

чардсон, автор «Клариссы», с тщательно выписанными фамильными *intérieurs*¹, внутрисемейным антагонизмом и мучительно долгой гибелью добродетели...» (?) и т. д. (стр. 27, 28). Сюда же относится и любованье Б. Реизова собственной эрудицией, любованье, идущее в ущерб изложению. Зачем ему в главе «Правда и действительность» понадобилось изложение всех учений о правде в искусстве, начиная с Аристотеля? Не затем ли, чтобы обойти вопрос о взаимосвязи эстетики Бальзака с эстетикой Просвещения? И это пристрастие к ложной эрудиции чрезвычайно отяжеляет книгу, делает ее трудной для чтения даже квалифицированному читателю, приводит зачастую к чрезвычайной поверхностности изложения (см., например, предисловие, школьнически педантично излагающее эстетику натурализма).

Книга Б. Реизова встретила восторженный прием у некоторых критиков. Так, Н. Четунова в рецензии на книгу (см. «Лит. обозрение», № 2, 1940 г.) оценила ее чрезвычайно высоко. Конечно, в нашу задачу не входит полемика со статьей Н. Четуновой. О вкусах, как говорится, не спорят. И мы хотели бы руководствоваться этим мудрым изречением и в отношении рецензии Н. Четуновой, если бы она не дезориентировала как самого автора исследования о Бальзаке, так и его читателей. В самом деле, чем эта книга вызвала неумеренные восторги Н. Четуновой? Прежде всего своей научностью. Загипнотизированная действительно большой начитанностью Б. Реизова, Н. Четунова не потрудилась взглянуть за этот пышный фасад книги, иначе она увидела бы там формалистическую методологию автора. Затем Н. Четунова слишком всерьез принимает декларативные заявления Б. Реизова о его... борьбе со взглядами интуитивистской эстетики, утверждавшей «бессознательный» характер бальзаковского творчества. Как понимает творческий процесс Б. Реизов, мы уже видели. Странно только, что Н. Четунова обходит этот вопрос в своей рецензии и солидаризируется с чрезвычайно плоской мыслью Б. Реизова о том, что, дес-

кать, постижение жизненной правды подразумевает сложный акт познания. «Чтобы «видеть», нужно «понимать», — пишет Б. Реизов. Кто же этого не знает, тов. Четунова? Мы целиком соглашаемся с утверждением Б. Реизова о том, что у Бальзака осознание жизненной правды «не было актом биологического зрения, бессознательным или, вернее, неразумным постижением действительности». Но мы сомневаемся в том, правильно ли сам Б. Реизов изобразил творческий процесс писателя, изъяв его из социальной среды и социальной жизни эпохи. Здесь налицо влияние именно «бессознательного», то есть интуитивистского изучения явлений истории человеческого духа.

Другой центральный тезис книги — о романтической природе творчества Бальзака — кажется Н. Четуновой не менее беспорным. Утверждая, что романтизм не отличался сплошным антиреалистическим характером, Четунова ломится в открытую дверь, так как всякий здравомыслящий человек, хоть немного знакомый с литературной обстановкой 30-х годов прошлого столетия, не посмеет отрицать эту давным-давно установленную в литературе бесспорную и в своей бесспорности ставшую банальной истину. Но утверждение романтической природы бальзаковского творчества вредно и ошибочно потому, что оно снимает вопрос о генезисе классического реализма и ставит на голову весь литературный процесс первой половины XIX века. Правда, Н. Четунова отмечает и недостатки книги, в частности отрыв в анализе творчества Бальзака от жизненных условий, породивших его, но, по ее мнению, эти недостатки возмещаются отмеченными выше достоинствами книги, которую она называет чуть ли не вершиной бальзаковедения. Мы придерживаемся другой точки зрения. Книга Б. Реизова написана на чрезвычайно низком теоретическом уровне, она возрождает в нашей науке давно преодоленные формалистически-позитивистские традиции и, главное, отличается исключительно пассивным отношением к культурному наследию.

