

Андрей Азов

Поверженные буквалисты

*Из истории художественного
перевода в СССР
в 1920–1960-е годы*

С Е Р И Я

И С С Л Е Д О В А Н И Я

К У Л Ь Т У Р Ы

В Ы С Ш А Я Ш К О Л А Э К О Н О М И К И

Исследования культуры

Андрей Азов

**Поверженные буквалисты.
Из истории художественного
перевода в СССР
в 1920–1960-е годы**

«Высшая Школа Экономики (ВШЭ)»

2013

Азов А. Г.

Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы / А. Г. Азов — «Высшая Школа Экономики (ВШЭ)», 2013 — (Исследования культуры)

В книге рассматриваются события из истории раннего советского переводоведения. Обсуждается, как с 1920-х по 1950-1960-е годы в теоретических и критических работах, посвященных переводу, менялось отношение к иноязычному тексту и к задачам, которые ставились перед переводчиком. Разбираются переводческие концепции, допускавшие (и даже провозглашавшие) перевод, сохраняющий необычность и стилистическое своеобразие иноязычного произведения, а также концепции, признававшие лишь перевод, приспособляющий иноязычное произведение к литературным вкусам и мировоззрению читателя. Показывается, как с помощью критических статей, вооружившись наработанными теоретическими построениями, переводчики вели между собой нешуточную борьбу. В качестве развернутой иллюстрации к описываемому приводится история конфликта между И.А. Кашкиным, предложившим теорию реалистического перевода, и носителями иных переводческих взглядов – Е.Л. Данном и Г.А. Шенгели. Впервые публикуются архивные документы, относящиеся к полемике Кашкина, Ланна и Шенгели 1950-х годов. Для переводоведов, историков литературной критики и всех интересующихся историей отечественного перевода.

© Азов А. Г., 2013

© Высшая Школа Экономики
(ВШЭ), 2013

Содержание

Старые споры	5
Предисловие	6
Введение	8
I. Развитие переводческой мысли в СССР в 1920-1960-е годы	12
1. Краткий обзор публикаций	12
2. Потребность в теории перевода и требования к ней	15
3. Проблема переводимости и роль перевода	17
4. Проблема терминологии	20
5. Проблема чужезычия	22
6. Дискуссия о языке	25
7. Дискуссия о формализме	26
8. Проблема стихотворного перевода: вопрос о форме	28
9. Теория творческого перевода	30
10. Лингвистическая теория перевода	34
11. Выводы	38
II. Точный перевод	39
1. Евгений Львович Ланн: точность стиля	39
1.1. Портрет	39
1.2. Стиль Диккенса и принцип точности	41
2. Георгий аркадьевич шенгели: точность смысла	46
2.1. Портрет	46
2.2. Точность в поэтическом переводе	49
2.3. Форма стиха и принцип функционального подоби	52
Конец ознакомительного фрагмента.	54

Андрей Азов

Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920-1960-е годы

Старые споры

Эта книга посвящена давно отшумевшим битвам: почти все участники тех жарких споров умерли, истина, казалось бы, восторжествовала, страсти поутихли. Зачем же ворошить прошлое? Только ли исторический интерес движет автором, заставляя его отыскивать в архивах неопубликованные рецензии и статьи, стенограммы всевозможных заседаний и обсуждений? Ведь оставаться в рамках чистой науки никак не удастся – только потянешь за ниточку, и на свет божий лезут дразги, конфликты, личная вражда. Зачем нам это сегодня?

Затем, что именно эти дразги и конфликты легли в основу нашего сегодняшнего представления о переводе. Отечественное переводоведение сформировалось в процессе идеологической борьбы, а это значит, что любое несогласие, любые отклонения от линии партии выкорчевывались безжалостно и очень тщательно. Мы до сих пор живем с последствиями этого подхода – в приятной уверенности, что так называемой «советской школой» был найден единственный *правильный* принцип перевода и разговаривать больше не о чем. Тем самым мы оказываемся вне вечного, нерешаемого спора, который ведется более тысячи лет во всем мире.

Во второй половине XX в. в России один только Михаил Леонович Гаспаров осмеливался говорить, что «буквализм – не бранное слово, а научное понятие». Так он написал в статье «Брюсов и буквализм», опубликованной в 1971 г. в сборнике «Мастерство перевода». Коллеги тут же дали ему достойный отпор, ведь к тому времени уже всем было известно, что буквалисты – бездарные и чуждые народу отщепенцы и ничего хорошего в них нет. Никто, правда, не слышал, что говорили о переводческом ремесле сами буквалисты, да и большинство их переводов исчезло из обращения, но такая мелочь никого смутить не могла. Краткий пересказ Кашкина и Чуковского казался вполне достаточным основанием для того, чтобы осудить «порочный метод».

Однако автору этой книги краткого пересказа оказалось недостаточно. Благодаря его кропотливому труду мы впервые прочтем эту драму целиком, собственными глазами, без пропущенных реплик и вырванных страниц. Впервые суждения «буквалистов» – в первую очередь Георгия Шенгели и Евгения Ланна – предстанут перед читателем не в пересказе их врагов, а в их собственном изложении. И мы увидим не карикатурных поборников дословности, а живых людей: страстных, образованных, одаренных. С которыми можно наконец продолжить важный и вечный спор о переводе и культуре. Спасибо за это Андрею Азову.

Александра Борисенко

Предисловие

Порочность... буквалистического 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)...

Нора Галь. «Слово живое и мертвое»

Когда я еще только начинал интересоваться переводом и пришел в свое первое – медицинское – издательство, редактор, объясняя, как надо переводить, подарил мне книгу Норы Галь «Слово живое и мертвое». Помню, как поражали и вдохновляли меня ее примеры, каким очевидным и понятным всё казалось. Помню цепкое, впервые увиденное в ее книге, слово «кашкйнцы», которым она называла мастеров художественного перевода, достойных быть примером для молодых. И помню свой интерес к этому человеку – Ивану Александровичу Кашкину, который был основателем прославленной школы и о котором я ровным счетом ничего не знал.

Интересовало и другое: откуда брались те странные, нелепые люди под названием буквалисты, с которыми приходилось бороться Кашкину? Как они могли не понимать своей порочности (ведь, судя по «Слову...», это должно быть очевидно даже младенцу), да и как вообще их пускали к переводам? Как происходила борьба с ними? Удалось ли их переубедить? И было ли у них что сказать в свое оправдание?

Из попытки ответить на занимавшие меня вопросы и выросла эта книга. Ее главным центром притяжения стал Иван Александрович Кашкин, а потому и период, которому здесь уделяется основное внимание, совпадает с периодом его активного творчества: 1936 г. – его первая статья о технике перевода, 1950-е годы – яростная газетная и журнальная полемика, 1963 г. – смерть. В том, что именно Кашкину здесь отводится столь видное место, есть свой резон: помимо того что он сплотил вокруг себя ряд переводчиц английской и американской литературы, он, как признают историки перевода, сыграл также очень важную роль в определенном момент развития переводческой мысли. Так, Морис Фридберг в относительно свежей (хотя и довольно поверхностной) «Истории художественного перевода в России» дважды называет Кашкина одним из самых или даже самым влиятельным переводчиком и теоретиком перевода «сталинского периода» (в другом месте – «периода социалистического реализма») [Friedberg, 1997, p. 32, 71]. А Михаил Леонович Гаспаров, характеризуя в предисловии к сборнику трагедий в переводе Шервинского господствующий в советское время принцип перевода – «когда переводчик как будто сквозь слова подлинника видит прямо изображенную в нем действительность и воссоздает из нее то, что нам близко и дорого, с собственным творческим размахом» [2000, с. 4], – по сути, воспроизводит принцип реалистического перевода И.А. Кашкина, правда, не ссылаясь на него.

Две другие фигуры, которым будет уделено значительное внимание на страницах этой книги, – «буквалисты» Евгений Львович Ланн и Георгий Аркадьевич Шенгели – вошли в нее как оригинальные мыслители и одновременно как объекты постоянной критики И.А. Кашкина. По воспоминаниям переводчика Николая Михайловича Любимова, близко знакомого и с Кашкиным, и с Ланном:

Кашкин нуждался в нравственной узде. Кашкин был человек психически больной, неуравновешенный, мнительный, подозрительный. Вместо того, чтобы беречь силы Кашкина, вместо того, чтобы охлаждать пыл этого сбивчивого и далеко не всегда чистоплотного полемиста, некоторые его

оруженосицы, как показало время, мнимые, подзуживали и навинчивали его то против Шенгели, то против Ланна. Талантливый человек, Кашкин растрачивал себя на недостойные выпады против тех, кого он избрал постоянной своей мишенью. На любом сборище переводчиков Кашкин с маниакальной привязчивостью бубнил одно и то же, одно и то же... У меня в зубах навязли эти фамилии. Как будто не было других тем, не было новых переводов, плохих и хороших!... Идя на сборище, я уже представлял себе нелепую фигуру Кашкина в серой или синей толстовке, размахивающую руками не в лад речам, которые, кстати сказать, его противникам в послесталинские времена были уже что об стену горох [2004, с. 343].

Я намереваюсь показать, как на протяжении 1920-1960-х годов менялись взгляды на отдельные теоретические вопросы художественного перевода и какое место в этой смене взглядов занимает спор о буквализме. Однако главной задачей своей работы я считаю обзор полемики И.А. Кашкина с «буквалистами» и публикацию прежде не печатавшихся ответов опальных «буквалистов», с помощью которой надеюсь превратить дошедший до нас победный монолог в гораздо более напряженный диалог.

Пользуюсь случаем поблагодарить тех, без чьей помощи эта книга не могла бы появиться на свет. Это, во-первых, Вадим Гершевич Перельмутер, чьи работы о Георгии Шенгели (упоминавшие, в частности, «Критику по-американски» – чрезвычайно интересный ответ Шенгели на критику Кашкина) подтолкнули меня к исследованию. Это, во-вторых, первые читатели рукописи: Александра Леонидовна Борисенко, Татьяна Дмитриевна Венедиктова и Виктор Валентинович Сонькин, помогавшие мне советами по ее улучшению, а также Гасан Чингизович Гусейнов и Валериан Валерианович Анашвили, которые сочли, что она достойна публикации, и дали мне толчок (а затем и пинок), необходимый для ее подготовки к печати. И наконец, это сотрудники Издательского дома Высшей школы экономики, терпеливо сносившие мои жалобы из-за каждой исправленной запятой и превратившие рукопись в книгу.

Введение

Перевод всегда существует на грани двух поэтик. Он – равнодействующая двух сил: художественного языка подлинника и родного художественного языка. Грубее говоря, это всегда насилие или языка подлинника над родным, или родного языка над подлинником. В первом случае это перевод для писателей; цель его прежде всего обогатить родной язык поэтическими приемами чужого. Во втором случае это перевод для начинающих читателей. Цель его – пересказать им содержание тех книг, которые они не могут прочесть в подлиннике. В истории культуры эти два типа перевода чередуются.

М.Л. Гаспаров. «О книге С.В. Шервинского»

Перевод, повторю я вслед за М.Л. Гаспаровым, существует на границе двух языков, двух культур, двух литературных традиций, двух поэтик. Именно поэтому в рассуждениях о переводе вот уже две тысячи лет, начиная по меньшей мере с Цицерона, постоянно говорится о выборе между двумя противоположностями: между «словом» и «смыслом», между «буквой» и «духом». Бесконечный спор этот приводил в отчаяние не одного теоретика. «Мы видели, – писал американский философ и теоретик литературы Джордж Стайнер в своей книге “После Вавилонского столпотворения” (After Babel: Aspects of Language and Translation), – как теория перевода (если она вообще существует и чем-то отличается от набора рецептов, которых в идеале должен придерживаться переводчик) однообразно обсасывает одни и те же нестрогие понятия: “букву” и “дух”, “слово” и “смысл”, словно это осмысленное противопоставление, поддающееся анализу. В этом главная эпистемологическая слабость теории; использование таких понятий – обыкновенное шулерство» [Steiner, 1998, p. 290].

По сути, речь в переводческих спорах шла о выборе между двумя возможностями: ориентацией либо на оригинал, с его языком, его культурой и его стилистическими особенностями, либо на читателя, с его языком, его культурой и его вкусами. Эти две возможности образно описал Гете в речи памяти Виланда (1813 г.). «Существует, – говорит Гете, – два принципа перевода: один из них требует переселения иностранного автора к нам, – так, чтобы мы могли увидеть в нем соотечественника, другой, напротив, предъявляет нам требование, чтобы мы отправились к этому чужеземцу и применились к его условиям жизни, складу его языка, его особенностям» (цит. по: [Федоров, 1968, с. 46]). Об этом же, и почти теми же словами, писал Фридрих Шлейермахер в 1813 г. свое знаменитое: «Переводчик либо оставляет в покое писателя и заставляет читателя двигаться к нему навстречу, либо оставляет в покое читателя, и тогда идти навстречу приходится писателю. Оба пути совершенно различны, следовать можно только одним из них, всячески избегая их смешения, в противном случае результат может оказаться плачевным: писатель и читатель могут вообще не встретиться» [2000, с. 132–133]. Об этом же – уже гораздо позже, в 1990-е годы, – писал американский теоретик перевода Лоренс Венути, называя тот перевод, в котором «писатель идет навстречу читателю», *осваивающим*, а тот, в котором «читатель идет навстречу писателю», – *очуждающим* [Venuti, 1995, p. 20].¹

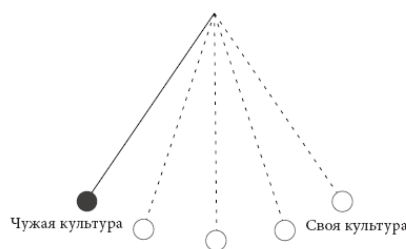
¹ Рассуждения Венути о двух стратегиях перевода – одной, которая предпочитается современными англоязычными читателями и при которой текст перевода пишется на естественном, привычном, правильном (fluent) языке и создается иллюзия, будто книга изначально была написана по-английски, а переводчика как бы и не существовало; и другой, при которой текст перевода намеренно отдален от читателя, чтобы тот не забывал, что перед ним перевод, – присутствуют уже в его журнальной статье 1986 г. [Venuti, 1986]. Однако там Венути прежде всего анализирует первую переводческую стратегию, а вторая стратегия сравнивается с театром Брехта и названа словом «остранение» (alienation). В книге 1995 г. это деление представлено более отчетливо и приведено в соответствие со взглядами Шлейермахера, а переводческие стратегии названы осваивающей, или одомашнивающей, и очуждающей (domesticating и foreignizing). Вероятно, некоторым читателям будет привычнее другой перевод этих венутиевых терминов, приближенный к их английскому звучанию: *доместикация* и *форенизация*.

