оказывается не ко двору. Крохотное смещение оттенков меняет смысл и окраску написанного

Читаешь, — к счастью, еще не в готовой книге, а в рукописи: «Он был *ревностный* и нежный супруг». Имеется в виду — он был *внимателен, заботлив*, любил и оберегал жену. Переводчик неточно ощущал старое слово *ревностный*, забыл, что существует устойчивое сочетание — *ревнивый муж*. Получилось невнятно, даже двусмысленно. И в той же рукописи человек увлеченный делает свое дело *с ревностью* — вот тут как раз надо *ревностно*, то есть *с жаром, усердно*.

В первом издании книжки этот случай был приведен как смешное недоразумение. Но и эта путаница встречается все чаще, даже в газетах, а значит, внедряется в сознание массового читателя. Так и печатают, что к чьим-то спортивным успехам люди относятся по-разному, но «наши соперники — очень *ревностно*».

Пишут: «Душа *разрешается* от тела», забыв и уже не понимая, что разрешается женщина от бремени, душа же от тела — отрешается.

В Москве выставлен портрет кисти Леонардо да Винчи. Это подлинный праздник культуры, и к нему приобщает молодых читателей газетный очерк. А в нем: «Разве не современно своей пытливостью, *искательством*, ясным умом лицо дамы с горностаем...»

Помилуйте, да разве *искательство* — то же, что *пытливость, искания, поиски, ищущий ум*? Искательство — отнюдь не свойство прекрасной женщины Возрождения, которую обессмертил Леонардо, это «добродетель» нашего лстеца и подхалима Молчалина. Право же, непростительно путать столь разные слова и понятия!

«Он жил с постоянным ощущением своей *обязательности* перед хорошими людьми». Можно сказать «он *человек обязательный*», но перед другими сознаешь, выполняешь *обязательства* или *обязанности*.

«Это не *по его ведомости*» — а правильно *ведомству*.

О городе с нежностью произносят, что он «вечно юный

и *вечно старый*», а по мысли и чувству надо бы — *древний* и *вечно юный*.

В повести весьма опытного, уважаемого прозаика «...каждое слово звучало значительней, серьезней, а значит и *ранимее*!»! Смысл-то обратный, *ранимее* стали *те, кто* слышит такое слово, а вот *само оно* стало *ранящим*, сильнее *ранит*!

«Где-то *в вышине*, ровно в *преисподней*, один-другой огонек — это в горах пробираются машины...» Спокон веку преисподняя все же находилась у нас *под* ногами, глубоко *внизу*, об этом говорит и самый корень слова — может быть, автор об этом забыл?

Или вот крупный газетный заголовок: «*Пленящие* узоры». Откуда это? Нет такого слова в русском языке! Автор перепутал, редактор проглядел — и получился уродец, помесь *пленяющих* и *пленительных*.

Еще из газеты: «Свободное, *проникающее*, идущее от сердца» исполнение (об игре пианистки). Уж если *проникающее*, так надо хотя бы — «до глубины души». Но пишущий явно имел в виду *проникновенное*.

«Неделя» сообщает: «В *преклонном* возрасте Хемингуэя спросили — „Какой бы вид спорта вы предпочли сейчас?“ Усмехнувшись, он ответил: „С удовольствием бы бегал. Человек начинает осознавать прелесть бега, когда ему стукнет 75...“»

Не странно ли здесь звучит *преклонный* возраст? Хемингуэй — человек огромной энергии, страстный охотник, спортсмен, путешественник — немного не дожил до 62. Конечно, и это старость, но вовсе не столь глубокая. Однако слово *преклонный* становится редкостью, подлинная его окраска уже полузабыта, и в «Неделе» не ощутили ее.

Роман прошлого века, разговор о хорошенькой молодой женщине:

— А кто эта Лавальер?

— Очаровательная *хромуша*.

Конечно же, в переводе классики, да еще в разговоре с графом такое просторечие неуместно. А надо бы взять прелестное и, видно, забытое слово — *хромоножка*.

Один переводчик заставил набожную негритянку говорить сыну-музыканту: «Когда ты играешь на скрипке, я прямо вся *млею*!»! Отличное слово поставлено не к месту, бестактно и безвкусно, потому что переводчик за-

был или не ощутил оттенка: *млень* тут могла бы влюбленная девица, у матери *сердце замирает*. И та же старая негритянка говорила: «Ты своей игрой *славил* дьявола» — потому что забылось естественное в этом случае *тешил*.

Конечно, есть счастливые исключения, но общий, общий наш словарь становится год от году бедней, ограниченной. Всюду одни и те же наскучившие штампы, каждому незатасканному слову радуешься, как доброму другу.

Говорят и пишут, к примеру: Эх, я ошибся, просчитался, иногда — дал маху, даже — сел в лужу... Но часто ли встретишь старое, выразительное — я *оплошал*? У многих литераторов проще, легче рука выводит — *непрекращающийся*, в лучшем случае *непрестанный* шум или плач, но многие ли напишут *неумолчный*?

О подростке напишут: ловкий, находчивый, толковый, реже — смысленный. А как удачно в недавнем переводе: *расторопный паренек*! Отличная находка для competent!

Как славно, выразительно жалуется у одного переводчика старушка — ведь мог бы человек поставить обычное, стертое «Мы теперь старые, *слабые*», ан нет, нашел: «Мы старые и *немошные*».

Или вот о мальчике, которому страшно и неудобно одному в темноте. Проще простого было сказать (так и сделали бы девять из десяти переводчиков) — ему стало *холодно*. А насколько лучше и как теперь нечасто встретишь: ему стало *зябко*.

Холодно и на душе и в природе, человек смотрит на серое, зимнее, неприветное небо — и обычно пишут: небо низкое, холодное, может быть угрюмое... Но часто ли встретится слово *стылое*?

О холоде не в переносном, а в буквальном смысле тоже напишут скорее, что человеку очень холодно, он промерз, дрожал от холода, реже — застыл, окоченел, и совсем уже редко встретишь: *продрог*. И принимаешь, как подарок, если начинающий переводчик пишет, что поздние цветы на осенней клумбе *дрогли*.

Ведь как хорошо, не шаблонно... но тоже забывается и отмирает.

Тот же начинающий * должен был показать, как фантазирует мальчуган — разносчик молока: вечером, в дождь он бредет по деревне с тяжелыми бидонами и развлекается, воображая себя рыцарем, а бегущую

* Игорь Воскресенский (см. стр. 270).

рядом собачонку — верным оруженосцем. Он кидается *in the battle*. Спросили еще с десяток молодых переводчиков, как бы они это передали, и все отвечали: *кинулся в бой, в битву*; кто-то прибавил: *в гуцу драки, в сражение*. А тот, кто переводил, нашел отличное, редкое, очень подходящее к рыцарским фантазиям юного героя — и почти уже забытое слово: герой *кинулся в сечу!*

Сколько таких жемчужинок тускнеет без прикосновения теплой человеческой руки в сокровищнице нашего языка...

Быть может, естественный путь развития и приведет когда-нибудь к тому, что все земное человечество заговорит на едином языке. Тогда, в далеком будущем, быть может, он — единый — и вберет в себя многообразие *всех* языков, и ничего не будет утрачено из богатства всех национальных культур и литературных традиций. Быть может... Но пока дико и смешно всеми этими богатствами пренебрегать. Дико и вредно паровым катком канцелярита заглаживать своеобразие *каждого* языка, распространять все шире общегазетный, общепроточольный волапюк или даже сухой, алгебраический язык общенаучный — и зарывать в землю исконные свои сокровища.

Казалось бы, простая истина, но ее приходится повторять вновь и вновь.

Сводить к бедному, убогому и уродливому «современно-общепонятному» канцеляриту живой, образный язык страны, живую речь народа, мудрость, задушевность и красоту искусства — преступно. Канцелярит во всех своих проявлениях, а прежде всего обилием чужих, чужеродных слов отравляет нашу речь. Воистину, по известному старому выражению, *мертвый хватает живого!*

Вольно или невольно ограничивать язык рамками «современно-общепонятного», рамками *фактов* и *ситуаций*, *офисов* и *компенсаций* — все равно, что ту же Волгу и все живые, прихотливые реки и ручьи нашей земли выравнивать по линейке и заковать в бетон.

Нет уж, пусть язык, как река, остается полноводным, привольным и чистым! Это — забота каждого живого человека, тем более — забота тех, кто со словом работает.

ТУМАНЫ...

Один из мастеров нашей современной прозы, автор многих известных книг, признанный стилист, пишет так:

«Стихия музыки, *как предметная значимость, как некогда брошенное* милое тело, неодолимо влекла к себе Психею, и она... залетала то под готические своды... кирхи, *где посередине* громадного, некрасивого и холодного *пространства* лютеранского храма лежала, *как бы распростертая* на полу, широкая, совсем простая и все же невероятно торжественная, *как его собственная* органная музыка, могильная плита Баха, *в течение многих лет заставлявшая* ежедневно звучать неподвижный воздух, *хранящий* голос Лютера, *раздававшийся* иногда с трибуны, высоко *прилепившейся* к каменному столбу, *как маленькая неуклюжая беседка, сделанная* руками мало-талантливому каменотеса, слепого последователя великого *реформатора...*»

Фраза еще не кончена, но довольно и этого. Всякий видит: сказано туманно. Цепь придаточных предложений, причастных оборотов и родительных падежей не сразу поддается расшифровке. Но вы перечитаете еще раз, на худой конец дважды перечитаете — и все-таки поймете, что с чем связано и к чему клонится. И, конечно, тут не просто нечаянность, огрех: автор с умыслом ведет нас длинными, вязкими периодами, затягивающими, как дурной сон. Ведь и вся повесть в какой-то мере — о дурном сне...

А это, думается, получилось уже неумышленно:

«Вряд ли (песик) понимал, *что у нарядной* девушки Ренуара с вишневыми губками, *в деревенской соломенной шляпке с* маками или васильками и с каким-то странным мохнатым существом *в руках, в котором (он) хотел и никак не мог признать* своего брата собачку, но все же *в глубине души чувствовал* нечто родственное, *заставлявшее* его еле слышно повизгивать и *еще* шибче кружиться на поводке вокруг все *еще* прелестных ножек... хозяйки».

Вот тут и в самом деле точка. Фраза кончена. А между тем перечитайте ее дважды, трижды — и попробуйте понять, где же тут логическое сказуемое? Чего все-таки не понимал песик, *что* было у нарядной девушки? Не перемудрил ли часом уважаемый мастер, не упустил ли чего-

то в этом хитроумном, сверхсложном построении? Кстати, не заметил он и другого: пожалуй, уже не девушка, а шляпка оказалась «с маками или васильками и с... мохнатым существом в руках»! А читателю и вовсе трудно не заплутаться в этом тумане...

Другой столь же сложный период, раскинувшийся ни много ни мало на половину просторной журнальной страницы, кончается так: «...пассажиров по старой памяти везут именно отсюда в автобусе за город, где и пересаживают в уже готовый... экспресс с удобными купе, барами, ресторанами, кафетерием и старыми *неграми-проводниками в золотых очках и белых перчатках, ласковых и предупредительных*, как добрые няньки из хороших домов».

Надо полагать, не очки и не перчатки были ласковы и предупредительны. Можно отмахнуться — мол, куда глядел корректор. Но, по совести, где тут доглядеть корректору или редактору, если не доглядел сам автор? Человеку стороннему куда трудней на двадцати шести строках, среди десятков придаточных предложений не запутаться, не потерять начисто нить авторской мысли.

Так что же, скажут, нельзя писать длинными периодами?!

Упаси меня боже провозглашать что-либо подобное. Можно, все можно. Можно писать периодами хоть в страницу. Но — так, чтоб читатель мог *понять* написанное!

Слово дано человеку для того, чтобы скрывать мысли, сказал мудрец. Однако в литературе слово призвано все же не скрывать, не затемнять, но прояснять мысли и чувства, приобщать к ним читателя.

Печально, когда литератор не стремится к ясности, считает ее необязательной, даже излишней. Воображает (жестокое заблуждение!), будто простой, короткий, вразумительный оборот ниже его достоинства, и, дабы не уронить себя в глазах читателя, выражается выпендренно и мудрено. Нет, «высокий штиль», крайняя усложненность оправданы и хороши *только тогда*, когда они действительно призваны передать правду образа, характера, настроения. Тогда и читатель их поймет и примет.

Вот, к примеру, переводчики одного из труднейших писателей современности Фолкнера (кстати, переводчики очень разного склада и опыта) совершили подвиг: в «Осквернителе праха», в «Деревушке», в «Особняке» самые головоломные Фолкнеровы периоды по-русски все

же построены правильно и до мысли добраться всегда можно.

Не так-то просто передать стиль и манеру каждого автора. Мопассан несравнимо лаконичней Бальзака, Ренар писал совсем иначе, чем Роллан, а, допустим, Брэдбери или Сэлинджера не сравнишь с тем же Фолкнером. Классика и современность, романтизм и реализм, эпопея и короткий рассказ, философское раздумье и сатира — все это требует особой интонации, особых слов, разной окраски.

Стиль и манера письма у каждого своя. Никто не покушается стричь под одну гребенку Льва Толстого и Чехова, Алексея Толстого и Олешу. У одних — прозрачная, ясная речь, короткая, предельно четкая фраза, у других — длинные плавные (или совсем не плавные!) периоды, усложненное повествование, требующее внимания и вдумчивости. Уж какими могучими глыбами громоздится проза Льва Николаевича! Но, согласитесь, читая толстовскую страницу, всегда понимаешь, с чего он начал, к чему ведет и чем кончает.

Разговор не о современных зарубежных экспериментаторах, не о тех, кто пишет темно и невнятно из принципа, да еще и знаков препинания не признает. Как правило, люди все же пишут для того, чтоб их *понимали*.

И однако написанное остается подчас невразумительным. Непонятным аж до головной боли. Один литератор искусством простоты и ясности еще не овладел, другой из принципа не считает нужным стремиться к простоте, а третий о ней и не задумывался. Один строго отбирает и выбирает слова, отбрасывает все лишнее, добивается сжатости и ясности. Другой не боится лишних слов, фраза у него кудрявая, прихотливая или широкая, размашистая... Может показаться, что и речь тогда свободнее, палитра богаче. Но подчас неразборчивость мстит довольно жестоко.

Попробуйте сразу понять, что бы это значило:

«...они... принимали эти *сведения* с рассеянным безразличием, какое мы обычно числим за участниками великих войн, изнуренных бранными трудами, старающихся только не ослабеть духом при выполнении своего... долга и уже не надеющихся ни на решающую операцию, ни на скорое перемирие».

Перечитав эти строки раз-другой, вы убедитесь, что изнурены бранными трудами, стараются не ослабеть ду-

хом и уже ни на что не надеются... *не кто-нибудь, а войны!* Наверно, и редактор и даже корректор, сбитые с толку сложным построением этой многоэтажной и много-спиральной фразы, не заметили, не доглядели...

Ну, а если бы заметили? Исправили бы согласование? Получилось бы *безразличие*, какое мы... числим за *участниками...* *войн, изнуренными бранными трудами, старающимися...* и не *надеющимися...*

Не было бы неправильного согласования и прямой бессмыслицы в одном месте, но совпали бы падежи при нескольких причастных оборотах — и образовалась бы другая невнятица и путаница. И это не случайность, а *свойство канцелярита*: затруднять восприятие, путать мысли, наводить на читателя (помните рассказ Чехова?) сонную одурь.

И тут, как всегда, смыкаются канцелярит отечественный и буквализм переводческий. Истово, слово за словом переводя иноязычный текст, рабски сохраняя чужой синтаксис, чужие грамматические формы, переводчик невольно впадает в то же самое туманное многословие и не всегда умеет «отредактировать» сам себя. А порою и редактор не помогает отбросить лишнее, напротив — у переводчика сказано свободнее, а иной рачительный редактор «притягивает» его поближе к подлиннику. Отсюда такие противоестественные построения:

«— Ты единственная женщина, *какую я когда-либо любил*». Выходит совсем нелепо, как будто говорящий любил давно и уже успел разлюбить! А надо бы просто: «До тебя я никогда никого не любил»!

Обороты вроде «*из всех, кого я когда-либо встречал, ты единственная, кто покорил мое сердце*» — классическая калька. Это очень обычное канцелярски-переводное построение въедается уже не только в перевод. А не лучше ли хотя бы: Многих женщин я встречал на своем веку, но *ты одна, ты единственная, но только ты* покорила...

Из всех живущих в Англии
этот самый богатый человек в
тот день был самым несчаст-
ным

Самый богатый человек в
Англии, он был в тот день и
самым несчастным

Я был первым, кто это обна-
ружил

Я первый это открыл

Чужой синтаксис выпирает, точно каркас плохого зонтика, так и хочется перевести все это обратно на язык подлинника!

«*И здесь перед нею был (сын), хорошо знавший о всех ее хитрых уловках и о лживости ее, и здесь она сама с глупым и фальшивым лицом*» — так переданы в одном старом переводе горькие материнские раздумья. А верней примерно: *И вот* ему стали известны все ее хитрости и обманы, и она *чувствует себя* такой фальшивой и глупой...

Если упомянут человек, «...*решительно настроенный не упустить* такое зрелище», не лучше ли: он *ни за что не упустит*...

«*Поймать зверя было одной из главных причин, почему мы отправились туда*». А можно хотя бы: *отправились... прежде всего затем, чтобы поймать...*

«*Взять его с собой не повредит*». А грамотнее: *не вредно!*

«Конечно, *писать* в такой ситуации *смахивает* на помешательство»!

«Они *могут отказаться принять* мой подарок». Нормальный человек скажет: *пожалуй, не примут*, либо — *может быть, откажутся* от подарка.

Такое выводит бесталанный или нерадивый переводчик, бездумно копируя строй чужого языка. Но так пишут и наши журналисты, публицисты, прозаики, такое построение встречается все чаще — и ни ясности, ни выразительности написанному не прибавляет.

«...Мы *являемся теми, кто* больше всего видел льющейся крови», — читаем в переводе 30-х годов. Сложное построение с придаточным предложением. Откуда? Зачем? Да попросту без всякой нужды переведен вспомогательный глагол: по-французски без *avoir* или *être* нельзя, а по-русски получается канцелярит.

В сверхсовременном тексте: «Даже *будучи* нетрезв» (а почему бы не — подвыпив?); «*будучи* совершенно трезвым, он казался хмельнее, чем *сидя* в баре за стаканом вина».

Никчемные чужие глагольные формы лишены содержания и только утяжеляют фразу.

Но ведь этим «*является*» и «*будучи*» и не в переводах счету нет!

«Эта сказка *остается любимой* детьми и с наслаждением *читается ими*». Помилуйте, да почему не сказать хотя бы: «Эту сказку и сейчас *любят* дети и с наслаждением *ее читают*»! Ведь и яснее, и убедительней, и, как говорится, динамичнее! Но нет, тот, кто произнес по радио эти слова (сам писатель, да еще обращался он к

детям!), предпочел *пассивный оборот*. А пассивные обороты — верный и неперменный признак канцелярита.

Давно известная истина: нельзя переводить иноязычную фразу слово за словом. Прежде всего надо перестроить ее по законам *своего* языка. В немецкой, французской, английской фразе порядок слов почти всегда определен строгими рамками и правилами, которые ломать нельзя. Русские подлежащие и сказуемые, определения и дополнения куда подвижнее.

Но подвижностью этой не надо злоупотреблять (даже и не в переводе!), иначе получится бессмыслица вроде рассказов «Про пожары для детей» — кто и зачем, любопытно знать, устраивает *для детей* пожары?! Очевидно, назвать надо было по-другому, хотя бы «Детям — про пожары».

И всякий раз переводчику очень важно определить для себя *степень свободы*, какая допустима в обращении с подлинником.

Перестраивая фразу по-русски, всегда можно найти равноценную замену любому (значимому, а не вспомогательному!) слову, образу, выражению подлинника. Но вовсе незачем непременно «сдавать слова по счету». Порою для верной интонации, даже для ритма вместо одного слова понадобятся два, иначе фраза окажется оборванной, незавершенной. А иногда вместо трех слов довольно одного. Но это, как правило, свобода *в рамках фразы*. Как говорится, от точки до точки. Очень редко можно позволить себе разорвать фразу автора или, напротив, слить две воедино. У каждого автора — пусть он не гений, не классик, а самый заурядный рассказчик, — своя интонация и свой замысел, своя логика. Нарушать их переводчик не вправе. Но строй прозы должен быть ясен, ясной, естественной должна быть каждая строка. Порядок слов в каждой фразе должен быть непринужденным, чисто русским, пусть она звучит по-русски. Только по-русски — и в переводе тоже, непременно! В переводе — так же, как и в прозе отечественной!

НЕ СВОИМ ГОЛОСОМ

Помните, у Некрасова в Ледовитом океане лодка утлая плывет и молодой пригожей Тане Ванька песенки поет?

Хорошо поет, собака,
Убедительно поет...

Да, объясняться в любви не только стихами, но и прозой надо *убедительно*, иначе Таня Ваньке не поверит.

А меж тем в сотнях рассказов, романов, очерков, переводных и отечественных, разные люди по разным поводам разговаривают так, что кажется, вот-вот сотни тысяч читателей отзовутся знаменитым громовым *«Не верю!»* Константина Сергеевича Станиславского...

Все язвы и уродства канцелярита, о которых уже говорилось, вдвойне безобразны и нетерпимы в *живой речи* героев.

Кто поверит герою старого романа, если он объясняется так: *«Я убедился, что ваша прекрасная внешность соответствует вашим душевным качествам»*.

Звучит совсем как пародия! А надо хотя бы: убедился, что *душа ваша так же прекрасна, как и лицо*.

И девушка на это отвечает:

— Я ценю *оказываемую мне честь*.

А что бы ей ответить: *Вы оказываете мне большую честь*, либо: *Это для меня большая честь*, либо уж: *Я очень польщена...*

Мы настолько отравлены канцеляритом, что порою начисто теряем чувство юмора. И уже не в романе, а в жизни, в самой обыденной обстановке человек вполне скромный всерьез говорит другому:

— Я выражаю вам благодарность.

Он не чувствует, что это не только вычурней, напыщенной, чем хотя бы *«я вам очень благодарен»*, но и попросту нескромно: *выражают* или *выносят* благодарность в случаях торжественных, официальных, в приказе. При обычных же условиях мы благодарим друг друга проще, да и теплее. А уж если выражаться почтительно и немного старомодно, можно благодарность (и даже нижайшую!) *не вынести, а принести*.

«Тогда я *нанесу ему визит*», «Я *доложу* ему о нашем разговоре» — читатель подумает, что беседуют дипломаты. И ошибется: разговаривают *он и она*. «Я *должна* тебе кое-что *доложить*» — это из самого что ни на есть личного разговора. А вот, не угодно ли, о свиданиях влюбленной пары — *график* свиданий! Тут казенное словечко еще и неверно: никто не составлял заранее *графики* свиданий — и никто не вычерчивал кривую прошлых, уже состоявшихся встреч.

А ведь и в жизни и в хорошей книге *речь* должна быть убедительной, правдивой, достоверной.

Литераторы подчас забывают, что у разговорной речи свои законы. Многие слова, обороты, построения, которые в авторском повествовании возможны, порой (не очень часто!) нужны, порой (с грехом пополам!) простительны, — совершенно невозможны, противостественны в речи живых людей.

Но вот разговор:

«— О вашей идее... никто из них ничего еще не знает. И давайте сообщим *им ее* не сразу...

— А как бы подведем их самих к *мысли о желательности ее осуществления* у нас... — *горячо подхватывает* (собеседник).

Попробуйте горячо (а значит, быстро) произнести такую фразу!

Роман конца прошлого века, тот самый, где влюбленный говорил девушке о ее «душевных качествах». В час банкротства человек взволнован, потрясен, но при этом изъясняется так:

— *Мы не можем допустить, чтобы вы пошли на это, не будучи осведомлены* (об истинном положении дел), — как ты считаешь, брат?

Естественней примерно: *Ведь это такой опрометчивый шаг, мы обязаны вас предупредить — правда, брат?*

Еще из объяснения в любви: «Вы уже немного знаете, что я человек состоятельный, но мне бы хотелось, *чтобы это не влияло на ваше отношение ко мне*».

Это говорит не сухарь или денежный мешок, нет — ученый чудак, человек достойный, притом одинокий и несчастливый. И верней хотя бы: Пожалуйста, *сейчас не думайте об этом (забудьте)*, либо: Я хотел бы, чтобы сейчас вы об этом не думали.

Объяснение продолжается:

— Скажите, могли бы вы быть счастливы, *имея мужем вот такого человека, как я?*

А можно бы:

— Вы уже немного знаете, что я за человек, — могли бы вы быть счастливы с таким мужем?

Девушка отказывает жениху, потому что ей сделал предложение другой, богатый, но об этой причине она лицемерно умалчивает:

Со времени разорения моего бедного отца я не могу допустить мысли, что из-за меня ты жертвуешь своей карьерой. (Помимо канцелярита здесь еще и двусмысленность!)

Тщательно взвесив все обстоятельства, я решила освободить тебя от твоих обязательств

Кто поверит, будто живые люди тревогу, волнение, радость, ревность, злость выражают так:

— Я кое-что знаю *о причинах внимания, которым он окружает вас*

Девушка почти в истерике выгоняет из дому того, кто, сам не подозревая, помешал ее помолвке с другим:

— Это твоё последнее слово? спрашивает он.

— Последнее слово, *которое ты от меня слышишь*

Недобрый старик, да еще хмельной, *огрызнулся* в таких выражениях:

— Я не позволю, *чтобы меня постоянно отодвигали* на задний план

С тех пор, как мой несчастный отец разорился, мне нестерпимо думать, что из-за меня ты жертвуешь своей карьерой.

Я все (тщательно, хорошо) *обдумала* и решила освободить тебя от твоего слова (или, как говорили в старину, *вернуть тебе твоё слово*)

Не естественней ли, не достойнее ли сказать хотя бы так:

— Я знаю (догадываюсь), *почему* он к вам так внимателен

— Да, последнее, больше ты от меня ничего не услышишь (или уж: — Да, последнее, между нами все кончено!)

А надо бы:

— Нечего меня (вечно) оттирать...

Такая речь трижды нелепа и неправдоподобна в книгах очень современных, в устах героев нынешних (а подчас и послезавтрашних — в фантастике!).

Не странно ли, что бойкий журналист в разгар стремительно несущихся событий говорит обстоятельными, гладкими, зализанными фразами из учебника:

— Вы не возражаете *против того, чтобы я включил* магнитофон?

А естественней (да еще при таком характере и профессии, в такой обстановке!) просто: Я *включу* магнитофон — *не возражаете?*

Из другой книги. Муж разговаривает с женой: «Так

случилось, что необходимость в приобретении... запонок совпала с достаточным для их покупки количеством денег в моем кармане». А нужно: Мне понадобились различные запонки, и я как раз был при деньгах.

И чуть дальше: «Мы договорились... что не позволим себе опуститься и стать неряхами, как это происходит с некоторыми семейными парами, занимающимися разведкой планет... Ты, наверно, помнишь ту ужасную пару... мужа и жену, пригласивших нас пообедать...»

Рассказ-то, конечно, фантастический — где же еще супружеская чета может заниматься «разведкой планет». Но вряд ли даже в самых фантастических условиях, в самом дурном сне люди разговаривают эдаким языком!

Из семейной ссоры в современном детективе:

— По крайней мере я могу поведать миру, что ты на самом деле собой представляешь и как ты обращаешься со мной.

У автора I can let the world know, тон летописца или пророка ни к чему, жена сгоряча крикнет примерно:

— Всем расскажу (все узнают), какой ты на самом деле и как со мной обращаешься!

Врач — больному:

— ..., покажите мне, как глубоко вы можете вздохнуть.

Буквально — и совершенно неправдоподобно. Тот, кто вывел это на бумаге, наверняка не раз слышал и сам: «А ну-ка, вздохните поглубже...»

В сердцах, в жарком споре люди говорят так:

— ...с тобой я никогда не был полицейским, — сказал он напыщенно и возмущенно (хоть бы — со злостью!)

— Да ты вообще ни разу в жизни не был ничем другим. И не можешь быть. Фараон уже никогда человеком не будет.

Право, этой женщине, в таком разговоре естественней было бы выражаться иначе. К примеру: *Да ты всю жизнь такой! И не переменишься, куда тебе! Фараон — он фараон и есть!*

Легкая, насмешливая полупритча-полусказка. Но в первом варианте перевода фантастические персонажи разговаривали так, как показано в левой колонке, хотя лучше бы — как показано справа:

Ты совсем не изменился с тех пор, как я видела тебя (столько-то) лет тому назад

...За те годы, что мы не виделись (за столько-то лет, что...), либо:

— Мы столько лет не виде-

— Будут мужчины спорить за право танцевать со мной первыми?

— Они будут (!!!)

— А в городе все увидят меня красивой? Это не просто воображение или твое притворство?

лись, а ты ничуть не изменился

— И мужчины будут наперебой меня приглашать?

— Да, еще бы! (или даже — все как один! Ибо тут важна не буква, а — окраска, тон)

— ...увидят, что я красивая? Может быть, ты меня обманываешь?

Поневоле вспомнишь, как бойко и бездарно переводила хорошенькая *mademoiselle* в «Дорогих уроках» Чехова...

Или: «Да, черт подери, компания была невеселая, клянусь, нет!» Нет, не верится! Ни во сне, ни в бреду, ни в пьяном виде живой человек так не скажет. Так может написать только обделенный слухом и чутьем переводчик-формалист. Суть и настроение, а не форму этого сердитого возгласа наверняка лучше передаст что-нибудь вроде: «Да, невеселая была компания, черт подери, можете мне поверить». Или тоном повыше: «Вот провалиться мне, компания была не из веселых!»

Плохо, если герой книги изъясняется неестественным, «не разговорным» языком. Ну, а если он вдруг заговорит «не своим голосом»? Беда, если автор не слышит неуместной развязности, никчемной выпренности, фальшивых интонаций.

Трудно поверить, что врач способен заявить тяжело больному, да притом давнему своему другу:

— И вот, глядя на вас сейчас и принимая во внимание состояние вашего здоровья вообще, я полагаю, что вы прооколачиваетесь с нами еще несколько месяцев, а то и лет.

Спешу успокоить читателя: до печати дело не дошло. Переводчик пытался передать *to be around* нестандартным оборотом — но где же, как говорится, был слух его души? Получилась смесь кальки и развязности, по меньшей мере странная в *таком* разговоре. Мужественному человеку, другу врач может сказать правду — но не теми словами! Естественней и тактичней: думаю, *вы протянете, продержитесь* еще несколько месяцев.

Интонация говорящего зависит от его нрава, от всей обстановки и настроения. Тут в переводе никак нельзя рабски следовать форме, синтаксису подлинника. Энергичный, напористый, грубоватый человек скажет скорее

не так:

— Здесь нужно все уничтожить.

— Вы нам вовсе не нужны!

— Выхода нет, *так как* дело наше *не терпит промедления* (а получается длинно, долго и медленно!)

а иначе:

— Мы тут не оставим камня на камне

— Обойдемся без вас!

— Выхода нет, дело наше *спешное*

И если человек спешит, станет ли он выговаривать нескончаемое: «Иду *незамедлительно*»?

Совсем иначе звучит каждое слово у литератора, наделенного подлинным слухом, душевным чутьем.

Лирическая повесть. Две старушки совершили легкомысленный не по годам поступок — купили машину, не очень умея ею управлять, покатили по улице и чуть не задавили человека.

— Как ты думаешь, он умер?

— Мистер К?

После недолгого молчания следует короткий ответ: «Да». И если так сделать в переводе, смысл ответа окажется: «Да, умер». Поэтому переводчик отходит от буквы подлинника, и ответ звучит иначе: «Кто же еще...»

Все окончилось благополучно. Старые проказницы больше не будут кататься по городу, но им разрешено оставить машину у себя. И поначалу переводчик написал: «*И на том спасибо*». Но спохватился: уж очень лихо получается для этих старушек, для их настроения, ведь они еще не оправились от испуга. И переводчик находит психологически и стилистически верный тон: «*Все-таки утешение...*»

Речь старика. В подлиннике дословно: — Я знаю, у вас самые похвальные намерения. Но *так как я нахожусь уже в* весьма почтенном возрасте, *то* с моими желаниями *все-таки следует считаться в первую очередь...*

В переводе: «...но я все-таки уже *достиг* весьма почтенного возраста. И с моими желаниями *не грех* считаться...»

Переводчик не следует покорно и слепо за подлинником, отбрасывает все лишнее, перестраивает фразу по-русски, и она становится ясной, непосредственной, ей веришь. Ибо служебные, подсобные слова и словечки в живой речи нередко оказываются помехой. Фраза спотыкается, точно у иностранца — новичка в русском языке.

«Как я могу быть уверен, что вы не придумаете все,

что хотите?» — нормальный человек, даже и полицейский комиссар, скажет хотя бы: *откуда мне знать, что вы не выдумываете?* (А допрашивая человека попроще, он и сказал бы, пожалуй, просто: Почем я знаю, может, вы все врете).

Как известно, в английском языке практически нет местоимения *ты*. Англичанин беседует на *ты* только с богом, да иногда — в высокой поэзии, чаще всего в прошлые века — с возлюбленной. Но когда у переводчиков-формалистов бродяги, воры, дети (например, в «Оливере Твисте») разговаривали «на вы», когда «на вы» почтительно обращались к собаке, кошке, младенцу, порусски получалось нелепо и фальшиво.

В старом переводе известного романа Уэллса вспыльчивый Невидимка гневно кричал: «Не уроните книги, болван!» Но этому переводу добрых полвека.

А вот, не угодно ли, не столь давно в переводном рассказе один герой *пролаял* другому: «Куда лезете!» А в современном детективе полицейский — сущая горилла! — говорит так:

— Бросьте пороть чепуху. Не думайте, *что* я настолько глуп, *чтобы* слушать вас.

Уж до того гладко, до того книжно...

По-английски никак нельзя написать, допустим, *he touched the brow with a hand* или *he put a hand in the pocket*, а надо: *his brow, his hand, his pocket*. По-русски совершенно ясно, что человек сует в карман или подносит ко лбу *свою* руку, а не чью-либо еще. Чаще всего если лоб или карман — его собственный, это ясно и так, особо оговаривать незачем. Надо лишь оговорить, если он тронул чей-то чужой лоб, скажем, лоб больного ребенка, либо запустил руку в *чужой* карман.

А вот у неумелых переводчиков или у буквалистов и формалистов то и дело читаешь: он сунул *свою* руку в *свой* карман, он провел рукой по *своим* волосам...

Но заметьте — у иных литераторов и не в переводе множество лишних местоимений, мусора вроде: Я позвал *его* в *свою* новую квартиру вместе с *его* женой, и они пришли вместе со *своими* детьми.

Говорят даже так: «Заткни *свою* глотку!» Право, местоимение тут столь же необязательно, как в возгласе «Хоть *ты* плачь!» или в сообщении: «К нему вернулась *его* прежняя твердость духа» — чья же еще?!

Особенно некстати лишние местоимения, союзы, связ-

ки в отрывистом взволнованном диалоге.

Будешь ли ты добр ко мне?

— Да, я буду добр

— Ты будешь добр ко мне? (или: ты не обидишь меня?)

— Да. Буду (или: нет, не обижу). А еще естественней просто: — Буду или да (или — нет)

— Я верю тебе. О, я верю

— Верю тебе. Верю.

Изумленный отец услышал, что богач просит руки его дочери.

— И что же ты *ему на это* сказала? — а в подлиннике очень коротко, даже отрывисто: And you said? — Что же ты сказала? (или даже: — Ну, а ты?) И дальше: And you will say...

— Каков же будет твой ответ?

— Что же ты ответишь?

Почти всегда лучше *отсеять вспомогательные глаголы, неизбежные в западных языках*. Это тоже — азбука профессии. Вспомогательный глагол с инфинитивом делает фразу тяжелой, громоздкой. Незачем переводить «смог наконец разгадать», «мог отчетливо видеть» — все эти can и could в русском тексте не нужны. (Однако тем же постоянно грешат и не переводчики.)

— Я *могла бы быть готовой* к завтрашнему дню, *если б это было нужно*.

Истово переданы все чужие глагольные формы, но кто же поверит, будто живая женщина так разговаривает? Скажет она, разумеется, проще: *Я буду готова* хоть завтра, *если надо*.

Столь же невозможен, фальшив такой канцелярит и во *внутренней речи, в раздумьях*. А ведь внутренний монолог, поток сознания так обычен в современной прозе. В западном оригинале местоимения *он, она* все же остаются, по-русски они не обязательны, и в переводе лучше раздумья и ощущения передавать безлично или *от первого лица*. Сколько-нибудь чуткий переводчик всегда поймет, где и как это можно и нужно сделать. А нечуткий загубит самую трагическую страницу.

Развязка хорошего романа, развязка бурной судьбы. Человек умирает. Смутно, в полубреду воспринимает он окружающее; обрывки ощущений — мучительная боль, жажда — перемежаются обрывками мыслей, воспоминаний... и вот как это выглядит в переводе:

«Ему больно. Он ранен. Очевидно, он жертва какого-то несчастного случая... Он хочет поднять руку — руки в кандалах... ему хотелось бы попить еще... ему больно. У него болит все... очевидно, о нем позаботились, перевязали его раны. И вдруг одна мысль пронизывает его дремлющий мозг. Ему ампутировали ноги. Какое значение имеет это теперь. Его ноги... Ему хотелось бы знать...»

«Ему больно» и «его ноги» — снова и снова повторяются эти слова на нескольких страницах и вкупе с канцеляризмами начисто разрушают впечатление. А ведь эту смертную муку надо передать по-русски так, чтоб за душу хватало. И правдивей вышло бы, дай переводчик все это изнутри. Хотя бы так:

Больно. Он ранен. Наверно, случилось какое-то несчастье... Поднять бы руку — руки в кандалах... Попить бы еще. Больно. Болит все: рот, ноги, спина... Видно, о нем позаботились, перевязали раны. Внезапная мысль пронизывает дремлющий мозг. Ему отняли ноги! Теперь уже все равно (или — *Не все ли равно?*). Ноги... Надо бы узнать...

Другая книга, совсем иная картина, мысли и чувства в ином ключе: бешеная скачка, погоня, человек едва не погиб. У автора дословно: *«как он потом рассказывал, ему пришло на мысль, что за кустами не может таиться опасность, иначе лошадь почуяла бы и шарахнулась...»*

В подлиннике фраза не получается такой тягучей хотя бы потому, что английские слова сами по себе — *короткие*. А по-русски выходит длинно, вяло, и читатель остается равнодушным.

И правильнее передать эту сценку сиюминутно, в движении, передать мысли и ощущения такими, каковы они *сейчас*, во время погоня: *Но нет, там, за кустами, не может таиться опасность.*

Между тем нередко пишут так: (это) *«породило в ней еще большую уверенность в своих силах и умении достичь очень многого, стоит ей лишь пожелать»*. А надо бы примерно: (это) *укрепило ее веру в свои силы — да, конечно, она сумеет достичь многого, стоит только пожелать!*

Раздумья другого героя:

*Он должен немедленно
ее увидеть.*

Естественней было бы:

Надо сейчас же ее увидеть.

Рассказать бы ей историю этого дома! Но этого он не может сделать.

...Да нельзя!

...Уж так устроен человек: *знает, что все это сплошное мошенничество, и все-таки надеется, что ему повезет.*

...И знаешь... а все-таки *надеешься: вдруг повезет!*

Еще попытка изобразить внутренний мир героя. Поверите ли вы, что человек *думает и вспоминает* так:

(Европа), *«где так много людей голодало и где в то же время некоторые обладали достаточными средствами, чтобы покупать шампанское, икру и женщин в ночных кабаре, где (герой, музыкант) выступал...»*

А вернее передать раздумье примерно так:

...там столько людей *голодает*, зато кое у кого *вдоволь денег* и на шампанское, и на икру, и на женщин в ночных кабаре, где он выступал...

Это тоже прием: передавая *мысль, ощущение*, по-русски естественней ввести *настоящее время*.

Очень важно это умение показать героя *изнутри*, передать его раздумья и ощущения убедительно, достоверно.

Переводчик-буквалист *пишет, к примеру:*

...в зале есть и белые, а они *то не являются моими друзьями.*

У меня была мечта, *которая теперь уже не может быть осуществлена...* Я мечтал, *пока не заболел и вынужден был вернуться на родину.* А вот мысли и настроения неграмотной старой негрятки — матери героя:

Его мать считала, что ее сыну оказывают большую честь тем, что пригласили его выступить перед учениками в школе для белых...

Неужели все такие или это *свойственно, только мне?*

После непривычной передраги герой выбился из сил, но еще возбужден — и рассуждает буквально так:

Мне *следовало бы раздеться. Я весь мокрый от по-*

Живой человек, разумеется, *думает иначе:*

...а они — не друзья мне

У меня была мечта, теперь уж ей не сбыться... А потом я заболел, и пришлось вернуться...

В переводе надо убрать все лишнее — и говорить (думать) *за нее и от нее:*

Мать была *польщена: какая честь, сына пригласили выступить в школе для белых!*

Неужели со всеми так? Или *это я один такой?*

Герой немолод, притом человек кабинетный, но сгоряча он скажет не так вяло. Вот почему в книге напечатано:

Не догадался, надо было раздеться. *Весь взмок, хоть*

та. Теперь надо выпить побольше виски, чтобы не простудиться.

выжми. Надо выпить побольше виски, а то еще схвачу простуду.

Упрямая старуха решает открыть неподатливую дверь «хотя бы ценою собственной жизни». Лучше и это передать как бы от нее самой, к примеру: *жива не буду, а открою*, решила она.

Когда в книге разговаривают дети или люди не очень культурные, когда человек спешит, волнуется, сердится, захвачен любым сильным чувством — особенно фальшиво и неуместно каждое лишнее слово, гладкопись, казенщина, сложные синтаксические построения. От этого надо избавляться во что бы то ни стало. Лишь тогда читатель в каждом случае поверит, что *такой* человек, в *такой* обстановке, в *такие* минуты и вправду говорит и думает именно так, а не иначе.

ВЕРЕВКА — ВЕРВИЕ ПРОСТОЕ

Известно: наш век — век науки. И как жадно поглощают читатели всех возрастов книги, брошюры, статьи, рассказы о самых разных областях знания! Особенно важно увлечь поэзией познания читателей молодых — уж наверно, они-то, сегодняшние студенты, школьники и откроют в канун третьего тысячелетия многое, еще неведомое человечеству.

Но ведь ясно же, что с таким читателем надо говорить увлекательно, доступно, живо. Это вовсе не унижает науку. Как великолепно, каким образным, доступным по тому времени языком написана не просто статья — диссертация Чернышевского! Скольких юных читателей покорили на всю жизнь, помогли выбрать путь и профессию книги Фарадея, Тимирязева, Ферсмана! И разве искусство такого рассказа совсем утрачено? Прекрасно умеют увлечь читателей, к примеру, Д. Данин, иные авторы альманаха «Прометей» или отлично придуманной страницы «Клуб любознательных» в «Комсомольской правде». Как просты, нужны и полезны рассказы о природе В. Пескова, статьи Я. Голованова — всех не перечислить. Жаль только, о науке, даже об искусстве, о поэзии гораздо чаще пишут совсем, совсем по-другому.

«Анализ полученного синтеза восприятий обнаружи-

вает ряд отдельных ощущений, слившихся в одно сложное впечатление».

«Сайентификация материально-вещного производства в результате вторжения науки как непосредственной производительной силы происходит одновременно с индустриализацией самой науки».

«О предках обычно говорится, что они — основоположники современного населения соответствующих мест».

«Основная цель выхода в космос заключалась в выяснении возможности передвижения с помощью реактивного устройства...»

А ведь куда проще, естественней сказать хотя бы: Человек вышел в космос прежде всего затем, чтобы выяснить — можно ли там передвигаться...

«Это явилось одним из главных обстоятельств, которые способствовали сохранению местной фауны» — а надо бы: главным образом поэтому и сохранилась фауна.

Еще двести лет назад Хемницер в известной басне высмеял «метафизика», который, чем бы ухватиться за веревку и вылезти из ямы, философствовал: «Что есть веревка?.. орудие... слишком уж простое» и так надоел отцу глубокомысленными рассуждениями, что тот ушел и оставил «метафизика» сидеть в яме. Отсюда и пошла как насмешка над мнимой ученостью поговорка «веревка — вервие простое».

Посмеялся и Гоголь над школяром, что для пущей важности ко всякому слову приклеивал латинское окончание (лопата — лопатус!), пока не наступил на другое «орудие простое» и не получил удар по лбу. Тут уж латынь вылетела из головы и слетело с языка не «граблиус», а самое обыкновенное «проклятые грабли!».

А нам не изменяет ли подчас это прекрасное чувство юмора?

«Композиция люстры базируется на лучших традициях отечественного люстростроения» — это ли не лопатус?

Нечто «имеет тенденцию быть результатом количественного сочетания трех факторов» — чем не вервие простое?

«Руководство совхоза, а также мастера высоких урожаев благодаря применению своей творческой инициативы изыскали в местных лесах большие залежи старого навоза» — не правда ли, как форма соответствует содержанию?

До чего же мы любим умные, солидные слова. Звучит так учено, так красиво:

«Как *трансформировалось* наше представление об Африке» — а почему бы не сказать *изменилось, преобразилось?*

Или: «По итогам *плебисцита шахматных обозревателей* Карпов назван лучшим шахматистом года». Заглянем в словарь: плебисцит буквально «решение народа» (лат.), всенародное голосование для решения особо важных, государственных вопросов. Стоит ли поднимать на такие котурны (то бишь ходули) шахматных обозревателей и их мнение по животрепещущему, конечно, но все же несколько менее важному поводу?

Учитель истории повел ребят в Петропавловскую крепость: пускай своими глазами увидят место казни декабристов, сердцем ощутят, в каких страшных стенах, за какими решетками довелось годы, а то и десятилетия провести многим лучшим людям России, в каком каземате, при скупом свете из крохотного оконца, Чернышевский написал «Что делать?». Но с порога, точно фальшивая нота, резнуло объявление: такие-то и такие-то объекты... *музеефицированы!* Откуда взялось это слово-урод? Кому и зачем оно нужно?

И уж когда научный или технический термин необходим и незаменим, тем важнее не окружать его другими мудреными, непереуверенными словечками. Их надо избегать всегда и везде, если ту же мысль, то же понятие можно выразить по-русски.

«*Причиной моего отказа* дать им *разрешение* на *немедленную консультацию* с ним *было то, что это* время уже заранее было *зарезервировано*» — если тут уместна *консультация*, тем более не нужно второе иностранно-казенное слово (не забудьте, ни у reserve, ни у consult по-английски ничуть не обязательна строго официальная окраска!). И вполне можно все это сказать куда проще: *я отказал им* (не позволил, не дал им сразу поговорить), потому что на *это время* была уже *назначена другая консультация* (потому что в этот час на прием к консультанту должны были прийти другие).

На одной странице журнала ратуют за чистоту языка, а на другой (и не в переводе!) автор, человек ученый, *резервирует* за собой право вернуться к затронутому вопросу. Почему бы не — *оставляет, сохраняет?*

Все это написано (а многое и напечатано, лишь малая доля выловлена редакторами еще в рукописях) в разные годы, разными людьми, в разных изданиях и рассчитано на разного читателя, обычно на читателя массового. Чем бы предостеречь — *дети и люди пожилые* часто болеют гриппом, пишут: *Люди детского и старшего возраста!*

Как часто книги научно-популярные, брошюры, статьи в газетах и журналах пишутся (и переводятся) таким вот мнимо ученым, мнимо современным языком. А это попросту *плохой*, язык, все тот же зловерный канцелярит. Право, даже самый серьезный доклад, самую что ни на есть ученейшую диссертацию вполне можно освобождать от многих мудреных, но вовсе не необходимых словес. Доклад, диссертация, слушатели и читатели от этого только выиграют. Ибо доходчивее станет мысль, выраженная ясно и отчетливо.

Язык истинной науки становится прекрасным, живым и доступным, когда она говорит не в узком, замкнутом кругу, а обращается и к непосвященным, когда ученый делится мыслями не только со специалистом, собратом, но с возможными своими наследниками и последователями. А усложненность, наукообразие, словесные выкрутасы нередко — знак, что неясна самая мысль, что автор и сам чего-то еще не додумал. Или же этим страдают авторы, которые уж вовсе не владеют словом, либо — на беду чаще! — те, кто стремится встать на ходули. Ведь это такое распространенное заблуждение — что ученость и простота вещи несовместные, что лопату приличнее именовать «лопатус».

Вот появились электронно-вычислительные машины. Кое-кто говорит и пишет для краткости — *вычислитель*. Просто, понятно и вполне в духе русского языка (вспомним хотя бы *водителя!*). Привилось и сокращение ЭВМ. Но со всем этим ожесточенно спорили приверженцы (*адепты!!!*) непереукоженного, непереуваренного *компьютера*. Они убеждены, что компьютер — серьезнее и современнее. А почему, собственно?

Допустим, специалисту — инженеру, физику, математику — недосуг вдумываться, какое название, какой термин лучше. Тут бы вмешаться «специалисту» языка — поправить, подсказать хорошее, убедительное слово, родственное нашим привычным — мыслитель, ракета-носитель (тоже ведь и современно, и научно, и вполне по-русски). Но нет, газетчики, популяризаторы, переводчики

упорно вставляли повсюду именно *компьютер* — это, мол, уже «вошло в язык», «у нас так говорят». И победили, еще одно громоздкое слово вошло в наш язык и отнюдь его не украсило.

Уже и в романе или рассказе иной раз «из мозга человека *экстрагируется* информация», — а право же, и в учебном труде хватило бы простого *извлекается*. *Рециркуляционную* систему встречаешь там, где вполне возможна и уместна *восстановительная*. И какую-нибудь *реинтеграцию* тоже почти везде (кроме разве сугубо специальных текстов) безболезненно заменит *воссоединение*.

Старый многоопытный врач, профессор-медик, делится в письме своими мыслями и огорчениями. У нас есть хорошие и всем понятные слова, пишет он, но «вы ни в одной статье не увидите, скажем, выражения... *восстановление слуха* или *дыхания*. Обязательно будет сказано *реабилитация*... В русском языке слово "реабилитация" означает *оправдание, возвращение доброго имени* и может относиться только к человеку. В английском *rehabilitation* — и оправдание человека и восстановление функций».

Но вот кто-то, малость поднаторевший в английском языке и не слишком занятый чистотой русского, применил звучное слово — и подхватили, и пошло-поехало... А как было бы прекрасно, если бы каждый из нас так же озабочен был судьбой нашего языка, как старый ленинградский врач, так же остерегался вводить в обиход казенщину и мнимую ученость, в том числе и лишнюю латынь.

Увы, гораздо чаще встречается обратное. В ту же медицину ввели когда-то термин *инвазия* — и вот он уже украшает статью теоретика-лингвиста. Спрашиваешь: зачем она вам понадобилась, инвазия, ведь это просто *вторжение, нашествие, проникновение*? Внятного ответа не получаешь, но заменить слово автор отказывается наотрез, он уверен: если просто и понятно, значит, не научно.

Старый ученый пишет свои статьи просто, доходчиво. А ретивый редактор (притом ученый муж!) ему указывает: «Мы обнаружили» — это, мол, для частного письма, а в научной статье надо писать «*нами обнаружено*»: Ох, не этим сильна наука...

И до чего же тяжело порой приходится читателю! Попробуйте, допустим, разобраться, что бы это значило:

«В случаях назначения пенсий на льготных условиях, или в льготном размере, работа или другая деятельность, приравниваемая к работе, дающей право на указанные пенсии, учитывается в размере, не превышающем стажа работы, дающего право на пенсию на льготных условиях или в льготных размерах». До смысла не докопаться, какой-то заколдованный круг. А ведь это уже не какой-нибудь сложный специальный текст, это напечатано «в разъяснение» закона, который касается многих, значит, должно быть ясно и понятно каждому!

Не только популярные и научно-популярные книги, но и газетные и журнальные статьи на самые разные темы — те, что призваны воспитывать ум и душу, будить любовь к прекрасному, понимание прекрасного — подчас написаны таким мертвым наукообразным языком.

Вот вышел на экраны фильм о человеческих судьбах, о нравственности, о том, что волнует, задевает очень и очень многих. Появилась в газете критическая статья, хлынули письма — отклики на нее, особенно от молодых читателей. И среди них — такое:

«...Не хотим оспаривать мнение критика... не это заставило нас взяться за перо. Дело в том, что статью пришлось читать со словарем. Чем вызвано такое чрезмерное употребление иностранных слов? Что, „чем сложнее, тем умнее“?»

Под этим письмом семь подписей, авторы его — работники вычислительного центра, надо полагать, люди грамотные. Но и правда, как разобраться без словаря, что такое «урбанизированный город», даже если знаешь, что слово *урбанизированный* происходит от латинского *город*? Как понять фразу: «Здесь тот же, но еще с *большой безапелляционностью* случай *выдать* личные убеждения за некую... *закономерность в сфере чувственно-духовных отношений*»? Или: «...*перевоплощение* не только не *грозит нивелировке*, некоему „саморастворению" личности, но *единственно открывает возможности* для ее подлинного *самовозвышения*».