Р. Л Ю Б И М О В

Случай с классиком

Гослитиздат недавно выпустил в новом переводе роман Мопассана «Bel-ami»¹. Перевод этот не может служить предметом дискуссии. Спор возникает лишь в том случае, если перевод содержит в себе определенную стилевую тенденцию, приемлемую для одних и чуждую другим. Перевод М. В. Соседовой лишен стили. Мы встретим у нее «столовку», «тогда все в порядке», «со всей серьезностью», «мы уже договорились» и даже — «Жоржика». Но это вовсе не значит, что М. В. Соседова последовательно осовременивает язык Мопассана. В данном случае это свидетельствует лишь о дурной всеядно-

сти переводчика, о проявляемой им неразборчивости в средствах. Перевод М. В. Соседовой — типично ремесленный перевод, который не имеет ничего общего с переводом творческим, всегда реализующим ту или иную стилевую установку.

И все же говорить о переводе М. В. Соседовой стоит, поскольку это далеко не единичное явление. В области художественного перевода, как прозаического, так и стихотворного, нам есть чем гордиться. Тем досаднее, что мы время от времени натываемся вот на такие убогие, ремесленные переводы, отбрасывающие нас к тому периоду, когда советская переводческая культура находилась еще в зачаточном состоянии. Вина за это падает не только на переводчиков, которые, в конце концов, трудятся в меру своих сил и способ-

¹ Ги де Мопассан, «Милый друг». Перевод М. В. Соседовой. Дешевая библиотека. «Художественная литература». 1939.

ностей, но и на редакторов, проявляющих неуместный либерализм. Редакторы забывают две несомненных истины: 1) перевод должен быть хорош, иначе он никому не нужен; 2) лучше совсем не выпускать книгу, чем выпускать ее в плохом или даже в посредственном переводе. Познакомившись с иностранным автором по такому переводу, читатель, если только он не принадлежит к тому читательскому племени, которое, по выражению Сельвинского, «лейзаж пропускает, ищет любовь», никогда уже к нему не вернется, и восторги знающих это произведение в подлиннике будут вызывать в нем законное недоумение. Автор, выпускающий посредственную книгу, по крайней мере никоим образом не вводит в обман относительно своего мастерства. Переводчик-ремесленник искажает творческий облик переводимого автора. Могут возразить: раз это аксиомы, то к чему повторять их? Но если издательства продолжают тратить бумагу на ремесленные переводы, значит эти истины еще требуют доказательства.

Плохую услугу оказывают переводческому делу и критики. Если о стихотворном переводе ведутся оживленные споры, пишутся специальные статьи, то переводы художественной прозы принято обходить презрительным или стыдливым молчанием. Иные критики упорно держатся того мнения, что для того, чтобы переводить стихи, нужно самому быть поэтом, а для того, чтобы переводить прозу, достаточно знать тот язык, с которого переводишь. Они забывают о том, что если сама проза — искусство, подчиняющееся особым законам, то и перевод прозы — тоже искусство и тоже подчиняется своим законам, отличным от законов стихотворного перевода. Другие отговариваются незнанием иностранных языков. Возражение и тут напрашивается само собой: разумеется, о точности перевода вы судить не можете, но высказать мнение о русском языке перевода вы обязаны. Третьи сами не в ладах с русским языком и порой восхищаются тем, что у людей грамотных вызвать восхищения не может.

Я уже говорил о том, что перевод М. В. Соседовой — это ремесло, а не сотворчество. Не она владеет фразой, а фраза владеет ею. Она не работает над фразой, а пытается фотографировать ее. Но фотография ценна хоть тем, что дает верное изображение оригинала. Фотографический перевод всегда искажает подлинник. Погоня за пресловутой «точностью», следствие творческой беспомощности переводчика, порождает громоздкие, неуклюжие, порой двусмысленные и совершенно не русские обороты речи:

«Он говорил тоном спокойной насмешливости» («Il parlait en gaillard tranquille»); «Тот значительно ответил» («L'autre répondit d'un ton important»); «Он смутно чувствовал, как приходят к нему мысли» («Il sentait vaguement des pensées lui venir»); «И взяла его руку, как бы в знак обладания» («Et elle prit son bras en signe de possession»); «Он прекрасно понимал, что... одно слово... может унести все его шансы» («Il sentait fort bien... qu'un mot... emporterait ses chances»); «На стульях дремали два лакея. Один из них принял пальто Дюроа, а другой завладел его тросточкой» («Deux valets sommeillaient sur des sièges. Un d'eux prit le pardessus de Duroy, et l'autre s'empara de sa canne»); Если у Мопассана написано: «Elle répondit,

avec une conviction de femme sûre de son jugement», то М. В. Соседова считает нужным перевести фразу почти дословно: «Она ответила с убежденностью женщины, уверенной в правоте своей мысли», хотя по-русски достаточно сказать: «уверенной в своей правоте». Если у Мопассана сказано: «Et Forestier entra à son tour», то М. В. Соседова непременно переведет: «Вошел, в свою очередь, и Форестье», хотя Форестье не нужно было дожидаться никакой очереди, и достаточно было сказать: «Вошел и Форестье». В своем буквализме М. В. Соседова доходит до полной бессмыслицы: Вальтер у нее острит «между сменами блюд» («entre deux services»). Простому, невольно напрашивающемуся русскому обороту: «Хотя октябрь только еще наступил» М. В. Соседова предпочитает: «Хотя стояли только первые дни октября» только потому, что у Мопассана сказано: «Quoiqu'onût seulement dans les premiers jours d'octobre». Вот фраза из описания костюма: «суконные брюки, вполне схожие с брюками светских людей» («un pantalon de drap pareil à celui des gens du monde») А вот портрет: «Лицо неправильной формы, но пленительное, полное миловидности и ласки» («Elle avait... une figure irrégulière et séduisante, pleine de gentillesse et de malice»). Вот образец прямой речи: «Отыскался твой язык?» («As-tu retrouvé ta langue?») Мопассан часто употребляет междометие «Bah». М. В. Соседова во всех случаях оставляет его непереуказанным, хотя по-русски оно выражает только удивление. Приведу несколько примеров: «Ба, следует попробовать, начать»; «Ба, у меня просто нет навыка»; «Ба, когда-нибудь он ко мне вернется»; «Ба, там, на месте, мы устроимся». Это «ба» в данном контексте торчит, как заноза. У Мопассана слуги нередко пользуются междометием «Oh!» М. В. Соседова, не чувствуя, как нелепо звучит по-русски это одическое, напыщенное «о» в устах слуг, переводит: «О, сударь, госпожа Форестье ждет вас с большим нетерпением!» Или: «О, неважно, сударь. Ему немного осталось». (Кстати, в последней фразе пропущен глагол «жить», без которого смысл ее остается неясен.) Вот как описывает М. В. Соседова переживания героев (я говорю, Соседова, а не Мопассан, потому что ее буквалистский перевод ничего общего с подлинником не имеет — таков парадокс переводческого искусства): «Он ощущал во всех своих членах сверхчеловеческую мощь, а в уме — непобедимую решимость и безграничную надежду» («Il se sentait dans les membres une vigueur surhumaine, dans l'esprit une résolution invincible et une espérance infinie»). Или: «Он опять почувствовал себя стесненным, так как боялся допустить какую-нибудь оплошность, нарушив правила пользования (!) вилок, ложкой и бокалами» («Il se sentait de nouveau gêné, ayant peur de commettre quelque erreur dans le maniement conventionnel de la fourchette, de la cuiller ou des verres»). Можно ли, обладая хоть каким-нибудь чувством юмора, переводить: «...от ликеров их возбужденное сознание наполнилось еще более тяжелым и жарким солнением»? У переводчиков для таких случаев припасена отговорка: «Так у автора». На это им можно ответить словами Сумарокова:

Что очень хорошо на языке Французском,
То может в точности быть скаредно на
Русском.

Еще один пример, который говорит сам за себя: «...такого рода фразы служат светским людям чем-то вроде неуловимых и таинственных любовных утех, чем-то вроде нецеломудренного, мысленного соприкосновения, создаваемого этим, одновременно дурманящим и чувственным, как объятие, вызыванием в уме всех тайных, постыдных и желанных сторон физической близости». Неужели это мог написать прославленный стилист, тонкий психолог, любимец Толстого и Чехова, Мопассан?