Из истории перевода известно, что в разные времена в разных странах и в разных кругах преобладала та или иная переводческая стратегия: ориентация либо на автора и его язык, либо на читателя и его вкусы. Хрестоматийный пример переводческой традиции, ориентированной на вкусы читателя, – это переводы во Франции эпохи классицизма. Напротив, немецкие романтики, противопоставляя себя французам, призывали в переводах смелее следовать языку оригинала и приспосабливать свой язык к иностранному. Сходные периоды переживала практика художественного перевода и в России. По мнению ряда теоретиков, эти противоположные тенденции, каждая по-своему несовершенная, должны были окончиться синтезом: выработкой наилучшего переводческого метода. Иную точку зрения на эволюцию переводческого метода предложил Михаил Леонович Гаспаров в статье «Брюсов и буквализм» (1971 г.). По его мнению, в истории перевода один переводческий метод сменяется другим, а потом сам приходит ему на смену:

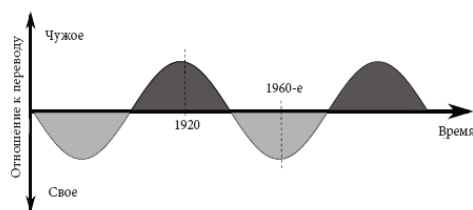
Если оглянуться на историю русского художественного перевода, мы увидим, что в ней периоды преобладания более точного перевода и более вольного перевода сменялись поочередно. XVIII век был эпохой вольного перевода, приспособляющего подлинник к привычкам русского читателя – и в метрике, и в стилистике, и даже в содержании: грань между переводом и подражанием-переработкой была почти незаметна. Романтизм был эпохой точного перевода, приучающего читателя к новым, дотоле непривычным образам и формам; когда Жуковский стал переводить немецкие баллады амфибрахиями (ранее почти не употреблявшимися в русском стихе), это было таким же смелым новшеством, как когда в XX веке поэты стали переводить Уитмена и Хикмета свободным стихом. Реализм XIX века опять стал эпохой вольного, приспособительного перевода, предельной точкой которого были, пожалуй, курочкинские переводы из Беранже. Модернизм начала XX века, в свою очередь, вернулся к программе точного перевода, буквалистского перевода; Брюсов пошел в этом направлении дальше всех, но общие его предпосылки – не обеднять подлинник применительно к привычкам читателя, а обогащать привычки читателя применительно к подлиннику – разделяли все переводчики, вскормленные этой эпохой, от Бальмонта до Лозинского. Наконец, советское время – это реакция на буквализм модернистов, смягчение крайностей, программа ясности, легкости, верности традиционным ценностям русской словесной культуры; если нужно назвать типичное имя, то это будет имя Маршака – переводчика сонетов Шекспира [1971, с. 108–109].

Гаспаровскую модель истории перевода можно зримо представить в виде маятника, который качается между дающей культурой и берущей культурой, ориентацией на чужое и ориентацией на свое, приноравливанием то к особенностям авторского текста, то к привычкам читателя, а в итоге – между более строгим и более вольным переводом (рис. 1 (А, Б))². В статье «Брюсов и буквализм» Гаспаров заканчивал историю перевода в России советской эпохой, которую дипломатично охарактеризовал словами «смягчение крайностей, программа ясности, легкости, верности традиционным ценностям русской словесной культуры». С тех пор прошло достаточно времени, чтобы стало заметным, как после падения железного занавеса маятник качнулся в обратную сторону.

² В таком виде история художественного перевода начинает напоминать образную картину истории литературы, нарисованную Ю.Н. Тыняновым: «это... борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда» [1977, с. 182].



А. Модель истории художественного перевода. Маятник господствующего переводческого метода качается между стремлением передать особенности художественного языка оригинала и стремлением соответствовать вкусам и привычкам читателя



Б. Та же модель, представленная в виде графика. Показаны хронологические границы периода, рассматриваемого в данной работе

РИС. 1 (А, Б). Модель истории художественного перевода, при которой подходы, ориентирующиеся на художественный язык подлинника и на родной художественный язык, попеременно сменяют друг друга

Рассматриваемый в этой книге период развития взглядов на художественный перевод приходится как раз на слом эпох, на переход от установки модернистов к установке зрелого советского времени, условно говоря – к установке социалистического реализма. Одновременно происходили стабилизация, стандартизация и цементирование культуры, насаждалось единомыслие, шел процесс, в результате которого от стилистического многообразия двадцатых годов к середине тридцатых осталась лишь та самая «программа ясности, легкости и верности традиционным ценностям русской словесной культуры», о которой говорил Гаспаров³. Вот в каких условиях начался очередной этап «борьбы с буквалистами». Переводчики, ориентированные на очуждающий перевод, пришлось не ко двору.

О том, как смена культур отразилась на отдельных положениях теории и критики перевода, рассказывается в главе I книги. Эта глава дает необходимые сведения для дальнейшего рассмотрения теоретических работ конкретных переводчиков. Глава II посвящена сторонникам «точного перевода», которые остались в истории перевода как злостные буквалисты: переводчику прозы Е.Л. Ланну и переводчику поэзии Г.А. Шенгели, – и их воззрениям на должный метод художественного перевода. Глава III посвящена теории реалистического перевода

³ Вот как об этом пишет М.М. Голубков в учебнике истории русской литературной критики: «Литературно-критический процесс 1920-х годов может быть означен как полифонический. Литература как саморазвивающаяся система представляла собой целый комплекс течений, направлений, идейно-стилевых тенденций, находящихся в постоянном взаимодействии. Это взаимодействие проявлялось в самых разных формах литературной жизни... Последующий этап (1930-1950-е годы) будет характеризоваться как монистический: на поверхности литературной жизни восторжествовала единственная эстетическая система, получившая название социалистического реализма... Различие между этими двумя этапами затрагивает не только литературу, но и все сферы культурной жизни: музыку, изобразительное искусство, кино, архитектуру» [2008, с. 164–165].

И.А. Кашкина. Рассказывается об историческом фоне, на котором она возникла, приводится ее критика и обсуждается попытка Г.Р. Гачечиладзе ее исправить.

В главе IV рассматриваются критические статьи И.А. Кашкина против переводов Ланна и Шенгели, противоречащих, по его мнению, реалистическому принципу. Обсуждаются также ответы Ланна и Шенгели на эти статьи.

После заключения, в котором подводится итог работы, следуют приложения с впервые публикуемыми ответами Ланна и Шенгели на критику Кашкина.

І. Развитие переводческой мысли в СССР в 1920-1960-е годы

1. Краткий обзор публикаций

История советского периода художественного перевода отсчитывается, как напоминает «Краткая литературная энциклопедия», от появления в Петрограде в 1918 г. издательства «Всемирная литература», к работе в которой были привлечены поэты А. Блок, Н. Гумилев, М. Лозинский, критик К. Чуковский, филологи А. Смирнов, Ф. Батюшков и др. Перед издательством стояли грандиозные планы: предполагалось перевести на русский язык всю зарубежную классику XVIII–XX вв. Одновременно необходимо было наметить хотя бы какие-то ориентиры в том, как следует переводить эти произведения и что нужно требовать от переводчиков. В этом смысле примечательна дневниковая запись К.И. Чуковского от 12 ноября 1918 г.: «На заседании была у меня жаркая схватка с Гумилевым. Этот даровитый ремесленник вздумал составлять *Правила для переводчиков*. По-моему, таких правил нет. Какие в литературе правила – один переводчик *сочиняет*, и выходит отлично, а другой и ритм дает и всё, – а нет, не шевелит. Какие же правила? А он – рассердился и стал кричать. Впрочем, он занятый, и я его люблю» [Чуковский, 2011, с. 232].

Тем не менее Чуковский попал под влияние Гумилева и уже 12 января 1919 г. сам прочитал в Обществе переводчиков доклад «Принципы художественного перевода». В том же году вышла первая работа, относящаяся к рассматриваемому периоду, – брошюра «Принципы художественного перевода», состоящая из двух статей: Чуковского («Переводы прозаические») и

Гумилева («Переводы поэтические»)⁴. Год спустя брошюра была переиздана – теперь с добавлением двух статей Ф.Д. Батюшкова «Задачи художественных переводов» и «Язык и стиль». Из трех авторов этой брошюры двое вскоре погибли (Батюшков в 1920 г., Гумилев в 1921 г.), а Чуковский продолжал дорабатывать свою статью, сначала издав ее вместе со статьей А.В. Федорова в книге «Искусство перевода» [Чуковский, 1930, с. 7–86] и затем постепенно расширив ее до самостоятельной книги [Чуковский, 1936; 1941]. Позднее, вспоминая о первом издании своей статьи в «Принципах художественного перевода», Чуковский писал: «Так как никаких учебников или пособий, посвященных технике художественного перевода, у нас не было – да и сейчас еще нет, – мне пришлось набросать, хотя бы вкратце, нечто вроде “азбуки для переводчиков”, которой я и пользовался в студийной работе» [1930, с. 5]. Расширяясь и дополняясь, эта статья, а затем книга, так и осталась не более чем азбукой для новичков-переводчиков и популярной книгой для интересующихся, постепенно наполняясь литературно-критическими замечаниями и теряя свою первоначальную четкость и строгость⁵. В этой

⁴ Занятная деталь, свидетельствующая о влиянии Гумилева на Чуковского. В 1921 г. Блок написал критическую статью «Без божества, без вдохновения», направленную против акмеистов вообще и Гумилева в частности. Вспоминая там статью Гумилева «Анатомия стихотворения», он презрительно цитирует: «...говорится, что каждое стихотворение следует подвергать рассмотрению с точки зрения фонетики, стилистики, композиции и “эйдолологии”». Последнее слово для меня непонятно, как название четвертого кушанья для Труффальдино в комедии Гольдони “Слуга двух господ”. Снова и снова повторяет Блок эту «эйдолологию» как слово из лексикона бездушных теоретиков, коими считает акмеистов. В то же время в первом издании «Принципов художественного перевода» в статье Чуковского читаем: «Прежде чем взяться за перевод какого-нибудь иностранного автора, переводчик должен точно установить для себя *стиль* этого автора, его *эйдолологию* и *ритмику*» [1919, с. 8]. В последующих изданиях «Принципов художественного перевода» этой «эйдолологии» у Чуковского уже не будет – ей на смену придет фраза «система образов».

⁵ Часто встречается мнение, что книга Чуковского о переводе – это книга теоретическая, тогда как на самом деле она скорее литературно-критическая. Это отмечает Г.Р. Гачечиладзе: «Что же касается известных книг К. Чуковского об искусстве перевода, то их значение, в основном, заключается в пропаганде этого искусства. К. Чуковский собрал богатый материал, мно-

статье-книге Чуковский сохранил верность себе: остался литературным критиком; вопросы чистой теории перевода волновали его мало.

В 1920-е годы работ, посвященных переводу, было немного, и выходили они в периодических изданиях – журналах и сборниках⁶. В декабре 1924 г. прекратило свое существование издательство «Всемирная литература», что стало предпосылкой к созданию секции переводчиков при Ленинградском отделении Всероссийского союза писателей [Кукушкина, 2011, с. 639]. В ней состояли, в частности, К.И. Чуковский, А.А. Смирнов, А.В. Ганзен, М.Л. Лозинский, Т.Л. Шепкина-Куперник, В.И. Стенич (Сметанич), А.Д. Радлова, Д.М. Горфинкель, Д.И. Выгодский. К этой секции присоединился и молодой А.В. Федоров, окончивший в 1928 г. Государственный институт истории искусств. Еще студентом института он опубликовал доклад «Проблема стихотворного перевода», прочитанный в 1925 г. (вошел в состав сборника «Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств» [Федоров, 1927, с. 104–118]), а в мае 1929 г. прочел на заседании секции доклад «Приемы и задачи художественного перевода»⁷.

Тридцатые годы начались с выхода в издательстве «Academia» книги «Искусство перевода» (Л., 1930). Книга эта весьма примечательна. Примерно треть ее занимает расширенная по сравнению с 1920 г. статья Чуковского «Принципы художественного перевода», а остальные две трети – статья А.В. Федорова «Приемы и задачи художественного перевода»⁸. В результате под одной обложкой оказались два совершенно разных автора: на фоне «азбуки для переводчиков», которую представляла собой статья Чуковского, работа Федорова, подробно, вдумчиво и взвешенно обсуждавшая различные приемы перевода прозаических и поэтических художественных текстов, существовавшие в разное время в разных странах, выгодно отличалась своим академизмом. По некоторым положениям Федоров и Чуковский говорили даже прямо противоположные вещи. «Искусство перевода» 1930 г. издания было единственной попыткой объединить в одной книге таких разных авторов, как Чуковский и Федоров: следующее издание «Искусства перевода», вышедшее в той же «Академии» в 1936 г., стало уже книгой одного Чуковского⁹.

жества отдельных курьезов и ляпсусов, остроумно иллюстрирующих различные ошибочные принципы перевода; с интуицией мастера художественного слова он сделал целый ряд правильных выводов об общих и частных проблемах перевода. Однако он не ставил себе целью создание такого труда, в котором была бы дана единая, носящая систематический характер концепция искусства перевода» [1964, с. 90]. Существенно раньше Т.М. Левит, отзываясь на книгу «Искусство перевода» (1930 г.), первая часть которой была написана Чуковским, говорил, что центральная мысль статьи Чуковского «нигде конкретно не высказана, по обычной манере Чуковского не формулировать» [1930, с. 122]. А.В. Федоров писал, что «положение о необходимости полноценного языка в переводе, положение лингвистическое по самому своему существу, применялось нередко субъективно, поверхностно, эмпирически – без углубленного анализа удачных или неудачных примеров, без указания на конкретные причины успеха или ошибки переводчика, и дело нередко ограничивалось демонстрацией какого-нибудь анекдотического случая (напр., в работах К.И. Чуковского)» [1953, с. 100–101]. И даже И.А. Кашкин, представитель того же лагеря, что и Чуковский, не удержался от замечания: «верная по общим установкам, остроумная и насыщенная материалом книга К.И. Чуковского “Высокое искусство” всё же слишком отрывочна, в ней нет единого плана и общего охвата...» [1955, с. 148].

⁶ Кажется, единственное исключение – книга Александра Моисеевича Финкеля «Теория и практика перевода», вышедшая на украинском языке (*Фінкель О. Теорія й практика перекладу*. Харків: ДВУ) 1929).