Поди пойми! «Нивелировка» в области духовной — хорошо ли это, отрадно ли? Почему надо желать, чтобы ей ничто не грозило?

Годы замужества «прошли в *печальной конфронтации идеала* 17-летней девушки... с реальной прозой» — наверно, с прозой реальности, с прозаической действительностью? И почему *конфронтация*, а не *столкновение, противоречие* или, наконец, *разрыв между* идеалом и прозой?

Да, явно перемудрил автор, солидности ради щедро унастил статью не только иностранными словами, но и сверхсложными построениями. И, видно, сам запутался. Что ни абзац, то дикие, несуразные сочетания, сомнительные согласования, подчас прямая безграмотность:

«Хотя ее (жизненной ситуации) художественно-философское *оформление* необычно, поскольку *ставит проблему* утраченного идеала вместе с *рассуждениями над (!) возможностью обретения* его...»

Семейное счастье «вырастает из совместных *взаимопроникаемых* (?) радостей и огорчений».

Женщина выбирает «место и условия для *свидетельствования* своего *личного представления на (!) любовь*».

Фильм «заставляет спуститься с *высот воображения об (!) идеале* на грешную землю».

Нет, недаром отозвались на эту статью сердитым письмом молодые читатели.

И до чего же этот невнятный суконный язык заразителен! Даже его противники подчас не в силах устоять. Вот пишет человек горячее, хорошее письмо в газету, приводит примеры чудовищных канцеляризмов, справедливо возмущается: «Разве это похоже на живую речь? Разве не могут ребята играть в какую-то игру, а не *принимать в ней участие?* Конечно, могут, и могут сказать об этом своими словами. Но им надо помочь». Однако и это справедливое письмо начинается, увы, так: «Хочу указать еще на один *аспект проблемы культуры речи*»!!!

И все-таки отрадно, что появилось такое письмо и что таких тревожных, горьких, то сердитых, то насмешливых писем множество. Чего-чего не встречали мы хотя бы в знаменитой почте бывшего Крохобора, затем Буквоеда!

Отрадно, что появляются статьи под выразительными заголовками «Не перевести ли на русский?», «Как Блок Незнакомку разлюбил» и другие в этом роде.

Литературовед уж так бездушно, так деревянно «излагает» и «разъясняет» прекрасные стихи прекрасного поэта, что хоть в руки их не бери! Спасибо, вступился за обоих — за Блока и за Незнакомку — другой литературовед в упомянутой статье. Нет, не каждый из нас поверит сухарю-теоретику, будто стихи эти любить не за что... ну, а вдруг поверит молодой, податливый читатель?

Когда язык поэзии перекладывают на канцелярит — это ли не кощунство?

II. КАК КОШКА С СОБАКОЙ МИСТЕР С АРШИНОМ

Однажды московские студентки спросили молодого африканца из Университета им. Лумумбы, чем занимается его отец. Юноша простодушно ответил:

— Он работает королем.

Король — чем не профессия!

Этот королевич вправе не разбираться в тонкостях русского языка. Хуже, когда несочетаемые слова сводит вместе отечественный литератор.

Одаренный переводчик, не новичок, в английский фантастический роман вводит прозвище «Кит Китыч». Не странно ли переносить сюда из прошлого века, из пьес Островского классический российский образ, то, что накрепко связано с лицом купеческого звания и вполне определенного «ндрава»?

Кое-кто, видимо, пытается таким способом оживить текст, приблизить его к читателю. И подчас совершает бестактность за бестактностью.

Известный зверолов в книге, написанной от первого лица, у переводчика изъясняется так: «...в конце концов *сорок сороков* ящиков (с пойманным зверьем) были собраны, сколочены... и *приведены в готовность к погрузке*».

Среди скучнейшей канцелярской фразы поистине ни к селу ни к городу оборот, который вызывает очень точный и очень русский образ: спокон веку говорилось, что в Москве сорок сороков церквей!

На той же странице, где один герой «пронесся через *офис*», о другом герое сказано, что «его комплекс неполноценности был виден *за версту*»; о боксерском ударе в другом рассказе сказано: «*бэнг!* — прямо в челюсть», а немного дальше — «нам не дадут *ни копейки*». Переводчик без нужды тащит в свой текст слова и даже междометия чужеродные (по-русски об ударе говорят *хлоп* или *бац*, английское *bang* тут совершенно лишнее) — и столь же опрометчиво вставляет в сугубо американский быт невоз-

можные в тех устах и в той обстановке и уж никак не сочетающиеся с *офисами* и *бэнгами* слова чисто российские. Получается стилистический разнобой и безвкусица.

Автор этих строк — не единственный, кто считает не слишком уместным вводить в повествование о Западе слова и обороты очень и только русские вроде *авось* и *небось*. Тут нужна большая осторожность и чувство меры. Думается, даже самое хорошее, но чересчур характерное, исконно русское слово, образ, речение не стоит переносить на чуждую им почву. Престранно было бы в небе *Франции* облакам тянуться, словно обозу *чумаков* (это уже и не русизм даже, а украинизм!) — был такой вариант в одной книге, но до печати он не дошел. А вот в старое (1937 г.) издание писем Флобера — великого стилиста! — совсем некстати вставлено было наше областное, просторечное *побалакать!*

Странно у Фолкнера встретить некрасовского *вахлака* — уместней уж было бы *деревеничина*.

Странно *англичанину* кого-то мерить на свой *аршин*. Странно, что некая *мисс* «будто *аршин* проглотила».

Получается *разнобой*, разностилица.

И этим грешим не мы одни. Так же забавно в журнале «Америка» (1974) увидеть в руках героини рассказа, молодой американки... *цидулку!*

В отличном переводе отличного современного романа вдруг читаешь: «...вы за *версту* чуюли в нем *муниципального* вонючку». Право же, это плохо сочетается! Наша российская, полосатая, коломенская *верста* не очень к месту в Америке, да еще рядом с *муниципальным*, который, в свою очередь, странен рядом с метким *вонючкой*. Строки эти — острые, яростные, по сути памфлет, а три разномастных слова впряжены в одну фразу почти как лебедь, рак и щука.

Об этом спорят. Иные опытные мастера полагают, что *версты*, *аршины* и многое другое в таких оборотах имеет только смысл речения и утратило первоначальную чисто русскую окраску. Так же как утратили образность выражения вроде «*переборщить*» или «*влететь в копеечку*».

Можно спорить. Конечно, говоря по-русски «он *переборщил*» или «я не сумел *отбояриться*», мы не вспоминаем ни о *борце*, ни о *боярах*. А вот в устах француза или англичанина это может прозвучать неожиданно, вдруг вспомнится отнюдь не европейский корень слова — и, право же, лучше поставить равноценное, но нейтральное *пересолил* или *отвертелся!*

Странно о кочевниках Сахары, о мусульманах, писать: они схватили Мохамеда, *окрестили* его Барком и продали в рабство. *Крещение* тут никак не годится: как раз оттого, что слово, давно уже наделенное переносным значением, попало на чуждую ему магометанскую «почву», в нем вновь оживает изначальная связь с христианским обрядом. И вернее: пленнику *дали кличку, прозвище*, какое здесь обычно дают невольникам.

Странно все же, когда не кто-нибудь, а Шекспир жалуется: «Никто не платит мне *ни копейки!*»

Вместо «это влетело мне в *копеечку*» можно без всякого ущерба для смысла и интонации сказать *стоило втридорога* или *досталось (стало, обошлось) недешево*, а если не платят, то *ни гроша*.

Грош стал символом самой мелкой монеты, символом дешевизны на любом языке, для любой страны, он отлично заменяет и су, и пенсы, и пфенниги. В старом переводе роман С. Моэма назывался «Луна и шестипенсовик» — много ли это говорило уму и сердцу нашего читателя? Зато как звонко и выразительно — «Луна и грош»! А «Трехгрошовый роман» Брехта и поставленная по нему «Трехгрошовая опера»? (Здесь, правда, русский *грош* совпал с немецким Groschen). А отличный итальянский фильм «Два гроша надежды»?

Вот такую равноценную по мысли и чувству замену надо бы искать для каждого слова и предложения.

Переводчики юмористических рассказов известного фантаста Ст. Лема прекрасно воспользовались русскими фольклорными оборотами и интонациями. К примеру: «Не жестокостью досаждал своим подданным король Балерион Кимберский, а пристрастием к увеселениям... ни пиров он не устраивал, ни оргиям ночным не предавался; невинные забавы были милы сердцу королевскому: в горелки, в чирика либо в палочку-выручалочку готов был он играть с утра до вечера...»

Но тот же самый прием в другом случае оказывается куда менее удачным.

Переводы с японского. Один из героев рассуждает: «Исчезновение людей — явление фантастическое, но... мне хочется дать ему логическое объяснение. *Негоже (!)* человеку исчезать без всякой причины». «...Страна наша кипит и бурлит, словно вода в котле огромном, над разгорающимся пламенем подвешенном. Внутри страны на-

чалась смута великая... князья... противятся требованию
оному... спесивые *самураи* *неслуживые*...»

Нет, для самураев интонация русской сказки не очень-то подходит даже и в фантастике. Обороты вроде *допреж того* и *перво-наперво*, быть может, «сыграли» бы в фантастике совсем уж отвлеченной, не прикрепленной ни к какой географии и ни к каким национальным особенностям, как у Лема. Но для Японии, пусть фантастической, этот чисто русский, старославянский тон явно не годится.

То же относится и к очень нашим, сегодняшним оборотам.

Во времена Даля слово *учеба* было областным, просторечным — так говорили (вместо *ученье*) в Воронежской, Новгородской, Вологодской губерниях. В первые годы после Октября слово это широко распространилось — наверно, тысячи школьных, рабфаковских и иных стенгазет назывались «За учебу!». Это привилось, осталось и в наши дни — скажем, «партийная учеба». Но странно звучит оно, допустим, в переводной книге рафинированного европейского автора. Вряд ли старый профессор скажет любимому ученику: «Вот закончишь *учебу*...» — это уже чужеродно.

В переводе инженер или адвокат поступил на *работу* в фирму вроде «Дженерал электрик» и получает хорошую *зарплату*. Не лучше ли ему поступить на *службу* или *место* с хорошим *окладом* или *жалованьем* (а если речь идет о механике, слесаре, то вполне годится *работа*, но опять же не *зарплата*, а *заработок* или — ему *неплохо платят*).

В английской сказке, да еще написанной в начале нашего века, к детям приставлена нянькой... коза. И вот эта сказочная нянюшка получает *выходной день* или возвращается домой после *выходного*! Это и слишком современно, и слишком по-нашему. Верней бы *свободный день* или — *в этот день она была свободна*.

В одном рассказе даже не солдат, а вполне светская женщина возвратилась домой после *побывки* в Нью-Йорке!

В другом рассказе, фантастическом, где обстановка средневековая — монастыри, воины, — герой без всяких на то стилистических оснований обращается в *отдел кадров*.

В приключенческой повести о событиях XVII века два подростка, захваченные в плен разбойниками, именуют этих разбойников *захватчиками*. Но ведь слово это сейчас получило вполне определенный смысл и окраску!

В перевод романа о начале XX века вперемишкy с не-счeтными «непереводизмами» вроде обращения «мэн!» (примерно, эй, *приятель!*) вставлены очень наши и куда более современные слова — *братишка* (тоже как обращение), *работяги*, *тудяги*, *полицай* и даже цитата из нашей песни: «*дети заводов и пашен*». Этакая стилистическая каша...

И странен, неуместен в зарубежном психологическом романе такой оборот: «мир дразнит спящих своими противоречиями и *неполадками*». Это — из обихода газет и производственных совещаний.

«— Я проработала шесть лет... и вдруг — письмо, где говорят, что... я *не сработалась с коллективом*».

Какие знакомые слова! Наверно, на заседании местного разбирается какой-то конфликт, неправильно уволили человека? Вовсе нет, произносит эти слова женщина «за столом, на котором лежала большая библия и альбом в плющевом переплете», и женщина эта — актриса, современница Шекспира! Ни к замыслу автора, ни к стилю книги «профсоюзный» тон не подходит.

Нет, не надо вводить в зарубежную прозу, да еще относящуюся к совсем другой эпохе, слова и обороты нашего нынешнего обихода. Правда, иные слова переосмыслялись и меняли окраску не раз. Лет сто назад можно было встретить в русской прозе такую, примерно, фразу: «В ее душе *сорежновались* радость и тревога», но в современном английском романе верней бы: *спорили, боролись*.

В переводе современного романа было написано: «Дух *сорежнования* не совсем в ней угас (речь идет о женщине уже не молодой, но еще кокетливой), как ни старалась она убедить меня, что *конкурировать* ни с кем не собирается» — это и тяжеловесно и разностильно. Куда лучше обойтись без *сорежнования*: *дух соперничества* не совсем в ней угас, хотя она и старалась мне этого не показать.

«Говорить об этом серьезно... было легким *перегибом*», — написал переводчик, пытаясь передать английское *it was going too far in the direction of modesty*. Вернее обойтись без *перегиба*: говорить об этом всерьез *значило бы чересчур скромничать*.

«По закону она *совершила нарушение*» — похоже, что говорит милиционер о гражданке, которая перешла улицу

в неподобающем месте. Но учтивый и чопорный англичанин, да еще в конце XIX века, да еще о своей старой почтенной тетушке, скажет хотя бы: *нарушила (преступила) закон*.

В книге западного ученого-фантаста довольно странно выглядели бы рядом *заваруха* и *спровоцировать* или сочетание вроде: «Я знаю этот *тип* людей, *не впервой*». Едва ли здесь уместно чисто русское просторечие (*небось, не ахти, коли*) и право же, престранно звучит даже в лирическом раздумье космонавта «*Земля-матушка*», будто выхваченное из нашего фольклора. В подлиннике *mother*, но вернее перевести — *родная* Земля, *родная* планета. И уж вовсе сомнительны в такой книге *дружинники, прорабы*, сокращение *ИТР*. Когда переводчик вдумчив и не строптив, а редактор сколько-нибудь внимателен, такие инородные тела удастся вовремя устранить.

Бывает, однако, обратное. Американский публицист, притом коммунист, написал очерк о фермерах-бедняках, полуничиных земледельцах, в которых понемногу пробуждается дух классовой борьбы. Трижды в небольшом очерке люди говорят: *кулаки*, наши кулаки. Так и написано — *Kulaks!* Слово, хорошо нам знакомое даже и в латинском написании, давно понятное во всех странах и на всех языках. И, уж конечно, недаром оно здесь стоит, и надо было, выделив курсивом или кавычками, его сохранить. Что же сказать о слухе, чутье, простой политической грамотности самоуверенного издательского редактора, который, несмотря на все протесты переводчика, трижды заменил это весьма существенное слово — другими: «богатые фермеры» и «наши богатеи»?

Кое-кто оправдывает всякие «*авось*» и «*небось*» в зарубежной книге необходимостью передать *просторечие*.

В английской, американской литературе его передают прежде всего неправильностями *произношения*. Именно фонетически показывают, как говорит ребенок, негр, индеец, ирландец, уроженец того или иного штата, города, питомец того или иного колледжа.

А что делать переводчику? Заставить ирландца окать по-волжски? Конечно, это вздор.

Вернее всего пользоваться *простым*, подчас даже примитивным синтаксисом, *просто* строить фразу и — да, в самом деле, прибегать к нашему просторечию. Но не везде же оно годится, наше просторечие — и не каждое сло-

во годится! Тут невозможны «сермяжные» *чаво, чать, кабы*. Всякий раз надо прислушаться: что получается?

Переведен очередной детектив Ж. Сименона. Упомянуто, что у светской дамы какое-то очень важное свидание. С кем бы это? Небезызвестный Мегрэ догадывается:

— С парикмахером, *поди* (!).

В другом месте о ней же говорит уже швейцар:

— Она, *поди*, еще ничего не знает. *Насколько мне известно*, она еще спит, и Лиза *не решается* будить ее.

Швейцару просторечие, может быть, и пристало — но тогда зачем здесь же обороты гладкие и книжные?

Рассказы известного знатока природы Дж. Даррелла, действие происходит в далекой экзотической Гвиане. Один из героев, полубродяга, говорит: *Кажись...*

Очевидно, переводчик старался передать малую культурность говорящего. И заставил подумать не о жителях Гвианы, но о рязанских мужичках прошлого века.

В той же книжке другой герой, уже достаточно грамотный и отнюдь не гвианец, изрек: «Капитан был *шибко* сердит» — и при этом, сев на колючую траву, «*констатировал* это через свои брюки».

И еще: «Думаю, мы *сдюжим*, если вы дадите нам пару добрых смирных *коняг*». Это говорит сам рассказчик. Собеседник отвечает: «О, я подберу вам пару смирных лошадей» — и тут же начинает «*утрясать* (с третьим персонажем) *детали*».

Диву даешься — откуда такой разноречивой, такая безвкусица? Как переводчик этого не ощутил? А редактор?

Повесть о далеком прошлом, разговор подростков:

— Как это глупо! — сказал я.

— *Идиотизм!* — весело прибавила она.

У автора *idiotic*, но, конечно, в устах девчонки, почти четыреста лет назад, этот «идиотизм» звучит дико, хотя он был бы возможен в книге о другом времени и другой среде, в речи взрослой, рассудочной. А тут верней хотя бы: *Просто дурость!* или: *Уж куда глупей!*

В переводе мы работаем со словесным и образным материалом сразу двух культур, двух разных языков. И переводчику и редактору (а кстати, и журналисту, пишущему о чужой стране) всякий раз не мешает задуматься — какое из чужих слов стоит перенести на русскую страницу и всякое ли русское слово и образ возможны на чужой почве, в повествовании о чужом быте.

НА НОЖАХ

В одной рукописи стояло: «*Пыль наводнила пространство*».

Можно сказать: толпа *наводнила* улицы. Образность этого слова уже несколько поблекла, его воспринимаешь наравне с «затопила» или просто как «заполнила», и с *толпой* оно не спорит: толпа может казаться потоком, рекой, разнобоя тут нет. Но вот *наводнять* очутилось в соседстве с *пылью* или *песком*, с чем-то сухим и сыпучим — и вновь напоминает о своем происхождении, о *воде*!

«Взял камень и *засветил* им в... *фонарный столб*». Смелое *засветил* было бы удачно в любом другом сочетании. Но рядом с *фонарем* заново «вспыхивает» его прямое значение. Тут лучше *запустил*.

В переводе фантастического рассказа — сочетание: чудища пауки, *снабженные венцом мохнатых ног*.

По счастью, сей странный образ — «венец ног» остался только в рукописи.

Коварная это штука — неудачное столкновение слов, друг друга исключаящих. Ведь они друг другу враждебны, они ладят не лучше, чем кошка с собакой.

Некто *стер в порошок*... инженера, предложившего разогнать *пыль* с помощью технической уловки. Вполне конкретная *пыль* плохо уживается с *порошком* в переносном смысле — рядом с пылью «порошок из человека» становится слишком буквален и смешон.

Если сказано: «*Мыться* каждое утро обязательно», то уже не стоит следом писать: «политиканы и тут *мутят воду*», ибо *вода* слишком «сливается» с *мытьем*! Надо придумать что-то другое, на худой конец — «и тут наводят тень на ясный день». И смешно: «Она была *не злее доброй половины всех*, кого я знал» (в смысле *многих*).

Двусмыслица, противоречие возникают от неудачного соседства, когда вполне хорошее слово, образное речение попадают не туда, куда надо.

Машина — подобие вездехода — продавила своей тяжестью верхний слой почвы и рухнула в скрытую пещеру. Чуть раньше пещера названа ловушкой, капканом, который расставила некогда сама природа. Но слишком буквально и неуместно в рукописи: машина *сама себе вырыла яму* — как раз потому неуместно, что она и впрямь провалилась в *яму*.

В бочарной мастерской стоят недоделанные бочки «с единственным обручем, соединявшим нижние концы *клепок*, которые расходились, как *топорные* лепестки деревянного цветка».

Там, где люди работают *топором*, этот образ оказался двусмысленным. Нечаянный каламбур здесь ни к чему. Надо бы, пожалуй, — *грубые* лепестки, либо уж лепестки *грубого* (*грубо вытесанного*) деревянного цветка.

В одной рукописи попало: «при *ремонте* древнего замка» — поневоле переносишься из средневековья к нынешним стройконторам.

И снова сталкиваются *слова разных стилей и разных эпох*: «*Комендант* станции поведал мне, что его слоны способны тащить девять тонн груза». Зачем к нынешнему коменданту переводчик применяет столь возвышенное слово, более подходящее *станционному смотрителю*?

Такое получается, когда литератор впрягает в одну словесную телегу «коня и трепетную лань».

А вот влюбленный говорит женщине какие-то слова, «целуя ее в *шею* и *теряя* при этом *голову*» — тоже соседство не из лучших! Или: зверек, «*потеряв голову*, *кусает* свой... хвост» — но без головы, без пасти чем *кусать*?

Человек «спрятал голову в *ладонях*, стараясь *взять себя в руки*». В привычном речении эти *руки* уже не заметны, воспринимаешь только общий переносный смысл. А вот рядом с *ладонями* вторые *руки*, так сказать, «вылезают» — надо обойтись без них: человек мог бы постараться *овладеть собой*.

Хорошо сказала одна писательница: пес на все «махнул *лапой*», но когда о том же четвероногом герое охотник говорит: «Уж этот не вернется с пустыми *руками*» — это оплошность. То же и «вороне не с *руки*».

Рассказ о марсианах. Портрет их не очень подробен, но упоминаются *щупальца*, которыми они действуют, поводят, даже возмущенно потрясают. И вдруг один марсианин... *взял себя в руки*!

В подобных случаях с *идиомами* надо обращаться так же осторожно, как с *аршинами* и *верстами*, которые, переселясь куда-нибудь на западную почву, утрачивают привычную стертость, и сквозь второе, переносное значение вдруг проступает их изначальный смысл и облик.

В том же рассказе о марсианах на преступника надевают *платиновые* наручники, через фразу появляется кто-то с *позолоченными* ромбами на форменной фуражке —

а посередке один герой освобождается от *железных тисков* другого! Обычно мы этого *железа* не замечаем. Но здесь, попав меж двух других металлов, оно нехстати обнаружилось свою первоначальную природу. Надо было «железные тиски» заменить хотя бы «*мертвой хваткой*».

А вот нечаянность: «исследователь *проник в склад ума*» (изучаемого художника), будто вор — в склад товара! По счастью, успели спохватиться, можно ведь и по-другому — *понял, постиг, изучил*.

Когда вокруг бродят *волки*, не надо людям «хватать *быка* за рога», лучше скорей взяться за дело.

Молодым *гепардам*, которым не досталась убитая их папашей *газель*, не стоило в переводе приписывать *волчий* аппетит — упомянутый в переносном смысле третий представитель животного мира тут излишен. Когда *волчий* аппетит у *человека* — это образно, забавно. Отнесенные же к другому *зверю* эти слова буквальны и смешны — вряд ли кто вычислял, насколько у волка аппетит лучше, чем у гепарда. Излишне и в хорошем очерке о птичьих нравах: «*Сойка... даже дрозда может прищучить*».

«В палисадниках *слонялись озабоченные собаки*. *Слоняются* — от безделья, у того, кто озабочен, походка совсем другая. Да еще рядом с собаками из этого «слоняются» вдруг выглядывает... *слон!*»

В одной рукописи поначалу говорилось так: «Он, который не тронет и *дворнягу*, сам убьет палача». И тут же рядом: «Газетные *шавки* обвиняли его...» Будь это перевод, мы заподозрили бы, что переводчик побоялся отойти от буквы подлинника и заменить *дворнягу* обычным русским «он, который и *мухи не обидит*». Здесь же автор сам неловко сблизил два образных выражения — порознь они хороши, но рядом очутились напрасно.

Это, пожалуй, случаи самые коварные: ловушка замаскирована, скажем, привычностью переносного значения. Но зачастую пишущий соединяет слова, несоединимые по самому *прямому, основному* смыслу.

«*Уши* его *онемели*... наполненные невероятным, убийственным ревом», — очевидно, человеку *заложило уши*.

«*Покосился* на него, *не отводя глаз* (от других)» — попробуйте проделать такое упражнение!

«...Громко *вскрикнула* она, *онемев* от страха», — вероятно, похолодев?

«Телевидение *выбрасывает* на рынок массового потребления *море опутывающей* человека *продукции*».

Птицы полетели, «*копьями* выставив перед собой длинные *изогнутые* клювы» — но ведь копье-то не изогнутое, а *прямое*!

Престранно выглядит крупный газетный заголовок «*Перекресток, ведущий к истине*». Спрашивается, когда это *перекрестки* куда-либо веди? Ведет одна из дорог, но не сам же перекресток!

Не очень-то удачная выдумка — *зевсообразный красавец*, но *зевсообразный затылок* — сочетание уж вовсе ни с чем не сообразное.

Надо, необходимо задумываться, как сочетаются слова, тогда вовремя заметишь, что невозможно «*маленький шофер взгромоздился на сиденье*» и подыщешь замену — *вскарабкался, взобрался, либо примостился* за рулем.

Из текста, подписанного двумя литераторами, в последнюю минуту выловлена «*конструкция по принципу пустотелой трубы*». А какой же еще ей быть, трубе? Труба или трубка любого происхождения и назначения — в зубах курильщика или в оркестре, огромная ли фабричная или тончайший капилляр — *всегда пустотелая*, это ее первейшее определение и отличие от любого другого предмета!

«...*Крикнул он сварливо*» — было сказано когда-то о герое одного романа. А много времени спустя в новом издании «отредактировано»: «*крикнул он ворчливо*» — и никто не услышал, не спохватился, что *крик* и *ворчание* несовместимы.

Читаем в публицистике и в художественной прозе, переводной и оригинальной: «Я ощутил *полную опустошенность*», «Там царило *полное запустение*», «Картина *полного опустошения*».

Да, слово *полная* теряет свой первоначальный смысл и нередко воспринимается как *совершенная*. Но не в таких же сочетаниях!

Иной переводчик способен написать: «Именно этот *образ жизни* привел ее к *смерти*» — получается плоская острота, вовсе не предусмотренная зарубежным автором. Да еще вслед за этим герой старается «восстановить картину ее *жизни*», а через фразу о другой женщине сказано: «...знала очень много мужчин в своей *жизни*» — хоть бы для разнообразия на *своем веку*!

«Присутствие *смерти* ощущаешь так *живо*...» (вместо — *явственно, сильно, остро*).

Распорядитель *на похоронах* рассуждает: «Мало кто нам радуется, но без нас *не проживешь!*». — опять дурной каламбур. И тут повинен вовсе не дух книги и не характер говорящего. Просто переводчик свел вместе слова и понятия несовместимые, они друг с другом на ножах. Можно было подыскать что-то более уместное (без нас *не обойдешься*).

Если упомянуты *«мертвецы на кладбище»*, то в следующей фразе излишне «не могли сдвинуться с *мертвой точки*».

Такое получается по невниманию, по недомыслию.

Еще того чаще нелепые столкновения, ненужные повторы встречаются там, где избежать их и вовсе просто.

Хорошо ли сказать, что человек не увидел ни одного *мало-мальски большого* дерева? Или: зверек «понял, что *маленькая* девочка не *самое большое* зло для него»? Не лучше ли — для него не слишком *опасна*?

«*Сияясь* побороть свою *слабость*» — конечно же, здесь надо *пытаясь, стараясь*.

Зимнее лихолетье. Слово отличное, но рядом с зимой чудятся уже не лета, а лето!

«...Не заметил *поблизости* никого, кроме *далекой* детской фигурки».

«В силу своего *слабоумия*»!!

У одного писателя (не переводчика!) герой «с *хрустом* потянулся, вдохнув воздух *со свистом*». А кто-то *хлебает похлебку* (лучше все же *хлебать* суп, а *похлебку* *уписывать, уплетать*). А кто-то говорит о войне: «Я последний год *прихватил* — и то *хватило*».

Тут автору нужны были только глаза и уши.

У мастера, и тоже не в переводе: «От ее тела, *затянутого* в тонкое платье, *тянуло* теплом».

Нечто «*приносит положительные плоды*». Да, плоды не так сухи и казенны, как навязшие в зубах *результаты*, но уж если *плоды* — так скорее *добрые*, хорошие.

«И *второе*, хотя здесь *третьестепенное...*»

В один прекрасный день печатается в газетах, звучит по радио: «Кое-где *допускаются недопустимые факты*».

Или так: «*Антиобщественные подонки общества...*»

Можно догадаться: сперва было «антиобщественные элементы», потом кто-то отредактировал. Оно бы и правильно — «*подонки*» выразительнее, чем «элементы». Но тогда надо было избежать ненужного повтора с одним и тем же корнем.

«С нею произошло роковое происшествие» — вдвойне обидно, когда так пишет серьезный критик о прекрасном поэте.

Переводчик, уже не начинающий, не смущаясь ставит рядом *запустение и пустынность*, потерял рассудок и *терялся* в догадках, *общий* разговор в одном *частном обществе*, «внезапно возникшее *самообладание* овладело мною», «*умозрительный* склад ума». Все это — попросту неряшество.

У одного автора *упитанный* юнец не *питал* к кому-то неприязни, у другого герой испытывает *легкое облегчение*, у третьего гостей захватило *предвкушение вкусной еды*... Еще у одного женщины *преклонного* возраста... были *непреклонны*, ощущение *праздника* — и рядом: люди казались *праздными*.

А ведь тут не требуется особой проницательности и чуткости, можно, кажется, вообще не думать и не чувствовать — уметь хотя бы видеть и слышать!

«— *Идите* к черту, — сказал он и поторопился *отойти*» — похоже, что и сам говорящий либо пошел к черту, либо отошел от черта подальше!

«Я его *вижу* насквозь и потому *виду* не подаю».

«Я, *глядишь*, и *увидела бы*».

«Шапка *ухарски* сползла на одно ухо» — а вернее: мальчишка лихо сдвинул (или надел) ее *набекрень*.

Бабушка оттрепала внука за уши, и тут же он говорит ей: «Не видать нам этого дома, как своих ушей!»

«...Руки и прежде всего длинные *пальцы*, *увенчанные* красивыми, крупными ногтями» — и это, кстати, не перевод! И «запела... *округлив глаза куда-то* в затканый ночью... *простор*» — тоже не перевод!

«...Виски *покрашены в седой цвет*» — *цвет* все же не седой! Тогда уж, может быть, хотя бы выкрашены «под седину»?

«Ее лицо было молочно-белым, и на нем резко выделялись *мочки ушей* и *веки глаз*, окрашенные в розовый цвет» — кто видел мочки ушей на лице? И какие еще могут быть *веки*?

«...Он *допил эль* и выплеснул *остатки* на пол» — если допил, остаться уже нечему!

Люди «ухали под струями воды в душевой, но как-то без особого *воодушевления*...»

«...В глазах было *тоскливо-умозрительное выражение*» — что сие значит?

«Высохшее *лицо цвета* старой *кожи*» — надо думать, лицо такое темное, словно кожа дубленая.

Попробуйте себе представить такую сценку из восточного быта: «женщина *размахивала* руками, *выступая* величаво, *как изваяние*, с корзиной, прочно державшейся на голове»! Пояснений, вероятно, не требуется.

Десятки несуразностей — и лишь единицы (причем не самые страшные) были выловлены редакторами. Все остальные перлы разошлись многотысячными тиражами. А приводить подобные ляпсусы можно сотнями.

Вероятно, особого разговора требуют переводы, выходящие в областных и республиканских издательствах. Тут, случается, роман классика напоминает известную рубрику «Нарочно не придумаешь»: «Молодой человек с *кремовыми пирожками*», «У него *остановилось биться сердце*», «С него *соскочило затмение чувств*», «*Переулок неожиданно загнулся*»... Один читатель прислал ворох этих выписок, причем извинился, что не может прислать всю книгу: он «угощает» ею друзей, «когда хочется посмеяться вволю». Чувство юмора у читателей драгоценно — но мне, профессионалу, не смешно. Ведь этот, прошу прощения, бред издан стотысячным тиражом! И подобное издается поныне.

Не так уж много зоркости и внимания надобно, чтобы заметить, если рядом стоят *секунда* и *секундант*, *ясновидец* и *выяснил*, *обои* и *обаятельная*, *упоительно* и *поют*, если *теснятся тесовые* крыши, чье-то *тело взлетело* вверх, «немолодая *уже* женщина» (а можно *уже* немолодая...), «на *базе базельских* изданий» и прочее.

Некто «далеко не молод. Не *далее*, как вчера» он делал то-то и то-то. Другой «успокаивает *жену*: ну-ну...» — говорит он... Третий — за рулем автомобиля: «Он знал, что старушка не *подведет* и *вел ее* *машинально*. Должно быть, он *водил машину* с юности».

Такое может случиться ненароком, по рассеянности. Но читателю нет дела — отчего и почему оплошал литератор, кто этот литератор — мастер, подмастерье или нерадивый ремесленник. И читатель законно удивляется: а куда смотрел редактор?

А вот ошибки еще одного сорта — когда пишущий не замечает, что слово многозначно:

«...Ему захотелось пробежаться *вниз* по ступенькам... Но дисциплина и самоконтроль... *взяли верх*, и он сошел *вниз* быстрым, деловым шагом». И впрямь нарочно не придумаешь!

«...Ни один из них не считает (героя) пустым *местом*. Он... сказал, что устроит их всех в гостиной, если они там *поместятся*».

«Он отказался от *поползновения* спасти меня *ползком*».

«...Все *отбросы* автоматически *выбрасываются*».

«...С легкой улыбкой закупорил *тяжелую* бутылку».

«Я пошел в гостиную, где (она) *настраивала* телевизор. Наверно, она заметила, что я *расстроен*».

«*Отойду* немного и *пойду...*» — в первом случае надо бы: *опомнюсь, отдышусь, отдохну*.

«...Пока (один герой) *шел к его* (другого героя) столу *своими* мелкими шажками, он пристально смотрел на него и окончательно *вышел из себя*!»

Вы думали, это пародия? Нет, вполне серьезная проза.

Поставлены рядом слова *близкие, смежные*, но в *контексте* имеющие совсем *разный смысл*, — и получилась какая-то нелепая смесь.

Милый, добрый и поэтичный рассказ современного писателя, перевод с фламандского:

«Может, он (лисенок) ревновал к *Коко* маленькую девочку, *которого* она любила не меньше?»

Вывихнутый порядок слов, совершенная безграмотность. И притом глухота поразительная. Что стоило разок заменить кличку птицы словом «попугай», чтобы избежать такой чудовищной, с позволения сказать, звукописи? (Иначе при нормальном порядке слов эта куриная фонетика стала бы еще чудовищней: ревновал девочку к *Коко*, *которого..!*)

Или встретится такое: *Мы чаще* говорим... — и если не ухо, так глаз воспринимает *мычание!*

Нечто вызывает *широкий* интерес и *высокую* оценку.

Чаще всего ухо и глаз подводят любителей канцелярита. Рифмуются бесчисленные окончания на *-ение* и *-ание*, — казалось бы, рука не повернется опять и опять выводить все то же, в пальцах начнется зуд, чисто физическое ощущение должно бы подсказать: довольно, хватит, все это было, было... Неприглядно ползают по страницам несчетные *-авшие, -евшие, -ившие, -чившие, -еющие, -ающие*, шипят, чихают... сколько можно?

А литератору и горя мало!

Но и помимо канцелярита в переводах и не в переводах вдоволь совсем излишних созвучий.

«Максим Грек переводил *максимально точно*».

«*Спи, Пит!*» (а можно сказать *усни*, либо заменить имя на *малыш* или на что-нибудь еще).

Лицо дергает *тик* — и тут же старик сидит на *тюке*.

Некто выбежал из комнаты, «застегивая на *ходу доху*». Где-то в стихах или шутке это могло бы даже стать занятой находкой, в обычной прозе — только помеха. Хотя бы уж переставить: на ходу застегивая доху.

Повесть называется «*Пути титанов*» — а можно было сделать либо *дороги*, либо *исполинов*.

Не в стихах и не в пародии, в обычном спокойном тексте «автомобиль *заурчал*, и *умчал*» — может быть, все же *умчался* или *унесся*?

«Этот *остров* не ускользнул от *острого* взгляда» — можно хотя бы *зоркого*. А ненужное созвучие у публициста понапрасну сбивает с толку.

Глухотой подчас страдают и поэты.

«А сверху *хитро* нам мигали звезды» — не очень-то поэтичны и музыкальны эти «хухи».

Если сказано — бубенцы *звонят*, не стоит рядом ставить *извини*.

И многое, многое другое... Это, конечно, мелочи, но из мелочей образуется словесная ткань. Как бы она не оказалась грубой и серой дерюгой!

«СВИНКИ ЗАМЯУКАЛИ»

«Нас *постигла* редкая *удача*» — не странное ли сочетание? *Постигает* — *неудача*, *беда*, *несчастье*, а *удаче* сродни глагол менее мрачный: нам *выпала*... И однако такую оговорку встречаешь у большого писателя.

«*Встретил войну в лицо*» — так говорит другой хороший писатель о своем собрате. И это тоже сдвиг, смесь двух разных оборотов: можно либо *встретить лицом к лицу*, либо — *смотреть* (войне, опасности) *в лицо*.

Начало серьезной статьи: «В здравом уме и *трезвой памяти* говорю...» Это сочетание уже «вошло» в обиход. Искажена старинная формула завещания «Находясь в здравом уме и *твердой* памяти» — в этом языковом обороте трезвость не при чем, никто не думал, что человек станет писать завещание «под мухой».

Устойчивое речение, в котором заключены совершенно определенные мысль и чувство, оказалось вывихнуто, спутано с другим. Такие вывихи не редкость, подчас все

так перемешается, что не сразу доходит истинный смысл написанного.

У меня нет ни малейшего желания посягать на авторитеты или заниматься ловлей словесных блох ради того, чтобы кого-либо уязвить. Старая истина: не ошибается только тот, кто ничего не делает. И, конечно, ошибка словесная — не то, что ошибка сапера или даже акробата под куполом цирка. Но помножьте-ка ее на тысячи, миллионы читателей, слушателей — чем измерить вред, нанесенный культуре и языку? Особенно когда ошибка исходит от уважаемого мастера, которого знают, которому верят.

Обидно читать у поэта: «Слышно, как *по миру* время идет». Ведь слишком известно и памятно, что значило на Руси *пойти по миру, с сумой — побираться, просить милостыню, подаяние*.

Странно у другого поэта — она «*шарахнулась, смела*». Затмение? Небрежность? Ведь «шарахнуться» прочно связано в нашем языке и восприятии не со смелостью, а с испугом!

Опять-таки в испуге можно отпрянуть — но можно ли *отпрянуть лицом*? И притом не со страхом, а с любопытством?

Можно ли творить чудеса ударом *волшебной палочки*? С детства мы помним, что феи в сказках проделывали это не ударом, а *взмахом, мановением*, легким движением волшебной палочки.

Можно столкнуть два обычно не соединяемых, далеких слова — и высечь искру поэзии. Но — именно с умыслом столкнуть, соединить несоединимое. Иное дело — соскользнуть, по ошибке взять лежащее рядом, неточное, приблизительное. И, однако, это случается очень часто. Чаще всего — когда сдвинуто, смещено обычное речение.

«Завтрашний век... *уже не за семью печатями*» — полно, так ли? *За семью печатями* скрывается нечто мудрое, непостижимое, таинственное («книга за семью печатями»), а тут речь не о догадках, прогнозах, не о мудрой науке футурологии, просто близкое будущее — оно *не за горами*.

Говорят: *мертвенная бледность*, бледен как мертвец. Но не странно ли о миловидной женщине сказать в одной и той же строке, не переводя дыхания: «все та же очаровательная *живость*, тот же красивый, тонкий нос, *мертвенная белизна* кожи»?

«Он ее *ставит* на одну ступень с прислугой». Есть речение: *ставить на одну доску*. На ступень *поднимаются*.

В другой книге вам встречается *бежавший раб*, хотя естественно — *беглый*. В третьей — *маленькие сошки* вместо общеизвестного *мелкая сошка*.

Уж на что ходовой, обыденный оборот: «Он неглуп», «Он *был не дурак*». Но и тут порой встречаешь неряшество: «Он *не был дураком*».

«Он был высок, темноволос и, пожалуй, *неплох собой*» — а надо: *недурен* собой.

«...Они будут *гнуть свою палку*, пока не добьются этого». Одно из двух: либо герои *перегибают палку*, либо упорно *гнут свою линию*.

У охотника-враля «на *всякий случай* была байка в запасе». Слово взято неточное, небрежность привела к двусмыслице — охотник не одну какую-то байку припас «на *всякий случай*», а у него на *каждый* случай находилась какая-нибудь байка.

И в другом месте: «На *всякий экстренный случай*». Опять вывихнуто устойчивое речение.

Читаем в газете: «*Смертельные случаи*» при эпидемии. Возможен *смертельный исход* болезни, возможна *смертельная опасность*, но случай все же *смертный*!

Счету нет таким сдвигам и вывихам.

«Не подавал никаких *признаков сознания*» — вместо *был без сознания*, либо — не подавал *признаков жизни*.

«Разделяю от души!» — поди пойми, что человек хочет сказать: *вполне разделяю ваши чувства, чувствую то же, что и вы, всей душой радуюсь вместе с вами*.

«Она *одергивала мужа за рукав*» — странная помесь: можно *одернуть человека* или *одернуть платье*, но *подергать, дернуть за рукав*.

Человек «*волочился на поводу*» у богатой вдовушки. Можно *идти на поводу*, то есть *покоряться*. И очень распространено было в прошлом веке: *волочился за* (той же вдовушкой) — вот этого пишущий не чувствует.

Слышишь и читаешь «сделал услугу» — когда-то это было калькой, галлицизмом, а сейчас просто неряшество: по-русски — *оказать услугу*.

Часть нелепых, неверных решений до читателя не дошла. Другая часть когда-то увидела свет, но в более поздние издания уже не проникла. А добрая половина, увы, таким гордым чертополохом проросла на печатных страницах.

Они *чернели словно туча* — вместо естественного русского: они *стали чернее тучи*.

На человека злы «многие, кто по его милости остался без кола, без двора» — опять вывихнуто речение, надо: у кого... не осталось ни кола ни двора.

Не *убежать ли подобру-поздорову* — говорят: не *сбежать (удрать) ли*.

«...Он был все такой же: уверенный, *щеголеватый*, как с иголки». Экая путаница! *Щеголеватый* может быть и костюм, и человек, человек может быть при этом *свеж*, как *огурчик* (что, видимо, и подразумевал автор), однако сам человек отнюдь не как *с иголки*! Без всякого как, просто *с иголки*, он может быть только *одет*, либо — на нем *костюм с иголки*.

Люди в барах *до краев* наливались спиртным. *До краев* или *с краями* наливают все-таки *посуду*.

«Враг и *пальцем не пошевелил в нашу сторону*» — такой клубок не вдруг распутаешь: *и не поглядел в нашу сторону, и пальцем не пошевелил* (шевелинул), пальцем нас *не тронул*, и ухом не повел — все смешалось!

Журнальный очерк. Что-то нарушило тишину и порядок в театре, «но никто даже *глазом не повел*» — опять-таки, либо *бровью* не повел, либо *глазом не моргнул*.

Человек «...тяжело пыхтя, носится вокруг пальм, а на *пятках у него висит*» разозленный зверь. Воспринимается это не в переносном смысле, а буквально, как будто зверь и вправду вцепился в пятки и повис (да еще поблизости другие зверьки *висят* на ветках). Переводчик хотел сострить (преследователь *гонится по пятам, висит на хвосте*), но чувства меры ему не хватило. А если он имел в виду спортивный термин, то по неряшеству переврал его: в легкой атлетике если бегун догоняет другого, о нем говорят — *сидит на пятках*.

«Она *твердо покачала* головой». Обычно человек от чего-либо *твердо отказывается* или *твердо стоит на своем*, а если в знак своей твердой решимости (желая кому-то в чем-то отказать) *качает* головой, то — не *твердо*, а *решительно* или *упрямо*.

«Его карие глаза заблестели и *переполнились*». Чем же? Надо думать, слезами. Но без дополнения звучит оборванно, странно. Однако это не просто оговорка, описка. Дальше снова: «...глаза у него... укоризненно *переполняются*». Обычный оборот — глаза *наполнились сле-*

зами. А уж если отходить от него, все равно надо пояснить, как сделано хотя бы на третий раз: «Его глаза... переполняла... мольба».

Или так: «Молодость *била из него ключом*, и женщина поглощала ее жадно, как кошка молоко». Когда говорят, что молодость (жизнь, энергия, силы) бурлит или бьет ключом, подразумевается все же — не *из* человека, а *в нем*. Конечно, иногда писатель с умыслом разворачивает всем известное речение. Так у Сельвинского: «Он делает из мухи слона и потом продает слоновую кость». Но и в таких комических случаях едва ли надо путать самую основу, строй идиома. Даже малый сдвиг в идиомах может коварно подсунуть сознанию читателя совсем не ту мысль, ощущение, образ, какие имел в виду автор.

Любопытная подробность: все последние примеры взяты из разных рассказов *одного и того же* сборника! Разные переводчики, каждый на свой лад, грешили против русского языка — и все приведенные огрехи (и еще множество!) беспрепятственно попали в печать, не замеченные редактором.

В другом месте читаем: «Он *плотно подзаправился*» — это уже пересол: либо человек *подзаправился*, либо просто *плотно позавтракал* (пообедал).

«У него с утра еще *ничего не было во рту*» — так и просится *ни крошки, маковой росинки!*

«...Сердце ее сжималось и *подкашивались колени*» — ошибка довольно частая. Но ведь колени *подгибаются!* Подкашиваются — *ноги!*

Пишут даже: «сказал, *не разжимая губ*». Как будто говорит чревоушатель! А надо — сказал *сквозь зубы*.

«Мать *перевернула всю их жизнь с ног на голову*». Но по-русски говорят — *вверх ногами, вверх дном*.

У одного писателя встретилось нечто совсем уж странное: «задние дворы сознания!» Очевидно, *задворки*.

«Он *скрылся с наших глаз*» — можно написать *скрылся из глаз, скрылся из виду, с глаз долой, уйди с глаз моих*, но нельзя скрыться с *чьих-то* глаз!

«При виде нас у него *с души свалилось*» — говорят: с души *свалился камень* (или *тяжесть*), на душе *полегчало, от сердца отлегло*. Поневоле вспоминаешь о перевертышах вроде пуганой вороны, которая на молоку дует, о детских сказочках про то, как рыбы по небу гуляют. Но там в лепых нелепицах есть свой смысл: позабавить, а заодно утвердить малыша в знании того, как что бывает

на самом деле. А тут взрослые дяди и тети путают совсем разные речения и обороты уже не смеха ради, а просто по языковому невежеству или неряшеству.

Есть еще и другая опасность: *лжеидиомы*. Неловкое сочетание слов вдруг напоминает, даже пародирует идиом, вносит в текст побочные, сбивающие с толку оттенки.

В одной больнице висела (а возможно и поныне висит) стенгазета под названием «*Клиническая жизнь*». Подразумевается явно «Жизнь (нашей) клиники», но в таком виде название зловеще напоминает... *клиническую смерть*! Вряд ли этот кладбищенский юмор — умышленный.

«Светлая ночь позволяла нам видеть... опасности *ясно, как днем*» — это на борту корабля, которому грозит крушение. И не к месту вспоминается оборот *ясно, как день*. Надо было избежать ненужного обертона, повернуть фразу иначе: в эту ночь было *светло, как днем*, и мы *ясно* видели...

Человек стоит на палубе, *дуя в кулак*, — он согревает дыханием окоченевшие руки, а читателю вспоминается либо *свистать в кулак*, иначе говоря, «сидеть без гроша», либо *смеяться в кулак*, то есть исподтишка.

Привычные с колыбели образные речения, искони отлитые народом в золотые слитки сочетания слов, пословицы, поговорки — драгоценнейшее достояние литератора.

И странно читать у хорошего писателя: «Встречают по одежке, провожают по уму». Диву даешься, почему и зачем автор перевернул, перекроил известную поговорку: «По одежке (по платью) встречают, по уму провожают». А у другого автора и вовсе дела идут «с *пня на колоду*»!!!

Возмущенная читательница прислала рассказ из областной газеты. Невозможно перечислить все «изыски» этого сочинения: тут и «*загрубелое хмарью небо*», и «*широкий раскрой двери*», и странное слово «*настроглазились*» (не то от *навострились*, не то от *востроглазые*)... Может быть, это протест против серости и канцелярита — автор поднимает какие-то глубинные, «земляные» пласты языка? Но тогда откуда у него же: «Есть такая русская пословица: *Когда дрова рубят — щепки летят*»? Это-то надо бы знать и не путать!

Если уж писатели подчас путаются в своих же русских оборотах и речениях, то каково переводчику? Его сбивает еще и чужой идиом!

Переводчикам (и редакторам переводов) вдвойне важно владеть богатствами своего языка, чтобы под гипнозом чужого не натащить к нам каких-нибудь гибридных уродцев, а свободно найти в своей кладовой оборот столь же яркий, образный, не рабски-подражательный, а равноценный.

Только тот, кто занимается литературой по несчастной случайности, способен перевести английское *I know him as I know my ten fingers* или *he knows this like the palm of his hand* дословно: «я его знаю, как свои *десять* пальцев» или «ему это знакомо, как своя *ладонь*». Каждый сколько-нибудь грамотный человек подставит наше: как свои *пять* пальцев.

В первом издании это приведено как пример невозможного переводческого ляпсуса. Автор этих строк даже мысли не допускал, что кто-то может всерьез написать так. Но вот в каком виде вполне грамотный, серьезный литературовед переводит фразу из зарубежного романа: «Я буду *знать* свою страну, *как собственную ладонь*!» Глазам не веришь...

В одной рукописи встретилось такое: «Вы будете себя там чувствовать, *как утка в воде*». Ясно: переводчик не владеет родным языком и не знает азов своей профессии. В подлиннике *you'd take to it like a duck takes to water*, но по-русски, конечно, *как рыба в воде*.

«*Гнаться за многими кроликами*!» А по-русски все-таки — *за двумя зайцами*.

Всякий идиом чужого языка для переводчика — задача. Просто пересказать смысл — жалко, потеряешь долю живой образности. Скалькировать, передать буквально? Выйдет фальшиво. Найти свое, русское речение с тем же смыслом и той же окраской далеко не всегда легко. Тут нужен верный слух и чутье.

«От запаха жарящегося мяса его рот наполнился слюной» — так и напечатано! Сразу ясно: переводчик знает только букву подлинника, но не ощущает его смысла и настроения, и притом не владеет языком, на который переводит. Ибо по-русски, конечно, *у него слюнки потекли*!

«Не ешь так много, у тебя *глаза больше желудка*!» — а это значит: *не жадничай, у тебя глаза завидуице*.

В романе английского классика мальчики «бежали *вперед быстрее, чем ворона летит*». А ворона летит довольно медленно, но — *по прямой*. И английский идиом *as a crow flies* значит именно — *напрямик*. Если уж пере-

водчик этого не знал, так мог бы найти в словаре.

«Цена... грош за дюжину» — сказано в переводе научно-популярной книги. По-русски просто — *грош цена*, а в менее серьезном тексте можно и — пятачок пучок.

В журнальном варианте рассказа робот «по-рачыи отступил». В книге (спасибо редактору?) естественно, по-русски: робот *попятился, как рак*.

«За всю жизнь я не *нажил и катушки*». О чем думал, как представлял себе это переводчик? Ни о чем он не думал, проверять себя не стал, в словарь не посмотрел. Тут и безграмотность, и небрежность, и недомыслие. В подлиннике... and see I wouldn't hardly be carrying a goil, и значение roll надо взять другое: «У меня нет при себе толстой пачки денег», и уж если не находишь ничего равноценного по-русски, переводи прямо: *богатства я не нажил, с меня нечего взять*.

Иногда, напротив, хороший переводчик сознательно отходит от чисто русского, обычного выражения, желая сделать образ неожиданней, ярче. Героиня «упряма, как мул». Не спорно ли? Все-таки в языке живет другое — *упрям, как осел*. И здесь напрашивается: как ослица.

Однажды Марк Твен взял эпиграфом старинную французскую пословицу, которая гласит: «У каждого человека руки обращены ладонями внутрь». Что это значит? В какой-то мере — руки у всех *загребущие*, а еще вернее: *своя рубашка ближе к телу*, ибо соль тут не только в корысти. Но как раз в этой книге Твена экзотические эпиграфы играли особую роль, то были пословицы и поговорки разных народов, иногда подлинные, иногда сочиненные самим Твеном. Их нельзя было просто заменять поговорками русскими — и пришлось искать, вернее придумывать что-то другое с тем же смыслом и по возможности краткое, как пословица: «Всяк себе первому друг». Ведь «руки, обращенные ладонями внутрь» ни уму, ни сердцу русского читателя ничего не говорят.

Один журналист привел слова херстовской газеты о выступлении Джонсона: это, мол, средство «*выдернуть ковер из-под ног* его критиков...».