Те смысловые ошибки, которые мы находим у М. В. Соседовой, происходят и от незнания иностранного языка, и от незнания русского языка. Слово «*ente t-ent*» в применении к Вальтеру М. В. Соседова переводит дословно: «директор», хотя Вальтер был не директором, а издателем. В описаниях парижских трущоб, куда заглядывали Дюруа и Клотильда, встречаем такую фразу: «Так заходили они в простонародные кабачки, усаживались в глубине накуренного логова на хромые стулья...». Слово «логово» переводчица, видимо, считает синонимом трущобы, вертепа (французское «*buche*») и не замечает той явной бессмыслицы, которая получилась у нее. По отношению к Дюруа нельзя сказать, что он испытывал к Шарлю Форестье «посмертную» ревность, потому что умер-то Шарль, а не Дюруа. Ряд семантических сдвигов объясняется неудачной конструкцией фразы: «Он пошел захлопнуть створку окна, оставшуюся приоткрытой, и снова уселся за стол с прояснившимся и успокоенным лицом». Или: «Затем вошел в зимний сад с высокомерным видом, с улыбкой на губах». Между тем, для того, чтобы устранить эти «сады с улыбкой на губах», достаточно было изменить порядок слов. Но беда М. В. Соседовой в том, что она переводчик-фотограф.

Мы уже говорили, что проблемы слова в контексте для М. В. Соседовой не существует. В выборе слов она не считается с тем, кто и когда их произносит. Она вкладывает в уста Сюзанны Вальтер, только что бежавшей из родительского дома к Дюруа, такую фразу: «Я вошла к ней (к матери. — Н. Л.) и изложила свое дельце» («*ente affaire*»). Так может выразиться аферист, но не влюбленная девушка. Еще пример: «Мужчины, которых он задевал, оборачивались, огрызаясь, женщины же восклицали: «Вот животное!» М. В. Соседова не замечает комичности сочетания торжественного «восклицали» (у Мопассана: «*topoicler*») и ругательства «животное». Кстати, «*En voilà un animal!*» лучше перевести: «Вот скотина!»

Стилистический разбой в переводе М. В. Соседовой бросается в глаза. Описывая гуляющих проституток, Мопассан замечает, что в этом «*il t de mâles*» они держались «à la façon des poissons dans l'eau». Если «*flot de mâles*» — метафора необычная, выдвинутая из ряда, концентрирующая на себе внимание, то сравнение с рыбой в воде — намеренно простое, обиходное, почти шаблонное. М. В. Соседова переводит: «подобно рыбам в воде», и это велеречивое «подобно» создает резкий и ненужный контраст с обиходной «рыбой в воде». У Мопассана сказано просто, что Норбер де Варенн «*prenant la main de M me Forstier mit un baiser sur son poignet*». М. В. Соседова считает нужным перевести «запечатлел поцелуй». Газета у нее «прибывает» на вокзал Сен Лазар, хотя Мопассан

в глагол «*agriver*» вовсе не вкладывает столь торжественного смысла.

Глаголы Мопассана вообще представляют большую трудность для переводчика. Они смелы, разнообразны, оригинальны, выразительны и вместе с тем просты и точны. Мопассан щедро пользуется ими и любит полисиндетоническую (изобилующую глаголами) конструкцию фразы. Если у него сказано: «*Il tourna vers la madelein et suivit le flot qui coulait accablé par la chaleur*», а через абзац: «*des boissons froides coulant dans la bouche*», то переводчик вправе воспользоваться одним и тем же русским глаголом. Но если через несколько абзацев мы читаем у Мопассана: «*La joui gussai*», а у М. В. Соседовой находим тот же глагол «струиться», то это, с одной стороны, обедняет Мопассана и свидетельствует о небогатом словаре и небогатой выдумке переводчика — с другой. Во время состязания, происходившего в доме у Риваля, публика опустошила буфет. У Мопассана сказано об этом с присущей ему энергией выражения: «*Ils avaient saccagé, gavage, nettoyé tout*». В переводе вышло сухо и вяло: «Они уничтожили, расхитили, подчистили решительно все». Прежде всего «подчистить» — это мягче, чем «*nettoyer*»; глагол «расхитить» употребляется обычно в языке законов и официальных документов, и это совсем не то, что «разграбить»; французский глагол «*saccager*» требует более сильного русского глагола, чем «уничтожить» — например, «опустошить». Определение «решительно», которого, кстати, нет у Мопассана, замедляет ритм фразы, уменьшает ее динамичность и отнюдь не усиливает смыслового акцента.