⁷ Видимо, именно этот доклад был частично опубликован в журнале «Звезда» (1929, № 9) под заглавием «О современном переводе», а в расширенном виде вошел в книгу «Искусство перевода» [Федоров, 1930].

⁸ Любопытно, что А.В. Федоров, основоположник лингвистической теории перевода в нашей стране, тогда выступал и воспринимался другими как литературовед. В предисловии к этому изданию Чуковский представляет Федорова читателям «молодым историком литературы».

⁹ Видимо, не последнюю роль в этом сыграл холодный прием, оказанный критикой первому изданию книги. Отзываясь на эту книгу, Т.М. Левит назвал статью Чуковского неверной по установке (Чуковский призывал переводить как можно точнее и как можно меньше вносить в перевод своего, переводческого, из чего, по мнению Левита, «следует, что идеальный переводчик по отношению к автору является чем-то вроде грамматической формы: он передает стиль и манеру, но всячески укрывает себя, отменяет не только свою личность, но и язык и культуру», а для советского переводчика это, видимо, унижительно), а статью Федорова так и просто вредной: «Статья Федорова – типичная работа ленинградского формалиста. Автор добросовестно описывает существующие (или существовавшие) в природе типы перевода. В каталог попадают даже такие монстры, как переложение прозы стихами; не забыты в описи (как положено ленинградцам) и всевозможные воззрения на перевод – от французов

В 1934 г. в 8-м томе «Литературной энциклопедии» вышла статья А.А. Смирнова и М.П. Алексеева «Перевод», в которой, наряду с историей перевода в России и за рубежом, присутствовал раздел «Методика литературного перевода». Здесь обсуждались насущные проблемы теории художественного перевода (вопросы о принципиальной переводимости иноязычных произведений, о точности перевода, о передаче национального и исторического колорита, об иноязычных заимствованиях, о форме переводных поэтических произведений и проч.), а также вводилась переводческая терминология, к обсуждению которой я обращусь позже.

В январе 1936 г. прошло Первое всесоюзное совещание переводчиков, где были прочитаны, в частности, доклады И.Л. Альтмана «Культурная революция и проблемы художественного перевода», М.Л. Лозинского «Искусство стихотворного перевода» и А.А. Смирнова «Задачи и средства художественного перевода» – на них я подробнее остановлюсь позднее. Стали появляться статьи о переводе в журнале «Литературный критик»; в 1939 г. там выступил Е.Л. Ланн, объяснивший принципы, положенные им и его женой А.В. Кривцовой в основу переводов Ч. Диккенса (статья «Стиль раннего Дикенса и перевод “Посмертных записок Пиквикского клуба”»).

К началу 1950-х годов стала особенно остро ощущаться потребность в теории перевода, о чем говорилось во время Второго всесоюзного совещания переводчиков, проходившего в начале декабря 1951 г. В ответ на эту потребность в 1953 г. появилось «Введение в теорию перевода» А.В. Федорова – книга, положившая начало лингвистической теории перевода в СССР. В полемике по поводу этой книги отчетливее обозначилась противоположная, литературоведческая, теория перевода, одним из идейных отцов которой стал И.А. Кашкин. В 1954 г. на Втором всесоюзном съезде советских писателей выступил П. Антокольский с докладом «Художественные переводы литератур народов СССР» (на первом съезде в 1934 г. вопрос о художественном переводе вообще не поднимался). В 1955 г. вышел сборник «Вопросы художественного перевода», представлявший мнения сторонников литературоведческой теории перевода, а с 1959 г. начал издаваться периодический сборник «Мастерство перевода» (ставший как бы продолжением «Вопросов художественного перевода»¹⁰), редколлегия которого состояла главным образом из переводчиков-литературоведов.

Характеризуя состояние переводческой науки на симпозиуме «Актуальные проблемы теории художественного перевода» в 1966 г., И.С. Брагинский сказал, что «за последние десять лет были защищены диссертации: три докторские (А. Федоров¹¹, Г. Гачечиладзе¹² и Е. Эткинд¹³) и 32 кандидатские по вопросам теории художественного перевода» [Брагинский, 1967, с. 15–16].

XVIII в. до немцев XX в., пропущена мелочь: советская установка» [1930, с. 123]. И далее: «Полная беспристрастность эта характерна для кабинетного ученого. Не менее характеризует ее – бесплодность, совершеннейшая неприложимость. Федоров написал статью в безвоздушном пространстве и в безвоздушное пространство. Федоров – отвлеченный теоретик. Неверная статья Чуковского и полезнее и содержательнее: она – статья профессионала» [Там же, с. 124]. Кроме того, в ноябре 1930 – марте 1931 г. прошло «обследование» ленинградской секции переводчиков, после чего началась ее чистка, направленная на изгнание «социально чуждых» элементов (буржуазных специалистов и остатков дворянства). В результате чистки из секции переводчиков был исключен в том числе и Федоров, имевший дворянское происхождение [Кукушкина, 2011, с. 643, 658–661].

¹⁰ В выпуске «Мастерства перевода» за 1959 г. было указано, что «предыдущий сборник выпущен в 1955 году», но название предыдущего сборника не уточнялось. В выпуске за 1962 г. говорилось: «этот сборник, как и два предыдущих (“Мастерство художественного перевода”, 1955; “Мастерство перевода”, 1959)». И только в выпуске за 1963 г. было верно указано название того издания, по отношению к которому «Мастерство перевода» стало преемником: «этот сборник, как и предыдущие (“Вопросы художественного перевода”, 1955; “Мастерство перевода”, 1959 и 1962)».

¹¹ См.: Федоров А.В. Лингвистические основы учения о переводе. Л.: Ин-т языкознания АН СССР, 1953.

¹² См.: Гачечиладзе Г.Р. Проблема реалистического перевода. Тбилиси: Изд-во АН Груз. ССР, 1961.

¹³ См.: Эткинд Е.Г. Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики. Л., 1965.

2. Потребность в теории перевода и требования к ней

В работах обозреваемого периода регулярно повторяются жалобы на отсутствие теории художественного перевода – особенно теории нормативной, предлагающей правила, которым можно было бы учить начинающих переводчиков. В предисловии к своему «Высокому искусству» К.И. Чуковский вспоминал, что к началу двадцатых годов «не существовало ни одной русской книги, посвященной теории перевода», а по воспоминаниям А.В. Федорова, в начале двадцатых в Советской России не существовало и самого понятия «теория перевода» и он первый употребил его в своей статье 1927 г. «Проблема стихотворного перевода» [1983, с. 161]. Шли годы, но и в 1954 г. на Втором всесоюзном съезде советских писателей П.Г. Антокольский заявил, что «теория перевода находится у нас в стране в начальной стадии формирования» [Антокольский и др., 1956, с. 253]. В том же 1954 г. И.А. Кашкин писал: «Метод советской переводческой школы всё еще ждет своего теоретического обобщения» [1954б, с. 148]. А в 1962 г. Б.А. Ларин, указывая на бессмысленность борьбы между лингвистическим и литературоведческим подходом к теории перевода, говорил, что «теория перевода, как наука, проходит пока детскую стадию развития» [1962, с. 3].

Долгое время перед теорией перевода ставилась практическая задача: научить переводчиков переводить. Вспоминая о своей работе во «Всемирной литературе», Чуковский говорил, что для выполнения тех гигантских задач, которые ставило перед собой издательство, «нужна была теория художественного перевода, вооружающая переводчика простыми и ясными принципами, дабы каждый – даже рядовой – переводчик мог усовершенствовать свое мастерство». В своей статье 1919 г. он писал:

Одного таланта переводчику мало. Он должен теоретически установить для себя принципы своего искусства. Один «нутряной», малокультурный талант, не вооруженный тщательно воспитанным вкусом, может привести к самым пагубным, почти катастрофическим последствиям [1919, с. 8].

На другом конце рассматриваемого хронологического отрезка точно такую же мысль высказывал В.М. Россельс:

А ведь теория художественного перевода нужна не вообще и даже не только литературоведам. Она нужна прежде всего многотысячной армии переводчиков, чтобы вооружить их мастерством и в конечном счете для того, чтобы росло качество перевода [1960, с. 160].

Эта прикладная задача была поставлена перед теорией так остро, что порой вызвала отторжение. Известно высказывание А.А. Реформатского о том, что теория перевода в таком виде вообще невозможна:

...естественно, возникает вопрос относительно науки о переводе. Есть ли такая наука и может ли она быть?

Такой науки быть не может. Практика перевода может пользоваться услугами многих наук, но собственной науки иметь не может. Это вытекает из разнообразия типов и жанров перевода. Действительно, то, что нужно для специального научного перевода, не затрагивает того, что вызывает затруднения в стихотворном переводе; вопросы, связанные с филологическими переводами классиков, совершенно не нужны в гидах и разговорниках-минимумах и т. д. Общего знаменателя у этих разноделимых величин нет [1952, с. 12].

Чистые же теоретики вроде А.В. Федорова, строившие не нормативную, а описательную теорию перевода (см. ниже, раздел «Лингвистическая теория перевода»), порицались за бесплодность и практическую неприменимость своих построений. Лишь изредка раздавались голоса о том, что от теории перевода и не нужно требовать, чтобы она учила переводить, так же как от теории литературы не требуют, чтобы она учила писать, и что описательная функция теории вполне достаточна. Так рассуждал, например, А.И. Дейч:

В самом деле, прочитав теоретические статьи... едва ли можно научиться переводить. Но с такой точки зрения и логику как науку можно отвергать. Никто, изучив всю систему силлогизмов, не стал после этого правильно и логично мыслить, как никто, познав теорию стиха, не стал поэтом [1966, с. 3].

В условиях формирования теории перевода, от которой ожидался немедленный выход в практику, закономерно, что обсуждение теоретических вопросов превращалось в поиски лучшего метода перевода.

3. Проблема переводимости и роль перевода

От Серебряного века ранние советские переводчики унаследовали мысль о непереводе-мости – или, точнее будет сказать, неполной переводимости – художественных произведений. В 1905 г. в статье «Фиалки в тигеле» Брюсов писал, что стихи на чужом языке никогда или почти никогда не производят такого же впечатления, как на родном; что «передать создание поэта с одного языка на другой – невозможно», что это недостижимая мечта и что перевод-чику посильно лишь воссоздать в переводе некоторые элементы поэтического произведения, оставив остальные элементы непередаваемыми.

Близкую мысль – уже в 1920 г. и применительно к прозаическим переводам – высказы-вает Ф.Д. Батюшков в статье, помещенной в брошюре «Принципы художественного перевода». По его мнению, определенные элементы иноязычного произведения за счет самих свойств языка подлинника принципиально непередаваемы в переводе:

Никакой перевод на другой язык не может передать музыки итальянского языка, при обилии в нем гласных, напевности французской речи, тоже музыкальной по своему, несколько суровой мужественности испанского языка, благодаря спирамтам, сжатой выразительности английского языка, при краткости слов и отсутствии грамматики, широкого раската немецкой речи, при некоторой грузности ее синтаксиса и лексическом богатстве и т. д. [1920, с. 12].

Сходным с Брюсовым образом рассуждал и молодой А.В. Федоров. В докладе «Проблема стихотворного перевода», прочитанном в 1925 г. и опубликованном

в 1927 г., он говорит о стихотворениях как о сложном целом, составленном из много-численных, иерархически выстроенных элементов, каждый из которых в переводе может либо передаваться полностью, либо не передаваться: пропадать или заменяться другими элемен-тами, а кроме того, в переводе могут появляться и совсем новые элементы [1927].

Таким образом, как говорит Федоров в своей части «Искусства перевода» (1930 г.):

Воспроизводя одну какую либо сторону подлинника с наибольшей точностью, которую позволяет ему родной язык, переводчик неизбежно изменит точности в каком либо другом отношении, передавая черты переводимой вещи.

Отдельные особенности подлинника, подвергаясь передаче на другой язык, как бы *бьются* за то место, которое им придется занять в произведении переводчика. И переводчик, отбрасывая одно, сохраняя или видоизменяя другое, производит известный *отбор* среди представляющихся ему возможностей и так или иначе разрешает это *столкновение борющихся сил*. Таким образом, *точность в одном пункте равнозначна неточности в другом* [1930, с. 90–91].

Из проблемы переводимости, как видим, вытекает проблема точного перевода: что зна-чит точный перевод и возможен ли он вообще. Неслучайно сам Федоров, много внимания уделявший теоретическому обоснованию переводимости, термину «точный перевод» предпо-читал термин «адекватный перевод» (или, в его русифицированном виде, «полноценный пере-вод»).

Впоследствии сомнения в переводимости иноязычных произведений были советскими теоретиками перевода отринуты. Своеобразный переходный этап к этому мы наблюдаем в ста-

тье «Перевод» из «Литературной энциклопедии»¹⁴, где мнение о непереводаемости объявляется чертой идеалистического мировоззрения:

Лишь хорошо вооруженный лингвистически и историко-культурно переводчик может удовлетворительно разрешить задачу адекватного художественного п<еревода>, состоящую в передаче смыслового содержания, эмоциональной выразительности и словесноструктурного оформления подлинника. Трудность этой задачи породила довольно распространенное мнение о принципиальной «невозможности» адекватного п<еревода>, восходящее еще к суждению Лейбница: «Нет в мире языка, который был бы способен передать слова другого языка не только с равной силой, но хотя бы даже с адекватным выражением». С идеалистической точки зрения, объявляющей лит<ературн>ое произведение абсолютно завершенным, замкнутым в себе и неповторимым целым, точный п<еревод> в смысле воспроизведения единого художественного целого во всех трех названных аспектах (смыслового, эмоционального и словесно оформляющего) и их соотношений действительно невозможен. Но если считать сущностью произведения его общее идейно-эмоциональное эстетич<еское> воздействие, по отношению к к<ото>рому различные словесные средства играют лишь служебную роль¹⁵, то проблема точного в смысле адекватности п<еревода> оказывается разрешимой [Смирнов, Алексеев, 1934, с. 527].

В 1950-е же годы мнение о всепереводаемости утвердилось уже совершенно:

Мы серьезно расчистим дорогу для дальнейшего изложения, если прежде всего поставим вопрос, так сказать, гносеологический – вопрос теории познания, вопрос основной для всякой теории: возможен ли вообще адекватный перевод с другого языка?

Это вопрос не праздный. Мы знаем, например, что сейчас на Западе, и англичане и французы, решительно отказываются от поэтического перевода и заменяют его рубленным, прозаическим подстрочником. Они, очевидно, исходят из убеждения, что поэзия непереводаема, что всякая попытка передать на другом языке поэтическое произведение обречена на неудачу.<...>Мы утверждаем возможность перевести, *переводимость* с любого языка и на любой другой. Переводимость адекватна возможности общения народов между собой. На этом держится вся мировая культура. Это одна из предпосылок ее развития [Антокольский и др., 1956, с. 254–255].