В США оборот «выдернуть ковер из-под ног» обычен, а у нас он ничего не значит, надо хотя бы — *выбить почву из-под ног* (или — *выбить оружие из рук*).

Но вот недавно уже и в повести «все произошло так внезапно, словно кто-то вдруг *выдернул у них из-под ног ковровую дорожку*»! Тоже «входит в язык»?!

Бессмысленное и нелепое это занятие — чужой идиом, образное речение не переводить, а «перепирать». (Да простится не слишком парламентарное выражение, но не мною сказано: «перепер он нам Шекспира на язык родных осин».)

«Как могли вы позволить *Тому, Дику, Гарри* нарушить мой покой?» — так писали в старину переводчики-буквалисты, так «перепируют» порою и теперь, не умея найти полновесную русскую замену. А ведь можно: «позволить *первым встречным*», а иногда, в рассказе классика, и *простым смертным*.

«*Я единственное ядовитое насекомое, попавшее в чистый бальзам их счастья*». У переводчика дословно, а надо бы: «Только я один *омрачаю их счастье*» (вообще же это означает просто *ложку дегтя в бочке меда*.)

Интересный очерк о долгой командировке в Париж. Но среди прочего читаем: человек с высшим образованием вынужден там работать на складе, «чтобы было чем *вскипятить мармитку*». Что за мармитка такая?! Разгадка проста, дословно переведен французский оборот, означает он *работу ради хлеба насущного*. «*Кипит кастрюлька*» — значит, имеешь чем прокормить семью.

«В будущем тебе *понадобится сюртук подлинней*», — заявляет старик-отец взрослому сыну. Что такое, почему? Сын давно вышел из возраста, когда можно еще подрасти, да и не вяжется это с остальным разговором. А отец говорит: *You can cut your coat a bit longer in the future*. Задумайся хоть на миг переводчик телесценария над тем вздором, который у него получился, справься он во фразеологическом словаре Кунина или у Гальперина, он бы сообразил, что к чему. *Cut the coat according to the cloth* значит *по одежке протягивай ножки*. Отец изменил завещание в пользу сына — и тому больше не придется *экономить*, во всем *себя стеснять, урезывать*, во всем себе *отказывать*.

Откуда берутся подобные нелепости? Тут виною не только невежество и лень мысли. Тот, кто способен написать так, еще и не художник по самой природе своей. Такой, с позволения сказать, литератор не различает тонов и оттенков, не видит красок, не умеет живописать словом — и лучше бы ему к *художественной литературе*, к *художественному переводу* не прикасаться.

Драгоценно умение *безличную информацию* заменить *живым, образным словом*. Очень хорошо, если че-

ловек английское a great fuss were being made over a trifle переводит как «*делают из мухи слона*», а о тех, кто controlled the orchestra of their world with the slightest movement of head or hand, пишет: *под их дудку пляшет* подвластный им мир. Можно только пожалеть того редактора, которому первое кажется слишком вольным («скажете просто: поднимают много шуму из ничего!»), а второе слишком... дословным. И спасибо еще, если такой редактор не требует заменить «это было предательство» (по отношению к другу, а не из области дипломатии) на «это было *нелояльно*»!

И порой живее не пресное «совершенная темнота», даже «непроглядная тьма», а — там было *темно, хоть глаз выколи* или *черным-черно*. И вместо «ноги его *отяжелели*» куда вернее: «он *едва волочил* ноги».

В романе конца прошлого века сказано: Ill fortune and ill health had both left their marks upon him — в переводе «*жизненные неприятности...* наложили на него свою печать», а надо бы: *жизтейские невзгоды*.

«*Очищение души идет через горести*» — all refinement is though sorrow. А надо (тем более в романе писателя классика): *душа очищается страданием*.

Скучно и ненужно: «Я не хочу *превращать людей в нищих попрошаек*», если в подлиннике *pauperise*. Лучше: не хочу *пускать людей по миру*.

Столкнувшись с обычным для английского слуха оборотом вроде It wouldn't have worked *if she had been* a different kind of a girl, if she had been a coquette or greedy or foolish, очень многие пишут: *если бы она была девушкой иного сорта*, склада, с иным характером. А вот находка одного молодого переводчика: «Ничего бы из этого не вышло, *не будь Марта Мартой*, будь она кокеткой, жадиной или дурой». Свободная, очень современная интонация, для этого автора и этих героев самая верная.

В подлиннике: «*этому вопросу цена миллион*» — оборот, обычный у американцев, но мало говорящий нашему читателю. И переводчик дает наше, естественное: *вот это всем вопросам вопрос!*

Отличная находка другого переводчика. Роман второй половины прошлого века повествует о середине века позапрошлого: юный провинциал впервые видит большой портовый город — и зрелище это brought my country heart into my mouth. В переводе ни тени кальки и не просто какое-нибудь *ахнул* или *пришел в восторг*, но, в

полном согласии с характером героя, стилем, эпохой: «у меня, *деревенского жителя, дух занялся от восторга*».

В подлиннике: это единственное место, где я чувствую себя in a congenial atmosphere. Иной буквалист так бы и написал: «в конгениальной атмосфере»! Но ведь случай и впрямь не легкий. Нельзя сказать «как дома», ибо речь именно о *доме*; нельзя «как рыба в воде» — говорящий только что *умылся*. Переводчик нашел простое и правильное решение: «в *своей стихии*». Или еще: he always, had a left-handed brain (буквально у него *неуклюжий мозг*) — в переводе у него *все не как у людей*.

Обычное в Америке white trash не однозначно. Нередко это — белые бедняки. В применении к таким личностям, как насильник и детоубийца Юэл из романа Харпер Ли «Убить пересмешника», это *подонки*. А в другом недавнем романе переводчик нашел отличную замену: «Мясо енота не станет есть ни один белый, разве что *голь перекатная*»!

Конечно, всегда лучше иноязычное речение заменить живым, образным речением русским. Но надо еще, чтобы оно *подходило к характеру и событиям*.

Если в подлиннике герой силится to keep a stiff upper lip, ему незачем в переводе заботиться о том, чтобы *не дрожала верхняя губа*, а лучше *не унывать, не вешать носа, не падать духом* — смотря когда это написано, кто автор, каков у героя характер. Чопорному, замкнутому англичанину пристало *держаться в руках* или *сохранять хладнокровие*, а бойкий паренек в современном американском рассказе (или при сходном речении разбитной итальянец, француз), пожалуй, скажет другому: «*Держи хвост морковкой!*»

Сварливая жена наверняка выкрикнет не «что ты такое *говоришь*», а — *что ты мелешь!*

You cannot make head or tail of it — человек немолодой, интеллигентный заметит спокойно: *ничего понять нельзя*. А кто-то грубоватый у современного автора скажет, пожалуй, *не смыслит ни уха ни рыла!*

«Рабочие сцены *разбились в лепешку*, а потом *ударилась* в другую крайность». А речь о том, как упала актриса. И начинает казаться, что рабочие из солидарности тоже *расшиблись*.

Не может чопорный англичанин даже об очень неприятном ему человеке, тем более о женщине, сказать —

«она как *банный лист*!»! В Англии не парятся березовыми вениками, да если бы и парились, человек очень сдержанный, смолоду приученный к учтивости (по крайней мере внешней), такого себе не позволит.

А в канадской книжке об эскимосах переводчику пришлось отбросить отличное «он на этом *собаку съел*» — жителям тундры чужд и непонятен переносный смысл этого оборота, они, пожалуй, оскорбились бы за своих верных спутников и помощников.

В романе английского классика моряк, уезжая от невесты, говорит: I have to go again. Переводчик попытался заменить тусклое «Мне опять надо уехать» чем-то более живым, образным: — Что ж, приходится *отдать концы*.

Да, звучит по-моряцки, но переводчик не учел современно-жаргонного значения этих слов — и чуть не насмешил читателя. Герой вовсе не собирается помирать. И правильно найдена тоже вполне «моряцкая», но более верная замена:... надо *сниматься с якоря*.

Настоящий литератор — только тот, кто владеет *образной* речью, неисчерпаемым богатством русских речений, присловий, идиомов — всем, что оживляет, красит всякий рассказ и всякую печатную страницу.

Ибо искусство, как известно, есть мышление в образах.

III. И ГОЛОВА И СЕРДЦЕ НА МЕСТЕ?

ПРЕДКИ АДАМА

Бывает так.

Переводит человек серьезного западного прозаика. Автор — культурнейший, энциклопедически образованный. Исторические, мифологические имена и события, Библия и античность, живопись, музыка и архитектура — во всем этом он как дома. Переводчик обязан донести до читателя все богатство мысли, образов и ассоциаций — сложных, многоплановых, разветвленных. Такой книге необходим продуманный комментарий, но и от переводчика, и от редактора требуются культура и внимание.

Никому не под силу *знать все*. Но можно и нужно *проверять* все, что для тебя мало-мальски сомнительно, неясно. Можно не знать назубок «Макбета», но недопустимо и чудовищно написать так: «Слава богу, пока бирнамская *древесина* не окажется в Дансинейне... ему нечего опасаться».

Что представлял себе переводчик, когда выводил на бумаге эту фразу? Лесосплав? Плоты на Лене или Оби?

В арсенале языка немало оборотов, речений, которые требуют от пишущего известной *культуры*. Не зная их вовсе или зная только понаслышке, легко попасть впросак.

«Хлебные крошки над водой, которые воздадутся сторицей.» Человеку явно не хватило ни чутья (а как не почувствовать, что фраза в таком виде странна и не очень осмысленна!), ни обыкновенной добросовестности, ибо, запнувшись на месте не очень понятном, надо рыться в справочниках, словарях, цитатниках. Не так уж трудно убедиться, что ведьмы пророчили Макбету безопасность до поры, «покуда Бирнамский лес не двинулся на Дунсинан», а библейское изречение гласит: «Отпускай хлеб твой *по водам*» (Екклезиаст).

По счастью, ни «древесина», ни «хлебные крошки» до типографии и до читателя не дошли. Но не всегда заста-

вы, преграждающие бездумью и бескультурью путь в печать, бывают достаточно зорки и вооружены. А ведь каждая невразумительная или корявая строка проходит не через одни только руки и видит ее, как известно, не одна пара глаз.

Не запнулся и не доискался переводчик — должен запнуться редактор. Тогда читателя не будет веселить и озадачивать, к примеру, «*заповедь* (!), наложенная на Адама и его *предков*»! А ведь было напечатано такое, да еще в двух *разных* переводах одного и того же романа! (Правда, тому уже полвека.) Поди пойми, как могли *два* человека порознь сделать такую забавную ошибку — *предками* наградить *единственного*, у кого предков не было. Двое перевели *breed* (племя, потомки) как «предки» — и два редактора столь же бездумно этот несусветный вздор пропустили. Оба переводчика наверняка неплохо знали священное писание. Но вот переводили они явно *не думая*.

А литературу полагается думать.

Порой уже не переводчик, а журналист не думает, не слышит, не ощущает корня слова и путает — что было «*пред*», т. е. раньше, а что «*потом*». И в газете мы с изумлением читаем:

«*Потомки* тех, кто живет и трудится здесь *сегодня*, были мореходами и рыбаками...»

Еще удивительней та же нелепость у поэта:

«Остывшие звезды, вы черные вздохи
Вселенной,
Вы разума вехи,
забытых потомков кострища».

И стихи ведь неплохие, но... не обидна ли такая, мягко говоря, путаница в очень простом случае? Чего же тогда ждать в случаях посложнее?

Да, конечно, всего знать нельзя. Но надо же хоть как-то разобраться, допустим, в банковских, финансовых делах, если переводишь Бальзака или Драйзера, в золотоискательстве — если занимаешься Джеком Лондоном, в авиации — работая над переводом Сент-Экзюпери, в каких-то хотя бы начатках физики, химии, биологии, астрономии — если переводишь современную фантастику. Нужна хоть малая толика знаний, нужна *культура общая* — и *культура работы*. Без этого не обойтись ни редактору, ни переводчику.

Особенно это важно при переводах классики, за которые порою легкомысленно берутся люди, к такой работе никак не подготовленные.

Но нужнее всего вдумчивость, чутье и добросовестность.

Право, не надо быть энциклопедистом, чтобы знать, что такое по-английски *Last Supper*. Переводчик словно бы и знает — он не пишет «последний ужин», спасибо и на том. Однако он не потрудился проверить себя — и *Тайная вечеря* у него все же оказалась не тайной, как положено, а именно *последней* — безграмотность довольно конфузная.

В чудесном издании хорошей книги встречаем невообразимое: *Иван Креститель*! Пусть переводчик не читал евангелия. Но неужели и в Третьяковской галерее ни разу не был? «Голову *Иоанна Крестителя*» можно бы вспомнить, это тоже относится к нашей общей культуре.

Журналист пишет: иные чиновники «почему-то уверены, что всегда и во всем правы абсолютно и скорее согласятся *посыпать голову пеплом*, чем признать свою ошибку». Но по Библии посыпают главу пеплом те, кто *глубоко скорбит*, а бюрократ и хам из газетного очерка ошибок не признает, в хамстве своем не раскаивается и ничуть о нем не скорбит. При чем же тут пепел?

У переводчика: «По воле *всевышнего*...»

Редактор (на полях): «А что такое *всевышнее*?»

В западной литературе (и не только в классике) то и дело попадают библейские образы, имена, цитаты, чаще всего — цитаты и упоминания скрытые, без ссылки, ибо западному читателю все это сизмальства хорошо знакомо, он и так поймет. А у нас, как известно, церковь отделена от школы, и очень многого наши читатели без объяснения не поймут и не воспримут. Выросли поколения переводчиков, которых тоже всему этому не учили, но они обязаны *узнавать*. И чутье должно подсказать им хотя бы в простых случаях, где можно узнать, где надо искать.

Но бывало и так, что переводчик, который еще до 1917 года учился в гимназии, все-таки писал (вернее, переносил в русский текст не переводя): «*Генезис*». А рядом упоминается Библия, да и словарь подсказывает, что «*Генезис*» — это *Книга Бытия*...

Перевирают, как мы уже видели, не только далекую от нас Библию.

«Говорят, что в небе и в земле сокрыто больше, чем снилось философам». Редкий сколько-нибудь начитанный человек не помнит с юности: «Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам». Неужто переводчик не узнал ставшие крылатыми слова Гамлета?!

А вот пушкинская крылатая строка, ее знает наизусть каждый школьник. Но... к 175-летию со дня рождения поэта объявлен по телевидению конкурс школьников-чтецов под названием: «Здравствуй, племя *молодое*, незнакомое»! «Исправили» Пушкина? «Осовременили»?

Когда иные редакторы и корректоры, не слыша ни ритма, ни чувства, упорно правят, скажем, волнение на *волнение*, спрашиваешь: может, вы Пушкину «исправили»: «Я помню чудное мгновение»? Спрашиваешь, как о невозможном, немыслимом. Но вот, оказывается, и это возможно. Опять и опять «правят» классиков, опять и опять, не поняв, цитируют их не к месту.

В газете печатались зарубежные репортажи, путевые заметки — о Франции, об Испании. Назывался раздел — «Из дальних странствий *возвратясь*»! Звучно, что и говорить. Но помнят ли в редакции, что это — начало крыловской басни «*Лжец*»? А читатели-то помнят со школьных лет! Редакция, надо полагать, не стремилась ни насмешить читателей, ни наекнуть, что корреспонденты... гм... не совсем правдивы?

В хорошей газетной статье на темы нравственные процитировано:

Сотри случайные черты,
И ты увидешь — *жизнь прекрасна*.

Опечатка — на совести корректора, ладно. А на чьей совести *искажение* известных слов Блока? У него ведь *мир прекрасен*? И зачем тут же высокую поэзию перекладывать на бездушный язык протокола: «По-моему, Блок дает этими двумя строками *точный рецепт отношения к времени*»? Как можно было преподать молодым читателям такой урок бескультурия и неуважения к нашему драгоценному наследию, к поэзии и мысли?

Неосторожно процитировали Блока в другом случае. Рецензия на фильм о прославленном летчике озаглавлена «Его винты поют, как струны...» — и напрасно. Ведь стихи, откуда взята эта строка — не во славу летчика, в них скорее укор, недоумение и горькое пророчество, и многие читатели это помнят.

В разных переводах в разные годы появлялся у нас рассказ С. Моэма «Друг в беде». Название это — Friend in need — половина пословицы (по-русски — друзья познаются в беде). Но чуть ли не пятый по счету перевод озаглавлен в серьезном литературном органе: «*Милый друг*». И смысл перевран — и зачем тревожить тень Моэпассана? Зачем скромному рассказику тягаться с давно известным романом?

Еще конфузный случай. Перевод с французского: «...с порога я заметил две картины *Хистлера*». Так и напечатано! Опечатка? Все недоглядели в верстке — и переводчик, и редактор, и корректор? Ох, скорее так оно и написалось еще в рукописи: эрудиции хватило на то, чтобы фонетически правильно передать обычное английское Wh, а вот имя художника не вспомнилось — и проверить, есть ли такой Хистлер или речь все же об Уистлере, никто не удосужился.

Не удосужился... Бывает, приводишь цитату из классика, а проверить некогда. Книга вышла, хватить — отрывок монолога идет в мужском роде, а надо в женском! И некуда деваться от сраму, и уже на всю жизнь не мила эта книжка, никогда не возьмешь ее в руки и, вспоминая, всегда багровееешь от стыда. И поздно объяснять читателю, какие там заботы и недуги помешали тебе заглянуть в библиотеку и отчего редактору тоже недосуг было тебя проверить. Ибо все и всегда проверять — закон!

(Но когда Твен острит: «*Кенгуру и прочие жесткокрылые*», зря корректор всерьез пишет: *Проверить*, относятся ли кенгуру к разряду жесткокрылых!)

А кое-кто считает ниже своего достоинства заглянуть хотя бы в словарь. И тогда в переводе старик говорит маленькой внучке, которая была подружкой на свадьбе:

— Ты несла шлейф как ангел.

И внучка отвечает непонятно, безо всякой связи и логики:

— Он был ужас какой *тяжелый*?

Почему именно ангел должен таскать тяжести?

В подлиннике like a Trojan, буквально «как троянец», по словарю ясно — *молодцом*: девочка храбро, не жалуясь и не сдаваясь, несла тяжелую ношу. Но переводчик не замечает, что концы с концами не сходятся. И, разумеется, себя не проверяет.

Но и не в ангельском облике вводить этого троянца в русский текст незачем. Из воспоминаний об Уистлере (не

везет же ему!) не так давно мы узнали, что, по воле переводчика, замечательный художник *«работал, как троянец»!* А знаем ли мы, как троянцы *работали*? Гомер нам рассказывал больше о том, как они воевали. Поведал он, правда, еще и о том, как трудился Гефест над щитом для Ахилла. Но кузнец хромоногий Гефест — он богом ведь был, не троянцем!

Иной переводчик преспокойно угощает своего героя «яйцами по-пloverски» — попробуйте догадаться, что это значит! А герой ест plover's egg — яйцо кулика или куропатки.

Нередко солидных людей заставляют выходить в сад... *через окно*. Но в окна герои не лезут, по словарю french window — не загадочное «французское окно», а *застекленная дверь* (обычно на веранду).

Современный переводчик в рассказе о Луне так и оставляет латинское «Маре Серенитатис» и «Океанус Протелларум». А не грех бы поинтересоваться общепринятой терминологией — тогда, не дожидаясь, пока споткнется редактор (хорошо еще, что споткнулся, не пропустил эту русскими буквами изображенную латынь в печать!), сам убедишься, что на Луне есть *Море Ясности и Океан Бурь*.

В переводе с испанского человек глядит *«куда-то в бесконечную точку»*. Любопытно, что скажут о таком открытии математики?

В одной книге встречается *овчарка чепрачной масти*. Признаться, автора этих строк разобрало любопытство. Но даже у Даля в обстоятельном перечне мастей, где есть не только «вороная», «караковая», «чалая», но и редкостные «сиво-железовая» или «халзаная», *чепрачной масти* не оказалось. И только в беседе со специалистом-«собачником» удалось выяснить, что и вправду бывают *чепрачные овчарки* (именно сама овчарка чепрачная, а не масть): более темная окраска на спине напоминает чепрак на лошади, тот самый, что есть во всех словарях, но обычно никак не связан с собакой.

Вот такие попадают загадки. И нередко.

Газета сообщает о научной гипотезе, о событии, которое ученые сравнили с «одним из десяти египетских несчастий». Никто в редакции не задумался: какие такие *несчастья*? Никто не вспомнил обиходного речения *«казнь египетская»*, не заглянул в словарь, где упоминаются *«десять казней египетских»*.

Пусть на испытаниях *самолет* терпит *муки* — но почему *танталовы*?

А как вам понравится «дуэль между *шестью* спортсменками»?!

К героине рассказа (это не перевод!) подходят *пятеро* ее *напарниц*! Трое, пятеро — по-русски не может относиться к женщинам, но теперь это ошибка очень частая. А *напарница* — это та, кто работает *на пару*, то есть *вдвоем*, — как же их может быть *пять* (а с самой героиней *шесть*)?!

И в газете и по радио сказано, что советское киноискусство всегда было нашим «полномочным *полпредом*». Опять пренебрежение к истинному смыслу слова и опять бескультурье — забыли, что *полпред* — это и значит полномочный представитель.

Телепередача. «*Внутренний интерьер*». А *наружные интерьеры* бывают?! *Intérieur* и означает то, что *внутри*. Объявлены по радио «*небольшие миниатюры*» — как будто *миниатюра* может быть *большой*!

А в одной рукописи среди прочих красот некто появлялся, «*опираясь на... монокль*»! Рукопись вернули на доработку. И наш «работник» исправил: «с *моноклем подмышкой*»! Право, иной раз просто оторопь берет...

Наследники чеховского телеграфиста не перевелись и поныне и все щеголяют в речах мудреными словечками. Где-то подхватят, переврут — и суют, куда попало. Поистине, слышали звон...

Читаешь в газетной заметке: «Вернулись домой *на щите*...» Заметка — праздничная, торжествующая, речь идет о победителях. Кто-то, автор или редактор, знал понаслышке, что *щит* и *победа* как-то связаны. Но ведь смысл предложения «вернуться *на щите*» как раз обратный, *это* значит не победить, а пасть в бою, победитель же *возвращался со щитом*.

Научно-популярная книга, массовый тираж. Об одном из питомцев московского зоопарка читаем: «огромные уши... *на* (!) острой мордочке зверька... выглядят... какими-то подвижными локаторами... Вернее (!) было бы сказать, не ушки фенек локаторы, а *локаторы*, приборы, используемые человеком в современной технике, — это *прототипы ушей* животных»!!!

Из дальнейшего ясно: автор знает, что природа все-таки изобрела звериные уши *раньше*, чем человек — локаторы. А вот с «умным словом» не совладал. Оно бы тут и к месту, только что прототип чего?!

И снова с грустью приходится отметить: ошибка, которая в прежних изданиях упоминалась как вопиющая, единственная в своем роде, за последние годы стала почти привычной. Уже в газете миллионы людей читают, что «Наташа Ростова — *прототип* сестры Софьи Андреевны Татьяны». Что за притча! Оговорился маститый писатель и ученый, беседуя с журналистом? Допустил описку в черновике нового труда, о котором рассказывал? Но тогда газета была обязана деликатно его поправить. Или это промах журналиста, грех корректора, наборщика? Но нельзя же придавать слову обратный смысл!

Читаем в газете: *прообраз прошлого* — опять та же дикость, бессмыслица, ибо в подобных случаях (как и в сочетаниях *про* запас, *про* черный день) *про* относит слово отнюдь не к прошлому, но только к *будущему*.

Непостижимые, невероятные ошибки — на таких страницах и из таких уст, от которых уж никак ничего подобного не ждешь.

Серьезная статья называется «Современник на randevу», в тексте опять и опять, да еще с нажимом: «*ситуация randevу*», «разыгрывается *типичная ситуация: треугольник*. Он, Она, Другой». «*Randevу* — тема хрупкая, опасно ставить ее на пуанты» и т. п. Но чего ради многозначительным названием напоминать знаменитую работу Чернышевского «Русский человек на randevу»? Разве она тоже — об интимности, сексе и «*типичной ситуации треугольника*»?

Надо ли щеголять громкими, красивыми словами и оборотами не к месту, не думая, какие на самом деле с ними связаны понятия?

Что такое «*антеи*, которые *держат на плечах небо*»? Во времена античности этот нелегкий труд богами возложен был на *Атланта*. Пусть за века у него появились собратья, и в песне современного менестреля уже «*атланты держат небо на каменных руках*». Однако с «антеями» их все же путать не стоило бы. Антей (в единственном числе) могуч был, лишь когда соприкасался с матерью своей Землей, а оторванный от нее, силу свою потерял.

И как ни грустно, перепутал Атланта с Антеем писатель, притом далеко не новичок.

В наше время привычны геология, география, геоцентрическая теория — и опять же из газеты мы узнаем, что прудам Южной Америки сильно повредил необдуманно завезенный туда... *геоцинт* (!!). Не вдруг раскроешь та-

кой псевдоним *гиацинта*, цветка, в других случаях довольно безобидного. Тут, похоже, промах не автора, но если сам автор и не видел верстки, так видел хоть кто-нибудь? Соль ведь не в том, чтобы свалить вину на корректора, на «стрелочника». Речь о судьбе языка, а стало быть, о нашей культуре и грамотности.

Однажды некий ученый оратор пытался уверить слушателей, тоже людей с высшим образованием, будто *глаз* вопиющего в пустыне *все еще сверкает одиноко*. И даже призывал их въехать в светлое будущее на *троянском коне*. Вышло и смешно и прискорбно. Однако это была еще не самая страшная беда, почти все слушатели знали, что в пустыне вопиет не некто *одноглазый*, и улавливали разницу между *победителем на коне* и *конем троянским*.

А вот когда такое полужнание, худшее, чем полное бескультурье, проникает на печатные страницы — тогда и впрямь беда!

Культура нужна редактору и для того, чтобы не пугаться иных оборотов, которые взяты, допустим, из церковного обихода, но давно и прочно вошли в сокровищницу народного языка.

Вы пишете: «Меня обвиняют в *семи смертных грехах*» — и редактор упрекает:

— Здесь набожность ни к чему!

И предлагает замену: «На меня готовы *взвалить всякие поклены*». Да, можно *возвести* на человека *поклеп*, это тоже исконное русское речение. Но ведь и *семь смертных грехов* поныне живут в нашем языке и давно уже утратили только библейский смысл. Точно так же, как латинское *ab ovo* или наше «начал от Адама» вовсе не означает, что говорящий и впрямь верит в яйцо Леды или (наперекор учению Дарвина) ставит во главе нашей общей родословной праотца Адама.

Бывают случаи, умильные своей наивностью. Во время бала, когда музыка смолкла, один из *танцующих* вышел со своей *дамой* в сад. На полях рукописи — негодующий редакторский карандаш: «Она была не дама, а молоденькая *девушка!*»

Это уже анекдот. И добро бы единственный в своем роде.

КОГДА ГЛОХНЕТ ДУША

Великое это дело — душевный такт, верная интонация.

Вскоре после войны один из крупных наших писателей, признанный художник слова, бичуя в газетной статье звериную суть гитлеризма, обронил такие слова: фашисты, мол, рады были «упиться детской кровцой». При всем уважении к автору не могу не вспомнить: сказанное в *таком* контексте, по *такому* поводу словечко *кровца* было невыносимо. Осиротевшим матерям — да и не только им — оно резало слух и душу.

Стихи о трагических событиях поэт начал так:

У матери
 грузди
 в кадушке давно *усолились*,
а сын ее рухнул
 на красном снегу *уссурийском*.

Рифма — звонкая, что и говорить. И, наверно, поэт хотел потрясти нас силою контраста: вот, мол, мать готовила сыну мирную закуску к возвращению...

А поразил душевной глухотой.

«...Сейчас он был похож скорее на *праздного гуляку*, чем на *работника (!) гестапо*».

Это написал талантливый, своеобразный писатель, у которого, судя по всему, и голова и сердце на месте. Как же мог он соединить такие несочетаемые, несовместимые слова? Как можно было рядом с гестаповцем поставить пушкинского Моцарта, хотя бы и поменяв местами *гуляку* и *праздного*? Конечно, эти два слова не остались навечно и только собственностью Пушкина, но так естественно слиты с ним в сознании читателя, что рядом с гестапо видеть их нестерпимо.

Так же невозможно, оскорбительно звучит в романе отечественного автора: «Красная площадь *зазывно* влекла к себе, — но мы направились в противоположную сторону».

Ох, как осторожно надо обращаться со словом! Оно может исцелить, но может и ранить. Неточное слово — это плохо. Но куда опасней — слово *бестактное*. Мы видели: оно может опошлить самые высокие понятия, самые искренние чувства.

Человек перестает ощущать окраску слова, не помнит его происхождения — и говорит «*охранники природы*» вместо *хранители*. А охранники — это накрепко связано... с царской охранкой!

Герой одного рассказа вернулся в город своей юности, смотрит, вздыхает: *«Ничтожный город, но столько ему отдано сердечных сил, что сколько ни уезжай от него, сколько ни живи в других городах, а от этого уже не оторвешься»*. Городок *маленький*, городишко *крохотный*, но презрительное «ничтожный» тут невозможно!

Известный, уважаемый автор призывает молодежь любить, беречь родное слово и литературу. И вдруг: «претенциозная пошлость лишается пропуска, едва лишь наступает *комендантский час для талантов*».

Странное, даже страшное сочетание! Если *комендантский час* объявлен для *талантов*, то, пожалуй, как раз им-то и не будет ходу, а вовсе не пошлости?

И опять же, рассказывая с уважением, с нежностью о девушке-санитарке, хороший писатель вдруг обмолвился: «Эту „фронтовую сестричку" мы увидим, почувствуем, полюбим, как необыкновенно прекрасную добрую *женскую особь*». А слово это куда уместней хотя бы в примере из словаря Ушакова: «Белуга очень крупная рыба: отдельные *особи* достигают 1200 кг».

В одном рассказе отец объяснял мальчику, считал *на пальцах*, сколько платят лесорубам страховки за увечье. А речь шла о том, что каждый день кому-нибудь пилой или топором отхватывает по несколько *пальцев*. Такое соседство корбило, и редактор подсказал переводчику простейший выход: отец долго, обстоятельно *толковал и подсчитывал*, сколько за что платят.

Ну, а если пишет не профессиональный литератор?

Видный военный вспоминает о взятии Берлина. В отрывке, который опубликовала молодежная газета, среди прочего сказано так:

«Маленькие берлинцы подходили к ...походным кухням, протягивали худенькими ручонками свои чашки и плошки и *смешно просили*: „Кушат". „Кушать" — было первым русским словом, которое они научились произносить».

Разумеется, автору воспоминаний вовсе не казалась *смешной* сама *просьба* жалких, голодных детишек. Очевидно, они *смешно, забавно* ее *выговаривали*. Забавным казалось то, как неправильно *произносили* они русское слово. И, разумеется, прославленный военачальник не обязан быть стилистом. Но одно неловко поставленное слово искажает всю интонацию, в ложном свете рисует чувство рассказчика, поневоле на этой не очень тактич-

ной интонации спотыкаешься. Так неужели не споткнулся, ничего не почувствовал редактор? Отчего он-то не подкасал (тактично!) более уместного слова?

Статья о событиях за рубежом. «Я шокирован гестаповскими порядками подавления демонстраций!» — восклицает крупный политический деятель, если, верить журналисту. Но *шокирована* может быть светская дама, какая-нибудь тетушка Форсайт, когда гость пришел не в цилиндре, а в мягкой шляпе. Здесь же смысл и тон английского *shocked* совсем иной: *потрясен, возмущен*.

Еще Флобер — едва ли не строжайший стилист во всей мировой литературе — говорил, что нет хороших и плохих слов. Все зависит от того, верно ли выбрано слово именно для *этого* случая. И самое хорошее слово становится плохим, если сказано не к месту.

Тут-то и нужен такт, верное чутье.

О тяжело, быть может, неизлечимо больных людях было написано: «Несчастье связало их *одной веревочкой*». Вышло неуместно и грубо.

«Чтобы ликвидировать одиночество клуба, запроектована баня...» — не смешно ли?

Некто говорит: «Я *вижу* себя *слепцом*!» Престранное сочетание. Если человек боится ослепнуть, уж наверно, он скажет иначе. Хотя бы: Мне уже *чудится*, что я ослеп.

Далеко не все замечают, что одно и то же слово, пусть самое меткое, звучит совсем по-разному в разном окружении. Вполне законный оборот «убить время» смешноват в такой, скажем, фразе: «Оставшееся время он *убивал на охоте*». Ибо на охоте убивают еще и дичь.

Или другая «охотничья» повесть. Тигр напал на отца с сыном. Убитого старика нашли в луже крови, а «сына *и след простыл*». Так можно сказать о том, кто струсил, сбежал, либо о самом тигре-людоеде, который успел скрыться. Но недопустимо сказать так о жертве тигра, о человеке, погибшем страшной смертью. А заодно ни переводчик, ни редактор не заметили, что через несколько строк есть *следы* в прямом смысле — этого самого тигра.

В детской книжке про обитателей моря описана погоня хищника за жертвой. Можно бы сказать: «...зубастые акулы были уже *тут как тут*». И по смыслу правильно, и по форме живо. Но ведь преследуемым грозит смертельная опасность, не стоит говорить об этом так беспечно и легко. И переводчик пишет: *настигали* — смысл тот же, а тон, выбор слов куда вернее.

Другой переводчик не смущаясь применил тот же оборот к судьбе человеческой: «Казалось, тяжелые времена были *не далее как вчера*, но вот они опять *тут как тут*». Это — ощущения и раздумья несчастного, полуграмотного бедняка. Фраза слишком сложна, многословна, и совсем не к месту столь легкий, веселый оборот. Верней бы: Казалось, они были только вчера. — и вот *снова настали*.

И еще грубее, еще неуместнее: «...он понял, что *его* смерть близка. Старик, один в *этой* пустой комнате, где некого позвать на помощь и некому помочь *ему* — вот он весь, тут как тут, умирающий».

Здесь еще необходимее искать иное, тактичное решение, и если это не умеет сделать начинающий переводчик, что-то мог бы подсказать редактор. Хотя бы: *Он — старик, один в пустой комнате, некого позвать, никто ему не поможет — и вот он умирает*.

«Люди *преждевременно* умирали от сердечных приступов». Так и напечатано! Звучит почти пародийно. А все оттого, что переводчик смешал два родственных слова, не ощущая их окраски: смерть, разумеется, не преждевременная, а *безвременная*.

В старом-престаром переводе «Флорентийских ночей» Гейне стояло: «Когда Паганини снова заиграл, *в глазах моих потемнело*». Много огрехов было в том переводе, но как раз это сказано просто и верно. А вот в новом переводе, через полвека, мы с изумлением прочли: «Когда Паганини вновь начал играть, *жуткий мрак встал перед моими глазами*». Это уже стиль людоедки Элочки...

И так же пародийно в романе — *фатальная* женщина, *фатальный* поцелуй. Разве недостаточно — *роковые*?

Не помню, встречалось ли где-нибудь такое, но, наверно, можно сказать о весенних лужичках, в которых отразилось ясное небо, что это голубые глаза оттаявшей земли. А вот можно ли наоборот? Звучит по радио песня: «*И расплескались на пол-лица глаз твоих синие лужицы*». Что-то сомнителен этот поэтический образ. Едва ли хоть одну девушку обрадует, что ее глаза любимый, пусть даже не совсем всерьез, сравнил с лужами. Тут и уменьшительный суффикс не утешает.

«*Разухабистые* проселки..., нехоженные тропы науки». Вышли не ухабы, не трудные пути, а частушки!

Из газеты: «*Распутные* дороги»! Зачем обвинять дороги в «аморалке»? Речь просто о *распутнице*.

Серьезный, хороший человек, воспитанный в строгих правилах британской добропорядочности, хочет, наконец, узаконить свои отношения с любимой женщиной — прежде это было невозможно. Женщина готова продолжать «незаконную» связь, лишь бы не подвергать его неприятностям, нареканиям «общества». Он спрашивает: «Are you comfortable?»

Если хоть на секунду задуматься — в чем смысл разговора, если прислушаться к тому, что чувствуют два человека, которые давно друг друга любят и немало выстрадали, в смысле этих слов нельзя ошибиться: *Разве тебе легко, хорошо в незаконном положении любовницы?*

Но переводчик не вникает в чувства и настроения, в логику разговора, он берет первое же значение слова. И пишет: «*Тебе удобно?*» И выходит, что смысл вопроса: удобно ли ей сейчас сидеть на диване!

Некто говорит о прогулках, которые он совершал с приятелем — и с возлюбленной: «Мы с нею часто гуляли после обеда, но *не заходили так далеко*, как с ним». Прав же, рядом с прогулками ни к чему оборот, имеющий отчетливое второе значение.

Старухе захотелось завести собачонку. Брат ее, хозяин дома, поначалу против этой затеи. В переводе он командует: «*Выбрось собаку вон!*» и дальше диалог.

Она: — Собака очень породистая.

Он: — Откуда ты знаешь? Ты *не видишь дальше своего носа!*

На самом деле такая грубость у *этого* автора, в отношениях *этих* стариков немыслима. В подлиннике: Out with it — не *выбрось*, а *выкладывай всю правду, объясни начистоту*, откуда взялась в доме собака. И дальше you don't know a dog from a door-mat — Ты же *ничего не смыслишь в собаках* (а стало быть, не можешь знать, породиста ли она).

Тут не просто ошибки, дело не только в незнании языка. Переводчик глух к мысли и к характерам, он не понимает, что *эти* люди *так* говорить не могут.

Но бывает бестактность не случайная, можно сказать, злонамеренная.

Иной автор, чувствуя, что из-под пера выходит нечто суховатое и скучноватое, пытается «оживить» страницу при помощи развязности. И нередко развязность оказывается оборотной стороной канцелярита.

Из статьи серьезного критика: «...одним из счастливых, *успевших поприисутствовать при собственном посвящении в классики, выглядит* (такой-то)». Сказано мудро — и в то же время с неким приплюсом. А затем появляется «преходящая» *«полоса шатких самообольщений»*, которая (у такого-то) «была и вовсе краткой и *отмечена скорее головными поползновениями* обратить необходимость в добродетель».

Неужели не слышно, что слова эти прямо-таки шипят друг на друга? «Головные поползновения»! Что это — острога? Или «художественность»? И дальше: «...обрыв религиозной пуповины, которая *прикрепляла умы к некоторому средоточию...* смыслов вселенной, нес в себе, помимо обретенной самостийности, и свои утраты». Или: «...самые дерзновенные чаяния сбываются *понарошку, карнавально...*» — сочетается ли это?

О друг мой, Аркадий, не говори красиво...

А порой суховат и скучноват зарубежный автор — и для «оживления» прибегает к отсебятине, к той же развязности переводчик.

Если переводчик все же одаренный, то он сочиняет и дурачится не сплошь. Лишь кое-где мелькнет залихватское, чуждое авторской манере словечко. И тогда, скажем, в научной фантастике гости из космоса *околачиваются* вокруг Земли, Меркурий *вихляется* на своей оси (а это просто-напросто либрация, и надо бы *«покачивается»*), о космическом корабле говорят, что он *долбанется* о поверхность планеты. В речи героев, а то и в авторской речи без всяких к тому оснований появляются «субчик», «кошмарно», «плевое дело» или наше послевоенное «точно». Но это — отдельные огрехи.

Иное дело переводчик бестактный и самоуверенный, да еще при не слишком зорком редакторе. Тогда жди беды! Автор не узнал бы себя в грубой и злой карикатуре, которую получает в переводе ни о чем не подозревающий читатель.

Птица сидит «с *умственно-отсталым* и вместе с тем негодующим *видом*» — тут явно не только промах переводчика, а именно попытка сострить (вид у птицы, вероятно, неумный, дурацкий).

«Мы сидим... в баре... и вид у нас *жутко* невеселый». Усталым после неудачных скитаний охотникам такой оборот куда меньше подходит, чем каким-нибудь «стилягам», но переводчик почему-то воображает, что так лучше, живее.

Хищные птицы «с *мрачной обнадёженностью... воззрились* на нас — *обстоятельство малоутешительное, если учесть умственное состояние* нашего проводника». Кое-что здесь наверняка от неумелости, от кальки. Но главное — все это вычурно, развязно, с ненужным приплясом. А кстати, неясен смысл: птицы, надо думать, смотрят с *надеждой* (надеются на поживу, на то, что им что-нибудь перепадет).

О походе толстяка: «он вразвалочку *колыхал (?)* в нашу сторону».

О породе зверей: «...ни в их нраве, ни в их повадках я не нашел ничего такого, что *импонировало бы мне до глубины души (!)*. Враг общества номер один почему-то представлялся мне *шиковатой (?) колоритной личностью*, а оказался злобной *стенающей* тварью, *лишенной* какого бы то ни было *личного* обаяния». Тут все безвкусно, безграмотно. Это уже не случайные вкрапления, не редкие нечаянности, так ухарски переведена вся книга.

И если бы только она одна!

Переводились рассказы писателей страны-доминиона, в основном — о судьбах коренных жителей. Литература страны еще очень молода, авторы не слишком искушены, им и самим не всегда хватает мастерства, такта и чувства меры, особенно когда они посмеиваются над своими героями. Тем нужнее верный слух, верный выбор слов переводчику. Но...

Племя аборигенов не дает колонизаторам надругаться над своей святыней. Одержав первую победу, племя веселится. У автора сценка ироническая, в переводе — разудалый балаган. Язык может показаться живым, но это — по милости развязного, залихватского тона: *вопрошал, распалялся, разглагольствовал, ничего себе положеньице* — таков выбор слов там, где в этом нет никакой нужды. Переводчик пишет *болтовня*, а в подлиннике дети уже не верят в старые *сказки* о колдунах. В переводе старуха — героиня рассказа *со смаком* сплонула, а в подлиннике — *с холодным презрением!* И даже смерть старухи выглядит карикатурно: «*Вид у нее был какой-то отсутствующий*. Она была мертва». А на самом деле: *казалось, она все еще погружена в раздумье*. Но она была мертва!

Непродуманная интонация оглупила людей и события, превратила не чересчур талантливый, но вполне осмысленный рассказ в зубоскальство, в карикатуру на це-

лый народ — и не так-то просто было редактору хотя бы отчасти это исправить.

Еще один вид дурного кокетничанья:

«А был ли муравьед?» — замечает охотник. У всякого сколько-нибудь начитанного человека всплывает в памяти знаменитое горьковское «да был ли мальчик-то?». Думается, такие «обертоны» и «рикошеты» вовсе не обязательны.

Предположим, что тут сходство случайное. Но вот уж наверняка не случайное совпадение, а некое переводческое, мягко говоря, озорство: «*Обходящий дозором свои владения* кайман»! Переводчик не мог не понимать, что читателю тотчас вспомнится некрасовский Мороз-воевода. Однако он именно того и добивался, и это не свидетельствует о такте и хорошем вкусе. Так имел бы право сказать живописец нашей природы В. Песков о каком-нибудь звере русских лесов. Но вкладывать эти слова в уста западного автора, который их не знает, и применять к зверю, которому этот образ никак не «к л и ц у», — более чем странно.

А иногда вдруг читаем и такое: «...*джунгли* готовились дать *последний и решительный бой*»!

Диву даешься, какой душевной глухотой должны были отличаться авторы, редакторы, переводчики, чтобы подобные «словесные узоры» увидели свет!

СОТРИ СЛУЧАЙНЫЕ ЧЕРТЫ...

Одна молодая писательница жаловалась на редактора, тоже молодого. Дескать, не ценит человек хорошего, нестандартного слова: у меня в повести сказано про девочку — «долго нежилась в постели», а редактор предлагает скучное, тусклое, чисто служебное — *лежала*.

А в повести упрямая, вспыльчивая девочка со всеми друзьями и одноклассниками рассорилась, разругалась, потому и в школу не пошла, залежалась в постели. Она еще храбрится, не признается сама себе, но совесть нечиста, на душе кошки скребут, она не наслаждается бездельем, а тяготится им. С таким настроением не очень-то *понежишься*. Яркое слово здесь оборачивается фальшью и разрушает цельность впечатления. Прав тут был, конечно, редактор.

Всегда необходимо понять место каждой мелочи во всем повествовании. Видеть не только слово, фразу,

штрих, но *образ в целом*, окраску *всего* события, находить ключ ко *всему* характеру.

Чем сложнее образ, тем важнее передать во всех тонкостях и оттенках то зрительно, поэтически, психологически своеобразное, что в нем заключено. Не огрубить рисунок, не утратить черты живого облика, не упростить душевное движение.

Современный французский роман. Героиню душит отвращение к жизни: «Точно грязная *стоячая* вода, которую нельзя *остановить*, оно *захлестывало* ее своими тяжелыми мутными *волнами*».

Даже не глядя в подлинник, чувствуешь: образ развалился на части, ничего не вышло. Ведь *стоячая* вода — *стоит*, ее незачем *останавливать*, она ничего не *захлестывает*, у нее нет никаких *волн*!

Как воздух необходимо умение вникнуть в суть слова и попросту живое воображение, чтобы *увидеть* и *передать* картину в целом, линии, краски, движение.

«...Слышно, как *ноги лошадей со свистом рассекают траву*». Описана бешеная скачка? Вовсе нет. Всадники дремлют, лошади еле плетутся, раздвигая густую, жесткую *траву*, — и она *шуршит, сухо шелестит* у них под ногами.

А вот перед вами такая картина: «...подле небрежно *разбросанных костей молодых воинов... вразброс* лежали *стальные кости* — *ружья...*» Какой возникает образ? Скорее всего — пушкинское: «О поле, поле, кто тебя усеял *мертвыми костями*». Вы подумаете, что молодые воины мертвы и, может быть, кости их давно уже выбелены солнцем, омыты дождями, оплаканы ветром... Ничуть не бывало: описана ночь *накануне* сражения! Воины еще живы. Быть может, тела спящих воинов разбросаны, как игральные кости на столе? Тоже мог бы быть яркий, зримый образ — но увы, из перевода никак не понять, что же хотел сказать автор*.

* В сборнике рассказов Р. Брэдбери «Р — значит ракета» (М., 1973), откуда взяты этот и некоторые другие примеры, указано: «Пер. с англ. Н. Галь, Э. Кабалевской». На самом деле в сборник без ведома обеих переводчиц включены лишь три рассказа в переводе Галь («Конец начальной поры», «Ракета», «Дракон») и два — в переводе Кабалевской («Машина времени», «Звук бегущих ног»). Остальные 12 рассказов перевел составитель, что нигде не оговорено. Поскольку в этих переводах имеется ряд примеров того, против чего направлена публикуемая нами книга, необходимо, во избежание возможных упреков, предупредить об этом читателей. — *Прим. ред.*

«Ключьями клубится туман» — образ распался, из трех слов два друг с другом не в ладах. А не худо бы представить себе зрительно эти несовместимые формы: *ключья* — рваные, *клубы* — более законченные, округлые.

«...Девушки-индианки... обступили нас обнаженной улыбающейся стеной смуглых тел». Улыбались, надо полагать, все же не *тела*? В этой книге нет особых психологических тонкостей, больше чисто внешней образности, экзотики. И «смуглая улыбающаяся» стена была бы образом дерзким, но возможным. Однако и самые яркие декоративные мазки надо накладывать осмысленно. Переводчик все сдвинул, переместил, потому что не умеет увидеть картину, которую должен нарисовать.

Если шлюпка, готовая к спуску, «забита всякой всячиной», будто хламом, капитану грош цена! Нет, в ней *припасено* на случай крушения *все самое необходимое*.

Куда могут завести неточные, приблизительные, случайные слова и обороты? Довольно далеко!

В 30-х годах был у нас издан некий солидный американский роман. Студенты его «проходили» и очень жалели героя: хоть он и стал убийцей, но выглядел совсем несчастным и беспомощным — жертва буржуазного общества да еще игрушка страстей и злого рока...

Много позже мне довелось вплотную заняться этой книгой, прочесть ее в подлиннике — и с изумлением я увидела, что это *совсем другая* книга! Иным оказался герой — выражаясь штампами из учебника, не только жертва, но и *продукт* буржуазного общества, достойное порождение «американского образа жизни»: хоть и маленький, но уже хищник. И даже у его возлюбленной, а затем жертвы — милой, любящей и несчастной девушки — тоже прорезаются зубки хищника, она тоже заражена общеамериканским стремлением продвинуться, пробить себе «путь наверх», непременно сделать хотя бы маленькую карьеру.

Оказалось, что в старом переводе все это стерто, смазано — взгляды и замысел автора, социальные и психологические характеристики, отчетливая антиклерикальная направленность романа, силы, толкающие людей к гибели. Все побуждения и поступки героя предстали в ином свете и в иных красках, его образ, его характер утратил сложность и противоречивость, оказался упрощенным, однолинейным.

Едва ли переводчик делал это сознательно. Просто он чего-то не замечал, чего-то не додумывал, какие-то неясные или несимпатичные ему оттенки менял или упускал. И вот что получалось.

Врач отказался излечить фабричную работницу от внебрачного ребенка: он боится сделать незаконную операцию, а вдобавок это «против его *моральных воззрений*» — тут переводчик обрывает фразу, опуская ее последние, вовсе не безразличные слова: «и *предрасудков*»!

Или: «Она не знала, что перед нею *очень религиозный человек*», меж тем в подлиннике не religious (верующий, набожный), а — religionist. Оттенок иной: девушке не хочет помочь *святоша, ханжа*!

Девушка эта из бедной семьи и, как вспоминают уже после ее гибели, была в семье самая умная, толковая (brightest), а в переводе — самая *нравственная*!

Подростка-рассыльного ослепила вульгарная пышность богатого отеля, мрамор, позолота. Автор ясно дает понять, что здесь царит дурной вкус — и только наивный, невежественный юнец из полунищей семьи мог счесть все это верхом изысканной роскоши: the quintessence of luxury, as he saw it. Вот этот существеннейший оттенок — в *его* глазах, в *его* понимании — был в старом переводе опущен.

Автор пишет: *вычурное* сочетание стекла и металла (splendiferous) — а переводчик воспринимает и передает это как splendid — «*великолепная комбинация...*»

В самом начале этой карьеры совсем по-разному предстает облик и характер героя в переводе: «он не знал, как *приступить к изложению своей просьбы*», т. е. он просто неискущен и застенчив, — и в подлиннике: being still very dubious as to how one went about getting anything in life — он еще не слишком хорошо понимал, как *надо* действовать, когда хочешь в жизни чего-то добиться!

В одном из ключевых рассуждений переводчик изображал психологию героя так: «*сравнивая себя со средним уровнем американской молодежи, он считал ручной труд ниже себя*» — быть может, тут что-то «недопонято» и чисто грамматически, в самом строе фразы, но выходит, будто юноша *именно о себе* высокого мнения и, возможно, даже не без оснований. Между тем у автора сказано: true to the standard of the American youth,

or the general American attitude toward life, he felt himself above the type of labour which was purely manual — *как всякий средний молодой американец с типично американским взглядом на жизнь он считал, что простой физический труд ниже его достоинства.*

И так без конца.

Много было путаницы и ошибок помельче, самого разного свойства, но и это оказалось далеко не мелочью. *«В волнении ломая пальцы»* — а на самом деле с *досадой щелкает* пальцами. *«Без кровинки в лице»* — а на самом деле куда спокойней: *бледная*. Незачем было *таинственные* ели называть *мистическими*...

По три, пять, десять таких словно бы мелких ошибок на страницу — это уже не пустяк, не просто огрехи стиля. Количество перешло в качество, от *мелочей* изменилось *всё*: облик и психология главных и третьестепенных героев, настроение и пейзаж, мысль автора, его оценки, его отношение к событиям и поступкам. Несчетные «пустячки» придали не только раздумьям и разговорам людей, но и всему повествованию чрезмерную сентиментальность, истеричность, а местами нарушили самую обыкновенную логику.

Прокурор допрашивает убийцу. Вопрос: *не обещала ли* обвиняемому богатая светская девушка, в которую он был влюблен, *выйти за него замуж в том случае, если он решится убить* другую — прежнюю свою возлюбленную, простую работницу?

Получается, что богатая светская девушка могла *знать* о задуманном убийстве, могла *одобрять* его, считать его условием будущего своего замужества, короче, что она — возможная *соучастница* преступления. В книге ничего подобного нет, и прокурор спрашивает совсем иначе: *не потому ли* обвиняемый решился убить работницу, что дочка богатого фабриканта пообещала выйти за него замуж!

Все это и многое, многое другое в конечном счете совершенно изменило весь *тон* и *смысл* книги — огромный роман в том давнем переводе оказался неузнаваем!

Нет, переводчик отвечает и перед автором, которого переводит, и перед читателем отнюдь не только за отдельное слово.

Настоящий переводчик сначала осмыслит и прочувствует *всю* книгу. Это — не общие фразы, это прямая

практическая необходимость. Иначе не найдешь нужный тон, не подберешь нужные слова — и перевод окажется кривым зеркалом. Надо знать и понимать *все* творчество автора, место, которое тот занимает в литературе своей страны, время, когда он писал, время и события, о которых написана книга (особенно если это классика или книга историческая)... надо очень, очень много.