Но это то, что на профессиональном языке переводчиков называется «недотяжкой». Значительно хуже, когда у М. В. Соседовой г-жа Вальтер не наматывает, а «навертывает» волос на пуговицу, когда возгласы «разражаются», когда Дюруа собирается «иронически обрезать жену» (!). М. В. Соседова не считает с логикой развития образа. Против замены слова «*tr-iti*» по отношению к проституткам словом «стая» мы бы не стали возражать, если бы переводчица подобрала соответствующий глагол взамен мопассановского «*ôder*», но она переводит: «снует разряженная стая девиц». Я думаю, что сама М. В. Соседова в разговоре не скажет: «Вон снует стая воробьев», почему же она считает возможным употребить это в переводе?

Не менее трудны эпитеты Мопассана. Они требуют от переводчика особой гибкости. На первый взгляд они представляются совсем простыми. Любой французско-русский словарь может дать для них сколько угодно синонимов. Но многосмысленность эта — кажущаяся: они конкретны и точны, и переводчик каждый раз должен подбирать такой эпитет, который в меткости и полноте был бы адекватен мопассановскому. Эпитет «*immense*» значит не только огромный, но и бескрайний, бесконечный, необъятный, и уж, конечно, о долине Сены мы скорей скажем «необъятная», но никак не «огромная». Равнину М. В. Соседова называет «замызганной», хотя это определение относится только к одушевленным предметам или к предметам домашнего обихода. Точно так же говорят: «массивная цепочка», «массивная решетка», но никто еще не додумался назвать «массивной» женщину, не вкладывая в этот эпитет оттен-

ка иронии. Но у Мопассана никакой иронии нет; у него сказано: «une grand ironie». Подвела М. В. Соседову и сравнительная степень: «И теперь, в этой церкви, вплотную возле бога (!), она чувствовала себя еще более слабой, еще более заброшенной, еще более погибшей (!), чем у себя дома».

Столь же неблагоприятно обстоит дело у М. В. Соседовой с конструкцией фразы. Мопассан склонен к длинным периодам, но они у него так плавны и так гармонично построены, что их длина не утомляет.

А вот что получается у М. В. Соседовой:

«Но она заметила, что начинает темнеть, и позвонила, чтобы зажгли лампы, не переставая слушать разговор, струившийся подобно ручью в зарослях алтея, и думая о том, что она позабыла зайти к граверу, чтобы заказать пригласительные карточки на ближайший обед».

Особое значение приобретает конструкция фразы в диалоге. От нее зависит непринужденность разговорной интонации, столь свойственная Мопассану. Но вот как изъясняются его герои в переводе М. В. Соседовой: «Представляю вам старого товарища Шарля...» Знакомя кого-нибудь, мы скажем: «Рекомендую вам», «Позвольте вам представить», но только не «Представляю вам». В разговоре мы почти не употребляем причастных оборотов: они отяжеляют фразу, делают ее книжной. У М. В. Соседовой Форестье говорит: «Так вот, возьми с собой молодого Дюруа, находящегося здесь...»; «...это следствие бронхита, схваченного мной в Буживале...»; Дюруа: «...и вот уже полгода, как я служу чиновником в конторе Северных железных дорог, получая полторы тысячи франков в год, только и всего». Право, мы не погрешим против Мопассана, если переведем эту фразу так: «Я служу в управлении Северных железных дорог и получаю всегонавсего полторы тысячи франков в год». Вздвигая Клотильда Марлен, узнав о похождениях Дюруа, кричит ему: «Ах... подлец... подлец... какая ты гадина! Возможно ли...». Это напыщенное «возможно ли!», уместное в устах разгневанной шиллеровской героини, в сочетании с «гадиной» производит явно комическое впечатление.