Наша переводческая практика поучительна во многих отношениях. Она вдребезги разбила бесчисленные реакционные утверждения о «замкнутости» и «непроницаемости» культур, о «непереводаемости» поэтических произведений. Эти пессимистические взгляды в различных своих вариациях всячески культивировались в дооктябрьскую эпоху существования человечества [Лейтес, 1955, с. 99].

¹⁴ А.В. Федоров, описывая историю теоретических представлений о переводе в СССР, отзывался об этой статье как о «первой работе, представляющей попытку применения принципов марксистско-ленинской методологии к переводу» [1968, с. 132].

¹⁵ Заметим здесь предпосылку к будущей теории реалистического перевода (см. гл. III).

Мы правы, говоря о переводимости всех произведений. В принципе все произведения переводимы, но не все произведения удается перевести¹⁶ [Брагинский, 1967, с. 28].

Из отношения к проблеме переводимости закономерно следует отношение к роли перевода. Если Ф.Д. Батюшков, например, полагал, что никакой перевод не способен заменить оригинал:

Полезно чаще вспоминать положение, которое имеет силу аксиомы: никакой, даже самый совершенный, перевод не может вполне заменить чтение художественного произведения в подлиннике [1920, с. 10]

и если А.В. Федоров в 1930 г. писал о переводе, что «конечно, заменить оригинал он не может. Бесцельно и требовать этого от перевода» [1930, с. 91], то К.И. Чуковский в том же 1930 г., в своей статье, помещенной рядом со статьей Федорова, утверждал уже обратное:

Новый читатель уже не желает довольствоваться «Дон Кихотами», «Робинзонами», «Гулливерами» в пересказе разных бойких барынь, он требует таких переводов, *которые заменяли бы подлинник* [1930, с. 28].

¹⁶ Это было сказано на Всесоюзном симпозиуме «Актуальные проблемы теории художественного перевода». Интересен своеобразный рецидив, произошедший тогда же. Выступавший на следующий день после Брагинского Вильгельм Левик, говоря о вольностях, которые допускает в переводах Маршак, заявил: «Но теоретически я не могу не признавать правомочность такого метода, особенно в тех случаях, когда мы имеем дело со стихами непереводаемыми. Я уже мысленно вижу, как хмурятся брови некоторых наших теоретиков, объявивших, что все в мире переводимо и что нет такого стихотворения, которое нельзя было бы воспроизвести на русском языке. Я склонен утверждать как раз обратное. Поэзия, как таковая, по-моему, вообще непереводаема, хотя ее отдельные элементы безусловно поддаются воспроизведению на чужом языке» [1967, с. 7].

4. Проблема терминологии

Проблема переводимости тесно связана с теми терминами, которые употребляли по отношению к желательному переводу. К.И. Чуковский, например, пользовался применительно к переводу словом «точный» (и писал, что «идеал нашей эпохи – научная, объективно-определимая точность») [1919, с. 23]. Между тем, как видно из предыдущего раздела, переводчикам, рассуждавшим на тему художественного перевода, было понятно, что соблюсти совершенную точность в отношении всех элементов переводимого текста невозможно. Хотя выражение «точность перевода» и было в ходу, но использовалось оно в нестрогом смысле, и те, кто говорил и писал о ней, понимал под ней разное. «Едва ли не самым основным условием, которому должен удовлетворять современный художественный перевод, является точность перевода, – говорил в 1934 г. Евгений Ланн. – Это неоспоримо, но столь же неоспоримо, что понятие “точности перевода” есть наименее точное понятие» [РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 25, л. 1].

Однако слово «точность» (несмотря на свою неточность) было привычно и понятно. Его охотно употребляли переводчики разных лагерей: с одной стороны, например, Е.Л. Ланн (выдвигавший в статье «Стиль раннего Дикенса и перевод “Посмертных записок Пиквикского клуба”» приемы точности) и Г.А. Шенгели (утверждавший, что «точность перевода должна стать основной нормой переводного дела»), а с другой – И.А. Кашкин (который говорил, что для переводов Дикенса «нужна точность, но точность верно понятая, такая, которая передавала бы и юмор, и негодование, и лиризм, и сатиру»).

Иной возможностью было заменить слово «точность» другим, более техническим и специальным словом. Поводом для этого стала статья Ф.Д. Батюшкова в брошюре «Принципы художественного перевода» (1920 г.), где хороший перевод обозначался словом «адекватный»¹⁷. В 1934 г. термин «адекватный перевод» был использован А.А. Смирновым в статье «Перевод» в «Литературной энциклопедии». Впоследствии этот термин (русифицировав его в «полноценный перевод») усвоили А.В. Федоров и другие переводчики – в первую очередь те, кто разрабатывал лингвистическую теорию перевода (см. соответствующий раздел ниже), поэтому к середине 1950-х годов авторы из противоположного, литературоведческого, лагеря стали возражать против этого термина:

В свое время значительным шагом вперед была так называемая теория адекватного или «полноценного» перевода. Ее сторонники уже не настаивали на абсолютной точности каждой отдельной детали и допускали замены при условии выполнения ими тех же, что и в подлиннике, стилистических функций. Однако, здравая в своей сути, теория полноценного перевода у некоторых ее глашатаев превратилась в механическую подстановку набора смысловых замен (так называемых «субститутов») и постоянных межязыковых стилистических соответствий для выражения одного и того же смысла. Причем делается это ими без достаточного учета социального и художественного момента [Кашкин, 19546, с. 150].

Обратим внимание еще на один термин – «субститут». Он означает близкую по смыслу и равнозначную замену для слова или выражения оригинала, прямой перевод которых невозможен. Этот термин будет встречаться в работах Е.Л. Ланна и Г.А. Шенгели, посвященных переводу; он восходит к статье А.А. Смирнова и М.П. Алексеева «Перевод» в 8-м томе «Лите-

¹⁷ Впоследствии А.В. Федоров вспоминал: «Из отечественных авторов, писавших о переводе, первым употребил термин “адекватность перевода”, по-видимому, Ф.Д. Батюшков – в статье “Задачи художественных переводов”» [1958, с. 32]. Федоров ошибается: выражение «адекватный перевод» использовали и до Батюшкова, в дореволюционной критике, но в советской России приоритет, вероятно, действительно принадлежит ему.

ратурной энциклопедии» (1934 г.) и в дальнейшем особого распространения не получил: к 1950-м годам он уже практически вышел из употребления. Для И.А. Кашкина, писавшего в середине пятидесятих, слово «субститут» было уже чем-то вроде ругательства: он использовал его исключительно в отрицательном значении (что видно даже по вышеприведенной цитате, где «так называемые субституты» подставляются в перевод *механически*, и что будет видно в гл. IV, где Кашкин, процитировав из статьи Ланна фразу со словом «субститут», скажет, что Лани «внедряет иноязычие и чужие языковые нормы и элементы вроде псевдонаучной терминологии»).

5. Проблема чужезычия

Проблема несоответствия языка иноязычного произведения вкусам читателя принимающей культуры стояла перед переводчиками всегда и решалась по-разному: то в пользу иностранности оригинального произведения, то в пользу читательских вкусов – иначе говоря, то в пользу очуждения, то в пользу одомашнивания переводимых произведений. Эти два подхода, как замечает М.Л. Гаспаров, в культуре чередуются, и в двадцатые годы XX в. в Советской России был всё еще в силе очуждающий подход, унаследованный от Серебряного века, – подход, требовавший наивозможной точности перевода и сохранения определенного налета иностранности и необычности текста, что Е.Л. Ланн определял как требование сохранения авторского стиля¹⁸. Причем культурный маятник качнулся в эту сторону не только в России: одновременно в Германии Вальтер Беньямин пишет в «Задачах переводчика», что «истинный перевод весь просвечивает, он не скрывает оригинала, не заслоняет ему свет, он позволяет лучам чистого языка беспрепятственно освещать оригинал, словно усиливая их своими собственными средствами. Этой способностью обладает прежде всего дословная, буквальная передача синтаксиса, именно она показывает, что слово, а не предложение является первичным мельчайшим кирпичиком для переводчика» [2004, с. 41–42]. В той же работе он цитирует Рудольфа Паница, писавшего¹⁹ немногим ранее: «наши литературные переводы, даже самые лучшие, исходят из ложной предпосылки они пытаются онемечить индийское греческое английское вместо того чтобы индизировать грецизировать англицизировать немецкое, они испытывают гораздо больший трепет перед привычными нормами собственного языка нежели перед духом чужого произведения <...>. принципиальное заблуждение переводящего заключается в том что он закрепляет случайное состояние собственного языка вместо того чтобы с помощью чужого языка дать ему мощный толчок...» [Там же, с. 44].

К двадцатым годам XX в. это было, однако, уже не первое колебание маятника, и начитанные литературоведы, писавшие о переводе, уже знали из истории о разном отношении к языку подлинника. Ф.Д. Батюшков усматривал связь между отношением к подлиннику (в том числе и к его языку), с одной стороны, и развитостью народа, к которому принадлежит переводчик, в сравнении с народом, к которому принадлежит автор, – с другой стороны. Если переводчик принадлежал к народу, считающему себя художественно более развитым, чем народ, к которому принадлежал автор подлинника, то переводы делались принципиально неточными, адаптировались под вкус принимающего народа; если, наоборот, переводчик принадлежал к художественно менее развитому народу, то наблюдалась «рабская зависимость перевода от языка подлинника»; если же оба народа находились на одинаковой степени духовного развития, то появлялась возможность адекватного перевода [1920, с. 7–9].

Как видим, Батюшков хоть и мыслил исторически, но признавал полноценным только один из трех намеченных им принципов перевода, а два другие отвергал. Более беспристрастно рассуждал молодой А.В. Федоров: в своей части книги «Искусство перевода» (1930 г.) он считал возможными установку на родной язык, когда переводчик избегает всякой чужеземности и не принятых в его языке оборотов; установку на чужезычность в переводе, состоящую в том, чтобы «передавать чужие образы и представления, как они есть, вводить чуждые, даже, может быть, не совсем понятные слова, воспроизводить порядок слов и расположение их во фразе, ничего не сглаживая и не смягчая, пренебрегая (насколько позволяют требования понятности)

¹⁸ «Символисты впервые в истории русского перевода предъявили к художественному переводу требование сохранения стиля автора» [Ланн, 1939, с. 158].

¹⁹ С полным презрением к прописным буквам (что сохранилось в переводе) и к традиционной пунктуации (что сохранилось неполностью).

правилами своего родного языка»; и установку на сглаживающий перевод, когда переводчик пишет ровным, гладким языком, не сохраняя национально-языковых и предметных особенностей подлинника, но и не вводя специфических черт своего языка [1930, с. 115–130]. Каждую из этих установок, если она проводится со всей последовательностью,

Федоров считал нежелательной; удачный перевод достигается своеобразным компромиссом всех трех установок. Как бы то ни было, примечательно, что установку на чужезычие Федоров оправдывает, говоря, что «принципиально такая тенденция вполне законна: ставить себе задачей именно подчеркнуть чужеземность, иноязычность произведения (недаром это перевод) путем использования чуждых и непривычных звуков и слов и необычных представлений; благодаря такому способу перевода, выделяется тот чужестранный фон, который стоит за оригиналом» [1930, с. 119]. Заодно со слов Федорова мы узнаем, что принципиальным защитником такого перевода был Д.И. Выгодский²⁰. По-видимому, сглаживающий перевод был раннему Федорову даже неприятнее, чем перевод с установкой на чужезычность, так как в статье «О современном переводе» он говорил, что «перевод *сглаживающий*, стирающий индивидуально-характерные черты подлинника, настолько распространен, что в противовес тенденции к сглаживанию следовало бы выдвинуть такой перевод, который выделял бы, подчеркивал бы своеобразие оригинала, даже, может быть, *утрировал* бы его особенности, показывал бы их под увеличительным стеклом» [1929, с. 188].

Даже у К.И. Чуковского в статьях 1919–1920 гг. мы находим рекомендации сохранять в переводе определенные языковые особенности подлинника: как можно точнее воспроизводить звучание собственных имен, сохранять иноязычные пословицы и фразеологизмы, сохранять даже иностранную пунктуацию (подробнее см. гл. II). При этом, однако, Чуковский категорически настаивал, что синтаксис перевода должен быть русский.

Идею сохранения в переводе ощущения чуждости, причем всегда особой, характерной для конкретной страны и конкретного времени, защищал и Е.Л. Ланн:

...беда многих переводчиков заключается именно в том, как правильно подчеркивала полвека назад редакция одного из русских журналов, что они «не подозревают, где тут настоящая трудность: придать идеям и чувствам иностранный вид в отечественной форме».

Работая над «отечественной» формой выражения, мобилизуя все свои языковые средства выразительности для передачи мысли и эмоции иностранного автора, переводчик должен с предельной ясностью сознавать, что форма выражения Бальзака окрашена в национальный французский цвет, а у Диккенса – в английский, а каждый из этих цветов имеет множество оттенков, соответствующих индивидуальным стилевым особенностям писателя. Как часто об этом забывают, и как часто, читая перевод, не чувствуешь никакой разницы между языком Бальзака и Диккенса. И не только между языком, но и между той конкретной действительностью, которую описывает каждый из этих классиков [РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 67, л. 5].

Однако начиная с середины 1930-х годов усилилась тенденция к освоению, одомашниванию переводимых текстов. Выступая с докладом на Первом всесоюзном совещании переводчиков, А.А. Смирнов [1935, с. 1], лстя советскому строю, сказал, что «обычно берущей [т. е. переводящей] стороной является страна социально-экономически более развитая, дающей –

²⁰ Давид Исаакович Выгодский (1893–1943) – литературовед, литературный критик и переводчик с французского, испанского, немецкого и других языков. Арестован в 1938 г., скончался в Казахстане в Карлаге. Как сообщает Федоров, Выгодский готовил книгу «Проблема художественного перевода» – по всей вероятности, для издательства «Academia», в которой должен был высказаться в защиту очуждающего перевода. Книга так и не была напечатана.

страна менее развитая», – и слова Ф.Д. Батюшкова о том, что когда переводчик принадлежит народности, стоящей или мнящей себя выше другого народа в художественном развитии, то неточность перевода возводится в принцип, стали пророческими.