И, уж конечно, надо проникнуться замыслом и настроением именно *этой* книги, понять характеры *этих* героев. Осмыслить и ощутить, чем живет и дышит, чем движим каждый из них, в каком ключе думает, чувствует, говорит и действует — в соответствии со своей эпохой, обществом, обстановкой, настроением. Только тогда для каждого из них, в каждом случае и повороте можно найти верные слова, верную интонацию, передать мысль, чувство и стиль — короче, передать то, *что* сказал писатель, и то, *как* он это сказал. Ибо словом неверным, случайным очень легко смазать, а порой и вовсе исказить то, что хотел выразить автор.

Переводной рассказ. На фабрике взрыв, чудом уцелевшая девушка рассказывает матери о гибели своих подруг: «*Разве приятно быть на их месте?*» Между тем тут единственно верная интонация: *а вдруг бы* (а если бы) *я оказалась* на их месте?

А пока еще не известно, что дочь спаслась, о матери сказано: «Она была теперь все равно что *вдова. Нелегкое положение*».

Мягко говоря, странный выбор слов, фальшивая и развязная интонация. Не хватило такта, сказалась душевная глухота. Но, быть может, так бы не случилось, сумей переводчик *понять* то, что переводит, *вдуматься* в смысл рассказа и в то, что представляют собою народ и литература страны, с которой он знакомит читателя.

Порой *верность* образу, характеру, настроению зачислит от самых малых мелочей.

В повести о детском доме мальчишка, обозлившись, что приходится мыть пол, *рывком погрузил* тряпку в ведро. Редактор исправил было: «*рывком начал погружать...*» Не сразу удалось доказать ему, что так рывка не получится.

Перевод: женщина «*быстро протягивает* руку» — тоже получается не быстро, а замедленно, тягуче. Тут

вернее иное время, иная форма глагола: *протянула* руку.

Человеку «хотелось положить голову на колени, на мягкие, ласковые колени и заплакать. *Ему* хотелось, чтобы кто-то нежно утешил его. Но рядом с ним сидел (полицейский)». И *ему*, и *с ним* здесь лишние, зато нужно: хотелось положить голову на *что-то* колени! Ведь сперва думаешь, что в унынии человеку хочется опустить, спрятать голову в *свои же* колени. И несколько удивляешься *мягким, ласковым* коленям, пока из следующей фразы не поймешь, что он хотел уткнуться головой в колени утешителя.

Что видел, что представлял себе переводчик, когда описывал внешность и мимику людей такими словами:

«...длинная и извилистая, очень гибкая и вместе с тем неподвижная *цель* рта»? Или: «...глаза ее лукаво скосились, и золотая искорка пробежала *по* бахромке ресниц»? Так было напечатано в 30-х годах и так же в 50-х, и новый редактор тоже не всмотрелся в странный образ, не догадался, что у рта не *цель*, а на крайний случай *разрез*, а вернее *круто изогнуты и плотно сомкнуты губы*. И золотая искорка лукавого взгляда пробегает не *снаружи по* бахромке ресниц, а может блеснуть только *из-под* ресниц! Или уж *сквозь* ресницы.

А вот из другого хорошего романа, который тоже, скажем так, отчасти пострадал в переводе:

Что значит «*ишишковатое* лицо»? Да еще у мальчика — не урод, не калеки? А «белое *узловатое* лицо»? Попробуйте догадайтесь! А что такое *узкая* улыбка? Может быть, она *скупая, сдержанная*, едва трогает губы? Или у человека *тонкие* губы? Но опять и опять читаем: «*узкие* губы», «*прекрасная, узкая* улыбка отблеском мелькнула на его губах» (что это? и как сочетается одно с другим?), он «сжал когтями (!) свое *узкое* горло» (тощую шею?), «он ощущал нажим ее *узких* упругих грудей»... Как улыбаться «с *водянистой горечью*»? Как говорить «с нервным *мерцанием губ*»?

А что значит — «она *бесформенно* улыбнулась»? Может быть, неопределенно, слабо, туманно?

И каков, по-вашему, с виду жених, если он «высокий, *элегантный, диспептический*»? Всякий ли поймет, что жених страдает несварением желудка? И как это связано с элегантностью? Но может быть, *dyspeptic* здесь

просто *худощавый*? Какова сестра сего загадочного персонажа, если она «была... тощей, как ее брат, *диспетичной* и крайне *элегантной*»? И как соотносится все это с «желчным *диспетическим* *взглядом*» еще одного персонажа — «маленького профессора»?

Героиня нашумевшего отечественного романа «*растопыренными* пальцами попробовала *оживить* тучную копну волос, крашенных под каштан». Что представит себе читатель? Только не «элегантную молодую даму», какую думал изобразить автор, красавицу, чье «лицо, *осененное* глазами счастливицы, становилось *враз* одухотворенным»!

Всем знакомы белоголовые деревенские ребяташки, о таких светлых волосах издавна говорилось — *льняные*, или о чуть золотистых — *соломенные*. У героинь А. Н. Толстого нередко волосы *пепельные*. Можно себе представить, что очень светлые волосы серебрятся, хотя это напоминает скорее о седине. Но при словах *серые* волосы видишь старуху. А один автор многократно уверяет, что у молодой чудесной девушки волосы *серые*! Да еще рядом серые зимние улицы, серые доски, бревна, а позже и героиня тяжело больна — и лицо у нее землисто-серое. Автор одаренный, книга интересная — тем обидней, что неверное слово разрушает образ.

«*Не струсил*» — говорит о себе герой старого приключенческого романа, *облизывая губы*. Но ведь *облизывает* губы чаще всего лакомка в предвкушении любимого блюда. А здесь юноша волнуется, храбрится — и, значит, *проводит языком по пересохишим губам*.

В переводе герой «...был *весел*, буквально *места себе не находил*, шутил, сыпал остротами». Нет, если человек *весел*, ему, возможно, *не сидится* на месте, *не находит* же себе места тот, кому *тревожно, тоскливо*, кого что-то *мучает*.

Если в подлиннике человек сухой, неизменно сдержанный, вдруг expands, опытный переводчик пишет: он слегка *оттаял*. А о непосредственном юнце в таком случае можно бы сказать — он *расцвел*, весь *просиял*.

Хороший перевод хорошего рассказа. Человек «подошел к обрыву и стал на самом краю дамбы, так что *кончики пальцев ощущали... пустоту*».

Это бы хорошо, да только... весь рассказ ведется хотя и не прямо от первого лица, но дан глазами и в ощущении одного героя — и уже неверно было бы нарушить

эту интонацию и на время влезть в чью-то другую «шку-ру», передавать *изнутри* ощущения *другого* героя — того, на кого *смотрит* первый. Переводчик ошибку уловил и исправил: «стал на краю дамбы — кончики пальцев над пустотой...» Это уже действительно — глазами рассказчика.

А в другом переводе напечатано: «Я, крадучись, с алчно горящим взором бродил вокруг» — ни переводчик, ни редактор не почувствовали, что *о себе* так сказать нельзя, это взгляд со стороны.

Еще случай: «Я вошел в избу *бледный...*», «...я *весь белый, как будто обескровленный* стоял у комода». Это интересный роман нашего современного автора, но опять же писатель не заметил, что не может рассказчик *сам* так себя увидеть, ведь он не *смотрится* в зеркало.

Даже очень хорошее слово, выразительный оборот подчас недопустимы по самым неожиданным причинам. Все зависит от того, в чьи уста они вложены, в какое окружение попали и какой образ рождают.

Странно было бы в фантастическом рассказе о *роботе*, чье сходство с человеком весьма условно, сказать: он *смотрит набычившись* или молчит, будто *воды в рот набрал*.

Странно, описывая загородную прогулку богатой светской молодежи, говорить — «личный *скарб* участников экспедиции». И, право же, странно сказать о *девушке* — «бросилась в сторону, как испуганный конь».

Во время пожара, когда решается судьба — жить или погибнуть, — человек вдруг *смекнул*, что перед ним лестница, путь к спасению. Здесь больше подходит — *сообразил, понял*.

Хорошее слово *помешкал*, но мешкают обычно по лени, рассеянности, а в раздумье, от озабоченности человек *медлит*. Хорошее, нестандартное слово *промашка*, но когда речь идет о событиях серьезных, о грозной опасности, вернее сказать, что человек не *дал маху*, совершил не *промашку*, а — *промах, ошибку*.

Он *смылся* — выразительно, но если *смылся в ванную*, это уже смешно, лучше — *удрал, сбежал*.

Он *раскусил их намерения* — неплохо, но опять же смешно и не годится, если чьи-то намерения *раскусил пес*.

В английском тексте рядом стоят слова как будто не сочетаемые, буквально — я *закричал* на него *шепотом*. Герой потрясен, зол — и переводчик передает это иначе, но верно: *яростно прошептал ему...*

По-английски the barren desolation очень выразительно — уныние, пустынность, *безысходность*, и вот она-то была бы лучше всего, но — нельзя, потому что речь тут о безысходности *улиц*.

И как ни хорош оборот «был не в своей *тарелке*», не годится он, если человек при этом стоит на пороге *столовой*.

Отличное слово *душегрейка*, и хорошо, что прелесть его ощущает молодой переводчик, но... «там русский дух, там Русью пахнет» — и французскому автору естественней своего аббата облачить все же в теплый жилет.

Скольких соблазнов приходится избегать переводчику, от скольких находок отказываться, если в нем настороже чуткий, зоркий и неумолимый «саморедактор»!

Детская книжка. В сущности, научно-популярная, из тех, что в живых образах раскрывают перед ребятами мир природы. «Героиня» — черепаха, и хотя рассказ ведется не от первого лица, все же это своего рода косвенный монолог. Читатель должен увидеть и понять не только внешние события, поступки, но как бы и мысли и чувства живого существа, смотреть на все его глазами.

Маленькая черепаха ползет по песку к воде, нелегкое путешествие подходит к концу — хорошо бы сказать: «до моря уже *рукой подать*», ан нельзя — у морской черепахи не руки, и даже не лапы, а ласты!

Или о неожиданной встрече: героиня очутилась *нос к носу* с другой черепахой — ибо нельзя же сказать о черепахах (да и о любых зверях) *лицом к лицу*! Ну, может быть, еще в сказке — и то вопрос, а уж в научно-популярной, познавательной книжке, право, ни к чему.

И точно так же странно было бы рыбе или черепахе от акулы или зайцу от волка удирать *на всех парах*, естественней *во всю прыть* (или *во всю ночь*, а четвероногому или, допустим, страусу — *со всех ног*).

Впрочем, и в человеческих устах или мыслях оборот с *парами* возможен не всегда. Не может сказать герой какого-нибудь средневекового романа «я мчался *на всех парах*» или «меня словно *током* ударило»: он еще не знает обузданного человеком электричества, не видел паровоза и парохода.

Ползают по дну лагуны крабы и обдают себя мокрым песком. Хотя и жаль, пришлось переводчику удержаться от соблазна прибавить «с *головы до пят*» — ведь так можно сказать только о тех, кто стоит *вертикально* — если не о человеке, то, допустим, о том же страусе.

И хоть звучало бы недурно, нельзя сказать о черепахе «она и ухом не ведет», потому что у черепах нет ушей. И не стоит говорить, что она «и в ус не дует», хотя о человеке, пусть безусом, это сказать всегда можно. А тут все же лучше: «ей все *нипочем*».

Или о попытке куснуть твердую ракушку — так и просится: «*не по зубам* ей эта пища», но... у черепахи нет зубов! Приходится сказать проще: раскусить ракушку ей *не под силу*.

А вот у другого переводчика «профессор *заморгал по-рыбьи*» — но моргают ли рыбы? Ведь у них веки недоразвиты? Очевидно, образ вывихнут, спутан. Пойманная рыба трепыхается, бьется, трепещет, но *взгляд* у нее как раз немигающий, неподвижный, у нее круглые, часто выпуклые, ничего не выражающие глаза.

Да, всякому, кто пишет, надо быть повнимательней, чтобы не разводить в книге такую вот развесистую клюкву. И тут тоже необходим зоркий, приметливый и памятливый редактор.

А без «клюквы» порой не обходится. Человек за обедом «ловко разнимал *утиную заднюю ножку*!» Мы-то в простоте душевной и не подозревали, что у птиц (тогда, может быть, и у нас, двуногих млекопитающих?) ноги делятся на задние и передние! Забавно, что эта *утинная задняя ножка* уцелела и при переиздании романа через двадцать лет: нового редактора она ничуть не смутила.

А вот в переводе чудесных миниатюр Ренара сказано было когда-то: сухой осенний лист, гонимый ветром, — *одноногая, однокрылая* птица; потом стало, пожалуй, еще выразительней: *птица об одном крыле и об одной лапке...* Но такой образ может создать лишь тот, кто не путается в «передних» и «задних» птичьих ногах!

И необходимо чутье к *оттенкам* слов и сочетаний. «Мало кому... *приходила охота* нападать на существо, закованное в такие непробиваемые латы» — тут тоже есть маленькая тонкость, оттенок и практический, и даже психологический. Мало кому *придет охота* — подразумевается, что это небезопасно, тебе могут дать сдачи; меж тем *латы* — это только *оборона*, и вернее сказать, что на столь надежно защищенное существо не нападают, чувствуя, что *не стоит попусту время терять*, даром, понапрасну, без толку, *тратить силы*.

Люди едва не погубили живое существо — просто так, от нечего делать — и пошли прочь *легким шагом*.

По *букве* подлинника так было бы верно: у автора ambled. Но переводчик, наделенный чутьем и слухом, правильно пишет: *беспечно* пошли прочь. Ведь важна здесь не легкая походка, а беззаботность, легкомыслие, люди и не думают о том, что зря сделали злое дело.

Вот из таких оттенков и рождается образ.

Речь о покое, об уюте. И вдруг: это было «все равно, что нежиться у камина, поселиться в мурлыканье спящего *кота*, в теплой воде ручья, *стремящегося* через ночь к морю...»

Две небольшие неточности — и образ распался. Если чуть вдуматься, поймешь: воплощение уюта — спящая *кошка*, кот же — скорее непоседа, бродяга, а может быть и драчун. Английское the cat не имеет рода, тут надо было выбирать. И теплому ручью *стремиться* не надо, течение, которое куда-то стремится, — быстрее, резче, холодней, а здесь весь образ полон неторопливой мягкости, мирного тепла — и ручей, пожалуй, в ночи *струится* к морю.

Такие оттенки надо не только понимать, осмысливать, но ощущать всей кожей, всеми пятью чувствами.

Важно услышать, уловить разницу между лицом *морицинистым* — и *изрезанным*, *изборозжденным* *морицинами* (когда нужно нарисовать не просто старость, а умудренность горем, жизненным опытом).

И если человек «пошел бродить по улицам, измученный и несчастный», нельзя прибавить: *больше делать было нечего*, ибо это уже о шатанье по улицам от безделья. Надо немного иначе: *что еще оставалось делать?*

Женщина неожиданно узнала, что ей грозит несчастье, тяжкая разлука, — и *вцепилась* зубами себе в руку, чтобы не вырвался крик отчаяния. Но *вцепилась* — получается злобно, как о собаке, а жест душевной боли верней передать близким, соседним словом: *впилась*...

А подчас малые оттенки смысла и окраска слова ускользают от пишущего — и неточность его подводит.

В фантастическом рассказе космонавты приземлились после долгого и опасного полета, перед ними — чудесный вид, все дышит благодатным покоем. Среди прочего сказано: «Неспешные ручьи мирно *извивались* среди зеленых лугов». Одно слово разрушает мирную картину — оно беспокойное, недоброе: *извивается* змея, демоническая Саломея в танце, извиваются лианы в непроходимых джунглях, раненое животное — от боли.

А мирный, неспешный ручей среди лугов — *вьется*.

IV. БУКВА ИЛИ ДУХ?

МАДАМ ДЕ ЗАЙМИ И ДРУГИЕ

Как часто встречается и как несуразно звучит в переводе: «Я повернул на двадцатую *стрит*»! Нам уже хорошо знакомо, насыщено очень точным смыслом сочетание Уолл-стрит, мы привыкаем к названиям вроде Мэдисон-авеню, Лестер-сквер: это именно названия, сочетания нераздельные, да и то подчас верней перевести не «сквер», а «площадь». Но ведь «стрит» — просто улица, и так бы и надо называть многочисленные нью-йоркские нумерованные «стриты»: Сороковая, Пятая, Сотая улица. А нередко название еще и рисует облик городка, селения, и тогда лучше не безликие «Мэйпл-стрит» и «Рю Делорм», а *Кленовая* улица, улица *Вязов*.

Русский читатель не знал, что такое парижская Конкорд и как выглядит площадь Этуаль. Куда понятней Площадь *Согласия*, и очень ясно, воочию представляешь себе, как лучами расходятся улицы от площади *Звезды*.

Тому, кто не знает английского, не понять, почему человек считает Мейплдерхем *красивым* названием: для русского уха это ничуть не музыкально, с непривычки не выговорить. Совсем иначе воспринималось бы, если перевести главное — *Maple* — и назвать имение Клены (или Кленовое, Кленовая роща).

Переводить ли иностранные *названия*? И, что еще сложнее, переводить ли осмысленные, многозначительные *имена*?

Задача непростая, об этом немало спорили, и не раз ломались копья.

В XVIII веке и даже в XIX переводчики, нимало не смущаясь, Мэри превращали в Машеньку, а Жана в Ванюшу. Теперь у нас, пожалуй, крен в обратную сторону.

В мировой литературе, особенно в сатире, существует давняя и сильная традиция — давать имена со значением. Были и у нас Стародумы и Скалозубы, недаром и у Шил-

лера злодей именовался *Вурм* — червяк! Смешным анахронизмом было бы сейчас переводить такие имена «в лоб», разводить на страницах западного романа Скоттиных или Смердяковых. Но и отнимать у нашего читателя то, в чем находит еще новые краски, дополнительную прелесть и остроту читатель подлинника, — обидно и несправедливо.

Наш читатель не обязан понимать, что в блистательной, беспощадной «Ярмарке тщеславия» хитроумная Бекки недаром носит фамилию *Шарп*. А тем самым облик героини утратил некую черточку, и читатель, как ни говорите, отчасти обокраден. Значит, нужно искать какие-то другие пути, более современно передавать словесную игру автора.

А как прикажете поступать? Дать нашей мисс Бекки фамилию *Проньра*?

Нет, конечно, нет. Но нельзя ли сочинить что-то такое, что звучит более или менее по-английски и в то же время таит некий намек? Нельзя ли переименовать героиню... ну, скажем, в мисс Бекки *Востр*?

С трепетом сознает автор этих строк, какие громы и молнии обрушатся на его крамольную голову. Говорят, ересь. Говорят, традиция. Говорят, нельзя.

Ну, может быть, в данном случае и нельзя — сильна традиция. А в иных случаях все-таки надо! Необходимо!

Ведь вот (об этом хорошо писал А. Арго) называли же в переводе старую ростовщицу «мадам де Займи» — как хорошо и выразительно!

И разве плохо, как предлагал Арго, девицу, чья фамилия по-английски означает «томность», назвать в переводе мисс *Томнэй*, субъекта по фамилии *Снэйк* (змея) — мистер *Гад*, а наушника — мистер *Клеветаун*?

В новом переводе диккенсовых «Тяжелых времен» мучитель детей назван мистер *Чадомор*. Другой мучитель (и названный его именем роман Генриха Манна) полвека существовал в русском переводе как «Учитель Унрат», и читателю это ничего не говорило. Новый перевод сломал традицию — и появилось беспощадное, очень точное: «Учитель *Гнус*»!

Неожиданными находками такого рода блеснул большой наш мастер Н. Любимов в новом переводе Рабле.

Ломать традиции порой необходимо. Даже очень старые. Чуть не сто лет у нас широко известны были «Боль-

шие *ожидания*» Диккенса, а в новом переводе выбран менее признанный прежде, но более правильный вариант: «*Большие надежды*». Тем нужней исправлять ошибки не столь давние. К примеру, известный роман Митчела Уилсона сперва назван был по смыслу как раз наоборот: «*Жизнь во мгле*»! Позже исправили на «*Живи с молнией*», а верней было бы, пожалуй, «*Живи среди молний*». А может быть, и совсем по-иному: Не тлей, но гори!

Давным-давно и не один раз переводили у нас роман Дж. Лондона под разными названиями: «*День пламенеет*» и даже (не в честь ли киевского князя Владимира?) «*Красное солнышко*». Так прозвали героя, то было его любимое присловье. И никто не задумывался, как странно звучат эти слова в краю долгой полярной ночи. А когда впервые задумались, стало ясно, что смысл присловья совсем иной: *burning daylight* по-английски значит «*время не ждет*»; герой жаден к жизни, нетерпелив, силы в нем бурлят, отсюда и присловье и прозвище. Но только в новом переводе настоящий мастер донес это до читателя.

Наши критики и литературоведы называли, а некоторые и до сих пор называют роман А. Камю «*Чужой*». Между тем по смыслу и философии этой книги герой ее не столько *чужой* людям (с *их* точки зрения), сколько *посторонний* им (*его* точка зрения на мир: *меня* все это не касается, я вас знать не хочу). Французское *l'étranger* включает оба эти значения. Но вот переводчик на английский сперва назвал эту книгу *Stranger*, а через годы, в новом издании, исправил: *Outsider*. И так же, ломая «литературоведческую» традицию, сделали оба переводчика по-русски (в журнале «Иностранная литература» и в однотомнике).

К сожалению, до последнего времени наши редакции и редакторы опасались перемен, а если что-нибудь меняли, то как раз уходя от игры слов. Вот давний случай с одним из наших мастеров. В пьесе-сатире Шоу тупица полковник спрашивает умницу солдата, как его фамилия. Ответ: Миик, сэр. Полковник *брезгливо* переспрашивает. В этом имени, в столкновении героев — большой смысл, злая насмешка, терять ее жаль. По-английски *teek* — слабый, кроткий, даже размазня. Сделать Мягко, Слабо? Похоже, но не очень убедительно. В редакции запротестовали, переводчик не настаивал. Потом однажды в случайном разговоре возникло:

конечно же, Миик — Мякиш! Подходит по звучанию (ср. Кавендиш!), верно по смыслу. «Эх, додуматься бы раньше!» Но книга уже вышла...

Современная пьеса.

Героя зовут *Чанс*, героиню *Хэвенли* — что это для русского уха? Тяжело, неблагозвучно — и только. Но в изданном у нас словаре английских личных имен мы ни того, ни другого не находим. А в пьесе и то и другое неспроста. *Хэвенли* (т. е. *неземная, небесная*) — имя-символ, имя-ключ, девушка эта воплощение чистоты, а ее втоптали в грязь. *Чанс* (буквально — счастливый случай, удача) — *счастливчик*, с юности словно «обреченный» на удачу своей красотой, но тоже горько обманутый судьбою.

Как тут перевести, можно ли чем-то заменить? Конечно, это нелегко. Но до чего же обидно смысл и, если угодно, эмоциональный заряд, заключенный в этих именах, терять.

Помнится, такое случилось еще в сороковых годах в переводе большого романа: женщину называли *Бьюти*. По-русски звучит так, что поневоле вспоминаешь о... *битье*. А она была сама *Красота*, немало говорилось о ее портрете и о художнике, который его написал. Опять задача труднейшая, тогда ее так и не решили — но, быть может, кто-нибудь когда-нибудь и решит?

Пустячок, но показательный: в новом издании хорошо известной книги имя подвижной собачонки, выразительное «*Блошка*» заменили непереуловленным, несклоняемым и не слишком благозвучным «*Пюс*». Зачем, почему — непонятно.

Если одну лошадь в переводе называют «*Принц*», то почему рядом другая осталась «*Квини*»? Конечно же, она — «*Королевна*».

А вот, думается, случай не пустячный и потому более огорчительный. Переводился заново роман Твена, почти памфлет, где остро и зло высмеяна американская выборная система, парламентские нравы, сенат и сенаторы. В море продажности и демагогии Твен воздвиг один островок — это сенатор по имени Нобл. Но ведь не всякий русский читатель знает, что Noble по-английски значит благородный, честный. Нельзя ли этого сенатора окрестить так, чтобы звучало по-английски и все же просвечивал бы смысл? Почему нельзя хотя бы — сенатор по фамилии *Честен*? Ведь существуют фамилии Честер, Честертон, Честерфилд.

Долго доказывал, убеждал, умолял переводчик. Ссылался на Свифта, на Диккенса... Не вышло. Ни один редактор не опроверг его по существу, но все наложили вето.

А ведь у Твена Noble не случайность! Вдвойне необходимо переводить имена и названия, когда они важны по существу. Читатель не так много потеряет, не узнав, что селение Хоукай — это «Ястребиный глаз»: ну, еще одна живописная черточка, не более того. Но вот городок называется «Мирная обитель» или «Коррупция» — это уже не пустяк. Оставить Сент Рест или *Корапиен* вместо хотя бы *Корыстенвил* значит обокрасть читателя. Забавно, конечно, что три мельком упомянутых халтурщика от медицины именуются доктора *Пиик*, *Пляс* и *Дуб* — тут редакция согласилась, но это как раз пустяк. А вот раскрыть смысл имени Нобл — имени единственного порядочного человека среди печатно высеченных Твеном ханжей и рвачей от политики — было по-настоящему важно!

Вспомним вновь «Закон Паркинсона». Будь редакторы в журнале настроены так же, как редакторы Твена, «Закон» этот в переводе проиграл бы непоправимо. Ибо автор смешно и ловко оттенил здесь пародийный канцелярит тем же хитрым приемом — именами и названиями «со значением», и переводчики сумели этим воспользоваться.

Конечно, сегодняшний западный памфлетист — не Фонвизин и не Грибоедов, Простаковых и Молчалиных в его текст не вставишь. Но и терять такую игру было бы непростительно, слишком многое пропадет для читателя, который не знает языка и не в силах уловить едкую осмысленность имен и фамилий. И переводчики «Паркинсона» их обыгрывают. Появляются мистеры *Макцан*, *Столбинг* и *Дуролейн* или какой-нибудь епископ *Неразберийский*.

Депутат парламента центрист из категории нерешительных мистер Уэверли. Буквально — колеблющийся. В переводе — мистер *Ваш де Наш*.

Казначей Макфэйл — в переводе (почти буквально) мистер *Макпромах*. Профессор Макфишн (буквально Взрыв) — в переводе *Мактрах*. Подрядчики мистеры Макнаб и Макхаш — в переводе (почти буквально) мистеры *Мактяп* и *Макляп*. Мистер Вудворм (древоточец) — в переводе мистер *Сгрызли* (звучит тоже вполне по-английски, вспомните хотя бы Пристли!).

И еще, и еще, вполне в духе и стиле памфлета: мистеры Буйвелл, Крепчи, Напролэм, доктор *Маккоек*, инженер-консультант *Макхан* (в подлиннике Макфи: гонорар, а может быть и взятка!). И, наконец, нефтяной трест с выразительным наименованием: «*Тёк Ойл Да Витек*» (The Trickle and Dried Up Oil Corporation). Одни находки были отличные, другие не столь яркие. Но все это звучит *по-английски*, осмысляется *по-русски* — и, право, бьет без промаха. Нет никаких сомнений: без этих веселых колючих искр «Закон Паркинсона» изрядно бы померк.

На рубеже века писатель, самые серьезные свои романы любивший сдабривать крупницей юмора, в одной книге отвел немалую роль собачонке. Собачонка была ревнивая, капризная и не всегда доброжелательно смотрела на мир и на людей из-под густой, косматой шерсти, падающей на глаза, словно челка у модной девицы.

Звали собачонку — Блинк.

По-английски blink — мигать, щуриться. По-русски это на глаз и на слух прежде всего напоминает о блинах и масленице. Кроме того, «Блинк» звучит в мужском роде, а тут важно, что четвероногая героиня — женского рода и нрав у нее самый дамский. Редактор предложил обозвать собачонку Моргалкой или — короче, звучней, ближе к русской Жучке — Жмуркой. Переводчик не согласился. Редактор не настаивал. Собачонка осталась Блинк, а в проигрыше остался читатель.

Когда-то, не подумав, ввели у нас без перевода Микки *Мауса* (верней бы *мышонок* Микки). Теперь малыши видят на экранах *Майти Мауса* — все ли знают, что mighty по-английски *могучий*? И чем плохо было бы — *храбрый мышонок, силач*?

В романе французского автора осталось без перевода название модного дамского магазина «*Прентан*» — а почему бы не «*Весна*»?

Западный фильм критики сперва так и называли «*Джавз*» — и неблагозвучно и непонятно. Потом пошли в ход «*Челюсти*». А это, конечно, (акуля) «*Пасть*».

Настоящий литератор отлично понимает, как обидно читателю терять эту самую «непереводимость», как важно донести до него оттенки, скрытые в *значимых* именах и названиях. И не показательно ли, что интереснейший американский писатель Томас Вулф в одном из своих романов, рассказывая о Германии, перевел на английский

название *Шварцвальд* и написал *Black forest* — чтобы читатель увидел и воспринял еще и образ *черного леса*!

И когда (еще в 1901 году!) горьковскую «Песню о Соколе» перевел *поэт* Ян Райнис, недаром он заменил *Ужа* — *Гадюкой*. Ведь в латышском фольклоре *Уж* — *добрый*! Правда, гадюка не только ползучая тварь, но еще и ядовитая. И все же один учитель из Латвии рассказывал: когда он говорил ребятам об этой замене, в каждом классе кто-нибудь находил верный ответ — почему нельзя было перевести буквально и оставить *ужа*. До школьников — доходит. Отчего же так часто не доходит до литераторов, до переводчиков и ученых мужей?

«Игра» на именах и названиях — лишь один вид игры слов, с которой так часто сталкивается переводчик. К примеру, без игры слов и Диккенс не Диккенс! Но как трудно порой передать даже малый его каламбур...

Вот каверзные случаи из небольшой его повести.

Мальчишка продает на улицах газеты. Продрог ли, проголодался ли, устал — но держится молодцом. И чтобы как-то развлечься, скоротать время, выкликает свою газету по-разному: с утра, как полагается, *Paper*, а затем — *Perper* (перец), *Piper* (дудочник) и так далее, меняя гласные.

Как быть переводчику? Писать «пейпер», «пеппер», «пайпер» и так далее? Скучно, непонятно. Переводить? Получится длинно, разнозвучно, неубедительно. Притом иногда в этих выкриках и смысла нет, они только созвучны слову «газета».

И вот в переводе мальчишка выкликает «Утренний листок», затем «Утренний блисток, кусток, свисток, и под вечер, когда работа кончается, — «Вечерний хвосток». Наверно, решение не идеальное, а все же решение.

Фамилия героини Свиджер, многие зовут ее для краткости Свидж. Ни она сама, добрая душа, ни муж ее не в обиде — пускай, мол, прозвали хоть Свидж, хоть Видж, хоть Бридж... и дальше в подлиннике обыгрывается уже слово «бридж», которое ведь не только рифма к Свидж, но еще и означает «мост». Пускай, мол, ее зовут как угодно — и следует перечень лондонских мостов... Для русского уха диковато, что женщину называют Вестминстерским и иными мостами, да и грош моздок, непонятно. И пришлось обыграть второе значение слова «бридж»: пусть, мол, зовут хоть бридж, хоть покер, преферанс, пасьянс, я даже не против подкидного, если им так больше нравится!

Горький, трудный, психологически сложный рассказ современного писателя о тяжелых судьбах, об одиночестве называется в подлиннике *Master Misery*. Так зовется и действующее лицо. Сами по себе эти два слова верней всего было бы передать нашим «Горе-Злосчастье». Пусть это из старинной повести и стало детской сказкой, — у автора тоже притча. И, к примеру, в другой притче, у другого современного автора вполне уместен оказался наш сказочный оборот «Жила-была старушка». (Впрочем, иные фольклорные зачины и речения, пожалуй, международны.)

Но в русской сказке Горе-Злосчастье все-таки малость смешное, солдат под конец его перехитрил. Да и средний род для имени *этого* героя не годится. И переводчик находит иное решение: *Злой рок*. Это беспощадно, как весь рассказ, очень точно выражает роль героя, звучит кратко, тяжело, словно два роковых удара, словно стучит в дверь сама судьба.

Другой случай. Человек пришел посмотреть на торжественную и скорбную процессию — хоронят королеву. — *I'm late?* — говорит он.

И ему возражают: *Not you, sir. She is.*

У английского слова *late* — два значения. Герой спрашивает, имея в виду первое значение: Я не *опоздал*? И слышит в ответ второе значение: Вы не *покойник*, сэр. Покойница (или — скончалась) она.

Как быть?

Переводчику пришлось отказаться от игры буквальной, на двойном смысле именно *этого* слова, и обыграть нечто соседнее.

— Все *кончено*?

— Не *для вас*, сэр. Для нее.

Слово обыграно другое, а смысл и настроение сохранились — ничего не отнято у автора, не прогадал и читатель.

Да, это всякий раз сложно и подчас спорно. Бесспорно одно: необходимо искать какие-то замены, чтобы не тускнели краски автора и ничего не терял читатель. Что-то выйдет удачно, что-то похуже. Одно плохо *всегда* — обычное оправдание, сноска: «*непереводимая игра слов*». Это — расписка переводчика в собственном бессилии. Конечно, порой ты и впрямь бессилен перед какой-то уж очень головоломной задачей. Тогда совсем пожертвовать игрою слов *здесь* и, может

быть, взамен сыграть в другом месте, где у автора ничего такого и нет, а переводчику что-то придумалось. Но чем меньше потеря, тем, понятно, лучше, и отступать без боя стыдно.

А редактору в таких случаях не надо быть педантом и придирой, возвращать переводчика к букве подлинника, упрекать в отсебятине. Ведь это как раз не отсебятина, не произвол, а та необходимая свобода, которая помогает полнее передать стиль и замысел автора.

Вспоминается: один наш математик переводил специальный труд и вдруг застрял — не удавалось проникнуть в суть мысли автора. И какой-то весельчак, видимо начитавшийся романов с этими самыми сносками, присоветовал:

— А ты напиши: дальше следуют пятьдесят страниц непереводаемой игры слов...

БУКВА...

В переводах с английского то и дело встречаешь оборот *все в порядке*. Даже и не в переводе кое-кто пишет: «У меня все *ол райт*»!!! А уж если формалисты это All right переводят, то буквально, совсем не в духе русской речи. У меня (со мной) *все в порядке* там, где вернее: *все хорошо (благополучно)*. «*Все в порядке*» пишут всюду, без разбору: и в утешение плачущему ребенку (вместо *ну, ничего, ничего, успокойся, пройдет, все обойдется*), и о человеке — вместо *он жив и здоров*, и о машине — вместо *она в исправности (работает как нельзя лучше)*.

Так сохраняется буква подлинника, но искажается его дух, нарушается искренность речи, верность образа. А ведь нетрудно все это сохранить.

В фантастическом рассказе зверек или птица научилась говорить по-человечески. Говорят поначалу не совсем чисто и правильно. Допустим, не Hello, а 'ello. Англичанину такая ошибка в произношении скажет много, а русскому читателю — ровным счетом ничего. Но можно передать это самое Hello обычным русским *здравствуй*, а в наивной, еще неумелой речи 'ello — хотя бы как *драстуй* или *зд'аствуй*. И все станет понятно.

В иных случаях, в книгах современных «Hello» отлично передается нашим «*Здорово!*» или «*Привет!*». Это тоже естественней и выразительней в книге, написанной — или *воссозданной* — по-русски.

Все это отдельные мимолетные возгласы. Но есть один отличный, психологически насыщенный рассказ, где это самое Hello (переводчик ради фонетической точности пишет «хеллоу») играет совсем особую роль, на нем лежит важнейшая смысловая и эмоциональная нагрузка. И вот что получается:

«Диалог *внезапной любви* один и тот же всюду, во всех странах мира. *На всех языках (!!!)* мы кричим друг другу из-за подушки: «Хеллоу-хеллоу-хеллоу-хеллоу!», словно ведем какой-то нескончаемый телефонный разговор через моря и океаны...»

Так — еще в нескольких местах, по три, четыре, пять *хеллоу* кряду. То, что должно звучать воплем отчаяния и одиночества, оборачивается нелепостью, пародией. Надо думать, не этого добивался одаренный переводчик, но его подвело увлечение экзотикой заимного слова. Право же, стоило отказаться от буквы подлинника. Ибо «на всех языках», каждый на своем языке, любя и тоскуя, мы кричим друг другу все же не «хеллоу», а примерно — Слушай! Выслушай! Ты слышишь? Услышь меня! Правда, в рассказе упомянут *телефонный* разговор. И все-таки жаль, что не выбрано *такое* слово, которое годилось бы не только для телефона, но выдерживало бы *всю* психологическую нагрузку, передавало бы ощущение неизбывного одиночества. Да, рассказ во многом пародиен — но только не здесь.

Это — случай крайний. Но как часто наталкиваешься на никому не нужное: «О'кей, сказал он» вместо — *ладно, согласен, идет*.

Как часто в переводах встречаешь оборот *высокие скулы* (high). Изредка это *скуластое*, широкоскулое лицо (восточного типа). А чаще — выступающие или обтянутые скулы на худом лице (вспомните «две косточки, две точки под глазами», которые поразили князя Мышкина на портрете Настасьи Филипповны). Тогда вернее сказать «от противного»: *глубоко посаженные* (или даже *запавшие*) *глаза*.

Допустим, можно сказать *песочного* или *морковного* цвета волосы, хотя верней либо *светло-рыжие*, золотистые, либо яркие, *медно-рыжие*: так мы говорим по-русски, именно это означают английские sandy и red или французское carotte. Недаром роман Жюль Ренара «Poil de carotte» в переводе совершенно правильно назван «Рыжик».

Но вот женщина влюблена, во всяком случае ведет себя как влюбленная. «Она восхищалась его волосами, его шеей, изгибом его *позвоночника*». Неужто и вправду — позвоночника?! Конечно, по словарю это первое значение слова spine. Но пусть даже автор говорит не совсем всерьез, пусть он подтрунивает над внезапным увлечением героини, — все же вряд ли она восхищается *позвоночником*! Скорее — прямой, ничуть не сутулой спиной мужчины, иначе говоря, его *осанкой*, тем, как прямо он, человек уже в годах, держится. И однако это не описка. Чуть дальше герой размышляет: «Неужели ее восторги по поводу изгиба его *позвоночника* были всего лишь коварной и бессовестной игрой на ненасытном... мужском тщеславии?»

И в другом рассказе, о другой женщине, пусть тоже не без иронии: «Она шла, выставив свой плоский живот далеко вперед, что придавало ее *позвоночнику* какой-то фантастический изгиб». Не стоило ли перевести это на язык и образы более понятные? К примеру: она выпятила живот и как-то неестественно, неправдоподобно *изогнула спину*? Право, читатель бы легче себе это представил!

Здесь переводчик, видимо, считал буквальность остроумной. Чаше она бывает бездумной — и бессмысленной.

К пословице *mettre la main á la pâte* дали сноску: *опустить руки в тесто*! А смысл — *вмешаться*!

Непонятно, почему «огромный клан, сгрудившийся в *блокгаузе*», может затравить и убить человека. А тут никакой не блокгауз, просто (на жаргоне) — *тюрьма*.

Бездумная передача иноязычного слова первым же его значением по словарю породила немало ошибок. Иные укоренились за десятилетия. Так, даже нынешние газеты и справочники упорно делят территорию США на *графства*. Иной раз читаешь: *республиканское графство*! Чистейшая бессмыслица. Люди привыкли, не ощущают нелепости таких сочетаний, хотя, как известно, никаких графов и графств в Америке нет. County там означает просто *округ* — второе значение слова черным по белому указано в англо-русском словаре.

Еще важнее отходить от буквы подлинника в художественной литературе, где надо передать не только суть, смысл, но и множество оттенков.

В подлиннике: «Плохое зрение *не мешало* (не препятствовало) акулам чуют жертву». Дословный перевод прозвучал бы странно и не слишком логично. И перевод-

чик думающий, наделенный верным слухом, отходит от *буквы*, чтобы прояснить *мысль*: Акулы плохо видят, *зато* отлично чувствуют жертву.

Просто и ясно. И плох был бы тот редактор, который стал бы здесь возражать против «отсебятины», потому что у автора, мол, нету никакого «зато».

Самолет потерпел аварию, два человека затеряны в сердце пустыни, им грозит смерть от жажды. Но среди обломков самолета чудом отыскан апельсин, они побратски разделили его, и вот у ночного костра выдалась счастливая минута. В подлиннике дословно: «Ложусь на спину, сосу фрукт и считаю падающие звезды». Рассказано о событии трагическом, о раздумьях глубоких и человеческих (мы обречены... но это не мешает мне радоваться), а по-русски *сосу фрукт* прозвучало бы попросту смешно. И приходится расшифровать «фрукт», отойти от буквы подлинника, чтобы передать дух, ощущение, настроение: «Откидываюсь на спину, *высасываю дольку* за долькой, считаю падающие звезды».

Раз в год в домашней утке просыпается душа перелетной птицы, древний инстинкт зовет ее прочь со двора, ей мерещится ширь материков, очертанья морей... Все это странным образом уместается «в маленькой глупой голове» — вот мысль автора (есть такой французский идиом — *la dure tête*), и, право, странно было бы слово *dure* перевести здесь *первым по словарю*: в *твердой* голове.

Старушка втайне чувствует себя одинокой, ей не хватает ласки, тепла. Она хочет завести *собаку* — и объясняет с запинкой: *I want something human*. Надо ли переводить дословно: «чтобы рядом было что-то *человеческое*»? Пожалуй, и вернее, и яснее, к примеру: Хочу, чтоб рядом была *живая душа*...

Еще любопытный и очень показательный случай.

Младшая сестренка жаловалась на брата: «С ним стало трудно ужиться, то он злился, то дулся, настроение у него менялось пятнадцать раз на день. Ел так много и жадно, даже смотреть было страшно, и все огрызался — не приставай ко мне». (В подлиннике: *He was difficult to live with, inconsistent, moody. His appetite was appalling, and he told me so many times to stop pestering him.*)

Однажды весьма авторитетный критик привел эти строки как пример чрезмерной вольности — тут еще можно спорить. Но позднее они же приведены уже как грубая ошибка, перевод обратный по смыслу: дескать, 1) выра-

жение *appalling appetite* значит «скверный, плохой аппетит», т. к. «глагол *appal* значит пугать, страшить» и 2) «нужно было... правильно осмыслить ситуацию, задуматься: когда у человека дурное настроение, какой у него аппетит — плохой или хороший?» Тогда, заключает критик, не было бы в переводе «грубого ляпсуса...»

А ляпсуса здесь нет, смысл как раз верен.

Критик исходил из *первого*, общепринятого значения *одного* слова или словосочетания и предлагал *первое* приходящее на ум заключение: в дурном настроении есть не хочешь. И то и другое *вырвано из контекста*, из *всего* повествования, из *конкретных связей*. Между тем у автора сразу за словами об *appalling appetite* девочка спрашивает, не *солитер* ли сидит в брате, и отец отвечает: нет, просто Джим *растет*. У *подростка*, а не у взрослого дурное настроение не обязательно отбивает аппетит! Да и девочку навряд ли испугало бы (навряд бы она даже заметила) *отсутствие* аппетита. Напротив, ее и дальше пугает именно *непомерный* аппетит брата, она изумляется, чего ради он «столько всего уплел» — бутылку молока и десяток бананов сразу!

Перевод был тут верен как раз потому, что основан на *духе* подлинника, на *продуманном общем смысле* рассказанного, а не на *букве*, не на первом по словарю толковании отдельно взятого слова, *вырванного из всего* настроения и *всей* картины. И отнюдь не из желания защитить честь собственного мундира воскрешаю я, виновница мнимого «ляпсуса», этот давний случай. Нет, здесь спор как раз о принципе, о самой сути, о корне и основе переводческого труда.

Образ, настроение, мысль и чувство... так важно это передать — и так невозможно передать, следуя одной лишь *букве* подлинника!

Переведен рассказ классика прошлого века: «...река, казалось, с трудом пробивает себе путь среди обширных флотилий *тяжело* груженных судов, которые повсюду *отягощали* ее гладь. За пределами города частыми группами росли величавые *пальмы и кокосы* вместе с какими-то... деревьями *гигантского* *возраста*. То здесь, то там виднелось рисовое поле... водоем, *случайно забредший сюда храм...*»

И чуть дальше: «В том, что я видел и слышал... *не было ничего от характерных особенностей сна...* Сначала, *сомневаясь в своем бодрствовании, я предпринял серию*

проверок... виденье... подверглось моему сомнению, а затем проверке...»

Что и говорить, перевод дословный. Не отсюда ли в русском тексте неудачное соседство однокоренных слов или слов несочетаемых, и канцеляризмы, тяжелые обороты, и разноречивости времен, и разноречивости стилистической, и прямые нелепости и ошибки. Сосоа — либо тоже *пальма* (кокосовая), и тогда нельзя «пальмы и кокосы», либо это дерево какао. *Случайно забрести* куда-либо может отбившаяся от стада овца, о храме же так выразиться мог бы разве что писатель иной поры (позднее лет на сто!), а в данном случае *stray* — просто *одинокий*, на худой конец — бог весть как сюда попавший.

Быть может, читатель и проредется сквозь дебри такого перевода, кое-как проследит за развитием сюжета. Но цельного впечатления он наверняка не получит, не разделит с героем изумления перед событиями странными, неожиданными, не ощутит его смятения, его сомнений — сон это или явь, не увидит во всей внезапной и сказочной красоте поразившую героя картину: полную жизни реку, удивительный город, пальмовые рощи... Все это у читателя отнято: у переводчика нет ясного представления о замысле автора, а потому и передать читателю дух рассказа он не сумел. Ни ясности, ни цельности перевода, видно, и не искал, не осмыслил и не преобразил творчески подлинник, а переводил механически слово за словом. Это и есть бездушная и бездумная калька.

«Он женат на *авторитарной снобке*» — что это такое?

«...Хотя *все силы* (героя) *были направлены на борьбу* (со стихией), *сердце* его вдруг *наполнилось чувством* огромной любви... Настоящая любовь — это страсть и нежность пополам. *Первую* он ощутил давно, теперь в его душе прочно утвердилась и *вторая*».

Конечно, в оригинале есть *first* и *second*, но по-русски это присуще только протоколу, в художественном переводе такая казенщина с банальностью пополам непозволительна. Она — еще одно доказательство, что калька и канцелярит — близнецы.

Что значит «*зафиксированная вовне времени грязнуха исчезла зафиксированной, без момента перехода*»? Может быть, она *мелькнула* перед глазами, *накрепко запечатлелась* (отпечаталась) *в памяти*, а *из виду мгновенно исчезла*? Вероятно, так — но легко ли на каждой странице разгадывать этикетные ребусы?

Некто «трезво и *перипатетически* воспринимал окружающий мир, бодрствуя... до пяти часов утра». Что значит? Если в подлиннике (весьма сложном, тут стиль передать не так-то легко) и стояло *peripatetic*, то переводчик обязан сохранить не слово, а мысль и образ. Персонаж этот не причастен древней философской школе перипатетиков, — но, может быть, бодрствуя, он, как и те философы со своими учениками, *ходил взад и вперед*? Или, неровен час, переводчику почудилось, что *перипатетически* — это вроде патетически, только «покрепче»? Поистине, темна вода во облацех. Правда, нам встречался и *перипатетический Телепат* — у Ст. Лема. Но Лем-то острит, и очень удачно. Американский же романист насмешил читателя только по милости переводчика.

И в том же романе разносчик газет «упивался одинокой *самодостаточностью* своей работы». (Это слово-урод сейчас уже встречаешь не только в переводах.)

А что такое «*западное небо*»? По-русски либо *закатное*, либо — *небо на западе* (допустим, оно алеет или погасло). Как вам нравится «*костюм цвета соли*»? А «*рот, собранный в пуговицу*»? А «*потенциальные пироги*»?

А это как понять: человек «потерял *стратегическую пуговицу* в *смешанном обществе*»?

Загадки, загадки...

«Сказал он *темно*». Пожалуй, припомнится Ленский («так он писал темно и вяло»). А в подлиннике никакого романтизма, человек говорит, видимо, darkly — либо хмуро, либо туманно, неясно.

Некто «увидел своего сына *царящим в ореоле* насыщенного *ощущения* начала нового пути, и его сердце *воспряло* (хоть бы *воспрянуло*, все-таки грамотнее!) из праха». Вот это и вправду сказано *темно*, ибо не по-русски.

Очевидно, в лучшем случае все это — калька, непереваренное, не осмысленное творчески повторение *буквы* подлинника без малейшего желания понять и передать дух, своеобразие этого сложного, но отнюдь не пародийного стиля. Выходит не своеобразно, а только непонятно, смешно и нелепо. И таких переводов немало.

«Это помогло ему оставаться *тем, кем он был*» — вместо *самим собою*!

Человек «шел, засунув руки в карманы, чуть *выставив вперед нагнутую голову*»!

«*Руку, поддерживающую голову мальчика, сковал сон*». В подлиннике: The arm... gone to sleep — *рука затекла, онемела*.

«Он *поцупал*, на месте ли его ноги» — а в подлиннике he found his feet — *стал на ноги* (в переносном смысле), *ощутил, осознал свои силы!*

«Ветер *вгрызался в дым*, поднимавшийся из труб редких ферм» — а у автора The occasional farmhouse chimney sent smoke up into the teeth of the wind, этот английский идиом — «*в зубы*» — означает: *навстречу, наперекор, несмотря на...* Но вот и еще перевод: «Взбираться по склону *в зубах* у этого урагана будет делом нешуточным!»

«Ты хочешь *быть тем, кем не можешь стать*». А это в данном случае значит просто-напросто: *ты сам не знаешь, чего хочешь!* А в другом повороте может быть — *хочешь невозможного.*

Нет, нельзя поверить, что нормальный обыкновенный человек в здравом уме и твердой памяти скажет о другом, об инвалиде или калеке не *он прихрамывает*, припадает на ногу, а у *него нога с дефектом!*

Почему же так выражается переводчик? Только потому, что в подлиннике defect? Право, чтобы рука поднялась написать такое, надо страдать каким-то *дефектом...* если не чутья, то по меньшей мере слуха...

В переводе современного бельгийского рассказа один персонаж объясняет другому, как вручить третьему лицу солидную сумму; речь идет о миллионах, притом о сделке не слишком законной. Деньги надо передать «из рук в руки. *Ni vu, ni sonni*, как говорят французы».

И — сноска: «*Не видя, не зная*».

Такое нарочно не придумаешь! Если уж переводчик не знал французского, надо было с кем-то посоветоваться. А может, и знал, да только «перевел», скалькировал грамматическую форму, а не мысль и не окраску известного французского предложения. Потому что выражение это, конечно, означает не буквально «не видя, не зная», а — *втихомолку, тайно, шито-крыто.*

Да, не повезло бельгийцам... Но разве только им одним? И разве тут дело только в переводе?

Фантасты (а ныне уже и не только фантасты) воспевают мудрых роботов, находчивых киберпилотов и остроумных электронных лингвистов. Но пока что машина может переводить лишь буквально — на уровне того живого переводчика, который взамен *ni vu, ni sonni* «выдал» бессмысленное «не видя, не зная».

Говорят, нынешнему реальному «электронному переводчику» задали перевести: 1) *Out of sight, out of mind.* 2) *The spirit is sound, but the flesh is weak.* И машина перевела: 1) *Незрячий идиот,* 2) *Водка хорошая, но мясо протухло.* Как говорится, пусть это выдумка, зато придумано неплохо! Даже если этот кибернетический анекдот — всего лишь анекдот, в нем заключена серьезная истина. Еще очень, очень не скоро машина сумеет заменить живого переводчика — если вообще сумеет. Ибо только человек, если он и вправду человек, а не обученный грамоте автомат, отбирает нужные слова не механически и не математически, а потому, что он способен думать и чувствовать по-человечески. Только человеку, и то не всякому, дано довольно чутья и чувства юмора, чтобы те две фразы, заданные машине, перевести по-настоящему: «*С глаз долой — из сердца вон*» и «*Дух бодр, но плоть немощна*».

И напрасно некий, мягко говоря, наивный рецензент хвалит переводчиков Норберта Винера в таких выражениях: «Они сумели избежать обычной в технических переводах *русификации* текста, а в тех случаях, когда это действительно необходимо (?) для *точной передачи* всех *оттенков мысли* автора, не побоялись *ввести* элементы *дословного перевода*. Таким образом бережно сохранены все особенности стиля Винера»!!!

Поистине, не поздоровится от эдаких похвал.

Если верить рецензенту, переводчики отказались от всего лучшего, что достигнуто в советском переводе за последние десятилетия. «Не побоялись» откатиться назад, к старой, порочной *формальной точности* взамен *верности по существу*, к передаче буквы подлинника, а не его духа.