Наряду с характерным языком крестьян — родителей Жоржа Дюруа, парижских проституток и самого Дюруа, когда он пользуется жаргоном, Мопассан дает образцы «среднего», нейтрального и в этой своей нейтральности все же характерного светского диалога. Отличительная его черта — предельная живость и непринужденность. Теперь представьте себе Жоржа Дюруа, который отпускает даме такой комплимент: «Очаровательно... но ваше ушко придает этому (серьгам. — *Н. Л.*) еще больше ценности». Пусть Дюруа тогда еще не приобрел светского лоска, но ведь у Мопассана-то это сказано очень живо: «C'est charmant... mais l'oreille aussi fait valoir la chose», а за такой приказчиный комплимент вряд ли бы дама «поблагодарила его взглядом».

М. В. Соседова не заботится о звучании фразы. Она не замечает, такого, например, сдвига: «Он дал сто су кучеру». Между тем выйти из положения тут чрезвычайно легко, стоит только переставить слова: «Он дал кучеру сто су». Часто встречаются у нее недопустимые в прозе рифмы: «Жена поняла и, испустив нечто вроде крика (!), рухнула на колени и зарыдала в одеяло». Впро-

чем, это не только неблагозвучно, но и безграмотно.

Таких элементарно неправильных оборотов речи у М. В. Соседовой много: «Желания у меня сколько угодно, да вот не хватает средств, как его осуществить...» «Он... принял подыскивать разные оттенки улыбки и выражения взгляда»; «Он тихонько обнял ее за талию и слушал во все уши»; «общество... вполне осведомленное во всех вопросах»; «я исполнил бы все, что вы приказали» (вместо: что бы вы ни приказали); «последний направился в улицу Мучеников»; «она засмеялась ему в самое лицо». Актеры у нее «приготавливают» роль, словно это блюдо, и т. д.

Роман «Милый друг» ставит перед переводчиком множество сложнейших проблем. В частности, установившийся перевод заглавия явно не передает французского «Bel-ami» — названия, которое так подходит к дамскому угоднику и «красавцу» Жоржу Дюруа. Портретная живопись Мопассана, его изящные интерьеры, тончайшая акварель пейзажей, мастерство в индивидуализации речи и в придании ей социального колорита, разнообразие интонаций, убийственная меткость его сарказмов, — все это открывает перед переводчиком перспективы подлинно творческой работы и, вместе с тем, на каждом шагу ставит перед ним преграды. Но, как я уже говорил, перевод М. В. Соседовой не дает повода для дискуссии. До «проблем» ли тут, когда он не отвечает элементарнейшим требованиям! А потому и анализ перевода вышел по необходимости элементарным.

Издательство, вероятно, гордится тем, что оно, как принято говорить, «дало читателям» Мопассана. Глубокое заблуждение! В рецензируемом переводе вряд ли кто узнает классика мировой литературы.

А между тем издательство вполне могло бы использовать перевод Ан. Чеботаревской. Он был заново и в общем очень тщательно отредактирован А. А. Смирновым для последнего издания, вышедшего в Ленгослитиздате. Оставшие же в нем досадные промахи легко устранимы.

Приводим без комментариев некоторые абзацы для сравнения перевода М. В. Соседовой с переводом А. Н. Чеботаревской, отредактированным А. А. Смирновым.

Вот начало книги:

Мопассан:

Quand la caissière lui eut rendu la monnaie de sa pièce de cent sous, Georges Duroy sortit du restaurant.

Comme il portait beau par nature et par pose d'ancien sous-officier, il cambra sa taille, frisa sa moustache d'un geste militaire et familial, et jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier.

Соседова:

Кассирша вручила Жоржу Дюруа сдачу с монеты в сто су, и он вышел из ресторана.

Обладая и от природы и благодаря выправке бывшего унтер-офицера красивой манерой держаться, он присосанился, подкрутил ус привычным для него, по-военному лихим жестом, и быстро окинул взглядом посетителей, запоздавших со своим обедом, — такие взгляды у красивого молодца подобны забрасываемой сети.