Переводы, созданные с установкой на чужезычие, отличались непривычным, сложным для понимания, «не вполне русским» языком и были рассчитаны на узкий круг высокообразованных читателей с определенными эстетическими потребностями (желающих – говоря словами Ланна – «чувствовать разницу между языком Бальзака и Диккенса»). Между тем, господствующая установка в советской литературе, начиная с 1930-х годов, была прямо противоположной: во главу угла ставились простота, общедоступность и общепонятность художественных текстов.

6. Дискуссия о языке

Под дискуссией о языке в истории русской литературной критики обычно понимается бурная газетная полемика 1934 г., начатая спором между М. Горьким и А.С. Серафимовичем по поводу романа Ф.И. Панферова «Бруски», но, как показывает Е.Н. Басовская [2011а; 2011б], это был лишь очередной – пусть и чрезвычайно мощный – всплеск пропагандистской кампании, которая велась под лозунгом борьбы за чистоту языка. Начало этой кампании в Советском Союзе можно отсчитывать с 1924 г., когда в газете «Правда» вышла краткая заметка В.И. Ленина «Об очистке русского языка» (написанная в 1919 г.). По ходу кампании враг, угрожавший чистоте русского языка и вынуждавший к борьбе с собой, менялся. Сначала (в заметке Ленина) это были «без надобности употребляющиеся» иностранные слова; затем жаргон и словотворчество; затем, начиная с заметки Г.О. Винокура «Культура речи в газете» (Литературная газета, 1929), это были канцеляризмы²¹; потом, во время полемики 1934 г., – простонародный язык; потом, после появления толкового словаря Ушакова, – включенные в него грубые слова и выражения, ит.д. [Басовская, 2011а, с. 19–23]. С идеологической точки зрения, борьба обращалась то против крестьян с их просторечием, то против интеллигентов с их иностранными словами и витиеватыми выражениями, и всегда – против новаторов, против речевой свободы, за унификацию речи и советизированный русский язык. Главными ценностями считались простота, общедоступность и относительная стилистическая нейтральность художественного языка.

При этом, когда газетная борьба обращалась против того или иного врага, о прошлых врагах подчас забывалось. Чрезвычайно интересно наблюдение Е.Н. Басовской над тем, что во время полемического всплеска 1934 г., обращенного, напомним, против простонародных слов и выражений, «засоряющих» литературный язык, «иностранные слова, которые, казалось бы, могли дополнить перечень речевых “сорняков”, не были объявлены таковыми ни в “Литературной газете”, ни в газете “За коммунистическое просвещение”» [2011б, с. 82]. К иностранным заимствованиям как главным загрязнителям русского языка вернулись уже в конце 1940-х, с началом борьбы с космополитизмом.

Всё это, как будет видно в гл. IV, отразилось и на переводческой критике. Причем интересно, что из двух статей И.А. Кашкина против переводов Диккенса, выполненных Е. Ланном и А.В. Кривцовой (первая статья написана в 1936 г., вторая в 1952 г.), во второй статье проблеме иноязычных заимствований уделено гораздо больше внимания, чем в первой, и по отношению именно к ним используется фраза «засорение языка».

²¹ Правда, довольно быстро, когда обнаружилось, что канцелизмами полна речь и партийных руководителей – и даже непогрешимого вождя, – этот враг исчез сам собой.

7. Дискуссия о формализме

«Дискуссия о формализме», вспыхнувшая в 1936 г. после редакционной статьи в «Правде» «Сумбур вместо музыки», стала как бы завершающим аккордом в утверждении эстетики социалистического реализма во всех направлениях советского искусства – в музыке, живописи, литературе. Слово «формализм», используемое в этой дискуссии, уже не имело отношения к литературоведческой школе формалистов 1920-х годов, а обозначало любую техническую сложность, любые стилистические новшества, любое отклонение от поэтики жизнеподобия, утверждаемой социалистическим реализмом и требовавшей простоты, понятности, общедоступности. Впрочем, не всякое жизнеподобие было желательным – нежелательное жизнеподобие было обозначено словом «натурализм» и, так же как формализм, представлено врагом советского искусства. Вообще, для этой дискуссии был характерен особый политический накал: если в прежних дискуссиях на первый план – хотя бы декларативно – выходили соображения эстетического плана, прикрывавшие собой политический характер полемики, то теперь он, наоборот, всячески подчеркивался. Кроме того, эта дискуссия отличалась безропотной покорностью всех ее участников: если в двадцатые годы шли ожесточенные споры между литературными группировками, если даже в 1934 г. Серафимович возражал Горькому по поводу «Брусков» Панферова, а участники последовавшей за этим «дискуссии о языке» отстаивали разные убеждения²², то теперь все – и правоверные реалисты, и те, кого зачислили в формалисты, – единодушно были за реализм и против формализма. Значение слов «формализм» и «натурализм» размывалось; они лишались конкретного научного и литературного содержания, превращались в ругательства, в предельно идеологизированные символы чего-то враждебного социализму. Показательна попытка Даниила Хармса вообще отказаться в своем выступлении на заседании Союза советских писателей (3 апреля 1936 г.) от этих слов: «Я затрудняюсь пользоваться терминами “формализм” и “натурализм” в тех смыслах, в каких они употребляются на литературной дискуссии. Смысл термина “формализм” настолько разнообразен и настолько каждым выступающим трактуется по-своему, что я не вижу возможности употреблять его в каком-то определенном значении. Термин “натурализм” стал почти однозначным с понятиями “цинизм” и “порнография”».

Отразилась дискуссия о формализме и на спорах о методе художественного перевода: слишком уж удобными оказались выработанные во время нее термины, слишком крепко врезались они в сознание – настолько крепко, что свыше двадцати лет после этого сохранялись в переводческой критике. Плохой переводчик, проявляющий пристальное внимание к оттенкам значения каждого слова подлинника, – натуралист. Плохой переводчик, воспроизводящий необычные стилистические или поэтические приемы подлинника, – формалист. И натуралист, и формалист – одинаково враги; их должно отлучить от переводов или перевоспитать из плохих переводчиков в хорошие. На ценностной оси советской критики противоположностью натурализма и формализма был социалистический реализм. Поэтому совершенно закономерно, что хороший переводчик был со временем объявлен переводчиком-реалистом, а хороший метод художественного перевода – реалистическим (см. гл. III). Если и стоит чему-то удивляться, то только тому, насколько поздно это произошло: Иоганн Альтман, поместивший в «Литературном критике» статью «О художественном переводе», был буквально в шаге от этого²³ (см. ниже раздел «Теория творческого перевода»).

²² Е.Н. Басовская считает, что причиной этому была не столько принципиальность выступавших, сколько неясная формулировка «линии партии» в первых газетных статьях и, вследствие этого, противоположное ее понимание участниками дискуссии.

²³ Заодно приходится удивляться и другому: статья Альтмана близко повторяет его доклад «Культурная революция и проблемы художественного перевода», прочитанный на Первом всесоюзном совещании переводчиков 3 января 1936 г., т. е.

еще за несколько недель до появления «Сумбура вместо музыки» и начала дискуссии о формализме. Однако созвучие доклада развернувшейся впоследствии дискуссии о формализме поразительно: изумительно чутко предугадав будущую дискуссию, Альтман теми же словами ругает формализм и натурализм. Может быть, именно из-за этого опережения событий Альтман и не сделал окончательного шага – не создал термин «реалистический перевод», а ограничился только творческим переводом.

8. Проблема стихотворного перевода: вопрос о форме

Николай Степанович Гумилев в статье «Переводы стихотворные», опубликованной в сборнике «Принципы художественного перевода» (1919 г.), презрительно осуждал отступление от формы оригинала. «Существуют три способа переводить стихи, – писал он, – при первом переводчик пользуется случайно пришедшим ему в голову размером и сочетанием рифм, своим собственным словарем, часто чуждым автору, по личному усмотрению то удлиняет, то сокращает подлинник; ясно, что такой перевод можно назвать только любительским. При втором способе переводчик поступает в общем так же, только приводя теоретическое оправдание своему поступку: он уверяет, что если бы переводимый поэт писал по-русски, он писал бы именно так... И теперь еще некоторые думают, что можно заменять один размер другим, наприм., шестистопный пятистопным, отказываться от рифм, вводить новые образы и так далее... Однако, поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой, как единственным средством выразить дух» [1919, с. 25]. Он выдвигал «девять заповедей для переводчика», добавляя в шутку: «так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться». «Заповеди» эти предписывали поэту-переводчику соблюдать:

1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона [Там же, с. 30].

Статья Гумилева, рассчитанная на начинающих переводчиков, не обсуждала – утверждала; Гумилев в ней выступал учителем, наставляющим правилам перевода²⁴. В последующие годы, казалось, в Советском Союзе само имя Гумилева должно было дискредитировать отстаиваемые им положения. Действительно, по прошествии чуть более тридцати лет на утверждения Гумилева нападала Е. Егорова²⁵:

Теоретик декадентского искусства художественного перевода Гумилев в своих «заповедях» поэтам-переводчикам предусматривал только эквилинеарность, эквиметрию, эквиритмию, сохранение чередования рифм, характера переносов стиха, то-есть требовал сохранения только формальных признаков подлинника. Формальный прием был превращен декадентами в некий фетиш. Этот фетишизм формы чужд советскому искусству

²⁴ Молодой А.Ф. Федоров пишет: «В качестве типичного примера нормативного взгляда на перевод, подхода с точки зрения “точности”, укажу статью Н.С. Гумилева “Переводы стихотворные” в брошюре “Принципы художественного перевода” (Изд-во “Всемирная Литература”, Пгр. 1919)...» [1927, с. 105]. Существенно позже он же напишет: «...четвертая в брошюре статья “Переводы стихотворные”, написанная поэтом Н. Гумилевым, невыгодно отличалась [от статей Батюшкова и Чуковского] тем, что давала лишь лаконичный свод нормативных и почти догматических указаний, строгих правил или, как их назвал сам автор, “заповедей” – в сущности, без учета специфических различий между языком и литературой подлинника и перевода» [1983, с. 160].

²⁵ Елизавета Михайловна Егорова – переводчица с польского, редактор (Г.А. Шенгели в 1952 г. писал о ней: «бывший редактор Детгиза, чей путь из Детгиза отнюдь не был устлан фиалками»), автор статей о переводах с украинского и польского языков, о переводах русских произведений на английский язык, а также о взглядах русских классиков на художественный перевод. Насколько видно из ее неопубликованной статьи «Заметки о советском искусстве художественного перевода» (1951 г.), хранящейся в архиве «Нового мира», – это женщина-плакат, доктринер, рассуждавший в строгом соответствии с политической и литературной конъюнктурой. О воинственности ее взглядов можно судить по тому, как в этой статье она ругает А.В. Федорова за то, что в книге «О художественном переводе» он написал, что в эпоху символизма техника перевода значительно улучшилась (для Егоровой это недопустимая ересь, поскольку переводчики эпохи символизма были декадентами, способными лишь «изуродовать» переводимых авторов, «искажая их идейный замысел, навязывая им свою реакционно-идеалистическую эстетику, систему своих вычурных, мертвенных образов»). Там же она осуждает К.И. Чуковского, написавшего в «Высоком искусстве», что «Хлебников, Пастернак, Маяковский и те, что пришли за ними, расширили диапазон нашей поэтической речи и тем исподволь подготовили нас к безболезненному восприятию наиболее чуждых “духу русского языка” оборотов Шекспира» (Егоровой кажется кошмарным, что «в одном ряду с Маяковским, зачинателями советской поэзии оказались у Чуковского декадент Хлебников и Пастернак, до сих пор не преодолевший элементов иррационализма в своем мировоззрении») [РГАЛИ, ф. 1702, он. 4, д. 1336, л. 23–24].

художественного перевода. Советские переводчики решают вопросы формы в тесной связи с идейным содержанием и особенностями родного языка и поэтики [РГАЛИ, ф. 1702, оп. 4, д. 1336, л. 9].

Однако на самом деле установка на сохранение в переводе формальных особенностей подлинника, в частности его размера, возобладала. Это хорошо видно и в практике поэтов-переводчиков²⁶, и в статье «Перевод» в «Литературной энциклопедии» («в последнее время в нашей переводческой практике всё более утверждается принцип эквиритмии, т. е. вполне точной передачи всей стиховой структуры подлинника» [Смирнов, Алексеев, 1934, с. 530–531]), и в докладе М.Л. Лозинского «Искусство стихотворного перевода», где он заявлял, что только перевод, «воспроизводящий со всей возможной полнотой и точностью и содержание и форму подлинника», может называться настоящим переводом [1955, с. 160]. Видно это и в жалобах Г.А. Шенгели на требования редакторов: «В.В. Гольцев, редактор журнала “Дружба народов”, на одном из переводческих совещаний заявил, что при переводе тюркских и армянских стихов надлежит выдерживать мужское окончание строк, поскольку в оригинале то же самое, а в переводе грузинских – не допускать мужской каталектики, поскольку в оригинале ее нет» [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 95, л. 98]. Видно это и в критических замечаниях к переводу байроновского «Дон Жуана», выполненному Шенгели, который заменил пятистопный ямб оригинала шестистопным ямбом: это ставили ему в вину разные критики – в первую очередь, конечно, И.А. Кашкин (о чем пойдет речь в главе IV), но также и другие, например М.А. Зенкевич²⁷. Сам же Шенгели, напротив, считал требование непременно соблюдать формальные особенности стихотворного оригинала теоретически несостоятельным, поскольку оно не учитывает разницы в языках и в поэтических традициях разных народов, и отстаивал гораздо большую свободу для поэта-переводчика (см. гл. II).

²⁶ Особенно молодых, не обладающих непререкаемым авторитетом, какой был, например, у С.Я. Маршака, лауреата Сталинской премии (1941 г.). В докладе на Всесоюзном симпозиуме «Актуальные проблемы теории художественного перевода» (1966 г.) Вильгельм Левик говорил: «Переводчику с установившейся репутацией прощают многое, чего не простят другому, менее известному. Мы привыкли, и, конечно, это по заслугам, восхищаться переводами Маршака. Но посмотрите же, наконец, что он себе позволяет, хотя бы в том же Бернсе. Он меняет и строфику, и размер, выпускает даже те образы, которые принято называть стержневыми. Другими словами, он стремится поставить себя по отношению к оригиналу в наиболее выгодные условия, насколько возможно облегчить свои переводческие цепи, чтобы, отступив от оригинала в том, что ему, Маршаку, кажется второстепенным, с наибольшей яркостью выразить то, что он считает главным. Пусть наравне с удачами ему иногда сопутствуют неудачи, но это метод истинного художника, метод портретиста, который властно заявляет: “В этом лице я считаю вот это главным, это я подчеркиваю и передаю, а остальное меня не интересует!” Но пусть попробует кто-нибудь другой, какой-нибудь не Маршак выпустить в стихотворении две-три строфы, или поменять их местами, или слить две строфы в одну и т. п. Какого редактора сумеет убедить такой переводчик в своем праве на подобные переделки?» [1967, с. 6].