Ибо в разных языках разные способы выражения, и у каждого языка свои законы. А *буквальный, дословный* перевод — это, по сути, и есть перевод *чисто механический*. С законами *русского* языка он не в ладах, он переносит на русскую страницу строй, формы, законы языка чужого, ему не хватает гибкости и чуткости. Таким способом никак нельзя *бережно сохранить особенности* *стиля* и *точно передать все оттенки мысли*. Как раз напротив. Можно все только исказить и загубить. Что и делают переводчики, работающие бездумно и бездушно, как автоматы, — читатель мог увериться в этом на многих наглядных примерах.

В своей книге «Диалог» один из знатоков и рыцарей русского языка Л. Боровой прекрасно показал, как переводил с французского сам себя Лев Толстой в «Войне и мире» — «переводил вольно, смело, не боялся русизмов...» Уж кому, как не Толстому было судить о мере и такте в этом тонком деле! А ведь в *его* время и для *его* читателей галлицизмы и просто не переведенные французские слова и обороты были вполне привычны и обиходны.

Бережно сохранить и передать подлинник во всей полноте и многообразии, передать все оттенки мысли, чувств, стиля можно *только отходя* от буквы, от дословности, *только средствами и по законам нашего языка*. Иначе говоря, как очень точно сказал еще Пушкин, — то, что выразил на своем языке иностранный автор, надо *перевыразить* по-русски.

...ИЛИ ДУХ?

В подлиннике книга начиналась так: Dusk of a summer night, то есть «Сумерки летнего вечера». Всего-то три слова, а выходит плохо, скучно и не очень по-русски. И вдруг осенило:

Летний вечер, сумерки.

Просто? Но слова стали по местам, отпал канцелярский родительный падеж, появился какой-то внутренний ритм, настроение, образ.

Примерно так и начинается переводчик. И редактор перевода. Когда перестаешь быть рабом иноязычной фразы, когда превыше всего для тебя не буква подлинника, но его дух.

В рассказе современного писателя, фантаста и лирика, определяет настроение, задает музыкальный тон ключевая фраза: Dark they were and golden-eyed. Можно сказать: *они были* смуглые и золотоглазые. Но чего-то не хватает, получается скучная информация. А ведь в подлиннике порядок слов не совсем обычный, что по-английски допускается не часто. Додумываешься: были они смуглые и золотоглазые... И легчает на душе: от малой перестановки в словах этих появилась задумчивость, что-то от сказочности, необычности подлинника.

Роман самого начала века. Старый чудак, тихий кабинетный ученый выбит из колеи событиями чрезвычайными, вдруг почувствовал себя без пяти минут героем —

и готов взбунтоваться против домашней, женской тирании. Его спросили, едет ли он домой. Ответ можно передать так:

— Теперь-то уж я не вернусь.

Но это и впрямь звучит очень решительно. А наш чу-дак все-таки герой на час, домой он, конечно, вернется — и даже эти самые слова произносит *доверительно*:

— Не вернусь я...

Иным стал самый ритм фразы — и она звучит мягче, согласно кроткому нраву говорящего.

Вас спрашивают, когда в последний раз шел снег, — и вы отвечаете неопределенно: «Да недели две назад». Событие не слишком важное и не так уж точно запомнилось. Но если спросят о чем-то значительном, что врезалось в память, вы скажете иначе: «Ровно две недели назад». А если о событии горьком, об утрате или разлуке? Ответ будет тоже точен, но менее деловит, хотя бы: «*Уже* две недели...» Неопределенное «*недели две*» здесь невозможно: уж конечно, каждый в точности помнит, сколько времени прошло с того часа, как не стало рядом родного человека. (Вот написалась эта строчка — и едва не случилось то, чего всем нам надо бояться как огня: поставишь нечаянно «не стало *рядом близкого* человека» — и выйдет дурной каламбур).

Да, вся интонация, окраска нашей речи, ее настроение зависят от самого малого слова и прежде всего от *порядка слов*. Здесь тоже тон делает музыку...

Три коротких слова: *знаю я вас* — совсем, совсем не то же самое, что: *я вас знаю*.

Как ни свободно, по сравнению с западноевропейскими языками, строится русская фраза, логическое и эмоциональное ударение в ней чаще всего в конце. А, к примеру, в английской — в начале. И если сохранить строй подлинника, английский порядок слов, в конце фразы гирькой повисает какое-нибудь местоимение, хотя суть вовсе не в нем.

Маленькая девочка что-то долго, упоенно рисовала — и вдруг бросила тетрадь, перестала рисовать. Почему? Да вот, получилась очень страшная «бьяка-закаляка» — *я ее боюсь*.

Это известные стихи К. Чуковского. Он хорошо знал: ребенок не говорит — «я боюсь *ее*». Голосом, ударением малыш выделяет самое главное, самое важное — *боюсь!* Устами младенца тут и впрямь глаголет истина.

Можно, разумеется, ту же строку построить и по-другому — но если вам говорят: «Я боюсь ее», вы невольно ждете какого-то продолжения («ее, а не тебя», или — «ее, потому что она страшная»).

В математике от перемены мест слагаемых сумма не меняется. Но как меняется сумма чувств и настроений, музыкальное и эмоциональное звучание фразы от перестановки тех же слов, иногда — одного только слова!

И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Как пронзительно, неодолимо, как перехватывает дыхание это простое «не может» в конце пушкинской строки, на него-то и падает ритмическое, логическое, душевное ударение! Стихи? Да, конечно. Но ведь и стихами можно одно и то же сказать по-разному — и для прозы возможностей не счесть. Наши грамматика и синтаксис, великое им спасибо, позволяют чуть ли не любые слова в предложении поменять местами, тут у нас простора куда больше, чем в языках западноевропейских. Русская фраза отнюдь не должна быть гладкой, правильной, безличной, точно из школьного учебника: подлежащее, сказуемое, определение, дополнение...

А между тем в редакциях нередко приходится слышать:

— Опять инверсия! Ну, зачем она вам?

Герой сказки не знал, как утешить плачущего малыша, дозваться, чтобы тот услышал, «...как догнать его душу, ускользающую от меня... Ведь она *такая таинственная и неизведанная, эта страна слез*». В редакции заспорили: почему сначала определения неизвестно к чему, а лишь потом — подлежащее? Неясно, непонятно! И предложили порядок слов самый простой, безо всяких инверсий: *Ведь страна слез такая таинственная и неизведанная*.

Да, все стало ясно и понятно, а скрытое в этих словах волнение при такой перестановке погасло. Не осталось ни таинственности и неизведанности, ни грусти — ничего, что так важно для настроения автора и героя!

Что почувствует, что представит себе читатель, если прочтет дословный перевод такой сценки (речь о пассажире ночного поезда):

«...он тихо поднялся и в предутренней прохладной тишине, в запахе железа, в темном вагоне стал быстро, де-

ловито собирать свои пожитки»? Уж наверно глаз резнут эти три «в», и сочтается ли — *в запахе и в вагоне?*

Ну, а если не просто читать слова, а ощутить, что стоит за словом? Если чуть отойти от буквы подлинника: ...в предутренней прохладной тишине, *в темном вагоне, где пахло железом*, — разве так не естественной по-русски?

Речь идет об опасной охоте, о событиях чрезвычайных. Можно говорить истово, описательно: «Все молчали, не зная, что делать дальше» — а можно без всякой плавности, без лишних связей и переходов, даже без местоимений: *«Постояли, поразмыслили...»*

Нет, не надо сдавать слова по счету. Истина не новая, еще Цицерон говорил, что в переводе надо слова *не подсчитывать, а взвешивать*. Об этом напоминает, кстати, В. Россельс в предисловии к интересной книге теоретика перевода Иржи Левого, изданной и у нас.

Можно излагать гладко, скучно: «К его удивлению, никто не был убит» — а можно передать как бы внутренним восприятием самого героя: *как ни странно, убить никого не убило*. И если описаны наблюдения героя: «Вокруг царила полная тишина, ни один звук не нарушал ее», лучше дать изнутри, *его ощущением*: «И так тихо вокруг... поразительно тихо!»

Вольность? Да, отчасти. Для старой классики этот прием едва ли годится. А в литературе более современной такая непосредственная интонация прозвучит куда живее и убедительней.

«И вдруг... тишину разорвал резкий звук выстрела — один, другой, третий. Затем ответное эхо, вдаль — крик человека». Все так, все правильно, но — длинно, слишком спокойно, нет ощущения, что события внезапны, стремительны. А если так:

«Грянул выстрел, другой, третий... прокатилось эхо, кто-то вскрикнул...»

Ибо — напомним еще раз — у каждого языка свои законы. То, что по законам *чужого* языка неизбежно и на *этом* языке звучит легко и естественно, по-русски зачастую тяжело и ненужно. Наши слова, как правило, длиннее — значит, если переводить дословно, вся фраза получится более громоздкой, рыхлой. И нужно что-то отбросить, что-то перестроить, что-то упростить — как раз для того, чтобы читатель *воспринимал* перевод *так же*, как на родине автора воспринимают подлинник. Это не отсе-

бятина. Переводчик не исправляет, не украшает автора, а отдает в его распоряжение все средства *своего* родного языка, всю его гибкость и многоцветье. Ведь писатель иной страны свободно владеет всеми богатствами *своего* языка. И пиши он по-русски, он бы, конечно, пользовался не каким-то нейтральным пресным языком с вымученным школьно-гладким синтаксисом и бескрылой, безликой лексикой, а всем арсеналом русских инверсий, речений, образов.

Можно сказать: «Да, судьба любит *подишучивать над людьми*». Но короче, образней — «Да, все мы *игрушки судьбы*».

Можно: «выпил чай *одним глотком*» — а не лучше ли: *залпом*? И об охоте лучше не *убил*, а *уложил* зверя, и поднялась не *стрельба*, а *пальба*.

Скучно сказать о человеке хилом, слабосильном: он явно не в силах даже поднять такой мешок. Куда лучше: *носильщик из него никакой (никудашный)*. Скучно об озорниках: «Они хорошо себя вели» или «вдруг стали послушные», живей — были *тише воды, ниже травы*.

Вяло: «человек, *который убежал*», живее — *беглец*.

Женщина сильно исхудала; если перевести буквально, получится: «Ты только посмотри на себя, ты вся прямо прозрачная и *все кости наружу*», — но переводчик, владеющий словом, пишет: «Смотри, как ты похудела, *кожа да кости!*»

И стертое *намеренно* заменит уже не столь частым *нарочно* или еще более редким *с умыслом*. И помощь у него не просто *придет*, а *подоспеет*.

В резковатом, очень современном тексте молодой герой у такого переводчика скажет не «на это способны только *чудаки*», а — *чокнутые*...

Беглецы боялись, что их обнаружат. Тревога оказалась ложной — и вместо бесцветного «Они *не тебя иска-ли*» один говорит другому: они *приходили не по твою душу*.

Безлико, скучно было бы: герой так боялся, что появится полиция, так хотел скорее уехать отсюда, что не мог объяснить, что происходит. Информация точная, но разве это художественная литература? И как отрадно прочесть в детской книжке: «Джейми так боялся, что *вот-вот нагрянет* полиция, так ему *не терпелось унести ноги*, что он даже не мог объяснить, откуда такой *переполох*». Все это по-настоящему живо, естественно по-русски.

А вот поистине ловкий ход, найденный одним переводчиком в случае не из самых простых. Бодрый восьмидесятилетний старик говорит семидесятилетнему: Oh, my dear young (такой-то)... I'm too old. По-русски обращение «мой дорогой *молодой* Икс или Игрек» прозвучало бы здесь только смешно, да еще мешает соседство «я слишком *стар*». Первая находка переводчика: «Дорогой мой Икс, я слишком стар, *не чета вам*». Но тут все-таки есть небольшой просчет: «не чета» говорят обычно в значении «лучше». Естественно это прозвучало бы, скажем, при таком повороте: он еще молодец, *не чета* иным дряхлым старцам. А здесь вернее: «Я слишком стар, *не то что вы, молодежь*».

И главная находка здесь, думается, именно ход «рикошетом», *«от противоположного»*.

Этот прием выручает нередко. Вот пример совсем из другой книги. В подлиннике мальчишка abandoned his big-brother attitude. Дословно этого не передашь, и не писать же: перестал держать себя как старший брат! А как ловко «вывернулся» переводчик: «перестал *покрикивать* на сестру, *как на маленькую*»!

Есть редакторы, которым подобные «перевертыши», как и любое отступление от буквы подлинника, кажутся *вольностью*. А меж тем это необходимая переводчику мера *свободы*.

О сильном, суровом человеке сказано: в какую-то минуту il laissait sous sa rude écorce percer l'ange qui avait vaincu le dragon.

Можно перевести: из грубой оболочки *выступил* ангел. Но для такого неожиданного поэтического образа, да и для самого слова percer это тяжеловесно и скучно. Ведь оно скорее значит — *пронизать* (случалось вам видеть, как сквозь крохотную дырочку в плотной завесе пробивается в темную комнату острый луч света?)

Можно (предлагали и такое) понять percer более узко и перевести: «из шелухи пробился росток — Человек»! Но ведь пробивающийся росток никак не связан с драконом, это совсем иной образ—да и не вышел образ, распался на части.

Переводчик написал: «из грубой оболочки на миг *просквозил* ангел, победивший дракона». Посыпались возражения: так нельзя, так не говорят! И выручила ссылка на то, что уже существует, на памятные строчки Блока:

Из невозвратного далёка
Печальный ангел просквозит.

А вот еще головоломка. В начале «Письма заложнику» Сент-Экзюпери есть образ: Лиссабон как мать — слабая, беззащитная, она верой в призрачное счастье пытается отвести от сына беду.

По-французски Лиссабон женского рода. Но по-русски... Не может же переводчик переименовать город, даже если это ему нужно позарез! И молодой переводчик в первой журнальной публикации выхода не нашел. Напечатано было так: «Лиссабон *улыбался* несколько вымученной улыбкой; так *улыбаются матери*, не получающие известий с фронта от сына и пытающиеся спасти его своей верой: „Мой сын жив, раз я улыбаюсь...“ „Посмотрите, как я *счастлив* и *спокоен*, — *говорил* Лиссабон, — и хорошо *освещен*...“ ...праздничный Лиссабон *бросал* вызов Европе: „Можно ли делать меня мишенью... Ведь я так *беззащитен!*...“»

И образ пропал, он не убеждает. Ну, а как быть? Оказалось, вывернуться все-таки можно: «*И столица улыбалась через силу... Столица Португалии словно говорила: «Смотрите, я так безмятежна, я такая мирная и светлая... Разве можно на меня напасть... я так беззащитна!» Столица* есть поблизости и в оригинале — и вот там по-русски без малейшего ущерба можно сказать *Лиссабон*.

Трудней было «выкрутиться» в «Маленьком принце». Вот появился прекрасный *цветок*, его нрав и поведение явно — женские. По-французски *la fleur* женского рода. Мужской род здесь, хоть убейте, невозможен! Но поначалу нельзя прямо назвать цветок *розою*, принц этого еще не знает. И снова выручила замена: *неведомая гостья, красавица*. В таких случаях необходимо как-то схитрить, извернуться, чтобы сохранить главное.

Да простятся мне ссылки на личный опыт, но ведь себя редактируешь больше, чем кого-либо другого, и чужую «кухню» не знаешь так подробно, до мелочей, до последней запятой. Такой опыт куда нагляднее отвлеченных рассуждений.

«Маленький принц» был переведен когда-то залпом, «для себя», без всякой мысли о печати, но свет увидел и переиздавался не раз. И каждый раз к новому изданию я что-то правлю, меняю, доделываю.

Что было бы с этой сказкой, если бы в переводе порочно, слово за словом, следовать подлиннику?

Начать с посвящения. Его пришлось бы перевести так:

«Прошу прощения у детей за то, что я посвятил *эту* книжку *взрослому*. У меня есть серьезное *оправдание*: на свете у меня нет лучшего друга, чем *этот взрослый*. У меня есть и другое *оправдание*: *этот взрослый умеет* все *понять*, даже и книги для детей. У меня есть и третье *оправдание*: *этот взрослый* живет во Франции, ему там голодно и холодно. И ему очень нужно, *чтобы* его утешили. А если всех *этих оправданий* недостаточно, я хочу посвятить *эту* книжку ребенку, каким был когда-то *этот взрослый*. Все *взрослые* сначала были детьми (но мало кто из них об *этом* помнит). Итак, я исправляю мое посвящение».

Прежде всего, слишком много отглагольных существительных, а значит, тяжело и казенно — отсюда мысль заменить *прощенье* глаголом, убрать часть *оправданий*, которые — да еще вместе с обстоятельным «другое», «третье» — тоже утяжеляют текст, избавиться от некоторых инфинитивов (*умеет понять*, *хочу посвятить*). Далее, по-русски не принято чаще двух-трех раз кряду повторять одно и то же слово: шесть раз *взрослый* — утомительно и навязчиво; соседство *друг* и *другое* не слишком удачно. И хочется избежать в коротком тексте восьми разных «это, этот», которые во французском неминуемы, необходимы, а по-русски излишни и назойливы.

Вот что в конце концов получилось:

«Прошу детей простить меня за то, что я посвятил *эту* книжку *взрослому*. Скажу в *оправдание*: *этот взрослый* — мой самый лучший друг. И еще: он понимает все на свете, даже детские книжки. И, наконец, он живет во Франции, а там сейчас голодно и холодно. И он очень нуждается в утешении. Если же все это меня не *оправдывает*, я посвящу свою книжку тому мальчику, каким был когда-то мой *взрослый* друг. Ведь все *взрослые* сначала были детьми, только мало кто из них об *этом* помнит. Итак, я исправляю посвящение: Леону Верту, когда он был маленьким».

Из восьми «эго» осталось четыре, из шести «*взрослых*» тоже четыре: по два в начале и в конце. И из четырех «оправданий» осталось только одно да глагол «оправдывает». Неточно? В подлиннике иначе? Да, но, право

же, у переводчика тоже есть *оправдание*. Ибо, опустив или заменив несколько слов, которые в подлиннике звучат легко и просто, а по-русски тяжеломерно и искусственно, он, думается, верней передал чувство и настроение.

По-русски вышло бы длинно, коряво и не поэтично: «Мой рисунок изображал удава, *переваривающего* слона» — естественней (тем более в рассказе о детстве): «Это был удав, который *проглотил* слона».

Буквально пришлось бы перевести: «Взрослые посоветовали мне *бросить* изображения удавов...» — но в сказке лучше обойтись без этой конструкции: «*не рисовать* большие удавов...»

«Круглыми от удивления глазами я уставился на это *видение*» — формально все правильно, в подлиннике есть и *apparition* и *des yeux tout ronds d'étonnement*, можно при желании перевести даже «выпучив глаза от удивления». Но по-русски это было бы слишком грубо, развязно. И стоило отойти от дословности, воспользоваться живым и естественным нашим оборотом: «Я во все глаза смотрел на это необычайное явление».

Точно следуя форме, строю подлинника, пришлось бы писать: «Как ты думаешь, много *этому барашку* надо трав?» А проще: «много *он ест* травы?»

«Удобно, что *подаренный тобой* ящик ночью может служить ему (барашку) домиком». В речи француза причастия и деепричастия легки, мимолетны, изящны, у них нет громоздких суффиксов и окончаний. А по-русски? Станет ли ребенок, да еще в сказке, изъясняться причастиями? И снова все перестраиваешь: «Очень хорошо, что *ты дал* мне ящик, барашек будет там спать по ночам».

На предложение — дать для барашка веревку и колышек, чтобы привязывать его на н о ч ь, — малыш отвечает: *quelle drôle d'idée!* Это ему не по душе, он почти оскорблен. Но не скажет же он: «Что за странная мысль!» А, допустим, «что за чепуха» для него слишком грубо.

И пытаешься передать настроение иначе: «Маленький принц *нахмурился*: — Привязывать? Для чего *это?*»

На каждом шагу надо было избавляться от лишних словечек, необязательных местоимений, связей, переходов:

Но для чего тебе, чтобы
твой барашек ел маленькие
баобабы?

Но зачем твоему барашку
есть..?

Иная работа может и подож-
ждать... Но *когда речь идет о*
баобабах, беды не миновать!

Но если дашь волю баоба-
бам...

Слева все формально правильно и очень близко к подлиннику. В «правых» вариантах переводчик разрешил себе какую-то степень свободы — и право же, *по-русски* так чище, яснее, достоверней, а значит, ближе к подлиннику *по существу*.

Çа ne fait rien тоже поначалу переводилось буквально: *это не имеет значения*, это неважно. Для француза — живой разговорный оборот. Но, конечно, *по-русски* естественней малышу сказать, что если барашек и уйдет, *«это ничего»*, ведь у меня там очень мало места.

И дальше дословно: куда он (барашек) пойдет? — *неважно куда, прямо* (перед собой!)

Но разве не естественней, тем более для сказки, *наше* речение: *«Мало ли куда? Все прямо, прямо, куда глаза глядят»*.

Такая мера вольности необходима, без нее все станет скучно и неубедительно, а значит, потеряется что-то очень важное для подлинника. Ведь сам автор, пиши он *по-русски*, уж наверно, выбирал бы не стертые ходячие слова, а живые, емкие.

В сценке с Королем сперва говорилось буквально: «Маленький принц оглянулся — нельзя ли где-нибудь сесть, — но великолепная горностаевая мантия покрывала всю планету. И он остался стоять, но при этом зевнул, потому что очень устал». Все дословно, но *по-русски* тяжело. Понемногу догадываешься: а не правильной ли сказать это как бы от самого Принца, передать *его* мысль и ощущение? И пишешь с точки зрения формальной вольно, а по сути вернее: «Пришлось стоять, а он так устал... и вдруг он зевнул».

Король упрекает маленького гостя в нарушении этикета; вместо раннего буквального ответа: «Я не мог удержаться» — делаешь проще, *по-ребячи*: «Я *нечаянно*».

Точно ростки тех самых баобабов, выпалываешь лишние, хоть и правильные слова:

«...у пьяниц двоится в глазах. И там, где на самом деле *стоит* одна гора, географ отметит две», — говорит Географ.

А чуть дальше Принц ему возражает: «Но потухший вулкан может *опять* проснуться».

Без этих *стоит* и *опять* речь становится куда естественней, правдивей.

Стараясь отыскать взамен безличных, нейтральных слов, которые первыми подвертываются под руку, слова образные, более редкие: не *достану* воды, а *зачерпну*, не *армии* бутылок, а *полчища*. Вместо «в тишине что-то светится» — «тишина словно *лучится*... Я понял, почему *лучится* песок». И в конце главки подхват — образ розы не сияет, а тоже *лучится* в Маленьком принце.

Маленький принц спрашивает: *qu'est-ce que signifie* (а что это значит) — почитать, приручать и так далее. Скучновато и для русского уха не очень по-детски. Но первых редакторов смущало, что переводчик слишком отходит от текста, и пришлось остановиться на полпути: «А *что такое* приручать?» Более поздний вариант, думается, достовернее для речи малыша: «А *как это* — приручать?»

Объясняя, как же надо приручать, Лис говорит: «ты с каждым днем *сможешь* садиться немного ближе», и сначала в переводе сделано со всей грамматической истовостью: «*будешь* садиться». А позже исправлено: «но ты с каждым днем *сидишь* немножко ближе». Ибо по-русски эти вспомогательные словечки необязательны, без них прозрачней мысль и чувство, достоверней речь. И оплошностью было вначале: «...у моих охотников *существует* такой обряд», — конечно же, просто *есть!*

Узнав, что на планетке Принца нет охотников, но нет и кур, Лис вздыхает: «*Ничто* не совершенно». Но ведь наш зверь склонен пофилософствовать, отсюда с точки зрения буквалиста — вольность, а на самом деле — раскрыта *суть* этого разочарованного вздоха: «Нет в мире совершенства».

Поначалу шли жаркие споры: *Лис* в сказке или *Лиса*? Кое-кто рассуждал наивно-формалистически, ссылаясь на биографию самого Сент-Экзюпери: мол, в его жизни была «другая женщина», а потому Лисица в сказке — соперница Розы.

Здесь спор уже не о слове, не о фразе, но о понимании всего образа. Даже больше: в известной мере о понимании всей сказки. Ее интонация, окраска, глубинный, внутренний смысл — все менялось почти так же, как меняется тон и смысл целого романа от того, насколько понят и раскрыт в переводе герой: только ли он жертва общества и обстоятельств или еще и их детище.

А понять и раскрыть смысл образа, смысл книги — право и обязанность переводчика.

Убеждена: биографическая справка о роли женщин в жизни Антуана де Сент-Экзюпери пониманию «Маленького принца» не помогает и к делу не относится. Уж не говорю о сказочной традиции, начиная со знаменитого Рейнеке-лиса, о том, что по-французски *le renard* мужского рода. Но ведь в сказке Сент-Экзюпери Лис прежде всего *друг*. Роза — любовь, Лис — дружба, и верный друг Лис учит Маленького принца верности, учит всегда чувствовать себя в ответе за любимую и за *всех* близких и любимых.

На сцене (многие годы в Драматическом театре им. Станиславского, потом в театре «Сфера») все это отлично, тончайшей паузой передает артист И. Г. Козлов.

— Ты навсегда в ответе за всех, кого приручил. Ты в ответе... за свою розу.

И короткое молчание это, конечно, означает: да, и за меня, за друга, кому тоже нелегка будет разлука с тобою. Тон отнюдь не соперницы. А главное, пусть соперница сколь угодно благородна и самоотверженна — такое понимание упростило бы, сузило, обеднило философский и человеческий смысл сказки.

Пойти на поводу у приземленной, упрощенной трактовки очень легко. И вот что получилось бы.

При первой же встрече, услышав, что Маленький принц родом не с Земли, а с крохотной далекой планетки, Лиса (в женском роде) окажется по-дамски *заинтригованной*. В подлиннике *le renard parus très intrigue*, но о сказочном зверьке по-русски вернее: он очень *удивился*.

На просьбу «приручи меня» Принц отвечает: *Je veux bien*; в отношениях светских это прозвучало бы как *с удовольствием*; можно было по нечаянности написать — *охотно*, и это двусмысленно перекликнулось бы с разговорами об охоте и охотниках. Принц отвечает коротко, серьезно: «*Я бы рад*».

И вот настал час разлуки. Маленький принц жалеет огорченного Лиса. Но невозможно перевести буквально: Ах, я заплачу!

(Вообще во французской, в английской речи *Ah* и *Oh* звучат не так сильно, потому и встречаются чаще, порусски же выходит слишком сентиментально, либо чересчур выпендрено, впечатление получается обратное — читателю становится смешно.) И вздох убран в ремарку:

— Я буду плакать о тебе, — вздохнул Лис.

А дальше, особенно если сделать Лисицу (в женском роде), пойдут, пожалуй, сварливые взаимные попреки, некая семейная сцена:

— Ты *сама* виновата. Я не желал тебе зла (или, чуть менее буквально: я желал тебе только добра), но ты *захотела*, чтобы я тебя приручил... — Конечно. — Но теперь ты будешь плакать. — Конечно. — Вот ты ничего и не *выиграла!* — Нет, *выиграла*...

Да, в подлиннике *gagner*, но немислимо передавать это буквально, одним из первых по словарю значений, получится душевная грубость. А ведь интонация совсем иная. И вернее идти «от противного»:

— Ты сам виноват... Я ведь *не хотел*, чтобы тебе было *больно*, ты сам пожелал, чтобы я тебя приручил.

— Да, конечно.

— Но ты будешь плакать.

— Да, конечно.

— Значит, тебе *от этого* плохо.

— Нет, *мне хорошо*...

Приходилось распутывать и другие узелки.

В подлиннике дословно: «твоя роза так дорога тебе потому, что ты *терял* (*тратил, убивал*) на нее *время*!» До нашего восприятия это, хоть убейте, не доходит — и сначала сделано было обычным русским речением: потому, что ты отдавал ей всю душу. В общем естественно, но уж слишком стертый штамп. Да еще надо помнить о подхвате в главке о стрелочнике, где дети тоже «тратят все свое время» на тряпочную куклу. И очень не сразу отыскалось нечто, кажется, поближе к авторскому: потому что ты *отдавал ей все свои дни*.

И еще задача. На вопрос Принца: «А как это приручать?» — Лис отвечает буквально: создавать связи, *сгеег des liens*, причем эти *связи* в творчестве и философии Сент-Экзюпери — одно из ключевых, важнейших слов, оно лейтмотивом проходит через книги, статьи, письма. Но в сказке *связи* просто невозможны! Иные товарищи бурно протестовали против *уз* — для них почему-то *узы* означали только узы рабства. Никакие ссылки на узы дружбы и любви, на Пушкина, Лермонтова, Герцена не помогали — пришлось в ранних вариантах делать: приручать значит *привязывать к себе*. Ключевое слово Сент-Экса оказалось смазано. Позднее удалось восстановить *узы*. И тут пришла еще одна догадка.

В начале сказки Принц говорит: Мне не надо слона в удаве, слон слишком большой, а удав слишком опасный, нарисуй барашка. И сперва как-то так написалось: *слоны* слишком большие, а *удава* слишком опасны. Но у автора не случайно единственное число. Ребенок не обобщает, для него существует только один, *вот этот*, слон и один — *вот этот* — удав. То же относится и к рассуждению о том, что значит приручать: не приручать вообще, а — как это приручить? Не вообще создавать — а именно сейчас, вот в этом, нынешнем случае создать узы? Потом, в сознании читателя, оно само собою обобщится, но спрашивает Принц по-детски — конкретно.

Сказка печальна, ведь она о разлуке. Сдержанно, но грустно говорит Летчик о своем маленьком друге: «Слишком больно вспоминать и *мне* нелегко об этом рассказывать». Не только фонетика *не* — *не* заставила поменять местами эти слова: при ином, не столь гладком порядке они и звучат более отчетливой грустью: *нелегко мне...*

Но и о *звуках* тоже нельзя забывать. Если, к примеру, строка вдруг загудит и зажужжит «Но *тут же* мужество вернулось к *нему*», меняешь *тут же* на *тотчас*.

Перед первой встречей со змеей Маленький принц не увидел в пустыне ни души и подумал, что залетел по ошибке не на Землю, а на какую-то другую *планету*. Но тут (если переводить буквально) в песке шевельнулось колечко лунного *цвета*.

Как было избежать рифмы, которая вовсе ни к чему? Все перестановки казались нарочитыми. И не сразу нашлось решение: «...шевельнулось колечко *цвета лунного луча*».

И так — строка за строкой, год за годом. И если переводчик доживет до нового издания «Маленького принца», непременно потянет снова что-то править, доделывать, шлифовать — что-то малое, микроскопическое, для читателя, наверно, вовсе незаметное...

Ибо «нет в мире совершенства»...

КТО МЫ И ЗАЧЕМ МЫ?

Быть может, кого-то смутит, что добрая половина этой книги основана на материале перевода. Осмелюсь напомнить: не меньше половины всего, что мы читаем, — *перевод*. Языком *перевода* говорят с нами Маркс и Энгельс, Данте и Гёте, Шекспир и Стендаль.

А. Арго назвал свою книжку о переводе «Десятая муза». Но служители этой последней по счету музы в жизни любой страны занимают далеко не последнее место. Тем более — в XX веке, когда наука, искусство, культура каждой страны все неудержимей выплескиваются за ее пределы.

Уже полтора века минуло с тех пор, как Пушкин памятно назвал переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения». Они и поныне везут бесценный груз не только через границы языков и стран, но и через рубежи времени. Переводы великих произведений прошлого стареют, их неизбежно заменяют новые, более совершенные.

Лет сто-полтораста назад переводили слишком вольно, порою просто фантазировали на тему и сюжет иностранного автора, вычеркивали, дописывали, перекраивали чужой быт и нравы на российский лад.

Таков был, к примеру, Диккенс в переводах знаменитого Иринарха Введенского. Назову еще трех женщин из семьи А. Блока—Бекетовых. Сам Блок сказал где-то, что его бабушка переводила больше ста печатных листов в год!

Многие из тех переводчиков обладали богатым запасом незатертых слов, зачастую блистала находка на заглавие, радовала ясная, свободно текущая фраза. Но то была еще наивная свобода, скорее вариации на тему подлинника. Нередки в ткани такого перевода и провесы и, главное, потери: что-то бегло и не всегда верно пересказано, что-то, подчас наиболее сложное и важное, пропало совсем.

По таким переводам настоящего Бальзака или Диккенса не представишь. И как бы возмутясь таким самоуправством, в начале 30-х годов нашего века люди стали переводить с подчеркнутой, буквальной точностью. Сохраняли форму, букву подлинника — и начисто теряли душу живую. Повторялась трагедия пушкинского Сальери: нельзя музыку разять на части — и не убить ее.

Мертвящую *точность*, буквализм опрокинуло в конце 30-х годов новое, живое течение: переводчики научились добиваться *верности* подлиннику, передавать его дух, самую суть.

Что это такое — современный реалистический перевод? Лучшие мастера его на деле доказывают: можно полностью сохранить стиль и манеру подлинника — и притом книгу будут читать и воспринимать так, как буд-

то она создана на языке перевода. Как будто Бернс и Гейне, Бернард Шоу и Хемингуэй, Сервантес и Мопассан писали прямо по-русски.

Чтобы такого достичь, переводчику важно владеть в совершенстве *своим* языком, — пожалуй, важнее, чем языком, с которого он переводит. Ибо сказанное на чужом языке надо понять и почувствовать, а на своем — еще и выразить, творчески воплотить, что подчас несравнимо труднее.

Так — в идеале.

Перед теми, кто читает его на родном языке, писатель отвечает сам. За переведенного автора в ответе переводчик. И если замысел автора и самый его облик искажены, если хорошая книга в переводе получилась скучной, а большой писатель — неинтересным, значит, переводчик поистине варвар и преступник.

Нет, перевести — вовсе не значит просто заменить английское или французское слово первым же русским, которое стоит напротив него в словаре Гальперина или Ганшиной. Перевести — значит постичь, истолковать, раскрыть, найти слова самые верные и достоверные. Бывают случаи очень и очень сложные, когда от переводчика, от его личности, ума, чутья зависит бесконечно многое — вот тогда совершается воссоздание творческое, которое всегда потрясает, как откровение.

Ленивыми и неумелыми руками ничего нельзя создать, обладая глухим и равнодушным сердцем, ничего нельзя выразить. И воссоздать, перевыразить тоже ничего нельзя — будет бездарная ремесленная поделка. В лучшем случае — «разыгранный Фрейшиц перстами робких учениц».

А талантливый переводчик — то же, что Рихтер в музыке.

Рихтер всякий раз творит заново. Как будто вот сейчас впервые перед нами создается, скажем, Аппассионата. И Аппассионату он воссоздает очень по-своему, иначе, чем Гилельс или Ван Клиберн. Но — каждый по-своему — все они передают нам пламенное величие Бетховена.

У подлинного художника своя палитра, свой характер, свой стиль. Известно, как по-разному перевели 66-й сонет Шекспира Маршак и Пастернак. Один закончил словами:

Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но как тебя покинуть, милый друг.

Другой:

Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу трудно будет без меня.

В подлиннике:

Tired with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.

Два переводчика... Оба — большие мастера и поэты. Но разве не проникновенней, не человечнее строки Пастернака? В них отчетливей, пронзительней сожаление не о том, что *сам* утратишь, умирая, но — о том, как тяжка будет утрата родному человеку.

И еще прекрасно перевел А. М. Финкель (1899—1968):

Устал я жить и смерть зову скорбя.
Но на кого оставляю я тебя?!

Ну, а если переводчик — не Рихтер и не Пастернак?

Работать с толком и с пользой может каждый. Была бы охота овладеть не только азами своего ремесла, но и всеми тонкостями и хитростями, достичь настоящего мастерства. Кое-что постигаешь сам, набивая на первых порах синяки и шишки. Сколько-нибудь одаренный или хотя бы добросовестный новичок на опыте поймет, к чему стремиться и каких подводных камней избегать.

И счастлив начинающий, если ему на первых же порах встретится хороший, настоящий редактор — тот, кто готов не столько исправить, сколько направить, научить. Широко образованный, спокойный, доброжелательный.

Что такое редактор перевода и его работа, наглядно показывают многие отличные статьи в сборнике «Мастерство перевода». В одном из выпусков этого сборника (1964) М. Ф. Лорие рассказала, как она редактировала «Тяжелые времена» Диккенса в переводе В. М. Топер. Опыт интереснейший и для всех нас поучительный.

Несколько слов хотелось бы сказать и мне, которую именно Вера Максимовна Топер подтолкнула когда-то на тернистую дорожку переводческого труда.

Вера Максимовна была истинным художником перевода, а редактором — несравненным и непревзойденным, тут со мной, думаю, согласны многие и многие, ко-

му посчастливилось с нею работать. Подлинным наслаждением было *вместе с нею* думать, додумывать, разбираться в труднейших философских, психологических страницах, в хитроумнейших стилистических тонкостях и оттенках, в прозе сложной, богатой содержанием и подтекстом. Удивительно помогала она в самых каверзных случаях (бывают и такие, особенно у классиков) докопаться до самой сокровенной сути, раскрыть ее и передать читателю.

Для начинающего Вера Максимовна была поистине редактором-наставником в самом высоком смысле этого слова. Нет, тут нечего было рассчитывать на *подсказку*, на готовенькое, да и неинтересно было бы готовое решение получить. Подчеркнуто в рукописи неверное, неточное слово или строчка, стоит на полях острая «птичка», да еще иногда написано «Не ахти!» — и смотри снова в подлинник, ройся в словарях и справочниках, изволь *сам* шевелить мозгами, искать, соображать. В особо трудном случае тебе одним-двумя словами укажут, в каком *направлении* думать, в какой стороне искать. И все это по-доброму, и уж конечно, *ни малейшей навязчивости*, ни тени неуважения, все пометки — *только карандашом*, ни в коем случае не чернилами... Вот так и воспитывались не захребетники, а самостоятельные работники, увлеченные своим делом. И навсегда бесконечно благодарные своему учителю.

Итак, в чем же забота и призвание редактора? Кто он, в сущности, такой?

Он непременно и сам — человек, свободно, творчески владеющий словом.

Редактор равного — друг и советчик.

Редактор новичка — друг и наставник.

Так — в идеале.

В редактировании перевода есть, как говорится, «своя специфика». Редактор должен понять и проверить, так ли переданы суть и содержание подлинника, его смысл и стиль, нет ли ошибок против оригинала и ошибок, погрешностей против русского языка.

Но вот что очень важно, принципиально важно, хотя об этом часто забывают: за *стиль* перевода в конечном счете отвечает не редактор, а переводчик. Редактор вправе настоять, исправить прямую ошибку — идейную, смысловую, прямую безграмотность. В остальном хозяин перевода не он, а переводчик. Исполнительская манера

у каждого своя — за нее переводчик отвечает сам точно так же, как поэт сам в ответе за свои стихи.

Нет, редактор отнюдь не должен *переписывать* ни за автора, ни за переводчика. По двум причинам.

Во-первых, это значит развратить пишущего, сделать из него бездельника, захребетника и халтурщика. (И делают! Хотели или не хотели, а «воспитали» немало, в частности, «переводчиков», которые поставляют явное сырье, хуже всякого подстрочника, и откровенно на то и рассчитывают, что редактор все переписшет заново!)

Во-вторых, как ни переписывай, неизбежно останутся огрехи, вылезут «ослиные уши». Ибо в любом тексте, будь то перевод или оригинальное произведение, помимо содержания, мысли, сюжета весьма существенна сама словесная *ткань*, в которой содержание, мысль, сюжет воплощены. И если ткань эта — дерюга, если языком пишущий не владеет и речь его бесталанна, тяжела и попросту безграмотна, то редактор, будь он хоть семи пядей во лбу и трудолюбив, как муравей, из дрянной рукописи хорошую книгу не сделает. Ну, залатает кое-какие дыры, нацепит кое-где очень милые бантики — свои собственные находки. Бантики эти будут разительно выделяться на безнадежной дерюге, и от этого лишь сильнее станет резать глаз ее корявость и серость.

Но есть у этой профессии другая сторона. Редактор не должен быть *диктатором*!

Молодой, но уже не желторотый и вполне грамотный переводчик чуть не со слезами повествует:

— Прошу, умоляю — не надо *самодостаточности*! Ну что это за слово? Семипудовое, вычурное. Даже у Даля его нету. Может, Тредьяковскому бы подошло и то не знаю. Так рассказ-то очень современный, и в подлиннике просто self-sufficient. Даже не надо «самодовлеющий», по смыслу — дом как замкнутая система, не зависит от связей с внешним миром. А редактор правит — дом был образом *самодостаточности* — и слушать ничего не хочет! Я в верстке зачеркиваю, а мне опять вставляют! Так и напечатано, а кто, выходит, виноват? Спрос ведь не с редактора, да еще внешнего, а с меня, переводчика.

Беда, если редактор заявляет непререкаемым тоном: «Мне так не нравится!» Или «Это плохо! Я это слово не люблю!»

Беда, если он самовластно навязывает свой стиль и свою волю, не считаясь ни с волей переводчика, ни со стилем автора.

Чаще всего так разговаривают как раз редакторы не очень хорошие. Ведь это закон: чем меньше у человека подлинных знаний, внутренней культуры, тем он самоуверенней, тем меньше умеет прислушаться к чужому мнению.

Однако и к такому редактору прислушаться стоит: возможно, он споткнулся и впрямь на какой-то шероховатости, и ее надо исправить. Только совсем не обязательно, чтобы редактор предлагал (а тем более навязывал!) *свой* вариант, *свое* слово — и отнюдь не обязательно тому, кого редактируют, это слово принимать. Куда лучше и полезнее *самому* подыскать какое-то третье, свое решение, которое устроит обе стороны.

Герой рассказа, человек не слишком образованный, но склонный поразмыслить и порассуждать, произносит: «Против того, к чему мы привыкли, нам теперь совсем немного надо...»

Редактор вычеркнул *против того* и написал: «*по сравнению с тем*, к чему мы привыкли...» Скучно, казенно. А редактор — милый, неглупый, вполне грамотный — горячо убеждал: всегда, мол, говорят «по сравнению», это просто и хорошо. А «против того» — очень плохо и как-то не по-русски...

Бог весть, «проходил» ли этот редактор в школьные годы чеховскую «Каштанку» («А ты, Каштанка, недоумение. Супротив человека ты все равно что плотник супротив столяра»). Заглядывал ли он, редактор, в словарь Даля («Твое сукно против моего никуда не годится») и в Академический словарь, где оборот этот имеется в цитатах из Гоголя, Щедрина, Лескова, Пришвина.

И ведь наш редактор доброжелателен, это не воинствующий невежда и не халтурщик. Но он убежден в своей правоте, он советуется с коллегами — они тоже вполне милые люди, тоже не первый год редактируют и даже пишут... и они тоже твердят, что «против того» — не по-русски!

И такой же дружный хор твердит вам, что «меланхолия» — понятие глубже и слово лучше, чем «хандра». Что хандра — это мимолетное настроение (и у Онегина — мимолетное?!). А на самом деле их просто пугает грубоватое слово, хоть и пушкинское. Они слишком привыкли к более книжной заемной «меланхолии», которая, видите ли, «вошла в язык».

Знакомый довод, не правда ли? Так и вьется эта веревочка, и конца ей покуда не видно.

Бедняга-редактор даже не слишком виноват. Может, он и «проходил» «Каштанку», но чаще и усерднее приходилось зубрить сухие, казенные формулировки из учебника. Он привык слышать по радио и читать в газетах: *«По сравнению с прошлым годом производство стали возросло на столько-то процентов»*. Он не приучен к мало-мальски своеобразным, нестандартным словам и оборотам, боится их, как чего-то опасного и неведомого. Русский язык для него — прямое и гладкое асфальтовое шоссе, по которому мчишься со скоростью 80 километров в час без запинки, без задержки. И ему кажется: свернуть — опасно, неровен час, угодишь в канаву! И некогда замечать цветы на обочине, поля, березки, многоцветную живую жизнь...

Если так слеп автомобилист-одиночка, что ж, его беда, можно его только пожалеть. Но ведь наш редактор, так сказать, регулирует движение. Он и пишущему не дает свернуть с асфальта, по его милости уже и читателю ничего, кроме асфальта, не видать, не глотнуть воды из ручья, не прилечь на траве в тени под березкой...

Страшная штука — эта узость, ограниченность: пользуйся словами только от сих и до сих, только самыми привычными, укатанными, заглаженными до блеска! Точно паровой каток проходит по страницам...

А на этих страницах воспитывается следующее поколение читателей — они уже просто не знают еще недавно живых, обиходных слов и оборотов родного языка, забывают о его многообразии — и это страшно.

В издательствах и редакциях современной непереводной литературы тоже не редкость такие регулировщики словесного движения. Но, конечно, не всякому автору они навяжут свою волю и свой вкус. В переводе с этим, пожалуй, сталкиваешься чаще.

А ведь каждый редактор работает с десятками редакторов, накладывает какой-то отпечаток на десятки книг. И если это хороший, настоящий редактор, то и он в какой-то мере влияет на движение *всей* литературы, и роль его ощутима и благотворна.

И еще одним, быть может самым главным, редактором должен каждый пишущий человек обзавестись как можно раньше и на всю жизнь.

Каждый, кто пишет, — сам себе первый редактор.

Нет, речь не о том «внутреннем редакторе» с вожжами и уздой, о котором точно и памятно писал Твардовский. Речь об умении слышать себя, свежим взглядом посмотреть на свою страницу. Умение это дается не сразу, а без него — как без рук.

Иной поэт, а нередко и прозаик, бормочет строчку вслух — так ему легче уловить неверный звук, небрежность, неточность. Но не всем и не всегда этот способ помогает.

Думается, важнее на время написанное *отложить*.

Слишком часто мы работаем в спешке, впопыхах — откуда его взять, это время? А все-таки надо! Даже самую спешную газетную заметку «в номер» и ту полезно отложить хоть на полчаса, как-то отвлечься от нее — и потом перечитать словно бы сторонним глазом. А от статейки побольше хорошо бы отрешиться и на три дня, на неделю, от большой, серьезной работы — и на месяц и на два, если возможно. Тогда, перечитывая, непременно заметишь такое, что раньше не бросалось в глаза.

«Нет в мире совершенства!» — вздыхает мудрый Лис. А подобраться поближе к совершенству всем нам очень хочется. Вертишь строчку на все лады... К иному заколдованному месту возвращаешься опять и опять, маешься с ним, меняешь, черкаешь — нет, все не то... Такой «саморедактор» может замучить до полусмерти. Зато какое же счастье, когда наконец раскрутишь, распутаеть этот узел и найдешь настоящее, верное слово, тот самый ключик, который непременно подойдет к сердцу и разуму читателя.

SOS!

В этой книжке приведено немало словесных ляпсусов, вывихов и уродств. Как ни печально, львиная доля процитированного не застряла в рукописях, а «благополучно» миновала редакционные плотины и просочилась в печать. И, наверно, немало здесь было такого, что веселило читателя не меньше, чем иная страница «Крокодила».

А ведь эти анекдоты совсем не забавны. Все это должно бы вызывать у нас горечь и тревогу, как у хлебороба — поле, заросшее сорняком. Горечь и тревогу за судьбы языка — и, как говорится, злость к работе. Взяться бы всем дружно, засучив рукава, и выполоть всю эту нечисть с корнями...

Но с какого края приниматься?

Думаю, примеры в этой книжке довольно наглядно показывают, что словесная лебеда и чертополох, овсюг и пырей пышно разрастаются и в речи нашей, и в литературе — художественной и не художественной, переводной и отечественной.

Все мы знаем: немалыми тиражами (а, скажем, в «Роман-газете» миллионными) издаются подчас произведения, мягко говоря, сырые, не шибко грамотные. Почему же их принимают и печатают?

Может быть, кому-то показалось, что автор — будущий гений и надо его поддержать. Или, может быть, автор — заслуженный, именитый, а вот на сей раз малость «не дотянул». Или столь важна тема, что в издательстве сквозь пальцы посмотрели на исполнение.

Так бывает, об этом пишут критики — но увы, обычно уже тогда, когда потрачены труд, бумага, время и читатель получил книгу среднюю, серую, а то и просто брак. И все это весьма прискорбно.

Ну, а в переводе?

Иной раз книга зарубежного автора так интересна или так злободневна, что издательство спешит взять *любой* перевод. Сколько их печатается, переводов, сделанных на самом убогом, постыдном уровне! Не только в газете, не только небольшие рассказы, но и повести и романы в журналах, солидные сборники и толстые тома в издательствах выходят в серых, бесталанных, зачастую малограмотных переводах.

Я пыталась показать корни всевозможных словесных сорняков. Так вот, прошу поверить: почти все самые красочные образчики этого гербария в той его части, которая взята из литературы переводной, самые многочисленные и притом самые кромешные, чудовищные, устрашающие взлелеяны людьми в нашей профессии *случайными*.

Бывают, конечно, горестные случаи, когда человек глух от природы, не способен овладеть ни чужим, ни — что еще важнее — родным языком, и тогда честнее не браться не за свое дело.

Хуже, куда опаснее и куда чаще бывает, что человек относится к переводу как к некоему отхожему промыслу. Такой «переводчик», как правило, не только душевно глух и эстетически малограмотен, но еще и самоуверен, ленив и нелюбопытен. Такой *не вдумывается* в то, что пишет. *Не видит*, что выходит из-под его пера, *не слышит* и *не чувствует* слова.

Тут бы на страже стоять издательствам, тут редактор — первый контролер брака, и задача его — не замазывать трещины, не латать дыры, а решительно давать бездарности и халтуре от ворот поворот.

В идеале редактор — первый страж чистоты языка. А в жизни?

Приходит в редакцию человек, который к переводу — во всяком случае, к переводу *художественному* — никакого отношения не имеет. Пусть он знает (а подчас и преподает) иностранный язык, пусть побывал за границей, но ведь этого мало! Зато он — *владелец* книги, хорошей книги. А он воображает, будто переводческая работа — это пустяки, это всякий может, это легкий хлеб и легкая слава.

От хорошей книги издательству отказаться жаль. Добывать ее помимо самозваного «переводчика» и поручить переводчику хорошему, профессионалу? Зачастую это журналу, издательству вполне под силу, но... все-таки хлопотно.

И перевод поручают *хозяину* книги. И он ее переводит — чаще всего из рук вон плохо. Близорукая практика эта в итоге обходится куда дороже и плоды приносить весьма неважные.

Сколько об этом писали, говорили, били в набат еще в 30-е годы. И не только в тридцатые. К примеру, в 1959 году и снова — в 1970 об этом со справедливой тревогой и возмущением писала в сборнике «Мастерство перевода» М. Ф. Лорие.

Быть может, кому-то покажется — это не тема книги, это — для статьи в газете, для выступления на производственном совещании.

На памяти автора этих строк о том же писали и говорили не раз — вот уж более полувека идут те же разговоры. А практика эта остается. Страдает дело, книга, читатель. Вот почему об этом надо говорить еще и еще — с *любой* трибуны. В том числе и со страниц книги, обращенной прежде всего к тем, кто только начинает писать, переводить, редактировать, ко всем, кому дороги наша речь и Литература.

Ибо это приносит огромный вред всей литературе. Плохой перевод входит в привычку. Притупляется слух редактора, его зоркость, все ниже и ниже уровень требований.

А там и иной переводчик дает себе поблажку: де-

скасть, примут и так. Редактор «почистит», дотянет. И вот что получается.

Попробуйте себе представить человека, о котором рассказано так:

«Даже в самом его возрасте было нечто, вызывавшее у меня серьезные сомнения. Несомненно, он казался молодым... Но... бывали мгновения, когда без малейшего труда я мог бы подумать, что ему уже сто лет. Однако самым удивительным был внешний вид этого человека... Его конечности были необычайно длинными и исхудалыми, лоб — низким и широким. В лице не было ни кровинки, рот был большим и подвижным, а зубы... столь неровными, что никак не походили на человеческие, которые мне когда-либо доводилось видеть. Его улыбка вопреки всему нисколько не отталкивала, хотя никогда и не менялась. То была улыбка... равномерной и непрестанной печали... Эти внешние особенности... сильно досаждали (герою — и он объяснял)... что физически отнюдь не всегда был таким, что раньше он отличался более чем обычной красотой и что лишь длинный ряд приступов невралгии довел его до теперешнего состояния».

Да простят мне длинную цитату, но уж очень она показательна.

Прежде всего бросается в глаза обыкновенная *небрежность*. Перечитав все это повнимательней, переводчик наверняка мог бы и сам заметить и устранить соседство сомнения — несомненно и многочисленные *был, было*. Отчего бы не сказать, к примеру: Лоб — *низкий и широкий*. В лице ни кровинки. Рот большой, подвижный — и т. п.

Далее — *неточный выбор слов*. Уж наверно, печаль — не *равномерная*, а, скажем, *ровная*, либо, что вернее по тону, *неизменная и непреходящая*; *конечности* (а не лучше ли все же *руки и ноги*?) — скорее *худые, тощие*: рассказчик только что повстречал героя и еще не знает, был ли тот когда-то полным и затем исхудал, или он такой от роду. И, надо полагать, все это не *досаждало* герою (досаждают обычно что-нибудь извне), а скорее — *угнетало, тяготило его*.