²⁷ Согласно конспективным записям М.Ф. Лорие, сделанным во время обсуждения перевода «Дон Жуана», Зенкевич говорил, что «6-стопный ямб не годится для *causerie*», т. е. для того тона непринужденной беседы, которого добивался Шенгели. В этих записях среди выступавших упомянут также Александров (псевдоним литературного критика Владимира Борисовича Келлера), который говорил, что «5 и 6-стопный ямб – не в одном ключе» [РГАЛИ, ф. 2854, оп. 1, д. 314, л. 8].

9. Теория творческого перевода

Этот раздел основан на нескольких малоизвестных свидетельствах эпохи, в которых использовано понятие «творческий перевод». Само по себе слово «творческий» применительно к переводу часто встречается как хвалебный эпитет, однако, как видно из источников, в 1930–1950-е годы фразу «творческий перевод» использовали как полноправный термин, обозначающий желательный перевод подобно «адекватному переводу» или «реалистическому переводу».

Одно из этих свидетельств – первая редакция прежде не публиковавшейся статьи Георгия Шенгели «Поэтический перевод», датированная архивистами концом 1940-х годов:

Это простое соображение позволяет утверждать, что точность перевода является основной нормой переводного дела, – и это нужно сформулировать ясно и безоговорочно.

Однако, в переводческих кругах бытует вредная теория и еще более вредная практика так называемого «творческого перевода». Под этим пышным псевдонимом скрываются чаще всего продукты слабой переводческой техники, сильной лени и мощного неуважения к автору и читателю [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 95, л. 63].

Другое свидетельство – это давно забытая статья Иоганна Львовича Альтмана «О художественном переводе», опубликованная в «Литературном критике» в 1936 г. Альтман не был ни переводчиком, ни теоретиком перевода – он был литературовед и критик; статьи его, как вспоминает Леонид Зорин²⁸, были «не только ортодоксальными, но и фанатически истовыми». В январе 1936 г. Альтман выступил с докладом «Культурная революция и проблемы художественного перевода» на Первом всесоюзном совещании переводчиков. Доклад и написанная затем на его основе статья «О художественном переводе» были посвящены общим вопросам перевода на примере главным образом переводов русских произведений на языки народов СССР и произведений народов СССР на русский язык. Доклад и статья эти примечательны, во-первых, тем, что в них в качестве термина, обозначающего наилучший метод перевода, используется фраза «творческий перевод», а во-вторых, тем, что они почти на 20 лет предвосхищают теоретические статьи И.А. Кашкина (и даже Г.Р. Гачечиладзе) с почти такой же риторикой. Вот одна из первых известных мне попыток сопрячь новорожденную теорию социалистического реализма с теорией художественного перевода:

...художественный перевод – это не ремесло, а искусство, причем искусство большое. Я тут же должен подчеркнуть, что социалистический реализм имеет к художественным переводам не меньшее касательство, чем ко всей советской литературе. Если социалистический реализм является основным методом советской литературы, то применительно к художественным переводам у нас существует один критерий – критерий истинности, критерий адекватной передачи оригинала. Это социалистический критерий оценки оригинала, социалистический – с точки зрения политическо-идейных требований и реалистический с точки зрения художественно-правдивого подхода к оригиналу, исключаящий какое-либо искажение.

Социалистический реализм применительно к художественным переводам вовсе не означает натуралистическое копирование.

²⁸ В мемуарном романе «Авансцена», описывая сцену «проработки» Альтмана в 1949 г, во время кампании по борьбе с космополитизмом [Зорин, 1997, с. 35].

Социалистический реализм в художественном переводе восстает против натуралистического копирования точно так же, как в сфере художественного творчества он восстает против натуралистического бытописательства, против фактографии, против регистрации вещей, против инвентаризации мира.

Но социалистический реализм выступает также против грубой тенденциозности. Что означает такая тенденциозность в отличие от художественной тенденции, заложенной в самом произведении? Это – искажение идейного содержания произведения. Это такая тенденциозность, которая не дает возможности правильно осмыслить произведение...

Социалистический реализм в художественном переводе резко выступает против формализма, в угоду звуку, ритму, мелодии искажающему смысл произведения; формализм словосочетание заменяет звуком. Формализм любит внешнюю сторону художественного произведения. Художник-формалист видит преимущественно внешне-формальную сторону произведения, а не смысловое значение (как натуралист видит вещную сторону, предметную «фактуру» произведения и ее «переводит» а не само содержание) [РГАЛИ, ф. 631, оп. 6, д. 123, л. 38–39].

Обратим внимание на «врагов» «социалистического реализма в художественном переводе» – натурализм и формализм, о которых спустя почти 20 лет будет гневно писать И.А. Кашкин. Обратим также внимание на «грубую тенденциозность», или «искажение идейного содержания произведения», – и об этом будет писать Кашкин, уличая Г.А. Шенгели в том, что тот искажил идейное содержание байроновского «Дон Жуана».

В заключении доклада (и статьи в «Литературном критике») Альтман возвращается к противопоставлению лучшего переводческого метода, которому наконец подобрано название – «творческий перевод», – остальным:

Хороший музыкант-исполнитель верно передает замысел композитора. Однако, виртуоз передает произведение не только верно, но в то же время как-то по своему. Это – не только виртуозная техника, но и глубокое *понимание* сущности произведения. Виртуозный перевод не меняет композиции, не меняет смысла произведения и отдельных его частей, он добивается *точного* воссоздания, воспроизведения образов автора, но всегда вносит нечто *свое*, от своего языка, от своей *культуры* для более точной передачи духа переводимого произведения в целом и отдельных его нюансов. Это мы называем *творческим* переводом...

Творческий перевод всегда – жизненно-правдивый перевод. Творческий перевод не измышляет, не выдумывает и не сочиняет отсебятины, а правдиво и поэтически воссоздает литературное произведение на другой национальной почве...

Отсюда становится понятным требование социалистического реализма, борьба против натурализма, против формалистического, импрессионистического, экзотического и стилизаторского перевода.

Переводчик-натуралист пытается дать «точный перевод», но он никогда не в состоянии этого сделать. Точный, по его мнению, – это только *дословный* перевод. Но именно такой перевод, в котором следовали от точки до точки – чаще всего искажает смысл произведения²⁹. Мы требуем полного идейного

²⁹ В стенограмме доклада дальше следовали слова, предвосхищающие теорию реалистического перевода Г.Р. Гачечиладзе (см. гл. III): «*Основываясь на теории отражения Ленина, мы требуем полного идейного и словесного совпадения перевода с оригиналом...*» [РГАЛИ, ф. 631, оп. 6, д. 123, л. 71] (выделено мною. – А. А.).

и словесного совпадения перевода с оригиналом, использования богатства языка, синонимов, метафор; мы требуем не дословного перевода (и тем более не подстрочного), а *адекватного* оригиналу. Мы решительно против эмпирически-натуралистического перевода. В настоящее время, когда, в общем, политический, культурный, художественный уровень переводчиков на национальные языки еще не высок, *натурализм является основным злом, основным бичом этой переводной литературы.*

Но необходимо подчеркнуть большую опасность также *формалистического* перевода. Особенно велика эта опасность в *поэзии*, где часто, в угоду ритму, мелодии, звуковой форме стиха, *искажается содержание*. Творческий перевод в поэзии требует сохранения и содержания и формы, требует соблюдения размера и ритма – всей стихотворной системы, но не допускает искажений в содержании, во взаимоотношениях образов. Творческий перевод – это адекватная передача содержания и формы. В большей мере таковы, скажем, переводы «Илиады» Гнедича и Минского. Таков перевод «Одиссеи» Жуковского, «Энеиды» Брюсова³⁰.

Нетрудно заметить, что натуралист и формалист *смыкаются* в искажении оригинала. Один обожествляет каждое слово и запятую оригинала, видя в них самоцель. Другой обожествляет *внешнюю форму* произведения, безотносительно к его содержанию.

Большое зло в переводческом деле – импрессионизм. Переводя «по настроению» по первому непосредственному впечатлению, переводчик-импрессионист полагает, что перевел отлично. Однако, «непосредственное» ощущение слова – отнюдь еще не все. Необходимо *проверить* это ощущение. Импрессионистский перевод включает в себя недостатки натуралистического и формалистического перевода. Переводчик-импрессионист также не воспроизводит полностью *содержание* оригинала...

Экзотика в переводческой практике также подчеркивает внешнее, формальное в произведении. Содержание реализуется в таком переводе, как специфическое, *национально-ограниченное* содержание. Экзотика консервирует изображаемое, умиляется стариной и самобытностью, как и стилизаторство. Стилизатор «округляет» острые углы произведения, лакирует стиль. Он грубо искажает произведение в угоду неправильно понятой национальной форме.

Необходимо подчеркнуть, что стилизаторы и поклонники экзотики презирают по существу национальные литературы. Они по-барски, по великодержавному, подходят к национальному творчеству, грабительски относятся к фольклору и т. п. Стилизаторы протягивают руку наиболее националистическим, реакционным элементам, еще не вышибленным окончательно из нашей литературы и притаившимся кое-где в надежде на «лучшие времена», которые, конечно, никогда для них не наступят [1936, с. 166–168].

³⁰ Это суждение Альтмана поражает своей парадоксальностью. С тех пор как перевод «Энеиды» Брюсова вышел в издательстве «Academia» в 1933 г., он сделался хрестоматийным примером «плохого» перевода, выполненного по «порочному», «буквалистскому» принципу. Брюсовская «Энеида» концентрирует в себе все, что Альтман ругает («обожествление каждого слова оригинала» и «обожествление внешней формы оригинала»). Можно было бы подумать, что Альтман просто что-то перепутал или описался, но нет: в стенограмме доклада он называет Брюсова одним из лучших поэтов-переводчиков, а затем в перечислении образцов творческого перевода – «Илиады» Гнедича или «Одиссеи» Жуковского – ручкой вписывает «Энеиду» Брюсова [РГАЛИ, ф. 631, оп. 6, д. 123, л. 39 и 71].

Как будет видно из дальнейшего, «творческий перевод» Альтмана по своему описанию и по противопоставлению другим переводческим методам («натуралистическому переводу», «формалистическому переводу», «импрессионистическому переводу») поразительно похож на «реалистический перевод» И.А. Кашкина. Сам Кашкин, несомненно, был знаком с рассуждениями Альтмана: во-первых, он мог слышать его выступление на Всесоюзном совещании переводчиков, а во-вторых, статья Альтмана была помещена в том же номере «Литературного критика», где вышла статья Кашкина «Мистер Пиквик и другие». Таким образом, есть все основания полагать, что теория Альтмана – эта теория реалистического перевода в зародыше – легла в основу той теории реалистического перевода, которую выдвинет Кашкин в 1950-х.

10. Лингвистическая теория перевода

Лингвистическая теория перевода оформилась в СССР в 1950-е годы и связана с выходом в свет книги А.В. Федорова «Введение в теорию перевода» (1953 г.). Многие относят появление этой теории к более раннему времени: так, А.Д. Швейцер ведет историю лингвистического переводоведения от 1950 г., когда в сборнике «Вопросы теории и методики учебного перевода» появилась статья Я.И. Рецкера «О закономерных соответствиях при переводе на родной язык» [1987, с. 10], а по мнению самого Рецкера, «основы лингвистической

теории перевода в нашей стране были заложены Андреем Венедиктовичем Федоровым в 1930-х годах в курсе лекций по теории перевода, читавшемся им в Московском литературном институте имени М. Горького» [1974, с. 3], что, правда, выглядит уже некоторой натяжкой.

В 1950-е годы теория перевода воспринималась большинством неразрывно с практикой, причем не только как дисциплина, черпающая свой материал из практики перевода, но и как дисциплина, влияющая в свою очередь на практику и диктующая переводческий метод. Неудивительно поэтому, что Федорова ждало непонимание и, как он жаловался, предпринимались «попытки отождествить лингвистическое изучение вопросов перевода с формализмом или даже буквализмом, а то и приписать автору некий “лингвистический метод перевода” (!), будто бы рекомендуемый им (хотя по самому принципу работы от каких-либо нормативных указаний, или “переводческих рецептов” он всегда воздерживался)» [1968, с. 6].

В чем же провинился Федоров? Определяя в своей книге 1953 г. предмет теории перевода и ее место в ряду других филологических дисциплин, он писал:

...поскольку перевод всегда имеет дело с языком, постольку перевод всего больше требует изучения в *лингвистическом* разрезе – в связи с вопросом о характере соотношения двух языков и их стилистических средств. Более того: изучение перевода в литературоведческой плоскости постоянно сталкивается с необходимостью рассматривать языковые явления, анализировать и оценивать языковые средства, которыми пользовались переводчики. И это естественно: ведь содержание подлинника существует не само по себе, а только в единстве с формой, с языковыми средствами, в которых оно воплощено, и может быть передано при переводе тоже только с помощью языковых средств. Роль перевода для литературы той или иной страны, переосмысления или искажения подлинника в переводе – всё это тоже связано с применением определенных языковых средств. Психология перевода имеет дело с отношением языка к мышлению, с языковыми образами. Тем самым изучение перевода в плане как истории литературы и культуры, так и психологии невозможно без изучения его языковой природы.

Лингвистический разрез в изучении перевода имеет то важнейшее преимущество, что он затрагивает самую его основу – язык, вне которого неосуществимы никакие функции перевода – ни общественно-политическая, ни культурно-познавательная его роль, ни его художественное значение и т. д. Вместе с тем лингвистическое изучение перевода, т. е. изучение его в связи с соотношением двух языков, позволяет строить работу конкретно, оперируя объективными фактами языка. Всякого рода исследования и рассуждения о том, как отразилось при переводе содержание подлинника и какую роль оно сыграло для данной литературы, будут беспредметны, если не будут опираться на анализ языковых средств выражения, использованных при переводе.

Теория перевода, как специальная отрасль филологической науки, является дисциплиной лингвистической прежде всего. Правда, в ряде случаев

она весьма близко соприкасается с литературоведением – историей и теорией литературы, откуда черпает ряд данных и положений, и с историей тех народов, языки которых она затрагивает. Советская теория перевода опирается на философию диалектического материализма, в свете которой только и может быть правильно решен вопрос об отношении языка к мышлению. Но тесная связь теории перевода с этими науками не меняет ее специфики, как дисциплины лингвистической [1953, с. 13–14].

В союзники себе Федоров призвал марксистское языкознание в том виде, в котором оно преподносилось в вышедших незадолго до того статьях Сталина. В разделе своей книги, озаглавленном «Насущные вопросы теории перевода в свете трудов И.В. Сталина по языкознанию», он писал:

По прежнему необходима борьба с идеологическими извращениями в деятельности самих переводчиков и с попытками теоретического оправдания переводческого произвола, с пережитками марристских концепций, выражающимися и на практике и в теории в том, что умаляется роль языка при переводе, а вместе с тем ставится под сомнение и возможность лингвистического подхода к вопросам перевода³¹ [1953, с. 102].

Позиция Федорова вызвала сильное раздражение у переводчиков, намеревавшихся строить теорию художественного перевода на другом – не менее благонадежном, чем марксистское языкознание, – фундаменте: на теории социалистического реализма. Раздражение это подогревалось еще и тем, что «Введение в теорию перевода» Федорова на долгое время осталось единственным официально утвержденным учебником по теории перевода. «На карте Федорова остается белое пятно – эстетика художественного перевода, то есть, по сути дела, центральная проблема всей теории перевода художественной литературы», – говорил П.Г. Антокольский [Антокольский и др., 1956, с. 254]. «В этой книге перевод, в том числе и художественный, характеризуется как “форма творческой деятельности в области языка”³²... Ни разу в книге А.В. Федорова не упоминается о том, что художественный перевод – это форма творческой деятельности в области литературы», – писал А.М. Лейтес [1955, с. 103].

Но особенно негодовал на Федорова И.А. Кашкин. Сохранилась стенограмма его выступления 1956 г., где он отзывался о книге Федорова так:

Спрашивают меня: Скажите о Вашем отношении к книге «Введение в теорию перевода» Федорова.

Я могу в двух словах ответить на этот вопрос, но тут придется тоже процитировать. Если бы книга Федорова была задумана и выдержана как «Введение в технику *общего* перевода»³³, я бы не имел к ней особых претензий. Она написана со знанием дела, в ней много правильных деклараций, но она дает вексель решения ряда вопросов перевода художественной литературы, она привлекает историю художественного перевода, а не вообще перевода, она дает примеры из художественных текстов.

Рассказывают: на одной из выставок ходил по залам важный меценат, который мог купить много картин. За ним ходили критики, художники, а он

³¹ Обвинение в приверженности «пережиткам марристских концепций» было, конечно, оружием обоюдным. В частности, как будет видно ниже, в гл. IV, сторонники «литературоведческого» лагеря, Е. Егорова и И.А. Кашкин, в 1951 г. обвиняли Е.Л. Ланна в марризме.

³² Имеется в виду название раздела первой главы в книге Федорова: «Понятие перевода как формы творческой деятельности в области языка».

³³ Третье издание своей книги (1968 г.) Федоров назвал уже «Основы общей теории перевода», а во втором издании, сохранив заглавие «Введение в теорию перевода», добавил уточнение: «Лингвистические проблемы».

ходил и молчал. Ходил, ходил, подошел к картине, на которой был изображен городской пейзаж и забор, долго смотрел и наконец изрек: «Да, такие заборы бывают» (*смех*).

Понимаете, в чем дело. Как будто, правильно все, но, говоря о художественном переводе, нельзя забывать о чуть-чуть, которое и характеризует искусство, а этого чуть-чуть в этой книге Федорова нет. Он как будто извиняется за то, что в предыдущей книге 1941 г. он допустил некоторые перегибы в сторону [нрзб.] и тут выплеснул ребенка вместе с водой, ребенка – художественную специфику. И когда нужно довернуть, дожать, утеплить рукоятку своей рукой, оживить восприятие художественного перевода, этого он не делает. Это, до известной степени, книга для ремесленников, ремесленная книга, не для мастеров. Возможно, что Федоров напишет другую книгу и опять повернется на 180°, и будет говорить о всяких тонкостях, как говорил о них в 1941 г.³⁴

Кроме того, если взять эту книгу с чисто лингвостилистической точки зрения, то она сужает и вульгаризирует лингвистический подход к вопросу. Среди лингво-стилистов были такие люди, как акад. Щерба, сейчас тонко разбирающийся в некоторых вопросах

проф. Будагов. А о чем говорит Федоров? Он берет художественный пример из Мериме и на стр. 164 своего «Введения» анализирует такую фразу: «он подошел к своему коню, который воспользовался сном хозяина, чтобы плотно пообедать окрестной травой»³⁵. С точки зрения лингвостилистики А.В. Федорова интересует в этой фразе: «Насколько изменены и грамматические категории внутри отдельных словосочетаний: так, например, вместо слов оригинала *foin un bon repas*, т. е. сочетания: инфинитив + прилагательное + существительное, – мы видим наречие (“плотно”) с одним глаголом (“пообедать”), заменяющим два слова подлинника (глагол + существительное); там, где в оригинале сказано *de l’herbe aux environs* (существительное + предлог + существительное) – в переводе “окрестной травой” (сочетание прилагательного с существительным)». Однако читателя, да и литературного переводчика, интересует скорее стилистическое качество отобранных слов и уместность их соединения в данном контексте. Например, выбор синонимов в соответствии с общей стилистической окраской и т. п. Ему интересно, почему конь обедал, а не закусил, и когда он завтракал, и ужинал ли он столь же плотно. Его может заинтересовать, когда же конь успел пообедать окрестной травой (очевидно, на всех окрестных лужайках), не сходя с места; почему он обедал «окрестной травой», а не просто травой, и что под ногами. Но это тов. Федорова не интересует, когда он выступает в качестве лингвостилиста³⁶. <...>

Вот вам, собственно говоря, что такое в ряде случаев метод Федорова. Если переводчик, по мнению Федорова, должен судить не выше языка, а

³⁴ Имеется в виду книга А.В. Федорова «О художественном переводе» (1941).

³⁵ У Федорова: «Разбуженный ржанием, он встал и подошел к своему коню, который было воспользовался сном хозяина, чтобы плотно пообедать окрестной травой» (из перевода новеллы «Кармен», выполненного М.Л. Лозинским и помещенного в издании: *Мериме П. Новеллы*. М.; Л.: Гослитиздат., 1947).

³⁶ Кашкин здесь, конечно, совершенно несправедлив и выдергивает приводимый пример из контекста Федоров разбирает этот пример в разделе «Грамматические вопросы перевода», в подразделе «Редкость случаев грамматического совпадения в подлиннике и переводе», демонстрируя им, что даже в переводе с высокой степенью формальной точности, каков перевод Лозинского, неизбежен ряд расхождений с оригиналом. Таким образом, Кашкин отрывает иллюстрацию от того положения, которое она предназначена была иллюстрировать.

проблемой литературы должен ведать кто-то другой, то тем самым книга Федорова отучает переводчика от литературы, говоря «нет стилистики кроме лингвостилистики, а все прочее литература».

Федоров несколько раз говорил, что ему надоел литературоведческий уклон (см. стр. 92 «Введения»)³⁷, он говорил о литературоведческой болтовне перевода.

Вот то, что касается Федорова [РГАЛИ, ф. 2854, он. 1, д. 126, л. 14–18].

Постепенно, к середине 1960-х годов, споры между защитниками лингвистического и литературоведческого взгляда на теорию перевода вообще и художественного перевода в частности стихли. Сборник «Теория и критика перевода», изданный при Ленинградском университете в 1962 г., открывался обращением Б.А. Ларина, который говорил, что спор о том, к какой науке – лингвистике или литературоведению – должна относиться теория перевода, свидетельствует только о ее незрелости, и призывал, «оставив нелепые споры и преодолев детскую болезнь пренебрежения к теории, продолжать теоретическую работу на двуединой научной базе – лингвистики и литературоведения» [1962, с. 3–4].

Важно, однако, что споры вокруг теории художественного перевода и ее принадлежности к лингвистике или литературоведению выплеснулись и на методику художественного перевода. Переводчики, призывавшие к пристальному вниманию к языку оригинала, такие как Е.Л. Лани и Г.А. Шенгели, оказались как бы в одном лагере с Федоровым («не все они идут по большой реалистической дороге, как товарищи Гачечиладзе и Россельс, а бывало, что некоторые лепились на ложно-академических, технологических, лингвистических обочинах, как Лани или Федоров, или продвигались зигзагами, как Рецкер или Эткинд» [Кашкин, 1964, с. 454]). По выражению того же Кашкина:

Когда книга переведена плохо от беспомощности, это очень грустно, но чего тут спросишь, на нет и суда нет. А вот когда переводят плохо, следуя принципу: «Пусть неурожай, но по всем правилам», тогда приходится бить тревогу. Ведь тут тоже проявляется своеобразное единство теории с практикой, и налицо достаточно примеров, когда ложная теория уводит переводчика с правильного пути и творчески иссушает его.

Такова была роль «формальной или технологической точности» Е. Ланна в отношении его же переводов Диккенса.

Такова была роль принципа «функционального подобия» Г. Шенгели в отношении к его же переводу «Дон-Жуана».

Такова роль лингвостилистики для переводов А.В. Федорова. Отраженным светом она многое объясняет в стилистических особенностях его переводов, начиная от «Воспитания чувств», через «Лорензаччо» Мюссе и драмы Гюго к «Родственным натурам» Гёте [1955, с. 163–164].

³⁷ Нас. 92 «Введения в теорию перевода» (1953 г.) начинается раздел «Краткий обзор литературы по вопросам перевода», который открывается следующим абзацем: «В нашей филологии и критике рассмотрение вопросов перевода с самого же начала, с первых работ на эту тему, получило явно выраженный литературоведческий уклон; вопросы же собственно лингвистические затрагивались, как правило, в общей форме или отодвигались на второй план»

11. Выводы

Итак, в советской литературе отмечалась ярко выраженная тенденция перехода от многоголосия, стилистического разнообразия, интереса к чужому, необычному, незнакомому (все это характерно для 1920-х годов) – к одноголосию, утверждению единой эстетической системы, единого приемлемого стиля. Тенденция эта нарастала в 1930-е годы и в области науки о переводе достигла своего максимума к 1950-м годам. Постепенно отсекались непривычные формы художественной условности, а вместе с ними – нестандартный художественный язык: просторечие, вульгаризмы, иноязычные лексические заимствования. Утверждалась установка на простой, общедоступный, нейтральный – правильный – язык, которого должны были придерживаться как оригинальные писатели, так и переводчики. Простота, понятность и привычность языка закладывалась в переводческий метод.

В переводе ориентация на чужой язык, остро ощущаемая в 1920-е годы и еще сохраняющаяся в 1930-е годы, к концу 1930-х стирается. Словно противодействуя этой тенденции, в практике поэтического перевода сохраняется (и всячески поддерживается редакторами) ориентация на оригинальную форму переводимых стихотворных произведений.

Занимая особую нишу в литературе и находясь на периферии внимания литературоведов, художественный перевод долго оставался без собственной теории, и к началу 1950-х эта нехватка стала ощущаться особенно остро, отчего одновременно возникли попытки создания теории перевода с разных точек зрения: лингвистической (поначалу описательной) и литературоведческой (рекомендательной, старавшейся выработать метод художественного перевода).

В соответствии с духом оптимизма, пронизывавшим советскую печать, положительно стала решаться теоретическая проблема о переводимости иноязычных произведений. Советские переводчики, вооруженные марксистско-ленинским учением, ставились выше переводчиков дореволюционных или иностранных. Советский строй объявлялся самым лучшим, а русский язык – самым богатым в мире. Отсюда естественно было, что в переводе всё больше и больше полагалось ориентироваться на советского читателя, а не на зарубежного автора.

Сложившиеся условия оказались благоприятными для возникновения так называемой теории реалистического перевода (см. гл. III) и, напротив, неблагоприятными для открытых сторонников точного перевода – если точность передачи стиля вступала в противоречие с установившимися языковыми нормами, а точность передачи содержания вступала в противоречие с официальной идеологией (см. гл. IV).

II. Точный перевод

1. Евгений Львович Ланн: точность стиля

*Но... возглавлял издание мэтр противоположной школы перевода
Е.Л. Ланн. По старой мудрой пословице о покойниках полагается либо
говорить хорошо, либо не говорить вовсе.
Нора Галь. «Помню...»*

1.1. Портрет

Евгений Львович Лозман, гораздо более известный под своим псевдонимом Ланн, начинал как поэт. Он родился 1 (по новому стилю – 13) мая 1896 г. в Ростове-на-Дону; учеником Харьковской гимназии стал писать стихи, начав, как положено символисту, с подражаний Фету; после гимназии поступил на юридический факультет Харьковского университета, стал ходить в Харьковский литературно-художественный кружок, познакомился с поэтом Георгием Шенгели, чью судьбу потом, в пятидесятые, во многом разделит. В 1915 г., если не раньше, в его жизни возникла курсистка Женского медицинского института Александра Владимировна Кривцова, ставшая впоследствии его женой и сопереvodчицей. Тысяча девятьсот семнадцатым годом датируется его первое стихотворение, подписанное псевдонимом Ланн («На гнилом канате в себя спуститься», рукопись хранится в Доме-музее Марины Цветаевой); к этому времени он от своей ранней силлаботоники уже перешел к верлибру.³⁸

В 1919 г., в гостях у Максимилиана Волошина в Коктебеле, он познакомился с Анастасией Цветаевой, и был короткий период их взаимного увлечения, нашедший отражение в автобиографическом романе Цветаевой «Атог», где Лани изображен как «поэт Евгений»:

Чахоточного вида, худой, черноволосый, черты резкие, словно один
профиль, – на кого-то ужасно похож. На Мефистофеля? Нет. Еще на кого-то,
сейчас она вспомнит!

На Никколо Паганини!

Поэт, переводчик. Имя – Евгений [Цветаева А., 1991, с. 274].

В 1920 г. Лани, сдавший университетские экзамены, был оставлен при Харьковском университете на кафедре истории философии права. Однако юридическая карьера его, очевидно, не привлекала: в конце того же 1920 г. он ненадолго приехал в Москву, по рекомендации Анастасии Цветаевой познакомился с Мариной Цветаевой и на какое-то время совершенно ее очаровал. «Провели – не отрываясь – 2 И недели», – писала она потом сестре [Цветаева М., 1995, с. 191]. В 1921 г. он переехал в Москву уже окончательно; по-видимому, некоторое время еще работал юристом, но уже очень скоро всецело занялся литературой. Он работал над изданием зарубежных писателей – преимущественно английских и американских (в 20-х годах – в основном новых), состоял во Всероссийском союзе поэтов, готовил сборник своих стихов. Из переписки с М. Волошиным известно, что, едва приехав в Москву, Лани намеревался основать

³⁸ В программном докладе «Негоіса (мироощущение поэта)», написанном в 1921 г., Ланн пишет: «Десять лет упражнений – и поэт овладеет техникой стиха. Он научится варьировать ритм, соподчиняя его с тематическим смыслом фразы; поймет простую истину, еще недостаточно, однако понятую: неоправданность корсета строгого стиха; примет один путь – свободный стих...» [2010, с. 9]. В.Г. Перельмутер называет его «едва ли не первым осознанным верлибристом в русской поэзии» (2010, личная переписка).