Невразумителен и *синтаксис*. У автора об улыбке сказано, что она не была отталкивающей, неприятной, как можно было бы предполагать (или ожидать), затем не случайно — не просто запятая, а точка с запятой, и потом отдельно — о том, что улыбка никогда не меня-

лась, была всегда одинаковая. Переводчик же начал с *вопреки всему* (и даже без *этому*), слил два *разных* качества улыбки — относительную привлекательность и неизменность — воедино, и получилось не слишком понятно. Как будто *отталкивать* должна именно и только *неизменная* улыбка!

А главное, фраза невразумительна оттого, что вся она *построена не по-русски*, а механически перенесена, *скалькирована* с подлинника.

Что это значит — *без малейшего труда я мог бы подумать?* Очевидно — *можно* было подумать либо — *легко* могло *показаться*, но переводчик полностью сохраняет английское *I should have had little trouble*. А о зубах?! Спасибо еще, что не взято буквально английское «в человеческой голове» (*in a human head*) — но отчего не сказать хотя бы: на редкость неровные, я таких прежде никогда ни у кого не видел?

Отличался более чем обычной красотой — опять калька, по-русски естественней было бы: незаурядной, редкой красотой, был необыкновенно красив, хорош собою.

Едва ли надо было сохранять и слово *физически*, можно хотя бы: *с виду* он не всегда был таким; *внешний вид* тоже не слишком удачен, верней бы *наружность*, тем вернее, что автор — классик, рассказ написан полтора века назад. Не следовало вставлять *внешние* особенности — вероятно, и самого героя смущал, стеснял, тяготил его *странный облик*. А «внешние особенности» — и казенно, и слишком современно. Путаное построение, нагромождение родительных падежей (ряд *приступов невралгии* довел его до... *состояния!*), лишние, скучные и бесцветные существительные... все он же, наш старый недобрый знакомый — канцелярит!

Когда перебираешь *по отдельности* — мол, иностранные слова, отглагольные существительные, родительные падежи, причастные и деепричастные обороты речь и литературу не красят, — кто-то может и заспорить.

И напротив, когда перед вами вот такие поистине страшные страницы, не всякий и не вдруг поймет, *отчего* они до такой степени плохи и невразумительны. Отчего нет цельной картины, единого впечатления, почему распался образ.

А между тем тут воочию видишь, к чему ведут, во что обращают фразу и мысль преступления против языка, когда они, как это всегда бывает у литераторов беста-

ланных, у переводчиков неумелых или попросту небрежных, собраны воедино, в этаким пышный букет.

Как известно, проза требует мыслей и мыслей. Перевод прозы — тоже. Тем более прозы классической, сложной, где все непросто — и сюжет, и психология. У автора все пронизано единым настроением, все связано и переплетено, до малейшей подробности портрета или пейзажа. У переводчика до мысли не докопаешься, к чувству не пробьешься — так невнятна и загромождена фраза, так приблизительны слова и запутан их порядок.

Попробуйте увлечься занимательным сюжетом, взволноваться ходом событий, попробуйте понять и полюбить автора, в таком переводе!

И вот редактор в поте лица правит заведомый брак и халтуру. Работа окающая, неблагодарная: всего не исправишь, сколько ни бейся. Злосчастная книга изуродована, в кривом зеркале показан автор, бесспорно обманут читатель.

Читателю нет дела до того, какие приемы и теории, какие причины делают книгу плохой или хорошей. Одну он читает легко, с увлечением, над другой зевает. Порою, чтоб докопаться до смысла, надо перечитать страницу, да еще и не один раз. Кто перечитает, а кто и отступится. Пороки плохого перевода сочтет пороками ни в чем не повинного автора и, глядишь, вовсе от него отвернется.

А не отложит читатель дурным, дрянным языком написанную или переведенную книгу — и она в свой черед станет портить ему язык, заражать безвкусицей, безграмотностью, канцеляритом...

Каждому, кто работает в печати, всякий раз надо проверить себя, хоть на миг задуматься — а не ввожу ли я, не повторяю ли, не поддерживаю то, что лишь засоряет нашу литературу, нашу речь.

Приходится повторить: мы не всегда бережем богатство наше, нашу гордость — родной язык, как не всегда еще умеем беречь родную природу, озера, леса и реки.

А ведь и за то и за другое мы в ответе перед будущим, перед детьми и внуками. Им передаем мы заветное наследие дедов и прадедов. Им — жить на этой земле, среди этих лесов и рек, им — говорить на языке Пушкина, Толстого и Ленина, им — читать, любить, твердить наизусть, постигать умом и сердцем все лучшее, что создано за многие века в родной стране и во всем мире.

Так неужели мы осмелимся их обделить и обездолить?

V. ПОКЛОН МАСТЕРАМ

Уходя, оставить свет —
Это больше, чем остаться.

В этой книжке я толковала больше о том, *как не надо* писать и переводить. Стараясь же показать, *как надо*, нередко ссылалась на мастеров той школы художественного перевода, которую создал Иван Александрович Кашкин. Школа возникла в самом начале 30-х годов. Для нынешнего читателя это уже далекая история, само слово «кашкинцы» мало что ему говорит. А между тем, право же, этот удивительный коллектив достоин памятника! Воздвигнуть его мне не под силу, но, ученица кашкинцев, я считаю своим долгом хотя бы заложить камешек на месте будущего памятника. Вот почему называю их поименно и пробую хоть несколькими штрихами наметить творческий портрет каждого из тех, кто остался в этом содружестве на всю жизнь.

Кто же они, кашкинцы, и что они для нас сделали?

Они дали нам непревзойденные образцы перевода классики. Заново перевели несколько важнейших романов Диккенса, добрую половину рассказов и очерков в первом томе собрания его сочинений.

Вера Максимовна Топер перевела роман «Тяжелые времена».

Ольга Петровна Холмская — «Тайну Эдвина Друда».

Евгения Давыдовна Калашникова — «Крошку Доррит».

Наталья Альбертовна Волжина — «Лавку древностей».

Нина Леонидовна Дарузес — «Мартина Чезлвита».

Н. Волжина и Н. Дарузес вдвоем — «Нашего общего друга».

Мария Федоровна Лорие — «Большие надежды».

Мария Павловна Богословская (вместе с мужем, поэтом С. П. Бобровым) — «Повесть о двух городах».

Трудами кашкинцев возрождалась на русском языке и другая классика, о которой весьма слабое представление давали старые, наивно-вольные или, напротив, форма-

листские переводы. Так обрело новую жизнь многое из произведений Эдгара По, Брет Гарта и О'Генри, Марка Твена и Дж. Лондона... Всего не вспомнить и не перечить. К примеру, В. Топер среди многого другого перевела один из важнейших романов Дж. Лондона «Время Не-Ждет», «Слово о Шиллере» Томаса Манна, «На воде» Мопассана (в двухтомнике ГИХЛ, 1951. Непостижимо, почему позднее в собраниях сочинений 50—70-х годов и даже в 1981 печатали другой, старый и устаревший перевод!).

В основном работами кашкинцев питался, включая 1942 год, журнал «Интернациональная литература». Благодаря им в журналах, а затем и в отдельных книгах встретились мы со многими крупнейшими писателями XX века. И опять, как в переводах классики, поражает разнообразие: Колдуэлл, Стейнбек, львиная доля «Саги о Форсайтах» Голсуорси... Переводы кашкинцев преобладали в сборниках многих английских и американских авторов.

Во время войны подготовлен и в феврале победного 1945 года подписан к печати солидный однотомник — «Избранное» Бернарда Шоу. Вот когда кашкинцы подарили нам все важнейшие его пьесы, для перевода на редкость трудные! Хорошо помню, как переводила В. М. Топер пьесу «Горько, но правда» — в бревенчатом подмосковном домике, зимой — при свете крохотной самодельной коптилки... Трижды — под такими значительными произведениями, как «Цезарь и Клеопатра», «Дом, где разбиваются сердца», «Кандида» — мы встречаем имя М. Богословской. До сих пор не сходят со сцены «Пигмалион» и «Ученик дьявола», а многие ли зрители замечают, что воссоздала их по-русски Е. Калашникова? Пьесы «Майор Барбара» и «Профессия миссис Уоррен» перевела Н. Дарузес.

Тут требовалось огромное мастерство, владение всеми оттенками юмора и сатиры, от едва заметной улыбки до разящей язвительности.

Кашкинцы были великими мастерами перевоплощения.

Как известно, переводчик — сам себе режиссер. Он постигает стиль и замысел автора. Дух книги, облик и голос каждого из ее героев — *все* зависит от того, насколько наделен даром проникновения и перевоплощения переводчик, этот скрытый за бумажными листами, словно бы сам-то немой и неподвижный актер-одиночка.

Но кашкинцы по самому духу своему не были одиночками, с первых шагов они работали сообща. В любых сочетаниях, в любых «упряжках» кашкинцы оставались кашкинцами, большими мастерами *одной школы*. Любая книга, переведенная ими в содружестве, — это единое, целостное явление культуры. А ведь как часто книгу переводят совсем разные, случайные люди — и она разваливается, разностилица уничтожает всякую цельность и единство.

Пусть не прозвучит ересью, но профессиональная и даже психологическая совместимость в нашем деле почти так же необходима, как в космонавтике.

В. Топер вместе с Е. Калашниковой и с участием И. Кашкина перевели роман Дж. Олдриджа «Дипломат». Много переводили вдвоем Е. Калашникова и Н. Волжина, нельзя не назвать «Зиму тревоги нашей» Стейнбека. Они же вместе с Н. Дарузом перевели «Крестоносцев» Ст. Гейма, а редактором была В. М. Топер.

Ранние переводы Джойса (главы из романа «Улисс», сборник «Дублинцы») — работа кашкинского коллектива.

Но самое яркое, самое памятное событие, бесценный подарок кашкинцев всем нам — в середине тридцатых годов впервые заговорил по-русски Эрнест Хемингуэй.

ОТКРЫТИЕ ХЕМИНГУЭЯ

Да, для людей читающих, пишущих — уж не говорю для нас, тогдашних студентов — это было громадное открытие, смею сказать, потрясение. Удивительной силы художник, непривычная манера письма. За такой скупой, будничной, казалось бы, речью, между строк простейшего, в два-три словечка диалога, подчас жаргонного — огромное напряжение чувства, смысла, боли... тот самый, вошедший чуть не в поговорку скрытый подтекст, знаменитая эстетика сдержанности. Интонацию «Фиесты», знаменитых рассказов, романа «Прощай, оружие» сознательно или бессознательно переняли потом и некоторые наши писатели, что-то от мастерства Хемингуэя стало и нашим достоянием, и ничего зазорного в этом нет. Влияние Хемингуэя на его современников едва ли кто-нибудь станет сейчас оспаривать. Но...

Но ведь нам-то для этого надо было ощутить его необычность и своеобычность переданными *по-русски!*

Вот это чудо и совершили кашкинцы, истинные пионеры нового перевода прозы. Они — основатели той переводческой школы, что верна духу, а не букве подлинника. В разных поворотах, по разным поводам об этом уже шла речь. Теперь я попытаюсь хотя бы отчасти показать, как это делалось.

«Фиеста» («И восходит солнце»). Перевод В. Топер. Сегодня каждая строка романа кажется такой естественной, что, пожалуй, подумаешь — да ведь это само собой разумеется, иначе и сказать нельзя.

Начать с очень простого, с азбуки перевода. Редко-редко встретишь *было или имел* там, где вспомогательный глагол в языке подлинника обязателен (хотя, как я уже показывала, многие переводчики и поныне «добросовестно» — а на самом деле ненужно, бездумно — сохраняют их, загромождая и утяжеляя русскую фразу).

Немного примеров.

Буквально	У В. Топер
песок арены <i>был</i> гладко укатанный и <i>желтый</i>	<i>желтел</i> укатанный песок арены
Белые (бумажные, white-paper) объявления еще <i>были</i> (оставались) на колоннах	Объявления ... еще <i>белели...</i>

Зеленели луга, мелькали белые под красными крышами виллы... *кудрявились* волны... — а ведь буквально опять *были* зеленые, а о волнах сказано причастием, которое по-русски звучало бы уж вовсе тяжеловесно: *кудрявящиеся*.

Дословно получилось бы: Справа... *был* зеленый холм с замком (или — и на нем замок)... По другую сторону... *было еще одно возвышение*. И опять насколько легче, внятнее в переводе, без этих вспомогательных ненужностей: справа... *виднелся* высокий холм с замком... С левой стороны... *высил*ся другой холм.

Разумеется, это не значит, что надо наотмашь отвергать, везде и всюду выбрасывать каждое *было* (встречается и такая крайность). Порой как раз с ним строй русской фразы легче, естественней, если убраны другие грамматические «излишки».

Зашли в ресторан. It was full of smoke and drinking and singing — дословно он был полон (или — там было полно) дыма, и дальше невозможное по-русски «выпиванья» и слишком буквальное «пения», — а имеются в виду

не только песни, но вообще шум. В переводе все чисто грамматически чужое убрано: Было *дымно*, *пьяно* и *шумно*. Как ясно и выразительно! Совсем другим способом, чем в прежних примерах, достигнуто легкое, свободное дыхание фразы.

Не меньше, чем *свободный строй*, важна *свобода в выборе слова*. Уже говорилось: выбор его, в пределах смысла подлинника, достаточно широк — смотря по настроению автора и героя, по интонации. It was hot and bright... and the houses looked sharply white — было жарко и *солнечно*... и дома были *ослепительно белые*. Возникает зримая картина, какой не создать бы дословно. Первое по словарю значение bright — ярко, а не солнечно, и дома, если буквально, *выглядели резко* белыми, но и яркость и резкая, слепящая белизна переданы как раз отходом от буквы подлинника, словом *не первым* по словарю.

Зачастую кажется, слово-то взято простое. Но далеко не всегда самое простое и самое верное лежит на поверхности. А здесь взгляд переводчика столь же зорок, как авторский, это тоже взгляд художника, и потому все предстает на диво зримым, выпуклым, осязаемым. Как метко выхвачено из толщи *своего языка*: Шофер *осадил* к тротуару (backed up to the kerb)! Или вместо solid (примерно — плотно, сплошь набита) — *площадь запружена* народом.

Дома были желтые, словно *прокаленные солнцем* (sun-baked colour).

and every way you looked
there were other mountains

И повсюду, куда ни *повер-*
нись, были *еще* горы

Making the horizon were the
brown mountains. They were
strangely shaped

Горизонт замыкали темные,
причудливых очертаний горы

А ведь если переводить дословно — горы делали, образовали горизонт, были они странных форм, допустим даже — причудливо сформированы, вылеплены — все равно образ бы не сложился!

Из такой вот свободы выбора, из мельчайших мелочей и рождаются в переводе сочность, богатство образа.

Although the tide was going
out, *there were* a few slow
rollers. They came in like un-
dulations in the water,

Несмотря на отлив, изредка
подкатывали медленные вол-
ны. Появлялась легкая зыбь,
потом волны *тяжелели* и

*gathered weight of water,
and then broke smoothly on
the warm sand.*

плавно набегали на теплый
песок.

Вечный камень преткновения — это неизбежное в чужом языке *there were*, буквалист так бы и написал: тут были волны. А как смело и свободно у мастера английского *roller* (волна, производное от *roll* — катить) отдает самую свою суть глаголу. И всем существом ощущаешь, как медлительно, тяжело *накатывает* на берег эта волна.

А вот совсем другой темп: к началу корриды выпускают быков, они бегут до арены по узкой улочке, а перед ними бегут, испытывая свою храбрость и удачу, дерзкие смельчаки. Последние, горстка самых отчаянных *were really running*. И, конечно, у В. Топер не буквально *по-настоящему* бежали, а *пробежали во весь дух*.

Чисто русский, отличной выразительности оборот, речение. И это в переводе не редкое вкрапление, не случайность, такому радуешься на каждой странице.

В подлиннике *when you were with English...* Буквально: Когда (подразумевается — часто, много) бываешь с англичанами, в переводе: Когда *водишься с...*

Или:

...and she was very much with them, точно и не передать, примерно — она была очень даже с ними (со спутниками совсем не подходящими). В переводе: *совсем как в своей компании*.

— *It has a look of a pub*

— *Смахивает* на кабачок.

— *It looks to me like pub
didn't lose money on it*

— И мне *сдается*, что кабачок. ...*не в убыток себе*

Такие оттенки особенно много значат в *речи* героев Хемингуэя — смотря по их отношениям, по обстановке, настроению именно в эту минуту.

Приятель Джейка болтал, стараясь его утешить, задел больную струну, смутился и замолчал. *He had been doing splendidly* (примерно — у него здорово получалось, но это по-русски еще не так выразительно для много-словия). И в переводе: «До сих пор он *сытал как из решета*, но теперь вдруг замолчал». Найденное речение куда вернее для образа Билла.

Where have I been looking, буквально: Куда я смотрел... В переводе: *Где были мои глаза?*

Don't feel bad—He горюй

Well, we might as well... По интонации — ну что ж, с таким же успехом можно... В переводе: *Остается только...*

You can talk... *Вам хорошо* говорить

Пересказан вопрос: Знаю ли я... Ответ: Didn't I (примерно: неужели не знаю). В переводе: *Еще бы не знать.*

Я пьян — You ought to — *Еще бы.*

Своеобразный иноязычный оборот, прямого равноценного нет, нужно искать:

He's been in a jam
He's in bad shape

С ним что-то *стряслось*
С ним что-то *неладно*

...bad thing to do — по мнению говорящего, Брет поступила не лучшим образом. И как по-хемигуэевски сжато, достоверно и предельно просто в переводе: *Зря это она.*

Джейк зашел в собор и помолился — о себе, особо о тех, кто ему близок, lumping all the rest — «свалив остальных в кучу» все же невозможно, было бы слишком грубо, найдено *гуртом* обо всех остальных. И в этом вовсе не молитвенном единственном слове сквозит очень важное: не такой уж он набожный католик, молится, как и пьет сверх меры, больше от тоски, от одиночества. Потому что ему все время худо — и все время он сдерживает себя, особенно на людях, старается не выдать отчаяния, которое его точит.

И в восприятии рассказчика, и в раздумьях, и в прямой речи его самого и окружающих — сколько таких мелочей, до того естественных, психологически убедительных, что и принимаешь их не задумываясь, как дышишь — и лишь заглянув в подлинник, оцениваешь всю прелесть находки.

Казалось бы, чего проще: «Меня туда *не тянет*» или «*Ничего*, если я пойду с вами?» Но посмотрите, из чего, из каких слов подлинника возникла эта простота: Wouldn't like that буквально — Мне бы это не понравилось, этого не хотелось, Do you mind if I come — Вы не против (не возражаете), если... По-английски-то оно и правда просто, но буквально «перепертое» по-русски обернулось бы нудным канцеляритом!

It's in restraint of trade — за неимением лучшего, за ограниченностью выбора, термин-то коммерческий, — а в переводе так метко и к месту в насмешливой речи: *На безрыбье и рак рыба!*

«Можно человеку сесть?» Chap — разговорное, почти жаргонное *малый, парень*. И какое тонкое нужно было

чувство слова (и юмора), чтобы найти замену — «человек», когда так опять и опять говорит о себе молодая, красивая взбалмошная Брет: I say, give a chap a brandy and soda — Дайте *человеку* выпить.

Но строчкой выше она же обращается к тем же людям «друзья», а страницей дальше еще об одном персонаже говорит «Бедный *мальчик*» — меж тем в подлиннике оба раза то же самое *chap*! И ручаюсь головой (примеров великое множество), что переводчики другой школы, буквалисты и формалисты, оказались бы в плену этого повтора, а кое-кто и сейчас скажет, пожалуй: да как посмели рядом одно и то же слово переводить по-разному? Что, мол, за отсебятина?!

А вот так и посмели! И никакая это не отсебятина, а верная передача *интонации* подлинника. Сравните: одно и то же русское *милый* мы тоже произносим на очень и очень разные лады. К примеру — как звучит «милый» в народной песне, миленок в частушке, обороты: милый ребенок, милая девушка, милый человек, вы мило выглядите, ты мой милый — или — ну, мой милый, ты у меня еще дождешься! Вот это мило!... — и многое другое.

Или пресловутое «All right», которое в той же «Фиесте» переводится, глядя по контексту и настроению, очень разное. К примеру, обыденное: *Ладно*, я возьму машину, а в разговоре двух литераторов о третьем: Ну, как он? — Он *ничего*... Он, должно быть, правда *ничего*, только читать его я не могу — или: У вас тут *не протолкнешься* из выразительного You've got the world here all right, что до кашкинцев перевели бы в лучшем случае — У вас тут очень много народу. Опять скажете — слишком вольно, отсебятина? А оттенки *нашего* «ладно»? Опять же сравните — супруги ладно живут, ученье (дело, работа) идет ладно, ладный парень, ладно скроенный пиджак — или — ну, ладно! Да ладно тебе! Ладно, ладно, отстань!

И еще. Почти всем Брет при встрече говорит *Хэлло*. Повторю, теперь это словечко навязло в зубах, полвека назад было экзотикой. В. Топер этим передает еще и горькую, невеселую лихость во всей повадке Брет. Так говорят иногда и другие герои «Фиесты» — однако, смотря по их нраву и взаимоотношениям, Вера Максимовна *уже тогда* не раз заменяла это слово русским *Привет* или *Здравствуйте* — в ту пору большая редкость, еще один малый знак величайшего переводческого чутья и такта.

Нашей художественной прозе не свойствен обычный для англоязычной литературы курсив, но его и сейчас нередко переносят в перевод. В лучшем случае прибавляют какое-нибудь усиливающее словечко. *We will have fun* или *I say, I have a thirst* пожалуй передали бы как «мы здорово (хорошо) повеселимся» и «мне очень (страшно) хочется выпить», — а в «Фиесте» живые, чисто русские и очень меткие обороты: Повеселимся *на славу* и *Смерть* выпить хочется.

Из каких малых мелочей складывается подчас живость, естественность речи, когда переводчик передает не букву, но дух подлинника:

What possessed you — «что вас заставило» было бы в этом разговоре слишком вяло, а «что вам взбрело, что на вас накатило» — слишком резко. В переводе В. Топер — Что вам *вздумалось*...

Nore — не просто *нет*, жаргонный оттенок передан в разговоре другим словом: *Бросьте*.

Обычное в английском *wonderful* значит чудесный, замечательный, удивительный. В применении к Кону, который своей несдержанностью ставит себя и других в не слишком ловкое, чтобы не сказать дурацкое положение, слово это звучало иронически: Он *бесподобен*.

He depress me so — Он меня угнетает. Сейчас, пожалуй, сказало бы чуть иначе: он наводит на меня тоску, уныние, — но уже тогда Вере Максимовне и в мысль не пришло ввести в русский текст, как делает кое-кто по сей день, *депрессию*. А дальше с этим постылым, чужеродным в живой человеческой речи словом она обошлась на зависть остроумно: *Get over your damn depression* — «Разгони тоску»!

You make me ill — Более или менее точно, но неестественно, грубо в разговоре людей глубоко несчастных, но сохраняющих внешнюю легкость отношений было бы — мне от тебя тошно. У В. Топер — *А ну тебя*.

Опять и опять изумляешься — как неподдельна, достоверна в переводе речь героев «Фиесты».

Старый испанец, крестьянин, побывал когда-то в Америке — и, заслышав в автобусе английскую речь, сообщает об этом своем путешествии Джейку с компанией. Его спрашивают *How was it?* (буквально — как это было), у В. Топер — *Ну и как?* Но он этого обычного в чужом языке оборота не понял, переспросил, тогда ему говорят яснее: *How was America* (буквально — какова была) —

Понравилось в Америке? — Мелочь, пустяк, а всему разговору нельзя не верить.

What a morning! Ну и утречко! — сразу ощущаешь настроение говорящего, которое никак не передать бы дословным «Что за утро».

I say. We have had a day — Ну и денек выдался. Полвека назад редко кто находил для перевода такую простоту и непринужденность. Но следом две жаргонные реплики, которые передать куда труднее: the count's been a *brick absolutely* — Граф был ужасно мил. Буквалист, даже додумайся он до *мил*, едва ли избежал бы *абсолютно*!

You've got *hell's own drag* with the concierge now — Консьержка теперь в *восторге* от вас.

That's *hell* of a hike — Ну и прогулочка, доложу я вам! — та же безошибочная интонация, и притом без всяких чертей и проклятий, какими обычно передают излюбленное английское Hell (ад, преисподняя). Ведь для англичанина-то и для американца оно всякий раз звучит по-разному!

Yes. I've had such a *hell of happy life* — Ну да. Хлебнула я счастья — ворчит некая жена, недовольная своим супружеством. И совсем другое hell в разговоре раздосадованного и все же неизменно сдержанного Джейка с плачущим Коном. Тот просит: Forgive me (Простите меня). — Forgive you *hell*, *Еще чего*, отвечает Джейк. А чуть дальше Кон жалуется: It was simply *hell* — вот тут эта самая преисподняя и по-русски вполне уместна, и по справедливости усилена не буквальным *просто*, а очень здесь верным «это был *сухий* ад». Но нельзя же в переводе нескончаемо чертыхаться — и как разнообразно, какими верными настроению и характеру говорящего оборотами всякий раз переданы английские обороты с этим вечным hell. Все живо, все правда — потому что берется не самое доступное, привычное, стершееся слово или оборот, а то, что редкостней и потому свежей воспринимается.

И это — закон для всякого перевода.

A maid with a sullen face, буквально: служанка с *хмурым* лицом, у В. Топер *хмурая* служанка.

The man... was out, вышел, его не было на месте, — *отлучился*.

...joked him, шутили над ним (дразнили его) — *подтрунивали* над ним.

Вместо правильного, но обычного взято более живое, верней передающее обстановку, интонацию, настроение.

Agreed — буквально *согласился*, а по контексту без-
ошибочно — *поддакнул* я.

The *personages* of this establishment were *rigidly selected*, похвально хозяйка гостиницы. В переводе: *прислугу нанимают с большим разбором*.

Или вот владелица ресторана обрадовалась знакомому посетителю: *Made a great fuss over seeing him*. В переводе отличное *Встретила с распростертыми объятиями*. Но ресторан переполнен, и эта пылкая встреча *doesn't get us a table, though*, буквально: не принесла нам столика. — Столика мы все-таки этим *не заработали*, — философски замечает столь радостно встреченный Билл.

He's through now — примерно «Он конченный человек». Но говорят о писателе, и найдена очень верная окраска: Он *выдохся*. А в другом месте человек пишущий говорит о своей работе: *I couldn't get it going... I'm having a hard time handling it* — «Сегодня *не клеилось*... Никак не могу *наладиться*». Пожалуй, кто-то упрекнет переводчицу в чрезмерной вольности. Но неужели в разговоре двух пишущих, да еще не в официальном, а за столиком кафе не было бы фальшью что-нибудь дословно-истовое вроде «Не мог сдвинуть работу с места... мне очень трудно с нею справляться»?!

That isn't the sort of thing she likes — наверняка и сейчас очень многие сохранили бы в переводе пресловутое опостылевшее thing: она, мол, не любит (ей не нравятся) такого рода (подобные) *вещи*. А в давнем переводе «Фиесты» так просто и хорошо: *Это не для нее*.

...he looked very military — у него был вид *бравого служачки*.

Юный красавец матадор Ромеро was the type... — уж конечно у 99 переводчиков из ста не миновать бы *типичного*, а у Веры Максимовны он — торреро *чистейшей воды*.

Ни одной буквалистской кальки — и никакого стандарта, серости, стертости, все верно, безупречно по характерам и настроениям людей.

The *concierge* was just behind him — не дословно *сразу же за*, позади, а — за ним *по пятам* шел портье.

Вместо буквального: Комната была в большом беспорядке (или — в ней был...) — В комнате было *все вверх дном*. А когда у хмельного Джейка кружится голова и комната ему кажется неустойчивой (*unstable*), в переводе она *ходила ходуном*.

She led him quite a life (примерно — действительно она ему устроила жизнь), у В. Топер — *И жилось ему с ней не сладко*.

Два приятеля проходят мимо бара, Джейк предлагает Биллу выпить, тот отвечает *No. I don't need it*. Здесь это не значит не нуждаюсь, мне это не нужно, в переводе верно по сути и тону: *С меня хватит*. Но вот как будто сходная сценка: Майкл ушел. Брет и я остались сидеть за стойкой — Выпьем еще? — По ж а л у й. — Теперь *легче стало*, — сказала Брет (*I needed that*). Перед уходом жениха ей было мучительно, невтерпех, и, конечно, то же *need* нельзя было перевести ни «мне это было нужно», ни даже «мне этого не хватало»: то же слово, но окраска совсем иная — по обстоятельствам, настроению, состоянию собеседников.

Всегда сложно передать чисто английский оборот, не имеющий близкого подобия в русском языке, жаргонное словцо. Кон сбил Джейка с ног боксерским ударом, Джейк не вдруг приходит в себя, и ему говорят *I say, you were cold*. Это не на ринге, не к месту ни «нокаут», ни, допустим, «было похоже, вам крышка», — и найдено отличное наше речение: Я думал, *из вас дух вон*.

The police kept arresting chaps that wanted to go and *commit suicide with the bulls*. Полиция то и дело забирала *самоубийц*, которые *так и лезли прямо на рога* — лучше не придумаешь для «парней», которые, если буквально, «хотели совершить самоубийство» (при помощи бегущих к арене быков) «быками» — как орудием!

По-английски обычны обороты со словом *feeling*, для перевода вовсе не обязательным. Правда, и у нас нередко пишут «возникало *чувство* тоски, радости» и т. п. — построение тяжеловесное, казенное. Но вот задача похитрее: *There was a safe, suburban feeling*, буквально — надежное (безопасное) *загородное* чувство (ощущение)! А у В. Топер — *Все здесь отдавало провинциальной тишиной и спокойствием* — легко, естественно, безошибочно по настроению.

Английской речи присущ особый прием: повторяя наречие, междометие, существительное, превращают его в глагол. Буквально это не передашь. К примеру, *But me no buts!* проще перевести «Не нокай», можно — Никаких «но!». Более или менее схоже по-русски «Не нукай — не запяг». И вот как обыграла это В. Топер. Биллу не по вкусу приехавшие на бой быков англичане, и он изрекает:

I'll fiesta them, сделав из фиесты глагол. Но невозможно же: Я им пофиестчу! В переводе *слово* повернуто иначе, а интонация передана сполна: *Я им покажу фиесту!*

Очень убедителен *ход «от противного»* — прием, в наши дни достаточно известный, полвека назад был одним из неожиданных открытий. О наемной машине — Do you want to keep it on — разговорней, естественней не «Хотите еще на время ее оставить?» — а: *может быть, отпустим ее?*

We can't stand here... Вместо буквального — Нам нельзя (мы не можем) тут стоять — *Чего мы тут стоим?*

I'm damned bad for (я плох, плохо приспособлен для...) — *Не гожусь я...*

«Вы правда хотите (уйти отсюда)?» — спрашивают женщину — и вместо буквального «Разве я попросила бы вас, если бы не хотела» она в переводе отвечает: *Раз я предложила, значит хочу.*

Другой разговор, в оригинале дословно: Очень мало ты удил рыбу во время этих поездок, — а в переводе сохранены не слова, но интонация: *Страх как много ты рыбачил*, когда ездил с приятелями, — досадливо говорит жена. Муж, подмигнув присутствующим: — Женщины все одинаковы. Как только почуют флягу с вином... то уж ты, значит, *пропащий* человек (великолепно передано they think it's hell and damnation!). И она опять свое, дословно: Удивительно, как они (мужчины) находят кого-то, кто соглашается выйти за них замуж. По-русски это было бы тягуче, не разговорно, а в переводе опять от противного: Удивительно, *чего ради мы за них замуж выходим*. И так правдивы досадливая интонация жены, усмешка мужа, так ясны характеры их, настроение и взаимоотношения.

Джейка нередко раздражает Кон, который когда-то, в их студенческие годы «был очень славный», но постепенно жизнь сделала его уже «не таким славным». Во время фиесты Кон играет в событиях далеко не лучшую роль. При первой встрече досада Джейка лишь едва сквозит в интонации — So there you were — и в трех словах перевода тоже: Вот вам, извольте — так верно и тонко передать этот английский оборот нелегко.

В другом месте Джейк говорит Кону, что пойдет с ним встречать Брет (они оба, как известно, ее любят, а приезжает она со своим женихом Майклом) — говорит он это just to devil him, просто чтобы *поддразнить*. А через страницу раздражение нарастает — и that impulse to devil him дано сильнее: меня *подмывало бесить его* (страшно по-

думать, сколько переводчиков даже сейчас, через полвека, перетасили бы в русский текст, передали калькой «импульс»!).

Мамаша говорит о мальчишке — любителе купаться, что он — *just crazy till he can get in the water* (буквально — пока не доберется до, не влезет) — *С ума сходит*, пока не *дорвется* до воды. Но вот Кон, мучаясь тем, что не сдержался, избил соперника, говорит о себе: *I was crazy* — и то же самое слово передано другим, несравненно более верным *здесь* оборотом: *Я себя не помнил*.

Майкл, естественно, терпеть не может Кона, да и ревнует из-за прежней связи того с Брет — и говорит с ним так: *Do you think you amount to something? Do you think you belong here among us?* Примерно: думаете, вы что-то значите (чего-то стоите), вам место в нашей компании? Майкл зол, вдобавок хмелен — и в переводе: Вы думаете, вы *важная птица*? Вы думаете, с *вами веселей*? Очень ясно передано настроение и состояние говорящего, его отношение к Кону, да и место Кона в этой компании.

А Билл говорит Джейку о том же Коне: где тебя *угораздило* подружиться с этим типом (*How did you ever happen to know this fellow, anyway?*) — тут даже *тип* очень кстати. И еще: *he told me all about that... he's a great little confider*. Дословно этого не передашь, но важно сочетание *great* (великий, замечательный) с *little* — маленький, которое (если не в прямом значении — маленький предмет, маленький ребенок) окрашено пренебрежительно. И неуважение к человеку, не умеющему владеть собой, распускающему прилюдно свои чувства, передано очень недвусмысленно: Не *рассказал*, а «все это мне *поведал*. *Изливал душу*», — говорит Билл Джейку о Коне с презрительной, насмешливой жалостью, ибо эти-то двое не станут вот так изливаться даже перед самыми близкими.

Брет просит Джейка не говорить больше о случившемся. Буквально: не заставляй ее этим чувствовать себя хуже, чем она уже чувствует, *Please don't make me feel any worse than I do* — *мне и так тошно*.

I said... she must expect trouble. Дословно: Я сказал ей, что она должна ждать неприятностей. В переводе: что это *добром не кончится*.

You'll lose it if you talk about it. Будешь об этом говорить — потеряешь, утратишь. В переводе: Лучше не говори, тогда все это *останется при тебе*.

И великолепно найденное речение для ответа—I just talk around it: Я и не говорю, а только *хожу вокруг да около*.

I'd just tromper you with everybody... It's the way I'm made. Буквально: Я изменяла бы тебе со всеми... Уж так я сделана. Буквалист в лучшем случае перевел бы — создана, а у В. М. Топер—Я бы изменяла тебе *направо и налево*... Уж такая я *уродилась*,—и куда явственней прорывается горечь от безнадежности, безвыходности положения. Этим двоим, давно и глубоко любящим, не соединиться, не быть вместе, потому что обоих изувечила война (первая мировая): его физически, ее душевно. И когда чуть дальше Джейк говорит I'm just low, в переводе сохраняется тот же тон сдержанной горечи, еле уловимой насмешки над собой вместо прямой жалобы — не «мне очень тоскливо» или «я совсем приуныл», а—Просто я *раскис*.

Другой разговор, другое настроение: хорошо понимая, что Джейку невесело, Билл предлагает пойти пообедать — или, мол, хочешь еще толковать на какие-то пустопорожние сторонние темы? Односложный ответ: Go on (продолжай), в переводе — *Валяй*. Дальше вопрос: Пообедаем на острове? Ответ: Sure, в переводе не буквальное «конечно», а — *Давай*. Чуть дальше предложение купить... чучело собачки (вспомните у Бунина «Буду пить... Хорошо бы собаку купить»), Билл и сам уже хлебнул лишнего, при этом никогда не решится в открытую проявить жалость, это им обоим несвойственно, больше того, противопоказано, — и он, стараясь отвлечь Джейка, чуточку паясничает. Вот почему в переводе, в полном согласии со всей интонацией, он утверждает именно про собачку (в подлиннике dog без little, и Джейк, отвечая, говорит просто «собака»). И продолжает Билл в том же ключе: Mean everything to you after you bought it — конечно не буквально «она будет для тебя очень много значить» и даже не какое-нибудь «ты ее очень полюбишь», а — *души в ней не будешь чаять*.

На наш сегодняшний взгляд герои Хемингуэя слишком часто чертыхаются, слишком много пьют и говорят о выпивке. То же происходит в книгах Ремарка и Олдингтона. И тут нужна одна оговорка. Не забудем: это так называемое потерянное поколение, писатели, потрясенные первой мировой войной и гневно сказавшие о ней десятилетием позже. Но каждый сказал по-своему. Олдингтон, рассказывая о судьбе и смерти своего героя,

переходит от поэтичной лирики к злой, язвительной сатире, а то и срывается на крик, призывает (словами Шекспира) «чуму на оба ваши дома», а «добрую старую Англию» — понятие, для довоенного англичанина священное — кощунственно честит «старой сукой». У Хемингуэя гнев, горечь, боль за искаленную той бессмысленной войной жизнь запрятаны глубоко внутри. Его Джейк живет стиснув зубы. Подчас невесело посмеивается над собой. И те, кому он близок, совестятся в открытую его пожалеть, да он и не примет жалости. Все пошучивают, иной раз даже паясничают — как подвыпивший Билл. Доброта и сочувствие загнаны в подтекст.

Праздник — поездка в Мадрид со всеми столкновениями, изменами, рвущими душу, но не прорывающимися почти ни у кого из героев вслух — все это позади. Брет сквозь слезы говорит Джейку, что вернется к Майклу. *He's so damned nice and he's so awful* — это никак не передать бы дословно, калькой (он так чертовски мил и он так ужасен!). Сказано лишь немного по-другому: Он *ужасно милый и совершенно невозможный* — и в этом небольшом сдвиге нельзя не ощутить отчаяние Брет оттого, что им с Джейком вместе не быть, нельзя не ощутить и ее отношение к Майклу, пусть неплохому малому, но всего лишь подsunутому судьбой вместо этого, давно любимого и любящего, так же несчастного, как несчастна она.

Так они двое сидят в кафе, Брет просит Джейка не напиваться: *You don't have to* (буквально: Это не обязательно, ты не обязан) — *He из-за чего*. — Ответ: *How do you know?* У Веры Максимовны самое верное по тону — не стертое, обыденное *откуда* ты знаешь и не другая крайность — с чего ты взяла (было бы слишком грубо), но — *Почем* ты знаешь? *Don't* (Не надо), повторяет она, *you'll be all right*. Ох уж это ол райт, сколько раз его если не полностью переносят в русский текст, так калькируют — все, мол, будет в порядке... Но, конечно, для Джейка (по сути, для обоих) ничего не будет и не может быть *в порядке* — и утешает его Брет, сама тому не веря, более человечными, хоть и мало похожими на правду словами: *Все будет хорошо*. На что Джейк отвечает все с той же привычной, сдержанно-усмешливой горечью: *I'm not getting drunk... I'm just drinking a little wine*, в переводе бесхитростно и пронзительно: *Я просто попиваю вино*.

С той же остротой передано душевное состояние и отношения людей под занавес второй части романа, когда кончилась фиеста. Все здесь так скупо и так сильно, кратчайшими, сдержаннейшими словами у автора — и так же поразительно мастерство переводчика.

Отъезд, почти бегство Брет с юным матадором Ромеро — тяжкий удар и для Майкла и вдвойне для Джейка, ведь он сам в этом повинен. Утешать впрямую, вслух всем им не свойственно, душевный такт, дружеская забота выражаются в иной форме.

О Джейке только что говорили, что он blind, blind as a tick (для жаргонных оборотов тоже в ту пору было еще находкой, новинкой — вдрызг, как стелька). Потом он притворился спящим, но немного погодя все же спустился к приятелям. И вот концовка этой части:

— Вот он! — сказал Билл. — Молодец, Джейк! Я же знал, что ты *не раскиснешь* (you wouldn't pass out).

— Я захотел есть и проснулся.

— *Поешь супцу*, — сказал Билл. (Eat some soup).

Мы пообедали втроем, и казалось, что за нашим столом не хватает по крайней мере шести человек.

Эта концовка полвека назад была знаменита, мы, студенты — и не мы одни — знали ее наизусть. Вот он, стиль Хемингуэя, открытие, откровение! Но ведь этот стиль — и невеселую усмешку, и стыдливую заботливость, участие, сострадание, и тоскливую пустоту, когда отсутствие *одного* человека ощущается как отсутствие шестерых, как бездонный провал и самая безлюдная пустыня — все это надо было еще передать по-русски! А как это сделано? Просто и, право же, гениально. Даже не столько одним *словом* — одной *буквой* (вспомните упомянутое раньше «Попиваю винцо»). Механическая калька «поешь — или съешь — немного супа» за душу не задела бы, но чего стоит это *супцу*!

Так — через «Фиесту» в переводе Веры Максимовны — впервые нам открылся Хемингуэй.

Тут я позволю себе отступление.

«Томас Грэдграйнд, сэр. Человек *трезвого ума*. Человек *очевидных* фактов и точных расчетов... (A man of realities. A man of facts and calculations). Вооруженный линейкой и весами, с таблицей умножения в кармане, он всегда готов взвесить и измерить любой образчик человеческой природы (ready to weigh and measure any parcel

of human nature)... Это всего-навсего подсчет цифр, сэр, чистая арифметика. Вы можете *тешить* себя надеждой, что вам удастся *вбить* какие-то другие, *вздорные* понятия (в чьи-либо другие головы...), но только не в голову Томаса Грэдграйнда, о нет, сэр!»

Эта похвальба, своеобразная самохарактеристика одного из персонажей «Тяжелых времен» Диккенса — убийственная сатира, и она сполна передана такими же сухими, жесткими штрихами в переводе В. М. Топер. И каким отличным русским языком передана! Буквальное «человек реальностей» ничего бы не выразило, а вот *человек трезвого ума* безошибочно в устах бездушного сухаря, для которого всякий живой человек — лишь образчик. И как верно найден этот *образчик* для торгашеского parcel, словно Грэдграйнд рассуждает о товаре из своей лавки!

Естественно, его кредо, первые же его слова — и первые слова романа — «Я требую фактов!» Естественно, сей бывший оптовый торговец скобяным товаром стремится «увеличить собой сумму единиц, составляющих парламент».

Нетрудно понять, каков может быть город, где всем заправляют такой вот Грэдграйнд и еще более зловещий его единомышленник Баундерби. Мрачны все краски не только потому, что это *Кокстаун*, город угольных шахт. Беспросветна жизнь всякого, кто *ввергнут в его дымную пасть* (whirled into its smoky jaws), — беспросветна прежде всего по вине этих проповедников *факта*. Диккенс едко издевается над их бездушной философией:

A town so sacred to fact, and so triumphant in its assertion, of course, got on well? Why no, not quite well. No? Dear me!

Буквально: Город, настолько посвященный (преданный) факту и торжествующий в его утверждении, конечно, процветал, преуспевал? Нет, не очень. Нет? Неужели!

В переводе: Город, где *факт* читли как *святину*, город, где *факт* восторжествовал и утвердился столь прочно, — такой город, разумеется, благоденствовал? Да нет, не сказать, чтобы очень. Нет? Быть не может!

На удивленье четко и недвусмысленно передана *интонация* подлинника. Выбор слов, их порядок везде самые явственно иронические. Очень удачен повтор (*факт* и *город* — дважды): оставить чисто английский местоимения значило бы ослабить, разбавить русское звучание. И великолепен заключительный аккорд. Английский воз-

глас буквально *бог ты мой*, — почти междометие, знак изумления, недоумения, и привычное русское *не может быть* усилено здесь эмоциональной перестановкой: *Быть не может!*

Каждая мелочь в отдельности вроде бы проще простого, а в целом — вернейшая интонация, беспощадная насмешка.

Беспросветна в Кокстауне жизнь тружеников, будь то шахтер или ткачиха, не видать им понимания и справедливости. Беспросветно детство, отданное во власть воспитателя с многозначительной фамилией M'Choakumchild, душитель детей, в переводе (помните?) столь же меткое *Чадомор*. Нерадостная жизнь уготована и родным чадам самого Грэдграйнда, бездушие отца не могло не искалечить судьбы сына и дочери. Вот какой появляется в начале «Тяжелых времен» пятнадцатилетняя Луиза Грэдграйнд:

«...в девочке чувствовалось какое-то угрюмое недовольство (jaded sullenness, дословно унылая угрюмость); но сквозь хмурое выражение ее лица *пробивался* свет, которому нечего было *озарять* (struggling... a light with nothing to rest upon)... изголодавшееся воображение, которое как-то *умудрялось* существовать (keeping life in itself somehow)». Облик дочери, как и облик отца — зримый и психологически безупречно верный.

Напомню, портрет Луизы Грэдграйнд выписан по-русски тою же рукой, что в «Фиесте» портрет Брет. А ведь там, по сути, и портрета нет, лишь где-то в начале о ее глазах (они «бывали разной глубины, иногда они казались совсем плоскими. Сейчас в них можно было глядеть до самого дна»), да при первом ее появлении совсем коротко: «Брет — в закрытом джемпере, суконной юбке, остриженная, как мальчик, — была *необыкновенно хороша*... Округлостью линий она напоминала корпус гоночной яхты, и шерстяной свитер *не скрывал ни одного изгиба*».

Два романа, воссозданных по-русски одним и тем же мастером. Другая страна, другой век, совсем другой автор, ничего общего в стиле, едва ли найдется что-то общее в видении и в понимании мира, — а какая в обоих случаях духовная и художественная правда! Переводчик с той же силой искренности перевоплощается и в Диккенса и в Хемингуэя, вживается в *их* мысль и ощу-

щение — и передает по-русски так, что заставляет и нас видеть, думать и чувствовать с ними заодно.

Конечно, великолепен как портретист сам Хемингуэй, но и его мастерство можно было, мягко говоря, подпортить, переводя формально. You missed none of it with that wool jersey дословно было бы: вы не упускали ни одной округлости при этом шерстяном свитере! Но В. Топер безошибочно выбирает не первое по словарю, а самое верное, самое нужное значение каждого слова.

И когда у сдержанного Джейка вырывается (не часто!), что Брет was damned good-looking или looked very lovely, в переводе никакого «чертовски красивая» или «очень хорошенькая», а не вызывающий сомнения взгляд Джейка: *необыкновенно хороша*. Тут же рядом первый взгляд Роберта Кона: «Так, вероятно, смотрел его соотечественник, когда увидел землю обетованную... взгляд его выражал то же нетерпеливое, требовательное ожидание» — и в переводе так же, как в подлиннике, нельзя не почувствовать, что Брет и вправду очень — и при том необычно — хороша. Далеко не так сильно ощущалось бы это, не будь переводчик свободен, не позволяй он себе крохотных отступлений от английской буквы во имя *духа подлинника*, в согласии с законами *русского языка*.

После «Фиесты» трудами кашкинского коллектива Хемингуэй поистине ворвался в нашу жизнь. Открытие за открытием: пьеса «Пятая колонна», рассказы, романы... Появлялось кое-что и за подписями других переводчиков, но даже называть их не стану — не в упрек кому-либо будь сказано, те работы не выдерживают никакого сравнения с переводами кашкинцев. Сравнить, сопоставить любопытно и полезно было бы каждому начинающему, даже просто изучающему язык: не придумаешь урока нагляднее — как надо и как не надо переводить.

Для сборника 1939 г., куда вошли пьеса «Пятая колонна» и первые 38 рассказов, пьесу перевели вдвоем В. Топер и Е. Калашникова; много позже они вместе перевели и его книгу об Испании «Опасное лето».

Благодаря Е. Д. Калашниковой мы впервые прочитали и читаем до сих пор знаменитые романы «Прощай, оружие» и «Иметь и не иметь». Восхищаемся ими, думая только о мастерстве самого Хемингуэя — и забываем, что завораживает он нас именно благодаря мастерству переводчика. Немного позже вдвоем с Н. А. Волжиной она

перевела и «По ком звонит колокол» — правда, эта потрясающей силы книга у нас вышла лишь через долгих двадцать лет, но сие уже от переводчиц не зависело. Позднее они же вдвоем перевели его «Острова в океане».

Можно бы написать целую диссертацию об одних только переводах Хемингуэя, созданных мастерами кашкинского коллектива. Вот где сошлись люди вдумчивые, талантливые, убежденно, страстно верные своему прекрасному труду, а тем самым, превыше всего, *верные автору*. И при этом у каждого мастера есть что-то, отличающее именно его, не всегда уловимое своеобразие почерка, своя изюминка. Быть может, кто-нибудь когда-нибудь и займется такой, поверьте, захватывающей работой, серьезным анализом этих и многих других шедевров, которые нам подарены мастерами кашкинской школы. А я решаюсь только показать еще несколько крупниц, золотых блесков из их трудов, уже не приводя на каждом шагу подлинник и подстрочник. Тешу себя надеждой, что в какой-то мере успела заслужить доверие читателя и он не усомнится в моей добросовестности.

Итак, рассказ «На Биг-ривер».

Ник Адамс, герой этого и еще многих рассказов Хемингуэя, приехал на Большую реку половить рыбу. По контрасту с Джейком и его приятелями из «Фиесты» Ник — в родной стране, среди родной природы. Кругом простор, тишина, безлюдье, можно отдохнуть душой. Неспешно течет повествование — и до чего же все в нем зримо, осязаемо, хочется сказать — победительно!

В переводе, ничуть не менее явственно, чем в подлиннике, так и пахло от этих страниц речной свежестью, желанной, первозданной чистотой Природы. И когда ловится у Ника, а потом срывается с крючка громадина-форель, будь ты и не завязанный рыболов, поневоле тоже екнет сердце...

В рассказах о Нике Адамсе — и о его детстве, и о взрослой его жизни, и об участии в первой мировой войне — много очень личного, глубоко хемингуэевского. И всегда мы сливаемся с героем и автором, разделяем их ощущения, дышим в одном ритме. Пока стоишь с ними на мосту, неторопливая плавная фраза будто притормаживает и твой шаг, успокаивает и твое дыхание, и всматриваешься неспешно в каждую мелочь, потому что неспешно внимателен, приметлив взгляд автора — и переводчика. Но вот Ник взвалил на спину дорожный мешок, двинулся

дальше — и фраза стала короткой, прерывистой, как прерывается дыхание от подъема с тяжестью в гору, и кажется, вместе с Ником ощущаешь этот груз, и начинают ныть все мускулы... Какое же нужно было мастерство, чтобы передать нам все это по-русски!

Да, Ольга Петровна Холмская, которая среди много другого перевела и этот рассказ, была поистине мастером. Отточена каждая фраза — коротка ли она, длинна ли, но ничего лишнего. Все отчетливо, ясно до кристальности, слово не скрипит, не выбивается из общего музыкального лада, все по-особенному крепко сбито и — пожалуй, вернее не определишь — мужественно. Кстати, в этой почти сплошь женской кашкинской школе чего-чего, а дамского рукоделия и тени не было! Никаких сантиментов, вялости, жеманничанья. Как выразился ровно столет назад один из тончайших стилистов во французской, да и в мировой литературе Жюль Ренар, «стиль... алмазный, без слюней».

Где-то на большой глубине рассказ «На Биг-ривер» (да впрочем и почти все у Хемингуэя) очень лиричен. Но этот скрытый, потаенный лиризм едва уловим, лишь целомудренно запрятанным теплом пробивается он сквозь внешнюю сдержанность, так согласную с лесной и речной прохладой, объемлющей Ника. Пробивается — в том чутком внимании, с каким вглядывается Ник, а с ним и автор и переводчик в каждую букашку и каждую былинку, в игру речной струи, как ставит палатку, засыпает, просыпается, разводит костер. Право же, от того, как описаны нехитрые трапезы Ника, как жарит он на костерке из сосновых щепок макароны с бобами и поливает томатным соусом, готовит душистый кофе, а на другой день стряпает лепешки, у читателя слюнки текут! Все любо, все внятно и важно им, Нику с автором — вкус и запах еды на привале, дымок костра, повадки каждой рыбины. Можно не быть рыболовом, но нельзя не разделить волнения, от которого задыхается Ник, задыхается фраза:

«Форель, наверно, злится. Такая огромная тварь обязательно должна злиться. Да, вот это была форель. Крепко сидела на крючке. Как камень. Она и тяжелая была, как камень, пока не сорвалась. Ну и здоровая же. Черт, я даже не слыхал про таких. (He'd bet the trout was angry. *Anything that size would be angry. That was a trout. He had been solidly hooked. Solid as a rock. He felt*

as a rock, too, before he started off. *By God, he was a big one. By God, he was the biggest one I ever heard of.*)

Снова скажу: так живо, так внятно передать рассказанное Хемингуэем, чтобы отозвались и все твои пять чувств и сердце впридачу, мог только очень большой мастер. Хотелось бы приводить еще и еще отрывки — пейзажи, настроения, мысли... жадность одолевает, глаза разбегаются. Но вот еще только один малый штрих, сделанный тою же рукой.

Среди самых известных ранних рассказов Хемингуэя — «Индийский поселок». Ник, еще мальчик, впервые видит появление новой жизни (отец, врач, при нем помогает тяжело рожающей индианке) — и впервые видит смерть: муж индианки, потрясенный ее мучениями, покончил с собой.

В отличие от большого, в двух частях рассказа «На Биг-ривер» тут все кратко, сжато на четырех страничках, предельно лаконичны описания, отрывист диалог. А потом отец и сын возвращаются из поселка.

«Они сидели в лодке, Ник — на корме, отец — на веслах. Солнце вставало над холмами. Плеснулся окунь, и по воде пошли круги. Ник опустил руку в воду. В резком холоде утра вода казалась теплой».

И вслед за этим концовка. Она в свое время так же поразила нас и так же врезалась в память, как те незабываемые, не забытые за десятки лет строки «Фиесты»:

«В этот ранний час на озере, в лодке, возле отца, сидевшего на веслах, Ник был совершенно уверен, что никогда не умрет».

In the early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, he felt quite sure that he would never die.

Какие чистые, звонко отчеканенные, под стать душевному состоянию мальчика эти две строки. Такие же они и в переводе — и только потому, что О. П. Холмская не калькировала механически слово за словом. Следовала законам не чужой, а русской грамматики и русского синтаксиса. Иначе получилось бы: *сидя* на корме лодки (вместе) с *гребущим* отцом (или — пока отец греб). Казалось бы, всего-то передвинуты два слова — sitting и boat, да обошлось без причастия — такая малость! А ведь это благодаря ей строка зазвенела как струна, ничем не отягощенная, и прочней западает в память.

Не было бы конца-края, возмись я перечислять большие и малые находки в переводах Хемингуэя. Но невозможно совсем обойти молчанием роман «По ком звонит колокол» в переводе Н. А. Волжиной и Е. Д. Калашниковой. Никогда не скажешь, что тут работали два человека, так это целно и уверенно — единое полотно, так четки контуры, размашисто резок штрих там, где четкость и резкость у автора, так ярки или, напротив, мягки, приглушены краски — в безупречном согласии с красками подлинника. Но все это нередко достигается *иными средствами*, чем в подлиннике, не формальной точностью, но глубинной верностью каждому оттенку мысли, чувства, действия, характера и в конечном счете — *стиля*.

Всего лишь несколько реплик из первого разговора Роберта Джордана с партизанкой Пилар.

Такая жизнь для него *погибель*, — это говорит Пилар о Пабло, который уже утрачивает смелость, боевой дух. Буквально *губит его* (ruining him) было бы слишком гладко и книжно для этой удивительной женщины, чья сочная, грубоватая, дышащая неукротимой силой речь дана не в этом именно месте, так рядом словами более земными, шершавыми, иным строем — подчас угластными каменными глыбами. А здесь нейтральное *губит* провисло бы во всей ткани ее речи и характера. Чуть дальше опять о Пабло: *Снета его песенка* (he is terminated). И еще: Пабло has a sickness for her (о Марии). Самое по-русски близкое «болен ею» в устах Пилар прозвучало бы фальшиво, в переводе *он уже сам не свой от нее*. О той же Марии, с хмурой заботливостью: *Не обижай* девушку, *с ней надо поосторожнее...* Ей много чего пришлось вытерпеть... Она у нас *совсем плоха* (Be good and careful about the girl... She has had a bad time... She was in a very bad state). Каждое слово на месте, найдена безупречная интонация, и уж конечно никакого буквализма. А подумайте, как резало бы ухо (и не только ухо, но душу!), если сделать дословно: у нее было — или даже она пережила — плохое время, она была в очень плохом состоянии.

И — развязка... Думаю, каждый, кто читал эту книгу, не забыл: выполнив свою задачу, взорвав мост перед наступающими франкистами, Роберт Джордан лежит на косогоре над дорогой, по которой приближается вражеский отряд. У него сломана нога. Он не хотел, чтобы отступающие партизаны взяли его с собой, не хотел стать обузой, задержать отход, подвергнуть их лишней опасно-

сти. Нет, он хочет их прикрыть огнем своего автомата и задержать врага, это — последнее, что в его силах. Но ему и самому грозит страшное: попасть в плен, под пытки. Можно оборвать боль, избежать пыток, покончив с собой. Ведь вот когда-то покончил с собой его отец, да и здесь, в тылу врага не так давно той же спасительной пулей избавил себя от грозящей сейчас Джордану участи его товарищ, тоже раненый боец из интербригады. И вот она близится, развязка — нарастает боль, идет жестокая внутренняя борьба.

«Плохо ты с этим справляешься, Джордан, сказал он. Плохо справляешься. А кто с этим хорошо справляется? Не знаю, да и знать не хочу. Но ты — плохо. Именно ты — совсем плохо, совсем плохо, совсем. По-моему, пора. А по-твоему?»

*Нет, не пора **. Потому что ты еще можешь кое-что сделать. Пока ты еще знаешь, что именно, ты это должен сделать. Пока еще помнишь об этом, ты должен ждать. *Идите же! Пусть идут! Пусть идут!*

...Думай про Мадрид. *Не могу*. Думай про глоток холодной воды. *Хорошо*. Вот так оно и будет. Как глоток холодной воды. *Лжешь*. Оно будет никак. Просто ничего не будет. Ничего. Тогда сделай это. *Сделай*. Вот сделан. Теперь уже можно. Давай, давай. *Нет, ты должен ждать*. Ты знаешь сам. *Вот и жди*.

...Я больше не могу ждать, сказал он. Если я подожду еще минуту, я потеряю сознание...

...Но если ты дождешься и удержишь их хотя бы ненадолго или если тебе удастся хотя бы убить офицера, это может многое решить...

...Ладно, сказал он. И он лежал спокойно и старался удержать себя в себе, чувствуя, что начинает скользить из себя, так иногда чувствуешь, как снег начинает скользить по горному склону, и он сказал: теперь надо спокойно, только бы мне продержаться, пока они придут».

И он дождался врагов.

«Он теперь вполне владел собой и долгим, внимательным взглядом обвел все вокруг. Потом он посмотрел на небо. На небе были большие белые облака. Он потрогал ладонью сосновые иглы на земле и потрогал кору дерева, за которым лежал.

Потом он устроился как можно удобнее, облокотился на кучу сосновых игл, а ствол автомата прижал к сосне.

* В этом отрывке курсив Хемингуэя.

(И последние величавые в своей скупой строгости аккорды этого мужественного ожидания и всей книги:)

...Роберт Джордан лежал за деревом, сдерживая себя, очень бережно, очень осторожно, чтобы не дрогнула рука. Он ждал, когда офицер выедет на освещенное солнцем место, где первые сосны леса выступали на зеленый склон. Он чувствовал, как его сердце бьется об усталую сосновыми иглами землю».

Смею сказать: вопреки известному утверждению Жуковского, что переводчик прозы — раб, Н. Волжина и Е. Калашникова воссоздали по-русски прекрасную книгу «По ком звонит колокол» отнюдь не рабски, но как достойные соперники мастерству автора.

Так же на равных сумели потягаться с Хемингуэем и другие кашкинцы. Но всего не охватишь. Я только упомянула важнейшие романы, не коснулась «Пятой колонны» с блистательным сценическим диалогом, страстных репортажей с испанских фронтов 1936—1938 годов и еще очень, очень многого. Мне лишь хотелось в меру сил показать, каков в переводах — вернее, как говорят о больших пианистах, в *исполнении* мастеров такой разный, разный, разный Хемингуэй.

МНОГОЛИКОСТЬ ТАЛАНТА

Теперь взглянем с другой стороны: как один и тот же мастер перевоплощается в самых разных, очень несхожих между собою писателей.

Я уже говорила об О. Холмской — переводчице Хемингуэя. А вот в ее исполнении Диккенс.

Среди романов Диккенса, воссозданных по-русски кашкинцами, особое место занимает своеобразный детектив, широко известный у нас еще и благодаря телевидению — незаконченная «Тайна Эдвина Друда». Создавалась «Тайна» художником в расцвете зрелости, сам Диккенс считал ее некоей новой для себя ступенью, и здесь от переводчика потребовалось находчивости и разнообразия красок, быть может, даже побольше обычного.

В переводе О. П. Холмской достоверно и притом легко, непринужденно переданы прихотливейшие, неожиданные переходы от просторечия к выпренности, от язвительности к лирике.

Речь каждого персонажа звучит в своем ключе.

...дела-то плохи, плохи, *хуже некуда*... Ну вот тебе, милый, трубочка! Ты только не забудь — цена-то сейчас на рынке *страх* какая высокая... *Ох, беда, беда, грудь у меня слабая, грудь у меня больная* (О те, О те, *tu lungs is weak... is bad*) ...трубочку *изготовить*... А уж он *попомнит*...

Так болтает старуха торговка опиумом, содержательница притона для курильщиков, на первый взгляд воплощение старческой немощи и лстивой угодливости, а по сути фигура довольно загадочная, даже зловещая. По английской традиции просторечие выражается чаще всего ошибками грамматики и произношения (*ye'll* вместо *you'll*, *dreffle* вместо *dreadfully*). По-русски оно передано словами и оборотами: *грудь слабая*, а не *легкие, страх* *какая* и т. п? — и это самый верный и убедительный способ.

У Диккенса нередко кто-то говорит неграмотно, неправильно, а кто-нибудь другой или сам автор эту неправильность примечает. Тем самым она подчеркнута, существенна вдвойне, и ответственность переводчика двойная. В «Тайне...» это встречается на каждом шагу — и, кажется, ничуть не затрудняет О. Холмскую:

— Он, видите ли, *стал вдруг не в себе*...

— Надо говорить «*ему стало не по себе*», Топ. А «стал не в себе» это неудобно — перед настоящим...

В подлиннике игра на ошибке в форме глагола (*he has been took a little poorly* исправляют на *taken*) в переводе один естественный, живой, но не очень уважительный оборот (разговор-то идет при почтенной особе, при настоящем) заменен другим оборотом, тоже естественным, живым, но не столь просторечным. Тот же прием дальше:

...Так точно, сэр, не по себе, — почтительно поддакивает Топ. — ...Видите ли, сэр, мистер Джаспер до того *задохся* (*was that breathed*)...

— На вашем месте, Топ, я не стал бы говорить «задохся»... Неудобно — перед настоящим.

— Да, «задохнулся» (*breathed to that extent*) было бы, пожалуй, правильнее, — снисходительно замечает настоящий, польщенный этой косвенной данью уважения к его сану.

Подобные примеры непринужденной игры можно приводить десятками.

Топ продолжает описывать «припадок» мистера Джаспера, главного героя (злодея) романа: Память у него

затмилась (grew Dazed) — это слово Топ произносит с убийственной отчетливостью (и курсив тут авторский!)... — даже боязно было на него смотреть... Ну, я его усадил, подал водицы, и он вскорости вышел из этого затмения (However, a little time and a little water brought him out of his Daze), — Мистер Топ повторяет этот, столь удачно найденный, оборот с таким нажимом (прибавляет автор), словно хочет сказать: «Ловко я вас поддел, а? Так нате ж вам еще раз!»

Красочно разговаривает и жена Топа: Да вам-то какая печаль, — в ответ на комплимент чуть смущенно обрывает она Эдвина. —...думаете, все Киски на свете так и прибежут к вам гурьбой, стоит вам только кликнуть!

Киска (Pussy) — ласковое слово и по-английски и по-русски, тут пока нет ничего необычного. Но вот Эдвин на радостях восклицает о своем дядюшке и мнимом друге What a jolly old Jack it is! Наверно еще кто-нибудь перевел бы Молодец! — но, думаю, мало кто, кроме Ольги Петровны, вложил бы в уста жизнерадостного, беззаботного юнца выразительное Молодчинище!

В других тонах выписан язвительный портрет красная Сапси:

...он напыщен и глуп; говорит плавно, с оттяжкой; ходит важно, с развалцем (having a roll in his speech, and another roll in his gait — как изобретательно выражено в обоих случаях это roll, буквально — колыхание, раскачивание!); у него круглое брюшко, отчего по жилету разбегаются поперечные морщинки (уж конечно не горизонтальные, как сделал бы формалист!) ...непоколебимо уверен, что с тех пор, как он был ребенком, только он один вырос и стал взрослым, а все прочие и доньше несовершеннолетние; так чем же может быть эта набитая трухой голова, как не украшением... местного общества? (dunderhead — слово редкое, тут слабовато было бы привычное дубина, болван).

Ему докладывают о посетителе.

Просите, — отвечает мистер Сапси, помавая рукой...

Еще об этом болтуне, которого собственное велеречие привело в какое-то самозабвение: К концу своей речи мистер Сапси все более понижал голос, и веки его слушателя все более тяжелели, глаза слипались...

— С тех пор, — продолжает мистер Сапси... — с тех пор я пребываю в том горестном положении, в котором вы меня видите; с тех пор я безутешный вдовец; с тех пор

лишь пустынный воздух внемлет моей вечерней беседе...

Каждая мелочь зрима и убедительна, чего стоит пышное, старинное и, увы, всеми забытое — *помавая!*

Совсем иные краски создают другой образ, перед читателем Невил и Елена, брат и сестра —

оба черноволосые, со смуглым румянцем... оба чуть-чуть *с дичинкой*, какие-то *неручные* (something untamed about them both — оборот непростой, примерно — какая-то в обоих неприрученность); сказать бы — охотник и охотница, — но нет, скорее это их преследуют, а не они ведут ловлю. Тонкие, гибкие, быстрые в движениях; застенчивые, но не смиренные; с горячим взглядом; и что-то есть в их лицах, в их позах, в их сдержанности, что напоминает пантеру, притаившуюся перед прыжком, или готового спустись бегством оленя...

И выразительная характеристика их опекуна, филантропа из тех, которые, по словам одного персонажа,

...так любят хватать своего ближнего за шиворот и, если смею так выразиться, *пинками загонять его на стезю добродетели* (bumping them into the path of peace)...

...может быть, и *не совсем достоверно то*, что рассказывают про него некоторые скептики — будто он *возгласил однажды*, обращаясь к своим ближним: «Ах, будьте вы все прокляты (Curse yours souls and bodies), идите сюда и возлюбите друг друга!» — все же *его любовь к ближнему настолько припахивала порохом*, что трудно было отличить ее от ненависти (буквально — его филантропия была порохового сорта, по-английски выразительно, по-русски невозможно, в переводе просто великолепно!).

И вот как говорит об этом субъекте Невил:

— Моя сестра скорее дала бы разорвать себя на куски, чем *обронила перед ним хоть одну слезинку*.

Фамилия сего филантропа Honeythunder, т. е. составлена из слов *мед* и *гром*, в переводе *Сластигрох*; ...он *громким голосом излагал* задуманный им план: *переарестовать* за одну ночь всех безработных в Соединенном Королевстве, запереть их в тюрьму и *принудить*, под угрозой немедленного истребления, *заняться благотворительностью*.

Да, О. Холмская мастер и в том, без чего (вопреки мнению иных строгих педантов от литературоведения) зачастую обойтись невозможно: в игре слов и передаче имен «со значением».

Имя юной героини Роза, фамилия Bud. По-русски ни правильное фонетически Бад, ни воспроизведенное графически Буд ровно ничего не значит. В переводе толика схождения — *Буттон*, и хотя *т* удвоено, читатель поневоле уловит намеки на смысл: эта *роза* еще совсем юная, *бутон*. Притом она бывает ребячески своенравна, но когда к ней (вернее, к ее портрету) обращаются «мисс Дерзость» (Impudence), в такое обращение по-русски не очень верится, а вот мисс *Дерзилка* — вполне убедительно.

Какую страницу ни возьми, язык перевода богатый, щедрый, чуть отдает стариной — без излишней стилизации ощутима подлинно диккенсовская атмосфера, прошлый век.

Кто наблюдал когда-нибудь грача, эту степенную птицу, столь сходную по внешности с *особой духовного звания* (sedate and clerical bird), тот видел наверно не раз, как он, в компании таких же *степенных*, клерикального вида сотоварищей, *стремит* в конце дня свой полет на ночлег, к *гнездовьям* (he wings his way homeward)... — Это — начало второй главы, и весь подбор слов и неспешный ритм фразы безупречны, тут не выделишь какие-то отдельные зернышки, все гармонично и цельно.

Чуть дальше — пейзаж.

...дикий виноград, *оплетающий* стену собора и уже *наполовину оголенный*, *роняет* темно-красные листья на потрескавшиеся каменные плиты дорожек (creeper on the wall has showered half its... leaves, буквально виноград на стене уже уронил половину листьев)... под порывами ветра *звякая дрожь пробегает* порой *по лужицам в выбоинах* камней и по громадным вязам, заставляя их внезапно проливать холодные слезы...

А начинается роман совсем другим зрелищем, видениями человека, который одурманен опиумом, — и до чего же там все по другому, не плавно, но обрывочно, лихорадочно, иной ритм, иные краски поражают в переводе и слух и взгляд:

Башня старинного английского собора? *Откуда тут взялась* башня английского собора (дословно — как она может здесь быть)... И еще какой-то ржавый железный шпиль — прямо перед башней... Но его же на самом деле нет! Нету такого шпиля перед собором, *с какой стороны к нему ни подойди*... А дальше белые слоны — их столько, что *не счесть* — в *блистающих* яркими красками пополах, и *несметные* толпы слуг и провожатых (буквально — бес-

конечное число попон разной расцветки, провожатых...), ...Однако башня английского собора по-прежнему маячит где-то на заднем плане — *где она никак быть не может...*

Еще картинка:

...даже и теперь курьерские поезда *не удостаивают* наш бедный городок остановки, а с яростными гудками проносятся мимо и *только трясают на него прах со своих колес в знак пренебрежения...*

И еще:

Снаружи, на вольном воздухе (in the free outer air), река, зеленые пастбища и бурые пашни, ближние лощины и убегающие вдаль холмы — все было залито алым пламенем заката (were reddened by the sunset); оконца ветряных мельниц и фермерских домиков горели как бляхи из кованого золота. А в соборе все было серым, мрачным, погребальным; и слабый надтреснутый голос все что-то бормотал, бормотал, дрожащий, прерывистый, как голос умирающего. Внезапно вступили (burst forth — ворвались, даже взорвались, такая внезапность по-русски для церковной музыки, да еще сравнимой с морем, выпала бы из образа) орган и хор, и голос утонул в море музыки. Потом море отхлынуло, и умирающий голос еще раз возвысился в слабой попытке что-то договорить — но море нахлынуло снова, смяло его и прикончило ударами волн (rose high, and beat its life out), и заклокотало под сводами, и грянуло о крышу, и взметнулось в самую высь соборной башни. А затем море вдруг высохло и настала тишина.

Этот перевод — словно оркестр, поразительно разнообразие, гибкость, богатство голосов, инструментов.

Нельзя обойти молчанием участие О. П. Холмской в том памятном однотомнике Шоу.

Переводить знаменитого шутника Шоу задача нешуточная, тут кашкинцам, быть может, даже больше, чем для Диккенса, понадобилась вся гамма человеческого смеха. Сам Шоу с неизменной язвительностью разделил свои пьесы на «приятные» и «неприятные». О. Холмская перевела «Другой остров Джона Булля», «Дома вдовца» — и в ее же переводе с сокращениями напечатано было неподражаемое предисловие Шоу к «неприятным пьесам» под названием «Главным образом о себе самом».

Предисловие это, пожалуй, не менее крепкий орешек, чем пьесы. В начале его Шоу напоминает некое житей-

ское правило: говорят, если до сорока лет ни разу не влюбился, то после сорока и начинать не стоит. А я, мол, применил это правило к *сочинению пьес*. Дословно: я сделал, вывел себе из него примерное наставление, руководство на будущее (I made a rough memorandum for my own guidance). По-русски просто и хорошо: *записал себе на память* — если я не напишу по меньшей мере пяти пьес, то I had better let playwriting alone, *лучше мне совсем не браться за драматургию*. В буквальном переводе все это вышло бы громоздко, у Холмской везде неприкрытые и притом безукоризненно верные авторскому стилю и тону слова и обороты, естественные русские предложения.

Заинтересовать по меньшей мере сто тысяч зрителей, чтобы драматургией еще и *заработать на хлеб* (to obtain a livelihood), говорит Шоу, было *свыше моих сил* (hopelessly without my power). Я не любил *ходового* искусства, не уважал *ходовой* морали, не верил в *ходовую* религию и не преклонялся перед *ходовыми* добродетелями.

Остроумно выбрано слово, верно понято четырежды повторенное автором и очень по-своему им истолкованное *popular* — ведь ни до первой мировой войны, когда написано было это предисловие, ни до второй мировой, когда оно переводилось, еще не было в ходу понятие *массовой культуры*.

И дальше во всем сохранен именно дух Шоу, идет ли речь о том, как он *состряпал* свои первые *предлинные* романы (actually produced five long works in that form); о том ли, что *нормальное* зрение, то есть *способность видеть точно и ясно* (conferring the power of seeing things accurately — заметьте, навязчивые *вещи*, по-русски излишние, в переводе отсутствуют) — величайшая редкость... и я... представляю собой... редкое и счастливое исключение (I was an exceptional and highly fortunate person optically)... *Тут-то* я наконец и *понял причину моих неудач на литературном поприще* (I immediately perceived the explanation of my want of success in fiction) — я видел все не так, как другие люди, и притом лучше, чем они.

Так — страница за страницей: разговорно, просто, изящно, никаких натяжек, ни малейшей тяжеловесности, а она была бы неизбежна при формально точном переводе. И неизбежно умертвила бы позванивающее затаянным смешком и тут же взрывающееся язвительным хохотом живое слово остроумца Шоу.

Напомню еще две жемчужинки в переводе Холмской, выхваченные, что называется, с противоположных полюсов: «Нищий» Мопассана — и знаменитый «Бочонок амонтильядо» Эдгара По. Тем и отличаются работы мастеров-кашkinцев и среди них О. П. Холмской — в переводе для них словно нет невозможного, нет автора, чей стиль они не сумели бы прочувствовать и передать по-русски.

ОТ МИССИС УОРРЕН ДО МАУГЛИ

Удивительно разносторонним переводчиком была и Нина Леонидовна Дарузес. Сопоставьте выхваченное наудачу: остро сатирический «Мартин Чезлвит» Диккенса — и рассказы Мопассана, всего-то несколько, но среди них такие значительные, как «Старик» и знаменитое «Ожерелье»; приключения наших друзей детства Тома Сойера и Гека Финна — и один из самых известных жестоко обличительных рассказов О'Генри «Дороги, которые мы выбираем». Богатейшая палитра, нелегко тут выделить что-то «самое-самое», особенно поражающее мастерством перевоплощения. И все же рискну назвать перевод, так сказать, из ряда вон.

Театральному зрителю хорошо знакома «неприятная» по определению Шоу безжалостно сатирическая его пьеса «Профессия миссис Уоррен». Вот где Н. Дарузес изумляет глубиной проникновения в своеобразную колючую стилистику автора.

Надо ли пояснять, что перевод пьесы — искусство еще посложнее, чем перевод прозы: когда читаешь глазами, легче воспринимаешь даже очень сложно построенную фразу, на худой конец можно ее перечитать. Реплику, произносимую со сцены, уж непременно надо построить так, чтобы она не просто прозвучала по-русски, но не оказалась бы мученьем для актера, не пришлось бы ему, что называется, вывихнуть язык, — и чтобы на слух она сразу была внятной зрителю.

В первой же сцене добропорядочный и чувствительный мистер Прэд беседует с юной Виви, тоже вполне добропорядочной, но притом весьма самостоятельной и отнюдь не чувствительной; она куда понятия не имеет, чем занимается и на какие деньги дала ей образование ее мамаша.

Прэд. . . . Как я рад, что ваша матушка не испортила вас!

Виви. Чем это?

Прэд. Ну, вас могли вырастить *очень чопорной* (making you too conventional)... Я всегда опасался, что ваша матушка *злоупотребит* (would strain) своим авторитетом и воспитает вас *в самых строгих приличиях*... (to make you, буквально — чтобы делать вас! very conventional).

Виви. А разве я вела себя *неприлично*? (Oh! have I been behaving unconventionally?)

Прэд. О нет, боже мой, нет! То есть это *не то*, что принято считать *неприличным* (At least not conventionally unconventionally)...

Очень выразительно, без формалистического непременного повторения обыграно слово conventional (его корень и обычное значение — приличия, условности).

Прэд разговаривает учтиво, фраза у него мягкая, плавная:

— Как это хорошо, что вы заняли третье место на экзамене по математике. Именно третье. Первое место всегда занимает какой-нибудь *рассеянный, чахлый юнец, который заучился чуть ли не до смерти* (a dreamy, morbid fellow, in whom the thing is pushed to the length of a disease — буквальный перевод был бы тут сложен до непроизносимости, а смысл и тон перевода у Н. Дарузес безукоризненно верны).

Не то — речь Виви, эта бойкая девица изъясняется в полном соответствии со своим нравом: ...газеты *наперебой кричали* (were full — были полны — о студентке, которая) *отвоевала первое место* у лауреата (beating the senior — обогнала, победила)... *вот мама и вбила себе в голову*, что я должна сделать то же (and nothing would please my mother but that I should...) я сказала ей *напрямик*, что не стоит тратить время *на зубрежку* (it was not worth my while to face the grind since I was not going in for teaching), *раз* я не собираюсь *идти в учительницы*... *на этом* мы с ней и *порешили*, хотя без *воркотни* не обошлось.

Можно и не приводить сплошь подлинник. Каждый оборот, каждое слово в переводе верны по смыслу и тону, никакой натяжки, все передано живыми речениями, по-настоящему разговорно. Это живость молодого задора, что называется, юношеского максимализма, без малейшей вульгарности.

Бойкий легкомысленный Фрэнк болтает примерно в том же духе:

Я *дошел до точки* (Things came to a crisis — буквалист не отказался бы от *кризиса!*). Папе римскому (о своем папаше, священнике) пришлось заплатить за меня долги. *Поэтому* он сидит теперь *на мели* (He's stony broke in consequence — буквально *вследствие чего!*)... А вас как сюда *занесло* (What are you up to...)? ...*Нет, как это здорово*, что вы здесь! (It's ever so jolly to find you here...)

Что ни слово — мальчишеский петушиный задор, но грубости, вульгарности нет и здесь.

А вот миссис Уоррен, мамаша Виви, с самого начала изъясняется по-другому:

Просто умираю, до чего хочется пить (I'm dying for a drop to drink)... из молодежи следует *выбивать эту дурь*, и еще кое-что *впридачу* (and young people have to get all that nonsense taken out of them, and a good deal more besides).

Тут каждая мелочь выдает вульгарную невежественную бабу, прежде всего интонацией передано, что речь ее еще и неправильна, не очень-то грамотна. Под стать ее речи и облику и относящиеся к ней, нередко развернутые и очень выразительные, как всегда у Шоу, авторские ремарки; вот к примеру (*налетая* — swoops down на почтенного Сэмюэля): Да ведь это Сэм Гарднер. *Скажите пожалуйста*, пастором стал! Не узнаете нас, Сэм? Это Джордж Крофтс, *собственной персоной, только вдвое толще прежнего...* (Why, it's Sam Gardner, gone into the church! Dont you know us, Sam? This is George Crofts, as large as life and twice as natural...)

А пастор, отвечая, лепечет в смятении — и опять превосходны ремарки: сперва, *весь побагровев* (конечно, не буквально очень красный — very red), потом miserably confused — *готовый провалиться сквозь землю*. Лучше не скажешь. Это куда верней, чем обычное (а здесь было бы до беззубости гладко) *отчаянно смущенный*. Не забудем, каждая ремарка у Шоу весьма существенна, пьесы его равно предназначены и для сцены и для чтения.

Когда Фрэнк пробует любезничать с миссис Уоррен, у нее с языка поминутно слетают не слишком изысканные в устах якобы почтенной особы словечки — *Да ну вас! Не ваше дело!* — и эти пустячки тоже отлично найдены для Get out и Never you mind (разговорное, но правиль-

ное never mind обычно и переводится помягче, например *не беспокойтесь*). Подлинная натура этой особы опять и опять пробивается на свет божий из-под маски добропорядочности: *беспутный мальчишка...* Ну и нахал, *клейма негде поставить*, — говорит она Фрэнку. Как же ты ушла, *не сказавшись мне? Почему я знаю, куда ты девалась?* — так выражается ее материнская заботливость. И, конечно, она не стесняется в выражениях, разговаривая со своим компаньоном Крофтсом, который, имея титул баронета, вместе с нею наживает на содержании публичных домов: Мне один мизинец моей дочери дороже, чем *вы со всеми вашими потрохами* (your whole body and soul). Или: Вы *хоть и кутила, а скарעד* (vicious, stingy).

Но когда она, оскорбленная высокомерием Виви, выкладывает дочке всю правду, без прикрас втолковывает, почему свернула с пути добродетели, в ее грубости появляется пафос обличения — и это тоже сполна передано по-русски. Она и ее сестра Лиз — незаконные дочери злополучной вдовы, торговки рыбой; отца не знает, догадывается, что он был человек *сытый и гладкий* (well-fed). Мать *врала*, будто бы он был *из благородных* (pretended he was a gentleman) — ну, не знаю. А... наши сводные сестры были *щуплые, некрасивые, сущие заморыши* (undersized... starved-looking), зато честные и *работящие*. Мы с Лиз *забили бы их до смерти*, если б не мать, — та нас тоже *била смертным боем*, чтобы мы их не трогали.

Такая вот невеселая судьба: сперва честная жизнь, работа по 14 часов в сутки... за четыре шиллинга в неделю *на своих харчах*; худо было и сестре, но — *станет она топиться, как бы не так!* (No river for Liz, thank you!). Потом — ...неужели нам с Лиз было *оставаться в дурах*, чтоб другие торговали нашей красотой...? *Как же, держи карман!* (Not likely!).

«Профессия миссис Уоррен» — пример того, как овладели причудливой манерой Бернарда Шоу мастера кашкинской школы. И это лишь одна грань мастерства Нины Леонидовны. Но при всей его многогранности, кажется, трудно поверить, что в ее же переводе уже несколько поколений читают книгу совсем, совсем иного звучания — «Маугли»!

«Книга джунглей» существовала на русском языке еще в дореволюционных изданиях. Собрание сочинений Кипплинга выходило отдельными выпусками, потом их

полагалось переплетать по томам. Помнится раннее детство, нежно любимая книжица в бумажной обложке, и хорошо помнится — никак не удавалось выговорить первое «слово» волка-отца, возглас *Augrh!* Так и было напечатано, по неподражаемой тогдашней наивности повторили буква за буквой Augrh — не только мы в четыре — пять лет, папа-волк тоже этакого бы не выговорил. А по сути своей оно куда проще, равнозначно нашему *Уф!* или *Pp-p!*

Были и переводы более поздние, в том числе казенно-буквалистские. Читая малышу вслух, приходилось тут же переводить их с канцелярита на русский, иначе слушателю не понять.

Помню и такое. Медведь Балу объясняет своему не-радивому ученику: надо твердо знать все законы и великие слова всех звериных племен, тогда *ни одна нога не поднимется на тебя* в джунглях. Переводчик не учел, что *ногу* зверь поднимает в других случаях, а грозна и опасна его *лапа*.

Взамен таких, с позволения сказать, переводов и воссоздала по-русски «Маугли» для наших ребят Н. Дарузес. Что ни страница, то щедрые россыпи отличных, выразительных слов и речений. А главное, верны, убедительны образы и нравы пестрого населения джунглей. Читать эту книжку наслаждение. Но, кроме того, любопытно и поучительно хоть накоротке сравнить ее с одним (и не самым старым) из прежних переводов.

Вот на первой же странице появляется шакал Табаки. В том переводе он — *маленькая тень с пушистым хвостом*. Очень мило, так может выглядеть и котенок. Н. Дарузес для эпитетов *little* и *bushy* выбрала другие слова: *низенькая тень с косматым хвостом*, сразу ощущаешь другой облик и характер. Шакал — блюдолиз, вовсе он не симпатичен. Он не просто визжит, как в прежнем переводе, а *хнычет* (*whine*). Он прибедряется: для такого *ничтожества*, как я (*for so mean a person*) и голая кость целый пир. В старом переводе С. Займовского (М., 1934) — для такой *ничтожной особы!* Слова не просто не сочетаются, они воюют друг с другом, а все потому, что буквалист втащил в русский текст *person* в первом значении!

При такой дословности опять и опять возникает нелепица. «Счастье и крепкие белые зубы *да сопутствуют* твоим благородным *чадам!*» — это не только безвкусная

пышность, это еще и смешно. Первое значение глагола *go* — идти, но чтобы *зубы* кому-то *сопутствовали!*.. У Н. Дарузес *go with*, разумеется, просто пожелание: Удачи и крепких белых зубов твоим благородным детям!

Табаки хвалит волчат в глаза и рад, что *смутил* этим волков-родителей. Уж такова шакалья природа: сглазить, причинить вред (*mischief*), *накликать* беду для него удовольствие. Отец Волк выгоняет его из логова, у Займовского — Довольно ты *наделал зла*. В подлиннике на этот раз другое слово — *harm*, но Н. Дарузес не упускает случая продолжить игру слов (это ведь не всегда удается), у нее — Довольно ты *намутил* сегодня. А позже за вредный нрав Багира назовет Табаки *mischief-maker*, *смутьян*.

Отец Волк с презрением отзывается о Шер Хане, которому вздумалось есть *человечину* — конечно же, не дословно, как в старом переводе, *есть человека!* А разъяренная Мать Волчица честит тигра *fish-killer*, буквально — убийца рыбы, у Займовского длинно, неестественно *пожиратель рыб и лягушек* — разве это похоже на гневный возглас? У Дарузес кратко, зло — *рыбоед!*

Вот впервые приходит к волкам голенький (*naked*) смуглый ребенок... *мягкий, весь в ямочках крохотный живой комочек*. Такой милый, теплый образ никак не создать бы, перенеся из подлинника на русскую страницу *атом*. Передано не слово, а облик трогательного крохотного существа, заключенный здесь в английском *atom*.

С. Займовский здесь тоже отошел от буквальности — но впал в сюсюканье: *нежнейший пухленький крошка*. У Дарузес — ни ложной выпренности (вспомните: *особа, сопутствует чадам*), ни слащавости. Ее переводу, как работам всех кашкинцев, присущи вкус, такт, чувство меры.

«Человечий детеныш? Ну что же... я за детеныша... *Я не мастер говорить, но говорю правду*» — так и слышишь неторопливую, обстоятельную, немного неуклюжую речь медведя Балу (у Займовского опять выпренно, книжно: *У меня нет дара слова*). И мягко мурлычет Багира: «Стыдно убивать *безволосого* детеныша». Буквально — и у Займовского — *голоого*, то же самое *naked*. Но ведь это уже не от автора, — а глазами зверя Маугли у Дарузес увиден не *голеньким*, а *безволосым*, очень верный взгляд.

И Багира продолжает: «Балу замолвил за него слово» (had spoken in his behalf, у Займовского буквально, казенно — говорил *в его пользу!*), а пантера предлагает вечно голодным молодым волкам выкуп — только что убитого буйвола, чтобы малыша оставили в живых — «Разве это так трудно?», Is it difficult? — и у Займовского — дословно: разве это трудно? Мастер же вставляет коротенькое *так*, и оно-то придает мурлыканью пантеры мягкость и вкрадчивость.

Займовский точно копирует сложный строй английской фразы, да еще вставляет кое-что лишнее. Выходит казенно, громоздко: Когда вождю Стаи *случается* промахнуться на охоте, то его называют Мертвым Волком *все время*, пока он живет, что *длится, впрочем*, недолго. Еще и прибавлено тяжести, выделенных слов в подлиннике нет! У Дарузес сжато, свободно и естественно, «от противного», безошибочно выбранным речением: Когда Вождь Стаи *упустит* свою добычу, его называют Мертвым Волком *до самой смерти, которой не приходится долго ждать*.

У каждого обитателя джунглей своя речь и своя повадка, и это безошибочно выражено в переводе мастера. Эпически величаво повествует слон Хатхи о том, как в джунгли пришел Страх, — и суетятся, бестолково болтают обезьяны. Н. Дарузес и называет их *болтунями, говорунами*, конечно же, она не передавала speaker первым, обычным для формалиста словом *оратор*.

Слово окрашивается по-разному, смотря к кому оно относится, в чьи уста вложено и каким чувством продиктовано.

По-английски cub — это всякий маленький звереныш. В джунглях маленького Маугли зовут man's cub, *человечий детеныш*. Но когда его, уже подростка, приняв за оборотня, изгоняют из деревни люди, wolf's cub звучит совсем по-иному, полно злобой и страхом — даже не волчонок, но *волчий выкормыш!*

Больше тридцати лет живет перевод Нины Леонидовны Дарузес. Все мы знаем чудо-историю Маугли: кто читал ее сам, кто читает детям или уже внукам. Все помним, как ведут себя и разговаривают Кипплинговы звери — в полном согласии со своим волчьим ли, медвежьим, тигринным, шакальим или обезьяньим нравом. И остается только восхищаться талантом и артистизмом переводчика.

ОТ ДЖОЙСА ДО ГОЛСУОРСИ

Я не осмелилась бы выделять кого-то в коллективе кашкинцев, в большинстве они, и пройдя «годы учения», остались верны себе и своей профессии, еще долго работали бок о бок. То было удивительное содружество людей, требовательных друг к другу, но прежде всего — каждый — к себе самому. Однако не раз мне доводилось слышать: с особенным чувством они вспоминали Игоря Романовича.

Человеческая и творческая судьба молодого мастера оборвалась трагически рано, в самом начале, и горько, что успел он сделать слишком мало. Но не так давно у нас переиздан сборник рассказов Дж. Джойса «Дублинцы» — и по справедливости восстановлено имя И. Романовича, напечатаны два его перевода.

С Джойсом, чье новаторство, своеобразие, сверхсложное письмо вызвали тогда в мировой литературе и критике ожесточенные споры, познакомили нас в середине 30-х годов именно кашкинцы. И опять-таки совершили открытие и подвиг, потому что писатель этот был слишком непривычен и для перевода безмерно труден.

Приведу лишь несколько примеров того, как богата, щедра и раскована в своей не формальной, а по существу верности подлиннику была манера И. Романовича.

Двое мальчишек, герои «Встречи», сбежали с уроков. Сам рассказчик — не то чтобы уж очень паинька, но мальчик воспитанный, явно из добропорядочной, верующей ирландской семьи — изрядно уступает своему приятелю Мэхони в удали. Тот прихватил с собой рогатку, сплошь сыплет жаргонными словечками, а преподобного отца Батлера называет «*старым козлом*» (Old Bunsger). И чуть дальше Мэхони говорит о третьем парнишке: «Так я и знал, что Толстяк *сдрейфит*».

Речь непринужденная, естественная для мальчишек. А это было не шутка — полвека назад *так* передать подлинник, хотя бы неслыханно дерзкое в устах юного католика прозвище священника. И про Толстяка буквально можно было бы (куда скучнее) сказать, что он струсит, испугается (Fatty'd funk it). Но не только в словарях, доступных переводчику в 30-х годах, даже в словарях современных доброй половины Джойсовых жар-

гонных словечек не найти! И убедительные находки переводчика рождены были проникновением в подлинник, живым пониманием обстоятельств и характеров.

Другой рассказ в переводе И. Романовича — «Милость божия» — резко сатирический.

Изрядно упившегося джентльмена, коммивояжера, приятели доставили домой, к жене. Одному из них она говорит: Я знаю, вы ему настоящий друг, *не то что иные прочие*. Они только на то и годятся, чтобы не пускать его домой... пока он *при деньгах*. Друзья, *нечего сказать!* В подлиннике ее речь негладкая, не очень правильная — и в переводе вся интонация безукоризненно достоверна.

То же и в речи остальных персонажей: конечно же, думают и говорят они не пивная, а *пивнушка*, *наклюкались*, *спровадили*, не просто невежды, а *дуралеи* (главный герой *величал* — а не называл! — их также деревенскими *чурбанами*), дрались так, что *клячья летели*, *никудашные* люди. Или (о старой системе воспитания): Без всяких этих современных *вывертов*... никаких *роскошеств*...

Что ни реплика, то выразительная, меткая характеристика говорящего.

Завершение рассказа — проповедь священника-иезуита, вполне достойного и самой церкви и ее прихожан, среди которых почетные места занимают ростовщик, владелец трех ссудных касс и тому подобные выдающиеся деятели местного масштаба. К столь почтенной пастве желают приобщить главного героя его не менее достойные приятели (в их числе служащие полицейского управления и судейские крючки, во внеслужебное время — такие же гуляки и выпивохи). Немудрено, что и проповедь священнослужителя выдержана в духе, равно близком как самому пастырю, так и прихожанам:

«Он пришел говорить с деловыми людьми, и он будет говорить с ними по-деловому... Он их духовный бухгалтер; и он хочет, чтобы каждый из его слушателей раскрыл перед ним свои книги, книги своей духовной жизни...»

Иисус Христос *милостивый хозяин*. Он знает наши грехи...» — продолжает сей пастырь, усердный приказчик в храме, где торгуют спасением душ. И под конец призывает слушателей: «Да будут они честны и мужественны перед богом. *Если их счета сходятся по всем графам*, пусть они скажут: «Вот, я проверил мои счета...» И, пони-

мая, что в счетах совести, как и в счетах торговых, его паства способна смошенничать, предлагает уповать на то, что милость божия неизреченна, и отчет перед «милостивым хозяином» призывает закончить обещанием *привести в порядок свои счета*.

Так кончается эта едкая антиклерикальная сатира. Яснее ясного: с церковной кафедры торгошам проповедует торгош — и в переводе отчетлива каждая ядовитая, звонкая, как пощечина, нота.

Но И. Романович успел показать себя очень разносторонним художником перевода, были в его палитре и совсем другие краски. Он переводил не только прозу, но и стихи, и один из великолепных образцов — стихотворение Уилфрида Дезерта в «Саге о Форсайтах» Голсуорси (роман «Серебряная ложка»). Оно заслуживает того, чтобы привести его полностью.

When to God's fondouk the donkeys are taken —
Donkeys of Africa, Sicily, Spain —
If peradventure the Deity waken,
He shall not easily slumber again.

Where in the sweet of God's straw they have laid them,
Broken and dead of their burdens and sores,
He, for a change, shall remember He made them —
One of the best of His numerous chopes —
Order from some one a sigh of repentance —
Donkeys of Araby, Syria, Greece —
Over the fondouk distemper the sentence:
«God's own forsaken — the stable of peace».

И вот перевод:

В час, когда к божьей стекутся маслине
Ослики Греции, Африки, Корсики,
Если случайно проснется всесильный,
Снова заснуть не дадут ему ослики.
И, уложив их на райской соломе,
Полуживых от трудов и усталости,
Вспомнит всесильный, — и только он вспомнит,
Сердце его преисполнится жалости:
«Ослики эти — мое же творение,
Ослики Турции, Сирии, Крита!» —
И средь маслин водрузит объявление:
«Стойло блаженства для богом забытых».

Удивительно, как чуток был переводчик, как верно передал он и музыку, и грустный, мягкий юмор подлинника, и его подтекст. Уж наверно читатель чувствует:

не только о четвероногих богом забытых исстрадавшихся тружениках тут речь...

Игорь Романович переводил поэтов очень разных: от такой крупной фигуры в английской литературе, как Т. С. Элиот (поэма «Бесплодная земля»), до безвестных поэтов, рабочих и безработных, которые выступили в тревожную пору охватившего капиталистический мир кризиса со злободневными остро социальными стихами. И в поэзии и в прозе он был по-настоящему талантлив. И очень, очень жаль, что он не успел сделать больше.

Сборник «Дублинцы», одна из самых ранних работ кашкинского коллектива, и сейчас поражает удивительной свободой и красочностью речи. Вот «Облачко» в переводе Марии Павловны Богословской. Если не знать, что это перевод, поневоле обманешься, кажется, будто эта проза создана прямо по-русски.

Галлахер *пошел в гору*. Это сразу было видно по его *повадкам завязтого путешественника... и развязному тону... (у него) золотое сердце... Не шутка* — иметь такого друга.

Все это — из первого же короткого абзаца, и во всем та прекрасная, ключевой чистоты простота и ясность, какая доступна, казалось бы, лишь таланту, творящему свое родное, на родном языке. Даже не верится, что переводчику хоть изредка приходилось заглядывать в словарь, искать соответствий подлиннику.

Галлахера обычно называли *шалопаем* (wild). *И верно...* — так, очень к месту, совсем непривычно передано привычное of course. Занимал деньги *направо и налево* (borrowed money on all sides). «Одна минута перерыва, ребята, — говорил он *бесечно*. — *Дайте мне пораскинуть мозгами*». Последняя находка просто неподражаема! В английском языке немало оборотов со словом cap (шапка): черную шапочку (black cap) надевает судья, объявляя смертный приговор, dunce's cap (дурацкий бумажный колпак) надевали в наказание лентяям-школьникам, Fortunatus's cap — волшебная шапочка, исполняющая любое желание владельца (вспомним нашу сказочную шапку-невидимку). Where's my considering cap остроумное изобретение Джойса, буквально — где моя сообразительная шапка, т. е. примерно где моя сообразительность, — и непринужденным «Дайте пораскинуть мозгами» Мария Павловна сполна передала интонацию и эмоциональную окраску подлинника.

Еще из речи того же Галлахера: «*Чего твоя душа просит?*» (What will you have?) «Я сегодня видел кое-кого из старой *шатиш*» (old gang), «Ну уж, *доложу я тебе!* Не для таких *божских коровок*, как ты» (Hot stuff! Not for a pious chap like you), «Я женюсь только на деньгах... или — *слуга покорный*» (or she won't do for me).

Без конца можно бы цитировать «Красное и черное» в переводе М. Богословской и С. Боброва: блестяще переданы не только основные «цвета времени» (как определил это в своей книге о Стендале известный литературовед А. Виноградов) — переданы малейшие оттенки Стендалевой палитры. Жива, достоверна речь каждого персонажа, будь то грубый мужлан или лукавый иезуит, набожная провинциалочка, страдающая от того, что не удержалась на стезе добродетели, или великосветская красавица. А как раскрыт внутренний мир самого Жюльена Сореля, мир тончайших душевных движений во всей внезапности их переходов! Так верно и правдиво передать все это в переводе можно было лишь в совершенстве владея стихией русского слова.

Одна оговорка. Обычно у кашкинцев переводы, сделанные не одним, а двумя мастерами, это дуэты равных. Мне посчастливилось видеть, как работала В. М. Топер — редактор «Красного и черного» — и, справедливости ради, не могу не вспомнить: в дуэте переводчиков Стендаля первой скрипкой бесспорно была Мария Павловна.

Вспоминается и другое: в «Саге о Форсайтах» один из самых богатых по разнообразию языка — ее перевод романа «В петле». Вполне реалистически, подчас беспощадно выписан Сомс, цинично преследующий сбежавшую от него Ирэн, а затем расчетливо выбирающий себе в жены подходящую мать для будущего наследника, столь же убедительны портрет и речь его избранницы: кокетливая француженка Аннет не менее расчетлива — вся в мамашу, деловитую владелицу ресторана. Соответственно все они поступают и разговаривают в переводе.

По-иному насмешливы характеристики другой пары. «Светский человек» в кавычках Монтегью Дарти, беспутный гуляка, часто сбивается на жаргон лошаадника — и не только на скачках (Лошаадка классная... Ставлю в лоб, на первое место), но и дома. Заплетающимся языком заявляет он жене, что ему *совершенно наплевать, ж-живет она или н-не живет, покуда она не скандалит...* Если он не имеет права взять жемчуг, который он ей с-сам пода-

рил, то кто же имеет? (Жемчуг жены он подарил своей девочке). Если Уинифрид возражает, он ей перережет горло. *А что тут такого?* What was the matter with that?

А у его чопорной супруги Уинифрид, урожденной Форсайт, когда события застают ее врасплох или ломается терпение, с языка срывается какая-нибудь новинка, к примеру, здесь же, в ответ мужу: «Ты, Монти, предел всему». (Несомненно, это выражение употреблялось впервые — так-то под влиянием обстоятельств формируется язык), — с усмешкой в скобках замечает Голсуорси.

Следующее поколение — бойкий беспечный Вэл, милая своенравная Холли, упрямец Джун — крохотный стукот напористой энергии, из лучших побуждений бестактно встречающая во все чужие дела, — обрисованы в другом ключе и чаще всего вызывают добродушную улыбку. Нельзя не оценить уже одно название главы о знакомстве Вэла с Холли: *The colt and the filly*, буквально жеребенок и молодая кобылка, в переводе — *Стригунок находит подружку*.

А для Ирэн и Джолиона, в полном согласии с автором, переводчик подбирает мягкие, пастельные тона, всюду соблюдается интонация Голсуорси, чаще всего лирическая, тонко поэтичная.

Дарованию М. Богословской равно подвластны были и классика и современность. О Стендале я уже упоминала. Так же с участием С. Боброва перевела она «Повесть о двух городах» Диккенса, три пьесы Шоу. Кроме рассказов в сборнике «Дублинцы», среди ее работ роман того же Джойса «Портрет художника в юности» — и «Осквернитель праха» Фолкнера. Вот автор, который, как и Джойс, недаром считается у переводчиков одним из труднейших, но «Осквернитель праха» переведен воистину блистательно!

Какими малыми, незаметными штрихами порой достигается цельность картины, психологического образа! Сейчас про многое, пожалуй, скажут — это, мол, пустяк, естественный ход мысли. Не устану повторять: полвека назад до таких малостей надо было еще додуматься, дойти художническим чутьем.

Вспомните «Лебединую песню» Сомса в «Сказках о Форсайтах» (перевод М. Лорие). Как нагляден и убедителен воссозданный по-русски образ. Долго Сомс был бесчело-

вечно сухим, жестоким в своем себялюбии собственником, а вот смерть его человечна. Сперва он кидается в огонь, спасая *свои* картины, но ведь они теперь для него выше, чем просто собственность, это — искусство, которое он научился понимать и любить. А потом он кидается навстречу смерти, опять же спасая *свое*, но *эта* ценность воистину дорога, самое высокое: жизнь и будущее дочери. Поневоле вместе с автором прощаешь под конец многое этому собственнику, когда он, ставший в страдании добрее и мудрее, требует от нее последней платы — уже не в силах оказать ни слова, одним только взглядом, который «становился все глубже». И, поняв силу и смысл этого взгляда, Флер вдруг говорит *как маленькая*: *Yes, Dad; I will be good.* У Марии Федоровны Лорие единственно верное, притом близкое даже по звучанию: Да, папа, я больше не буду. Разве лишь закоренелый формалист былых времен сделал бы не от противного, а буквально «Я буду хорошая (послушная)». Но сколько в переводе «Саги» животворных искорок, которые добыть было куда труднее.

Прежде всего ими-то и создает М. Лорие в «Пробуждении» и внешний и, главное, психологический портрет маленького Джона Форсайта. В мальчугане пробуждается ощущение любви и красоты, просыпается будущий поэт. И с первых строк найдены интонации, слова, приемы, благодаря которым звучит в нужном ключе вся мелодия — детская и вместе поэтичная.

Волосы его *светились, светились* и глаза — это здесь вернее, чем блестяли или сияли, как чаще всего переводится *shine*, ведь Джон сам поистине — светлая душа. И хотя в подлиннике не прямой повтор, а *his hair was shining, and his eyes*, по-русски естественнее делать не буквально *и глаза (тоже)*, а повторить глагол.

Ты меня любишь? — спрашивает мальчик, и мать, разумеется, отвечает, что любит. Ему этого мало, он допытывается: *Очень-очень?* И ответ — *Очень-очень*. Английское *Ever so* передано единственно верным русским оборотом — естественным для ребенка удвоением.

То же — когда Джона мучит кошмар: *he — he — couldn't get out — никак-никак* не мог вылезти.

Тот же прием — когда Джону не спится, мешает лунный луч: вошел в комнату и вот двигается к нему

медленно-медленно, как будто живой (*ever so slowly*). Слушая игру Ирэн на рояле, мальчик еще и лакомится пирожным: От него музыка *стала гораздо лучше*, объясняет он матери — и очень правильно в его устах *лучше*, а не *красивее*, хотя в подлиннике *It made* (оно сделало!) *музыку ever so more beautiful*. А как великолепно начинаются в переводе самые первые в жизни Джона стихи: Луна была *лунистая*. *The moony moon*. Он ведь сам сочинил это (хотя в английском и есть значение *moony* — лунный, освещенный луной) — и русская находка передает всю неожиданную прелесть его первого поэтического ощущения.

О матери: Она была *очень нужная* — вместо буквального *драгоценная* (*precious*) дан доподлинно ребячий оборот, Джон ведь в разлуке с матерью, она ему сейчас нужна даже больше, чем всегда. А вернувшийся после той же разлуки отец в глазах сына таков, каким помнился — *совсем как настоящий* (*exactly like life*). Джун настолько старше Джона, что он и называет-то ее тетей, а не сестрой, *so old that she had grown out the relationship* — уж конечно не к месту было бы дословное *переросла эту степень родства* (выросла из). В переводе очень верно и по существу и по интонации: *до того старая, что уже не годится в сестры*.

Достоверен и образ нянюшки с ее просторечием: она полагает, что общество других детей пошло бы Джону *очень даже на пользу* (*would do him a world of good*), а о причудах мальчугана в переломную для него весну сказано: *сильно досталось его коленкам, костюмам и нянюшкиному терпению* (...*spring, extremely hard on his knees* и т. д.—разумеется, скучно и книжно в применении к ним обоим было бы какое-нибудь *исключительно, крайне трудная* или *тяжелая весна!*

Мать вынимает из чемодана пакеты, еще не известно, что в них, но ясно: привезены подарки — и потому пакеты не подозрительны (*suspicious*), а *заманчивы*.

Джон рассказывает, Джун водила его в церковь. *I came over so funny* — оборот очень не прост, в переводе ему *стало так странно*.

— Ты всех любишь? — спрашивает сына Ирэн, и он, подумав, отвечает: *Немножко — да*. Конечно же, не мог он ответить что-нибудь канцелярское вроде «до известной степени», хотя буквалист, возможно, побоялся бы уйти далеко от *up to a point*. А для маленького Джона

это *немножко* вполне естественно — и правильно, что вскорее оно возникает в его речи из другого, но близкого по интонации оборота: I don't want to grow up much: Я не хочу *совсем* вырасти, *только немножко*. И так же естественно, когда он просит разрешения оставить на ночь дверь спальни приотворенной, *его* обычным словом отвечает мать: Just a little — Да, *немножко*.

Джон переспрашивает, почему родители не ходят в церковь — Why don't you. Здесь *do* всего лишь заменяет глагол, который по-русски в речи, тем более детской, повторять незачем — и переведено не *Почему не ходите*, а просто *А почему?* Еще один из мельчайших приемов, которыми достигается правда разговора и образа.

Мать говорит о Джоне отцу: he's imaginative, У него богатое воображение. А перед тем мальчик берет на кухне ломтик сыра, печенье, две сливы — достаточно припасов для игры, для шлюпки, чтобы съесть их *in some imaginative way* — то же слово передано иначе: он съедает все это *как-нибудь поинтереснее*.

Интонацией передается обычный в английском курсив. Ну и *силач* ты, Джон, You are strong — охнула Ирэн, когда сынишка стиснул ее в объятиях, Ну и *загорел же* ты, You are brown — слова отца. Но всего важнее в «Пробуждении», конечно, интонации самого мальчика.

«Открытие, что мать его красива, было тайной, которую, он чувствовал, никто не должен узнать» — тут радуется и *тайна*, заменяющая классическое по законам чужого языка местоимение (The discovery that his mother was beautiful was *one* he felt *must absolutely be kept* to himself), радуется и ход от противного: буквальное *держат* тайну, открытие *про себя*, пожалуй, еще свойственно взрослому, но едва ли мальчику. По той же причине, к счастью, обошлось без *абсолютно*, хотя вообще иностранных слов в «Саге» немало, их еще избегали не всегда и не все.

Даже простые на нынешний взгляд приемы тогда, в середине 30-х годов, оказывались находкой. В устах или мыслях мальчугана suppose, конечно, не *допустим*, *предположим*, даже не *что, если* — а еще непосредственной, по-детски: *А вдруг...*

И в другой раз он вздыхает: All right I suppose I must put up with it — в переводе нет ни *полагаю*, ни *должен*, сказано безошибочно: Ну что ж, *придется потерпеть*.

Перед сном мальчик нарочно раздевается медленно so as to keep her there, буквально чтобы задержать мать, в переводе — чтобы она *подольше не уходила*.

И когда ему снится страшный сон о большой черной кошке, он думает так, как свойственно ребенку: «Молоко ведь было кошкино, и он дружески протянул руку, чтобы погладить *ее*». Диковато было бы сюда, в его восприятие вставить по-русски *существо, животное* — ведь английское *the creature* тут просто *она*, та самая кошка, что и обозначено артиклем.

Позже, вспомнив этот сон, он похвастает: I wasn't afraid, really, of course — *Я и не испугался, по правде-то* — опять чисто по-ребячьи, интонация верна как раз благодаря отходу от буквального *конечно* и *по-настоящему*.

— Мне спать хочется, а если ты не придешь, *расхочется*. I'm sleepy now... I shan't be sleepy soon. Он так торопит эту минуту, что, хотя еще недавно он любовался матерью, теперь уже ее глаза, ее улыбка — It was unnecessary, все это было *ни к чему*. Все кончилось *к лучшему* (most satisfactory), *только пусть бы уж она поскорее* (а не буквально и по-взрослому: она должна поторопиться — she must hurry up!).

Ирэн умело, тактично учит сына музыке, и ему не терпится, не пропадает желание овладеть этой техникой. Буквально: он жаждет превратить десяток больших пальцев в восемь обыкновенных (he remained eager to convert ten thumbs into eight fingers). Ирпу на противопоставлении thumbs и fingers передать нелегко, thumb по-английски связано с неуклюжестью, неprovорством (he's all thumbs равно нашему *руки-крюки*). В переводе — у него не пропадала охота приучать свои пальцы к повиновению.

Мальчуган разыгрывает пирата, индейца, отважного капитана из книжки, ведет одинокую жизнь «как будто» — у автора «make-believe» тоже в кавычках; может быть, стоило бы, не опасаясь обвинения в слащавости, сделать *понарошку*. Но как прекрасно передан тот же оборот, когда Джон поверяет матери свое открытие, то самое: что есть красота. You are it, really, and all the rest is make-believe — Я з н а ю, — сказал он таинственно, — *это ты*, а все остальное *это только так*.

Когда мать в первый раз, уложив Джона, оставила его одного, отдельной строкой стоят три слова: Then time began — и так выразительно томящее мальчика

ощущение передано по-русски: не буквально *началось*, а — Тогда *потянулось* время. Так же томительно ему ждать в конце — и, отступя немного от буквы, М. Лорие опять верно, передает дух, настроение повтором того, прежнего: не *казалось* это все *очень долго* (It all seemed very long), но — *Время тянулось*.

Век-полтора назад того, кого любят — женщину ли, ребенка ли — часто называли «ангел мой». Но в переводе современной книги Ирэн (которая притом вовсе не отличается набожностью) вместо буквального angel говорит малышу *родной мой* — звучит это и естественней и ласковей.

А разбудив Джона, когда его мучил кошмар, она говорит: There! There! It's nothing — в каком-то другом случае довольно было бы перевести «Ничего, ничего», но тут слишком сильно потрясение сынишки — и утешает она его еще ласковей, как совсем маленького: Ну, ну, *все прошло*.

И как верны самые последние строки перевода: мать лежала без сна и loved him with her thoughts — любила его не мыслями буквально, но *всеми помыслами*, а Джон погрузился в безмятежный сон, который round off his past — опять же не *закончил, завершил его прошлое*, это по-русски вышло бы странно о ребенке, но — который *отделил его от прошлого*.

Черточка за черточкой в «Пробуждении» воссоздан живой, теплый образ маленького Джона. Эти прекрасные страницы, так же как «Последнее лето Форсайта», интерлюдии в «Современной комедии» и завершающий ее роман «Лебединая песня», как «Большие надежды» Диккенса, романы С. Моэма и его автобиографическая книга «Подводя итоги», как «Под сенью» Айрис Мэрдок, накрепко запоминаются среди переводов М. Ф. Лорие.

СВЕТ И СУМРАК ФИЦДЖЕРАЛЬДА

Раньше уже говорилось вкратце о Е. Д. Калашниковой, прекрасном переводчике Хемингуэя, Диккенса, Шоу. Среди многих и разных ее работ нельзя не назвать еще две: известные романы Ф. Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» и «Ночь нежна». Они — из тех, где во всей полноте раскрылись талант и опыт зрелого мастера.

Несколько примеров великолепной свободы речи у героев и автора.

Веселье шло шумное — *дым столбом*, изрек молодой англичанин, и Дик согласился, что лучше не скажешь.

При том, что удачность сказанного подчеркнута еще и согласием слушателя, нужен был — и найден — более выразительный оборот для *jolly*, означающего не просто веселье, а с оттенком лихости, чрезмерности.

She Vas now *what is sometimes called* a «little wild thing». Значения *wild* из первых *дикий*, *буйный* (да еще при оговорке *что называется*) никак не годятся, в переводе отлично: У нее сейчас была, что называется, *«растрепана душа»*.

В устах добровольного шута What are you doing here anyhow — не просто что вы здесь делаете, а *какая нелегкая вас (сюда) принесла?*

Старшая сестра считала младшую *gone soon* — жаргонное определение конченого, пропащего человека. В переводе *отпетая*.

В докторе *взыграла кровь* Тюильрийских гвардейцев (*the blood rose*).

With a polite but *clipped* parting she *threw off* her *exigent vis-à-vis* — Вежливо, но *решиительно отделалась* от *пристаившей* собеседницы.

Женщина разглядывает себя в зеркале — *looked microscopically*, *микроскопически* тут, разумеется, не буквально и по-русски не прозвучало бы ни правдоподобно, ни с оттенком иронии. В переводе — *долго и дотошно изучала себя...*

Кажется, даже мастера-кашkinцы не все и не всегда с такой легкостью находили самую удачную замену подчас привычному, вошедшему в наш обиход иностранному слову. Е. Калашникова это делает поминутно, шутя, поневоле залюбуешься. Еще только один образчик.

...she fell into a *communicative* mood and no one to *communicate with*. Помимо издавна знакомых, но все же присущих скорее технической литературе *коммуникаций*, у нас, заодно со многими другими паразитами речи, прижилась еще и всяческая *коммуникабельность* (он такой некоммуникабельный!!). Так вот, на Николь нашло (буквально) коммуникabельное, то бишь общительное настроение, желание с кем-нибудь *пообщаться*, поговорить, но (повторено!) *общаться* было не с кем, т. е. рядом никого не оказалось. В переводе — *ей вдруг захотелось с*

кем-то поговорить по душам, но было не с кем. И все настроение сохранилось, и стилистический повтор есть, причем повторено *другое* слово, то, что по-русски повторить легче, естественней.

Он был до того отвратителен, что уже не внушал и отвращения, просто воспринимался как *нелюдь* (dehumanized) — смело до дерзости, а как выразительно!

Когда автор играет словами, переводчик тоже за словом в карман не лезет, всегда находит что-то близкое и яркое. Компанию позабавило, что нового постояльца зовут S. Flesh (буквально плоть) — doesn't he give you the creeps, и не выговоришь без содрогания, правда? — замечает Николь. И в переводе такое, что, пожалуй, и впрямь мороз по коже: *С. Труп*. Находка двойная: вместе с инициалом фамилия образует *Струп*, тоже приятного мало!

They lived on the even tenor found advisable in the experience of old families of the Western world, brought up rather than brought out — Они привыкли к *размеренному укладу, принятому в хороших домах* на Западе, и *воспитание* не превратилось для них в *испытание*.

Таких блесков в книге множество.

Название «Ночь нежна» — слова из «Оды к соловью» Китса, смысл его — что под видимой нежностью и красотой таится темное, отнимающее волю к жизни, влекущее к смерти. В романе все пагубное, тлетворное, смертоносное поначалу прикрыто жизнерадостными утренними или полуденными красками. Вот какой с первых страниц появляется начинающая, но уже знаменитая киноактриса, юная Розмэри:

Всякий был бы *приворожен розовостью ее ладоней, ее щек, будто освещенных изнутри*. И дальше в переводе сохранен живой, цельный образ цветка, заключенный уже в самом имени. Сохранен благодаря оттенкам, присущим языку перевода, а не подлинника: Глаза... *влажно сияли* (а не были влажные и сияющие — were... wet and shining). *Вся она трепетала* (hovered delicately), казалось, на последней грани детства: без малого восемнадцать — *уже почти расцвела, но еще в утренней росе*. Сколько такта и поэзии в простой, словно бы, замене, верной образу подлинника. Не слишком поэтично было бы по-русски *ее тело, почти созревшее* (complete буквально скорее даже *завершенное*, а ведь английское body много-

значно, гораздо шире первого по словарю значения), или *роса еще оставалась на ней* (the dew was still on her тут, конечно, переносное, подразумевается свежесть юности).

Все, что окружает Розмэри или увидено ее глазами, на первых порах под стать ей, все красиво и привлекательно: перед нами приятный уголок роскошного курорта, где *красуется* розовый отель. Пальмы — *Differential palms cools its flushed facade* — не буквально *почтительные* и *охлаждают*, а *услужливо притеняют* его *пышущий жаром* фасад. Даже об этом фасаде сказано почти как о девичьем здоровом румянце, ведь страницей дальше подчеркнуто: у Розмэри румянец *природный* — «это под самой кожей пульсировала кровь, нагнетаемая ударами молодого, крепкого сердца». И зной еще не в тягость, поэтому в переводе хотя на солнце *некся* автомобиль и солнце это *беспощадное*, все же Средиземное море понемногу отдает ему не буквально *pigments*, а *свою синеву*.

Даже для поезда находится поэтичная нотка: Его дыхание *сдувало* (stirred) пыль с пальмовых листьев. И the trees made a green twilight не дословно деревья создавали (делали!) зеленый сумрак, а—над столиками *зеленел полумрак* *листвы*.

На веранду выходили двери... номеров, откуда *струилась сон* (exuding sleep).

С первой встречи Розмэри восхищается четой Дайверов, автору тоже еще рано разочаровывать читателя — и вот как говорится о Николь: ее каштановые, как шерсть чау-чау, волосы *мерцали и пенились* (foaming and frothing) в свете ламп. И опять-таки ей под стать и, как говорится, к лицу стоять *среди мохнато просвеченной солнцем* огородной зелени (the fuzzy green light).

Дорожка с бордюром из белого камня, за которым *зыбилось душистое марево* (intangible mist of bloom), *вывела* ее (а не просто она вышла, she came) на площадку над морем... по сторонам, в тени смоковниц, *притаились дремлющие* днем фонари (where there lanterns asleep).

Выбор каждого слова подчинен одной художественной задаче — создать в переводе образ такой же цельности, пока — постепенно — сам автор не раскрывает смысл и подоплеку этой внешней прелести и нежности. А до тех пор мы смотрим чаще всего восторженными глазами Розмэри.

Она влюблена в обоих Дайверов, прежде всего, понятно, в Дика... *eyes met and brushed like bird's wing* дословно — глаза, взгляды коснулись (соприкоснулись) точно птичьим крылом. В переводе *их взгляды встретились, точно птицы задели друг друга крылом*. Малый грамматический сдвиг — и передана вся поэзия образа.

...магия южной ночи, *таившаяся в мягкой поступи* тьмы (*soft-pawed night*), в призрачном плеске далекого прибора *left these things* — конечно же, в переводе не дословно покинула все это, *эти вещи* (по-английски-то вполне естественное, не столь «вещественно» материальное определение, а по-русски невозможно!) — нет, эта магия *не развеялась*, она перешла в Дайверов (*melted into the two Divers*)...

Во второй части романа, в возвращении к молодости эти двое сначала и вправду гораздо привлекательней, и не только внешне.

В начале 1917 года, когда с углем стало *очень туго* (*difficult to find*), Дик *пустил на топливо* все свои учебники... засовывая очередной том в печку... *с веселым остервенением*, словно знал про себя, что *суть книги вошла в его плоть и кровь* (*that he was himself a digest of what was within the book*). Тут в переводе все великолепно, а лучше всего лихая насмешливость «веселого остервенения»: так ясен бесшабашный, уверенный в себе и своем призвании Дик Дайвер, еще не подточенный дальнейшею своей судьбой.

И в прежней Николь он видел *неповторимую свежесть* ее юных губ (*nothing had ever felt so young*), вспоминал, как капли дождя *матово светились на ее фарфоровой коже, точно слезы*, пролитые из-за него и для него (*rain like tears shed for him that lay upon her softly shining porcelain cheeks*).

Но события романа совершаются не вне времени и не в безвоздушном пространстве, а после мировой войны и в обществе, где всё, включая талант и любовь, стало предметом купли-продажи. Это и определяет судьбы людей, развитие характеров.

В пору «веселого остервенения» Дик, прозванный тогда Счастливым, рассуждал: ему, мол, не пристало (*can't be*) быть просто толковым молодым человеком, каких много, *цельность натуры* — недостаток для него, должна в нем быть (в духе послевоенного времени, вспомним —

времени «потерянного поколения») *щербинка* — тоже все отлично для *he must be less intact, even faintly destroyed...* И тут же: *Он высмеивал себя* за подобные рассуждения, называя их *пустозвонством* и «американщиной» — так у него называлось всякое *суесловие*, не подкрепленное работой мозга...

А потом он не устоял, оказался куплен родичами Николь. Материально преуспел, всех вокруг покоряет внешним блеском, но *потерял себя*. Ощущение глубинного неблагополучия и в Дике и вокруг возникает с первой же части романа — но не вдруг, а постепенно, проступает во всем, начиная с пейзажа. В подлиннике это передано тончайшим налетом сумеречности и тревоги. И так же тонко фраза перестраивается по-русски, от чего (даже от ритма!) ощущение тревоги еще сильнее.

Ночь была черная, но *прозрачная* (*limpid*), *точно в сетке подвешенная* к одинокой тусклой звезде; *hung as in a basket from a single dull star* — буквальное *свисающая с...* звезды прозвучало бы по-русски в ином ключе.

Или о гудке идущей впереди машины: *Вязкая густота воздуха приглушала его* (буквально его приглушает *resistance, сопротивление плотного, густого воздуха*).

Уже и Розмэри ловит слухом первыестораживающие диссонансы в таинственной ночной прелести, мнимой безмятежности окружающих красот: *какая-то настырная птица fan insistent bird*) *злорадно* ликовала (*achieved an ill-natured triumph*) в листве..., на задворках отеля чьи-то шаги *протопали* по убитому грунту, *проскрипели* по щебенке, *простучали* по бетонным ступеням, — малость за малостью нарушается воображаемая гармония. Прекрасно передан тремя глаголами звук шагов, в подлиннике дословно шаги перенимали звучание, мотив (*taking their tune*) у грунтовой дорожки, у щебенки и ступеней.

И в самой Розмэри, в этом нежном свежем цветке первых страниц понемногу обнаруживается жесткость, присущая ее трезвой деловитой мамаше, одновременно играющей при будущей звезде Голливуда роль менеджера. Вот Розмэри на приеме у крупного кинорежиссера: ...все тут хлопали крыльями, кто как мог, и *она* (а не буквально ее позиция, *her position*!) не казалась нелепей других, *did not... was more incongruous...* *маленькая лицемерка с неестественно тонким голосом an insincere little person living all in the upper register of her throat, томящаяся в ожидании режиссера.*

Или вот она в сентиментальном фильме — прошлогодняя школьница с распущенными волосами, *неподвижно струящимися* вдоль спины, точно *твердые* волосы танагрской статуэтки (rippling out stiffly like the solid hair of a tanagra figure) — как зорко увиден и воссоздан переводчиком совсем другой, далекий от нежной свежести облик! И дальше в той же фразе обнажается куда более важное: вот она — *воплощенная инфантильность Америки, новая бумажная куколка для услады ее куцей проститучьей души*, embodying all the immaturity of the race... paper doll to pass before its empty harlot's mind. Беспощадно раскрыта внутренняя суть послевоенной Америки и «американщины». Розмэри лишь ее порождение, игрушка, способ для заправки «проститучьей» страны развлечь бедняков и отвлечь их от правды жизни: Женщины, позабыв про горы немытой посуды дома, *плакали в три ручья* — как верна здесь капелька иронии.

Беспощадность, разоблачение. Поначалу природа, деревья, море в романе идиллически красивы. Но вот увеселительная поездка в роскошном автомобиле. Не стану приводить полностью большой отрывок подлинника, в переводе все на редкость зримо и осязаемо, верны все краски и оттенки. *Тарахтит* старомодный трамвайчик, *даже воздух кажется старомодным, выцветшим...* как старые фотографии (the very weather seems to have a quality of the past, faded weather like that of old photographs).

Амьен, *лиловатый и гулкий*, все еще *хранил скорбный отпечаток войны* (echoing purple town, still sad with the war).

Реденький дождик сеялся на низкорослые деревья; вдоль дороги сложены, точно для гигантских погребальных костров, артиллерийские стаканы... каски, штыки... полусгнившие ремни, шесть лет пролежавшие в земле. И вдруг... *запенилось белыми гребешками* *целое море могил*.

Иной мир и настроение иное, чем в начале, и по-русски это ощущаешь сполна. А каковы ощущения нашей героини Розмэри? Она shed tears... when she heard of the mishap — altogether it had been a watery day: услышав о чужой *незадаче...* *всплакнула* — *такой уж мокрый выдался день*. Каждое меткое слово выдает, что не очень-то мягок характер, не очень глубоко сочувствие! Просто сегодня на нее такой стих напал. А можно бы растрогаться и посильнее, разделить печаль девушки, которая не

нашла могилу погибшего брата. Но та война (ясно понимал автор, как, впрочем, и вторая, до которой он не дожил) американцам по сути чужая, и чей-то брат, павший на войне, Розмэри чужой, а потому для нее все это не горе, не несчастье, а всего лишь блистательно найденная Евгенией Давыдовой в переводе *незадача*.

Кажется, чуть ли не играючи рассыпает переводчик на каждой странице красочные слова и речения, всего верней рисующие картинку, образ, выражающие настроенное, интонацию, которые в буквальной передаче оказались бы довольно обыденны, а на самом-то деле, по *духу* подлинника, по *нраву* говорящего далеко не всегда легко их передать равноценно.

Эйб Норт — человек незаурядный, пьющий с отчаяния: тлетворная атмосфера «Ночи» губит в нем большого музыканта и крупную личность. В нем еще не стерлись до конца ни эти черты, ни брезгливое, горькое сознание происходящего — и говорить он должен не стертыми, шаблонными словами поверхностного «первого значения». Притом он еще не научился сочувствовать чужому несчастью. О негре, которому грозит беда, он говорит: But don't you appreciate the mess that Peterson's in? т. е. дословно: Неужели вы не понимаете (не оцениваете), в какую (скверную, неприятную) историю он попал? Mess — беспорядок, грязь, путаница. В переводе — горячее, взволнованней, как того требует и весь контекст и усиливающее don't: *Да вы поймите*, в какую он попал *заваруху*.

А вот Розмэри по молодости лет, незрелости души и уже вызревающему в этой душе эгоизму как раз и не способна это понять. Во время объяснений насчет злополучного негра она всего лишь *злилась*, слушая всю эту *несусветицу*: listened with distaste to this rigmarole. По *ее* характеру и настроению беда чужого ей человека — только вздор, досадная помеха — и как отлично найдена *несусветица* для слова rigmarole, более редкого, необычного, чем другие английские обозначения вздора, чепухи, пустословия.

Жена Эйба понимает, что он катится по наклонной плоскости, и силится его удержать. Как ей ни трудно, она мужественна, бодр, старается и ему внушить бодрость и веру в успех — an air of luck clung about her, as if she were a sort of token.

Мэри... всегда *излучала надежду*, словно некий живой талисман. До осязаемости правдиво переданы свет и тепло, заключенные в английском обороте.

И в полном соответствии с живой своей натурой и с неизменным желанием подбодрить мужа, да притом поднять его в глазах друзей (хоть все это, по самому смыслу книги, безнадежно), она разговаривает так:

Эйбу *всё пустяки*, пока он не сядет на паром... он едет в Штаты писать музыку, а я еду в Мюнхен заниматься пением, и когда мы снова соединимся, *нам будет море по колено*. В подлиннике лишь небольшая разница в оборотах с *nothing*: *Abe feels that nothing matters* и *there'll be nothing we can't do*. В первом случае *nothing* — ничто не имеет значения, все неважно; во втором — не будет ничего такого, чего мы бы не смог-ли и , — а как живо, естественно по-русски сказано в переводе!

В Эйбе Норте и в Дике Дайвере заложено поначалу несравнимо больше человеческого и человечного, чем почти во всем их окружении. Но обоих, если вспомнить столетней давности штамп, присловье иных героев Чехова и Горького, «среда заела», а точнее отравила «нежная ночь». Они кончают крахом. Преуспевают другие: жесткие, корыстные, а превыше всего — с миллионами в кармане. Преуспевает семейство Уорренов, где нежный папаша растлил меньшую дочку Николь, тогда еще девочку, а старшая дочь, именуемая Бэби (деточка, малютка!) помогла отделаться от купленного для сестры Дика, едва он, вылечив Николь, выполнил свою миссию как врач и стал невыгоден как муж. Нет, Дик не запродался сознательно, он был влюблен, вспомните, какими глазами он тогда видел Николь. Да в ней, пока она была еще душевно больна, и впрямь была толика поэзии, нежности, в таком ореоле ее видела позже и Розмэри. Автор же довольно рано вносит в портрет этой дочки сверхбогача (как и в портрет «бумажной куколки» Розмэри) другие краски — трезвость, объективность, никакой те-бе смутности и поэтической дымки.

Чтобы Николь существовала на свете, затрачивалось немало искусства и труда. Ради нее мчались поезда по *круглому брюху континента*... дымили фабрики жевательной резинки, и все быстрее двигались трансмиссии у станков... а перед рождеством *сбивались с ног* продавщицы в магазинах...

Безошибочен выбор самых верных, самых метких слов. Какой бомбой взрывается среди красот Дайверовского бытия грубый образ — круглое брюхо континента (round belly), выдающий самую суть этого сытого, принаряженного благополучия.

Николь *наглядно иллюстрирует* очень простые истины (что здесь вернее, чем первое значение principles) и *несет в себе* самой (а не буквально содержит — containing) свою *неотвратимую гибель* (doom). Гибнет — как человек, утратив бывшее (обманчивое, «ночное») обаяние: выздоровела, вернулась в лоно своего семейства, вышла замуж за шалопая, который не стоит подметки *прежнего* Дика.

Когда молодой Дик понял, что Уоррены намерены купить для Николь а nice doctor, *новенького с иголки* врача и мужа в одном лице, он и расхохотаться готов, и ярость в нем кипит. Он не подозревает, что в глазах Бэби Уоррен он неподходящий товар: чересчур «интеллигент», притом *неподатлив* (stubborn), удобно лишь использовать его как орудие и посредника. Купля совершается, в сущности, помимо воли обоих. Просто в Дике сильно и чувство врачебного долга и увлечение юной пациенткой, а она в ту минуту как раз подходит к этим двоим, glowing away, white and fresh and new, *вся сияющая свежестью и белизной, словно только что народившаяся на свет* — в переводе слов больше, а образ необыкновенно верен.

Следующие страницы, где от лица самой Николь обрисована ее жизнь с Диком, быть может, из сильнейших в книге — и в переводе. Отрывочно, то прямой речью, то внутренним монологом, обрывками событий обнажена эта больная душа — и корни последующего исцеления: чисто уорреновская черствая, хищная суть характера. Пока Николь душевно больна, она не сознает толком, что брак ее — купля, просто жаждет заполучить Дика в *собственность*. Николь излечилась ценою падения Дика. Он был убежден, что work is everything, работа самое главное для человека... человек должен быть мастером своего дела, главное... утвердиться в жизни, пока ты еще не перестал быть мастером (*knowing things*). И он поддался уговорам Николь и на Уорреновских деньгах *утверждается* в жизни. А потому постепенно утрачивает самостоятельность и, даже позднее расставшись с миром Уорренов, уже не может состояться как мастер, теряет себя: ...you used to want to create things—

now you seem to want to smash them up, в переводе, конечно, безо всяких *вещей*, значение things гораздо шире!... прежде ты стремился *создавать что-то*, а теперь, кажется, только хочешь разрушать, — говорит Дикю сама Николь. Пагубная, разрушительная сила «нежной ночи», замена *воли к жизни волей к смерти* — вот лейтмотив книги, разрушением личности Дика она и кончается.

Все это выражено в переводе с огромной силой, достоверно в каждой мелочи, во всех оттенках гармонии и дисгармонии, света и тьмы. Роман этот, один их самых значительных в американской литературе первой трети XX века, в переводе ничуть не уступает подлиннику. Однажды прочитанный, он не забывается. Так глубоко проникла в замысел писателя, раскрыла душу каждого человека или нелюди, им описанных, Е. Д. Калашникова — истинный мастер художественного перевода.

МУЗЫКА ПЕРЕВОДА

Имя Натальи Альбертовны Волжиной неотделимо от романов Диккенса и Хемингуэя. Каждому с детства знакомы в ее переводе «Белый Клык» Дж. Лондона и незабываемый «Овод» Войнич. Она переводила Стивенсона, Конан Дойла, одну из пьес Шоу. Великолепны ее Грэм Грин, «Гроздь гнева» Стейнбека.

Литературное наследие Дж. Стейнбека обширно, весьма непросто, во многом противоречиво. Ко среди лучшего, что им написано, без сомнения, повесть-притча «Жемчужина». Повесть о том, как жил в тростниковой хижине, продуваемой всеми ветрами, бедняк-индеец Кино с женой и сынишкой, которых едва мог прокормить опасным ремеслом — добычей жемчуга со дна морского; как он выловил однажды невиданную, сказочно прекрасную жемчужину и что из этого вышло.

Повесть эту и в подлиннике и в переводе Н. А. Волжиной можно всю, с начала до конца, положить на музыку. Вся она — поэзия и музыка, даже там, где говорит о самом будничном и прозаическом. Вот вступление:

Кино проснулся в *предутренней* темноте (in the near dark). Звезды еще горели, и день *просвечивал белизной* (had drawn only a pale wash) только у самого горизонта в восточной части неба. Петухи уже перекликались друг с дружкой, и свиньи, *спозаранку* начавшие свои нескон-

чаемые поиски, рылись среди хвороста и щепок... (early pigs буквально ранние свиньи, что по-русски, в отличие от ранней пташки, невозможно).

...В давние времена люди его народа были великими *слагателями песен* (более редкое и поэтичное слово для makers, привычнее — творец, создатель) и что бы они ни делали, что бы они ни слышали, о чем бы ни думали — все *претворялось в песнь* (бесаме — становилось)... Вот и сейчас в голове у Кино звучала песнь, ясная, тихая, и если бы Кино мог рассказать о ней, он назвал бы ее Песнью семьи.

...Он сунул ноги в сандалии и вышел *смотреть восход солнца* (to watch, *наблюдать* было бы для него книжно, в переводе почти детская простота).

...за спиной у Кино Хуана разожгла костер, и яркие блики стрелами протянулись сквозь щели в стене тростниковой хижины, легли *зыбким* квадратом через порог (обычное для wavering *дрожащий, колеблющийся, шаткий* опять-таки выпало бы из поэтического тона). Запоздалая ночная бабочка порхнула внутрь, на огонь. Песнь семьи зазвучала позади Кино. И ритм семейной песни бился в жернове, которым Хуана молола кукурузу на утренние лепешки.

Рассвет занимался теперь быстро (came quickly): *белесая мгла, румянец в небе, разлив света и вспышка пламени* — сразу, лишь только солнце *вынырнуло* из Залива (a wash, a glow, a lightness, and then explosion of fire as the sun arose out of the Gulf)... Утро выдалось как утро, самое обычное, и все же ни одно другое *не могло сравниться с ним*. (It was a morning like other and yet perfect among mornings). Везде вместо первых по словарю значений взяты слова, вернее звучащие в *ключе подлинника*, потому и рассвет не *приходит*, а *занимается*, и солнце не просто *поднялось*, и, понятно, не выразила бы настроения подлинника, попросту ничего не значила бы по-русски примитивная калька: утро *было* как другие и однако *совершенное среди утр*.

Жена Кино вынимает ребенка из колыбели, Кино и не глядя угадывает по звукам каждое движение:

...Хуана тихо запела древнюю песнь, которая состояла всего из трех нот... И эта песнь была частью Песни семьи. Каждая мелочь вливалась в Песнь семьи (And this was part of the family song too. It was all part, буквально: все было ее частью, все входило в нее). И иной

раз она взлетала до такой *щемящей* ноты, что к горлу подступал комок, и ты знал: *вот оно* — твоё спокойствие, *вот оно* — твоё тепло, *вот оно* — твоё ВСЕ. Буквально, по первым значениям слов: поднималась до больной (ноющей) ноты, которая перехватывала горло, говоря, (что) это спокойствие (надежность, безопасность), это тепло, это *Целое* (the Whole подчеркнуто в подлиннике) — но перевод и выбором слов и ритмом передает всю внутреннюю музыку и поэзию Песни.

Малыша ужалил скорпион. Мать решается на небывалое: посылает мужа за доктором.

...Этот доктор не был *сыном его народа* (was not of his people), дословное *не из* его народа слишком приземленно для мысли Кино о своем, а вот о чужом сказано холоднее, отчужденнее: Этот доктор *принадлежал* к той расе, которая почти четыре века избивала, и морила голодом, и грабила, и презирала соплеменников Кино...

Сытый белый доктор не пошел взглянуть на малыша:

— *Только мне и дела*, что лечить каких-то индейцев (have I nothing better to do, дословно — неужели у меня нет дела, занятия получше)... Они все *безденежные* (never have any money), — говорит он.

Но мать высосала яд из ранки; они выходят на старой лодке в море, и звучит новая песнь:

...и ритмом этой песни было его гулко стучащее сердце... а мелодией песни были стайки рыб — они то соберутся облачком, то вновь исчезнут, — и серо-зеленая вода, и кишащая в ней мелкая живность. Но в *глубине этой песни, в самой ее сердцеvine, подголоском* звучала другая, еле слышная и все же неугасимая, тайная, нежная, настойчивая (But in the song there was a secret little inner song, буквально — в этой песне была тайная, таилась внутренняя песенка, едва заметная, но все время звучащая)... Песнь в честь Жемчужины, *в честь Той, что вдруг найдется* (the song of the Pearl That Might Be — той, что может быть, возможной)... *Удача и неудача* — дело случая, и удача — это когда боги на твоей стороне (Chance was against it, but luck and gods might be for it, тонко обыграны оттенки: chance — всякий, любой случай, но luck — случай счастливый!)... И так как нужда в удаче была велика и жажда удачи была велика, тоненькая тайная мелодия жемчужины — Той, что вдруг найдется — звучала громче в это утро...

И удача пришла:

...там лежала она — огромная жемчужина, *не уступающая в совершенстве самой луне* (дословно — совершенная, как луна, но по-русски существительным *совершенство* образ передан сильнее). Она вбирала в себя свет и отдавала обратно серебристым излучением. Она была большая — с яйцо морской чайки. Она была самая большая в мире... в ушах Кино звенела тайная музыка Той, что вдруг найдется, звенела чистая, прекрасная, теплая и сладостная, сияющая и полная торжества. И в глубине огромной жемчужины проступили его мечты, его сновидения... И мелодия жемчужины трубным гласом запела у него в ушах.

Но мечты не сбылись. Прослышав о чудо-находке, заволновались соседи, пробудились жадность и зависть; в убогую хижину Кино, где уже полно народу, заявляется священник (позже, почуяв поживу, явится и тот самый доктор, навредит, а потом прикинется спасителем). И вот —

...Мелодия жемчужины умолкла... *Медленной, тонкой струйкой* зазвенел напев зла, вражеский напев (*thinly, slowly... the music of evil, of the enemy sound, but it was faint and weak...*).

Кино чувствует: всеобщее внимание не бескорыстно — ...и он подозрительно посмотрел по сторонам, потому что *недобрая* песня снова зазвучала у него в ушах, зазвучала *пронзительно, приглушая* мелодию жемчужины (*the evil song was in his ears, shrilling against the music of pearl*).

Зло отравляет все вокруг, оно страшней скорпионьего яда. Ночью в хижину Кино забираются воры, надежно спрятанную жемчужину не находят, наутро он идет ее продавать — белые скупщики, сговорясь, не дают и малой доли настоящей цены. Но не хочет он отказаться от мечты об ученье и счастье для сына, о знании, которое подарит свободу его народу, он надеется продать жемчужину в чужом, пугающем месте — в столице. Старший брат предостерегает его:

Нас обманывают со дня нашего рождения и до самой могилы, когда *втридорога просят за гроб* (...from birth to the overcharge on our coffins)... Ты *пошел наперекор* не только скупщикам жемчуга, но наперекор *всей нашей жизни, наперекор всему, на чем она держится*, и я *страшусь* за тебя.

Речь эта вся в приподнятом звучании (недаром не

боюсь, а *страшусь*), но если передать дословно по-русски you have defied... the whole structure, the whole way of life — и *структура*, строение, и *образ жизни* прозвучали бы сухо, по-газетному, невозможно в этой повести, да еще в устах индейца. И Н. Волжина переводит не слово, а заключенный в нем *здесь*, в духе *целого*, образ.

Брат ушел, а Кино сидел в раздумье:

...*Грозный* напев врага не умолкал (...he heard only the dark music of enemy). Мысли жгли... не давая покоя, но чувства по-прежнему были в *тесном сродстве со всем миром* (the deep participation with all things), и этот *дар единения с миром* он получил от своего народа. Буквально: напев, музыка врага — темная, мрачная, чувства — в *соучастии со всеми вещами* (подразумевается — со всем на свете), и вся интонация подлинника, заключенная всего лишь в артикле, пропала бы, если не пояснить, что *дар* Кино — единение с миром.

...Он слышал, как надвигается ночь, как *прядают на песок и откатываются* назад, в Залив, маленькие волны (the strike and withdrawal of little waves), слышал сонные жалобы птиц... и любовное *томление* (agony) кошек, и *ровный посвист пространства* (the simple hiss of distance).

Для всего здесь найдено удивительно верное соответствие, отнюдь не лежащее на поверхности, но с той же силой взывающее к чувству и воображению.

...И Хуане словно тоже слышалась Песнь зла, и она боролась с ней, тихонько напевая песенку о семье, *песенку* о покое, тепле, нерушимости семьи (singing softly the melody of the family, of the safety and warmth and wholeness of family) — естественный по-английски простой перечень был бы по-русски суховат, но стоило переводчице еще раз повторить *песенку* — и явственно ощущаешь теплоту и поэтичность подлинника.

...Взгляд у Кино был застывший, и он чувствовал, что зло *настороже*, что оно *неслышно бродит* за стенами тростниковой хижины. *Потайное, крадущееся*, оно поджидало его в темноте (...the dark creeping things waiting for him...).

Конечно же, многозначное английское things здесь никакие не *вещи*, а именно злые силы, само зло, — и только страшнее оттого, что сказано просто *оно*.

И зло торжествует: на Кино нападают грабители, защищаясь, он убивает человека. Кто-то пробил дно

лодки, без лодки не убежать — и нельзя будет больше выходить на ловлю жемчуга. Другие недобрые руки спалили тростниковую хижину, лишили семью Кино убогого крова. Он с Хуаной и ребенком пытается бежать, беглецов преследуют по пятам искусные следопыты. Кино в свою очередь выслеживает их.

...Любой звук, *не сродный ночи*, мог насторожить и х, — вовсе неуместно было бы здесь буквальное *неуместный, неподходящий* для редкого книжного слова *germane*. И дальше *But the night was not silent* (дословно *ночь не была тиха, молчалива*) у Н. Волжиной — но темная ночь *не хотела молчать*. Потому что все в переводе подчинено главному: внутреннему напряжению, взволнованности подлинника, тому, что творится в судьбе и в душе Кино, что значат для него ночные звуки.

...маленькие квакши, жившие возле воды, чирикали, как птицы, в расселине громко отдавался металлический стрекот цикад. А в голове у Кино по-прежнему звучал напев врага, пульсирующий глухо, будто сквозь сон (*low and pulsing, nearly asleep* — буквально глухой и пульсирующий, почти сонный). Но Песнь семьи стала теперь пронзительной, свирепой и дикой, точно шипение разъяренной пумы. Она набирала силу и гнала его на встречу с врагом (*...was alive now and driving him down on the dark enemy*). Ее мелодию подхватили цикады, и чирикающие квакши вторили ей...

Кино осторожен, но наверху, в пещере, заплакал его сынишка — и выжидавшие утра враги встрепнулись, один решил, что это скулит койот, и выстрелил. Теперь Кино стремителен, *беспоощаден* и холоден, как сталь (*as cold and deadly*) — далеко не первое, но здесь самое верное значение, он убивает всех троих, но тот выстрел смертельно ранил ребенка.

...Песнь семьи пронзительно звенела в ушах у Кино. Теперь он был *свободен от всего и страшен в своей свободе* (*He was immune and terrible*), и Песнь эта стала его боевым кличем.

В жемчужине, которая поначалу была так прекрасна и сулила столько счастья, он теперь видит только порожденное ею зло:

...Жемчужина была страшная; она была серая, как злокачественная опухоль. И Кино услышал Песнь жемчужины, *нестройную, дикую* (*distorted and insane*)...

...и что было сил швырнул жемчужину далеко в море. Кино и Хуана следили, как она летит, мерцая и подмигивая им в лучах заходящего солнца... А жемчужина коснулась *прекрасной* зеленой воды и пошла ко дну. Покачивающиеся водоросли *звали, манили* ее к себе. На ней *играли прекрасные* зеленые блики. Она коснулась песчаного дна...

Вслушайтесь: будто замирает прощально струна.

Здесь, в самом конце, вновь возникает гармония, красота, стихают пронзительные зловещие звуки — и это не только выбором слов, но и ритмически воссоздано переводом. В подлиннике *lovely green water* — прелестная, восхитительная вода, все обычные оттенки этого слова по-русски оказались бы мелки. Водоросли *called to it and beckoned to it* — *звали ее и манили ее*, обязательные по законам *английской* грамматики и синтаксиса это *и* и удвоенное местоимение сделали бы русскую фразу водянистой, ослабили бы возвращенную поэзию образа. То же чуть дальше, при повторении: *The lights on its surface were green and lovely*, буквально блики *на ее поверхности были* зеленые *и* прелестные. В переводе убрано все ненужное для *русского* строя фразы — и оттого ошутимей грустная, щемящая поэтичность прощального взгляда на утраченное чудо: *На ней играли прекрасные зеленые блики*. И напротив, заключительная строка может на первый взгляд показаться растянутой, *слов* в подлиннике меньше:

And the music of the pearl drifted to a whisper and disappeared.

И Песнь жемчужины *сначала перешла в невнятный шепот, а потом умолкла совсем*.

Слов больше «по счету» — но по глубинной сути образа, по скрытому в нем чувству все верно, поразительно чутко слух переводчика: постепенно замедляется, угасает фраза, — в музыке это называется ритардандо, а у Стейнбека заключено в единственном, но очень важном и емком здесь слове *drifted* (буквально — дрейфует, постепенно стихает, переходит в молчание).

Наталья Альбертовна Волжина прекрасно знала и любила музыку, ее (и почти всех кашкинцев!) постоянно можно было видеть в консерватории. Быть может, еще и потому ее перевод весь — музыка. Та музыка, что пронизывает с первой до последней строки горькую притчу Стейнбека о судьбе индейца Кино и, по сути, судьбе его народа.

Нет, конечно же, мне не объять необъятное. Немыслимо показать все грани дарования каждого мастера. Но лучшее из сделанного ими и по сей день остается образцом *высокого искусства*. Отдельные неизбежные просчеты кашкинцев никак не заслоняют главного: достигнута верность образу, стилю, замыслу автора.

Перечитайте сегодняшними глазами хотя бы то, что я успела назвать. Всюду чудеса истинного перевода-перевоплощения. Тут не отдельные искорки, искрится и сверкает всё.

Лучшие работы кашкинцев — богатейший, полезнейший материал для анализа, сравнения, изучения. Материал для большого, серьезного исследования, для другой книги, которую, надеюсь, кто-нибудь когда-нибудь напишет.

Говорят, переводы стареют. Конечно, в любом деле, всюду и у всех бывают большие или меньшие удачи. Что ж, возможно, раскрыв давний перевод кого-нибудь даже из самых маститых, сегодня захотелось бы еще свободней перестроить какую-то фразу, убрать необязательное местоимение, где-то заменить иностранное слово русским. Но это была бы, так сказать, микроправка, остается прекрасным *целое*. По-прежнему восхищаешься не редким удачным словом — *всей* сочной, выразительной речью, отличными оборотами, характерностью и поэтичностью, по-прежнему перед нами играющая всеми живыми красками картина, будь то миниатюра или огромное полотно, прошлый век или двадцатый. Главные их работы остаются. И останутся. Не устареют. Ибо найден и не стареет важнейший принцип и метод — *верность*.

Не будь мастеров кашкинцев, несравненно бедней была бы *вся* переведенная у нас проза с любого языка. Они пролагали новые пути, они — начало новой школы советского художественного перевода. Это — важнейшая их заслуга. Вольно или невольно у них многое перенимали другие лучшие переводчики, те, кто не участвовал непосредственно в семинаре И. А. Кашкина. Семинар этот был англоязычный, но иные превосходные переводчики с французского и немецкого не без гордости говорили о себе, что и они той же школы.

Опыт кашкинцев бесценен для перевода с *любого* языка. Больше того, на творчестве этих людей можно учиться вовсе не только переводу, а — гораздо шире — всестороннему владению нашим родным словом, потому что у них-то оно воистину ЖИВОЕ.

На первых же страницах этой книжки говорилось о том, как чудовищен канцелярит в устах *детей*. Как опасно, когда взрослые на канцелярите обращаются к *детям*. И в книге для детей все недуги языка гораздо опаснее, чем в любой другой.

Как мы учим детей говорить *сегодня*? Как будут они говорить *завтра*? Это и есть *будущее языка*, от этого зависит его судьба. А родной язык — это ведь и духовный мир человека и народа, его честь и совесть.

Об этом — взволнованные стихи А. Твардовского «Слово о словах», недаром напечатанные сначала именно в «Комсомольской правде». Поэта жгла тревога за судьбы родного языка. Да не обесцветятся, не сотрутся от употребления все слова самые высокие и святы, да не обратятся в пустые словеса!

Все писательские просчеты, душевная глухота или просто глухота к слову — все это с особенной, бесстыдной очевидностью обнажается в книге для детей, будь то даже учебник, букварь, тем более — сказка, стихи, проза. Тут уже ничем не оправдаешься и ничего не скроешь — недостаток вдумчивости, чутья, вкуса и такта непременно себя выдаст.

Детская книжка. Мальчик болен костным туберкулезом, прикован к постели — потому что во время войны гитлеровец сильно ударил его палкой по спине. И этому-то мальчику старая женщина-врач говорит *шутливо*:

— Руки вверх!

Не правда ли, уместная шутка? Должно быть, она вызовет у маленького пациента немало воспоминаний... И, должно быть, чуткое сердце и чуткое ухо у автора, который преспокойно такое написал!

«*Это одно из самых приятных ощущений...*» — а не лучше ли (да еще в сказке! да еще о волшебной игре!) хотя бы: *так приятно, весело...*

Ум героя, попавшего в *затруднительное положение*, «ни на секунду не переставал работать. *Следуя его (ума!) указаниям*», герой «потихоньку пополз на карачках» подальше от опасности. «Пираты с *уважением* перед ним расступились» (хотя бы уж *почтительно!*). И о другом поступке: «*Это произвело неблагоприятное впечатление...*»

Да, воистину все хорошие книги хороши каждая по-своему, все плохие — похожи друг на друга.

— Но сейчас я *не могу убедиться, что ты говоришь мне правду*. Так говорит в переводном рассказе самый обыкновенный, простодушный мальчик восьми лет! И конечно же, это — фальшь, неправда.

Еще один перевод. Разговор о бумажной птице: «— Отличная. Хочу сказать, совсем как настоящая. *И она станет ею*».

А естественно было бы: «А пустят из окна — и правда станет настоящая (*полетит, как настоящая*)».

Простой оборот you know what? можно перевести спокойно: «Знаете что?» или «Вот что я вам скажу». Но если это говорит мальчишка о своей внезапной выдумке, о новой затее, перевести надо иначе:

— Ага, придумал!

А вот простая и удивительно верная находка. Мальчик поглощен делом — разносит молоко, руки у него заняты. Пользуясь этим, его задирают соседские девочки. Он все-таки ухитрился их припугнуть, они, убегая, упали — и, понятно, в слезы. Мальчик отзывается на это про себя одним только словом: Girls!

Одно слово. Как передать интонацию? И одаренный переводчик-самоучка (сын сельского учителя и поэта Семена Николаевича Воскресенского, Игорь Воскресенский, мальчиком война приковала его к постели и в 1972 году убил) дает *второе* слово: — *Известно*, девчонки!

Ведь правда, безошибочно? Десятилетнего человека и видишь и слышишь, он весь в этих двух словах: тут и беззлобное, снисходительное презрение, и сознание собственного достоинства. Ведь он мужчина и работник!

Речь мальчишки, перевод формальный — и творческий:

— Ему очень нужны гости (посетители). Не можем же мы оказаться предателями.

Ему *одному* *невтерпез*. Что ж мы, предатели, что ли — возьмем да и бросим его?

Еще способ передать ребячье ощущение и речь. Человек шести-восьми лет от роду, для которого все в

мире впервые, все свежо и ярко, даже в быту (если он еще не заражен канцеляритной скукой), тем более в полужанровых повести или в сказке, не подумает и не произнесет: «Этот дом очень старый», а скорее — *старый престарелый*, и человек тоже *старый-престарелый*, а не престарелый и не дряхлый. В его представлении другие дети не «очень дорожат» любимой игрушкой, и она им не просто «очень дорога», а *очень-очень* дорога. И лестница для него не «очень крутая», а *крутая-крутая*, и старуха — *злая-презлая*. Это не сюсюканье, а естественная для детей обостренность восприятия. (Так и вместо *огромные* руки, ноги или сапоги в детской книжке естественней выглядят *ручищи, ножищи, сапожищи*.)

Еще один случай. Большую книгу, где весь рассказ идет от лица ребенка (и почти всюду воспоминание становится настоящим временем действия), удалось сделать достоверной, в частности, благодаря очень простому приему: кажется, ни разу в мыслях и тем более в разговорах *детей* в этой книге нет обычной, безусловно-правильной конструкции: «он сказал, что...», «я подумала, что это и в самом деле так...» Эти истовые взрослые, книжные обороты либо опущены вовсе, либо даны своего рода коротким замыканием: *он сказал — пойду*, *сделаю то-то и то-то*; *я подумала — может*, и правда... Спасибо, корректоры согласились не ставить в этих случаях кавычки, ибо здесь рассказчик (да еще не взрослый) не может сам себя цитировать, точно какого-то классика!

Кроме обычных пяти чувств, литератору нужно еще шестое — называйте его как угодно.

Повесть известного автора о войне, о суровом детстве и отрочестве. Рассказчик вспоминает, как мальчишкой, испугавшись оглушительного грохота, зажимал уши *ладошками*. И немного дальше: «На лавке сидели *подростки — мордашки* опечалены ожиданием».

Автор — отнюдь не дама. Но в речи и мыслях подростка этот ласкательный суффикс звучит как раз по-дамски, до отвращения слащаво.

С такими словами надо обращаться осторожно, не то, неровен час, впадешь в непростительное сюсюканье. Одно дело — народные, некрасовские *рученьки, ноженьки* и совсем другое — *ручки, глазки* и прочее в применении к взрослому или подростку. Такое возможно очень редко, в самых лирических строчках, строго в меру.

Зато когда писатель одарен умным сердцем (или ду-

шевным тактом, чутьем — называйте, как угодно) и этот коварный суффикс у него употреблен к месту, от одного такого слова иной раз поистине перехватывает дыхание.

Война, памятный конец сорок первого года. Детский дом эвакуирован за Урал, холодно, голодно, тревожно. И кое-кто из ребят начинает «промышлять» на стороне. В дом приходит женщина-судья. Она знает, что тут есть и ребята из исправительной колонии, с уголовным прошлым, но их вину надо еще доказать. А пока перед нею просто голодный мальчишка, который в столовой хлебает чай, как суп, из миски ложкой. В чем дело, почему?

— Я обменял свою чашку на рынке.

— Что же ты получил в обмен?

В черновом варианте мальчишка отвечал: «Хлеба». А потом автор изменил это слово, все тот же суффикс:

— *Хлебушка*.

Никакой чувствительности по этому поводу ни автор, ни герои не разводят. Все скупое, сжато, сдержанно. Но как пронзительно это короткое «Хлебушка»! Как мгновенно, как остро вспоминаешь все, что пережили мы, большие и малые, в ту первую, лютую военную зиму. И читатель без всяких пояснений, всем своим существом понимает, что чувствуют, услышав это короткое слово, судья и воспитатели, что пережил сам мальчишка, который вовсе не был вором, но вот — не устоял перед голодом, перед соблазнами близкого рынка.

Это — повесть о той же поре и примерно о тех же местах, что и другая, с «ладошками» и «мордашками». И написала эту повесть женщина.

Но повесть эта — последнее звено известной трилогии — называется «Черниговка», и автора звали Фрида Вигдорова. Можно спорить о вкусах, об отношении к той или иной книге. Одно бесспорно: у писательницы было то самое *шестое чувство* — великий дар *правды*. Ни в одной ее повести, газетном очерке, ни в одной строке, что написала она за свою недолгую, но такую емкую жизнь, вы не найдете ни слова фальши.

И этот дар, дар правды и человечности — самый главный для каждого, чье орудие — СЛОВО.

1965—1986