новое поэтическое движение: «вильдерство», – что сборник стихов и предварительно выпущенный программный доклад Ланна должны были стать своеобразными лозунгами вильдерства, но «цензура рассудила иначе и брошюру не пропустила» (Ланн Е.Л. Письмо М. Волошину. 20 ноября 1922 г. [«... Темой моей является Россия», 2007, с. 30–31]). После нескольких безуспешных попыток (в том числе и заручившись предисловием Волошина) издать свой сборник³⁹, Ланн в 1928 г. решает полностью отказаться от самостоятельного поэтического творчества и переключиться на зарубежную литературу. «Не ко времени я и не ко двору как поэт, – писал он Волошину. – Ну что ж, нужно заскрипеть зубами и заняться западной литературой» (Ланн Е.Л. Письмо М. Волошину. 4 июня 1928 г. [Там же, с. 114–115]).

Среди прочих западных писателей Ланн занимался Джозефом Конрадом (ряд статей, редактор первого собрания сочинений, вышедшего в 1924–1926 гг.), Джеймсом Джойсом (статья в Большой советской энциклопедии, редактор первого, фрагментарного, русского перевода «Улисса»⁴⁰), Уолдо Франком (ряд статей), Тобайасом Смоллетом (статьи, перевод «Приключений Перегрин Пикля»). В 1930 г. Ланн выпустил книгу «Литературные мистификации», написанную на материале зарубежной литературы.

Начиная с 1930-х Ланн занимался работой над переводом, комментированием и изданием произведений Чарльза Диккенса. В 1933–1934 гг. в издательстве «Academia» вышло трехтомное издание «Посмертных записок Пиквикского клуба» в переводе Ланна и Кривцовой и с обширными комментариями Г.Г. Шпета. Со временем в переводе Кривцовой, совместно с Ланном или под его редакцией, вышли «Торговый дом Домби и сын», «Приключения Оливера Твиста», «Жизнь и приключения Николаса Никльби» и «Жизнь Дэвида Копперфилда». В 1950-х годах Ланн участвовал в разработке плана 30-томного собрания сочинений Диккенса (1957–1963) и был одним из редакторов первых 9 томов этого издания.

Комментирование переводов английских классиков, интерес к английской истории и английскому быту (по словам Н.М. Любимова, Ланн был англоман – «харьковчанин, игравший под англичанина») побудили Ланна попробовать себя в жанре исторического романа. В 1938 г. вышел его роман «Гвардия Мак Кумгала» о борьбе Ирландии за свою независимость⁴¹, в 1943 г. – роман «Старая Англия», в котором действует Джонатан Свифт, а в 1946 г. – роман «Диккенс», беллетризованная биография писателя. Первые отзывы на эти произведения были одобрительными, однако в 1947 г., во время «борьбы с космополитизмом», вышла разгромная статья А.А. Елистратовой⁴² «Евгений Ланн и его “старая” Англия», где Ланн характеризовался как «разносчик и популяризатор худших сторон упадочнической, безыдейной буржуазной исторической литературы», обвинялся в том, что «...с подобострастием и умилением пишет об Англии, смакует каждую деталь быта привилегированных людей, коллекционирует всяческие бытовые подробности, утратив чувство достоинства советского гражданина» [1947]. По воспоминаниям Н.М. Любимова:

³⁹ Сборник стихотворений Ланна «Heroica» издан посмертно, в 2010 г., тиражом 100 экземпляров.

⁴⁰ Улисс: [Фрагменты эпизодов 1, 7, 12, 17, 18] в пер. В. Житомирского // Новинки Запада / сост. и ред. Е.Л. Ланн. М.: Земля и фабрика, 1925.

⁴¹ Из архивов выясняется, что публикация «Гвардии Мак Кумгала» сопровождалась неожиданными для Ланна трудностями. Роман был одобрен к печати и уже сверстан, когда на его печатание в Государственном издательстве художественной литературы вдруг был наложен запрет. После долгих переговоров по поводу издания романа издательство поставило Ланну условие, чтобы тот изъясился словами «государственная измена», «мятежник», «государственный преступник», «преступное братство», «заговор», «изменник родины» и т. п. применительно к ирландским революционерам. «Значит, – возмущался Ланн, – работники Главлита осмелились усмотреть нечто общее между революционной борьбой ирландцев против метрополии – Англии – и контрреволюционным заговором негодяев, которых мы недавно судили!» (имея в виду, очевидно, дело троцкистско-зиновьевского центра). В отчаянии он писал даже письмо Сталину, доказывая, что такая позиция издательства делает невозможным вообще писать роман о подготовке какой-либо революции [РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 234]. В конце концов роман был издан.

⁴² Анна Аркадьевна Елистратова (1910–1974) – критик, литературовед, специалист по западной (в первую очередь английской) литературе.

Гослитиздат в лице директора Федора Михайловича Головенченко и заведующего отделом иностранной литературы Александра Ивановича Пузикова его [Ланна] в обиду не дал. Как романист и эссеист Лани кончил свое существование⁴³ (ему только удалось потом переиздать с предисловием его друга Тарле роман «Гвардия Мак-Кумгала»). По правде говоря, читатель ничего от этого не потерял. Лани отличался юридической стройностью мысли, энциклопедичностью знаний, особенно в области западноевропейской истории: он утверждал, что без знания истории нельзя заниматься изучением творчества писателя, что историк литературы должен быть непременно историком в широком смысле слова. Но – за малым дело стало: как писателю, ему не хватало живых наблюдений и писательского таланта. Он писал об Англии, сидя в Лаврушинском переулке. Английские критики не нашли у него ни одной исторической ошибки, отметили его блестящее знание топографии Лондона, но не могли не сознаться, что читать его роман скучно. От изданий Смоллета и Диккенса Ланна не отставил: он выступал и как сопереводчик «Дэвида Копперфилда», и как редактор других переводов своей жены, и как комментатор [2004, с. 40–41].

Трагична смерть Ланна. В 1958 г. врачи поставили его жене диагноз «рак желудка». Не дожидаясь страшного конца, супруги решили вместе уйти из жизни, и Лани ввел себе и ей смертельную дозу морфия. А.В. Кривцова умерла 29 сентября; Лани, к тому времени привычный к морфию, пережил инъекцию и скончался через несколько дней⁴⁴ в Институте Склифосовского. Рака на вскрытии обнаружено не было.

1.2. Стил Диккенса и принцип точности

Называя Ланна «мэтром противоположной школы перевода» (учителем? наставником?), Нора Галь сгущает краски. Школы, хотя бы отдаленно похожей, например, на кашкинскую, у Ланна не было, а весь его вклад в теорию перевода сводится к двум статьям о принципах перевода «Посмертных записок Пиквикского клуба»: одна в журнале «Литературная учеба» (1937 г.), другая в журнале «Литературный критик» (1939 г.)⁴⁵. Известно, что в 1934 г. Ланн вместе с Б.И. Ярхо подали в Гослитиздат заявку на сборник «Теория художественного перевода» [Шор, 1973, с. 278], однако сборник этот так и не появился, и в архивах Ланна и Ярхо никаких материалов, относящихся к нему, нет.

Статья в «Литературном критике» («Стил раннего Дикенса и перевод “Посмертных записок Пиквикского клуба”») появилась в 1939 г. – через шесть лет после выхода первого издания «Посмертных записок», через три года после недовольной статьи И.А. Кашкина

⁴³ В авторском деле Ланна, хранящемся в фонде издательства «Художественная литература», имеется внутренняя рецензия на предложенный к переизданию переработанный роман «Диккенс». Рецензия датирована 30 января 1952 г. и оканчивается словами: «Книга о Диккенсе написана с позиций буржуазного объективизма, насквозь пронизана эстетскими, формалистическими идеями и глубоко космополитична по всему своему строю. Комментарий, как говорится, не требуется» (РГАЛИ, ф. 613, оп. 7, д. 366, л. 86). В архиве Ланна (РГАЛИ, ф. 2210) хранится неоконченный исторический роман с рабочим названием «Америка покидает Британию» – об американской войне за независимость. Отчитываясь Союзу советских писателей о своем творчестве, Ланн писал: «Уже давно я закончил работу по подготовке своего исторического романа из эпохи войны Америки против Англии (18 век). Я работал над подготовкой романа неполных три года, но роман не пишу и не знаю, буду ли писать. Теперь не время» [РГАЛИ, ф. 2210, д. 142, л. 18].

⁴⁴ Источники расходятся относительно точной даты смерти: в «Краткой литературной энциклопедии» указано 3 октября, однако в письме В.С. Баевскому от М.Р. Кессель указано, что «2-го <октября> в 2 ч. умер Евгений Львович» [Баевский, 2003, с. 17]. Скорее всего, верна дата, указанная в «Краткой литературной энциклопедии»: она подтверждается сведениями из личного дела Е.Л. Ланна, которое хранится в фонде Союза писателей СССР [РГАЛИ, ф. 631, оп. 39, д. 3261, л. 1].

⁴⁵ Третья, прежде не публиковавшаяся, статья «О точности перевода» воспроизводится в Приложении А.

(«Мистер Пиквик и другие») и почти одновременно с выходом седьмого издания «Посмертных записок». Уже в начале статьи Ланн высказывает свою переводческую программу. Главное требование к современному переводу – *точность*; однако, несмотря на то что теоретики и практики перевода регулярно говорят о точности, несмотря на то что ее считают общепризнанным достоинством перевода, «неоспоримо, что понятие “точности перевода” есть наименее точное понятие» [Ланн, 1939, с. 156]. Охотно признавая, что точность не означает «перевода через кальку» (под которым Ланн, очевидно, понимает пословный перевод с сохранением синтаксической структуры оригинала, т. е. «буквализм»), он предлагает ряд приемов, обеспечивающих точность перевода:

Точность перевода, как совокупность приемов обработки материала, исключает «соавторство»; недопустимы не только «дополнения» переводчика, но и какие бы то ни было пропуски. Если последнее условие не требует общих уточнений, первое в них нуждается. В самом деле: применяя этот прием, мы категорически откажемся измышлять второй эпитет, если автор ограничился одним, хотя на наш, скажем, взгляд экспрессивность от сего пострадала; мы категорически отвергнем такие синонимы в нашем родном языке, происхождение которых относится к эпохе более поздней, чем эпоха автора; мы категорически откажемся от истолкования (иначе – разжевывания) тех неясностей, какие могут встретиться в тексте; мы не допустим лексических руссизмов в том случае, если местный их колорит вызывает ряд ассоциаций, извращающих (нередко с комическим оттенком) фразеологию и быт другого народа; мы не опустим ни одного слова и тогда, когда столкнемся у автора с явным плеоназмом, и повторим это слово столько раз, сколько оно встретится в подлиннике. Ибо мы знаем, что эти элементы – их перечень можно увеличить без труда – входят в состав стиля, а «приемы точности» перевода должны быть ключом, которым переводчик открывает писательский стиль [Там же, с. 157].

Как видно из цитаты, «приемы точности» (отказ от пропусков, переводческих разъяснений непосредственно в тексте, поиска синонимов вместо повторяющегося у автора слова и т. п.) применяются для того, чтобы передать *стиль* писателя (вообще, слово «стиль» чрезвычайно важно в лексиконе Ланна); чтобы создать как можно более полное представление об авторе у читателя. «Когда мы называем формальный принцип точности перевода ключом к стилю оригинала, мы разумеем только, что *никакой другой принцип* не дает возможности в условиях иной языковой системы воссоздать стиль писателя, – пишет Лани и завершает статью теми же словами. – Какова бы ни была ценность нашего перевода “Записок”, мы руководились принципом: только *точность* перевода, конкретное значение которой мы пытались выше осветить, поможет читателю получить правильное представление о стиле любого из иноязычных писателей» [Там же, с. 157, 171].

Как ни поразительно это покажется, статья Ланна по многим позициям чрезвычайно созвучна ранним статьям Чуковского в брошюрах «Всемирной литературы» – несмотря на то что мы сейчас склонны воспринимать этих двух авторов как представителей враждебных лагерей. Для иллюстрации можно сравнить следующие положения Ланна и раннего Чуковского:

Чуковский, 1919

«...идеал нашей эпохи – научная, объективно-определимая точность, во всем, даже в мельчайших подробностях, и приблизительные переводы кажутся нам беззаконием».

Ланн, 1939

«Едва ли не самым основным условием, которому должен удовлетворять современный художественный перевод, является *точность* перевода».

Чуковский, 1919

«Переводчик художественной прозы не фотографирует подлинник, а творчески воссоздает его».

Панн, 1939

«...неоспоримо, что понятие “точности перевода” есть наименее точное понятие. Буквальное его истолкование приводит к принципу калькирующего перевода (через кальку). Последовательно проводимый, этот принцип ведет зачастую к таким переводческим курьезам, которые слишком очевидны».

Чуковский, 1919

«Одна из лучших переводчиц, М.А. Шишмарева, в своем отличном переводе романа “Наш Общий Друг” перевела одну фразу так:

“Вся их мебель, все их друзья, вся их прислуга, их серебро, их карета и сами они были с иголки новыми”, – между тем, как в подлиннике сказано: “Их мебель была *новая*, все их друзья были *новые*, вся их прислуга была *новая*, их серебро было *новое*, их карета была *новая*, их сбруя была *новая*, их лошади были *новые*, их картины были *новые*, они сами были *новые*”.

Автору было угодно повторить одно и то же прилагательное при каждом из девяти существительных. Переводчица же, пренебрегая этим настойчивым, девятикратным повторением, *обеднила, обкарнала* всю фразу и отняла у нее ритм».

Панн, 1939

«С особым вниманием переводчик должен следить повторы Дикенсом одних и тех же слов. Ни опускать повторов, ни заменять синонимами нельзя по той простой причине, что в “Записках” они почти всегда являются элементами выразительности, а иногда имеют существенное смысловое значение».

Чуковский, 1919

«Недопустимо, чтобы в повести, относящейся к тридцатым годам прошлого века, встречались такие типичные слова девяностых годов, как – “настроение”, “переживание”, “сверхчеловеческий” и т. д.»

Панн, 1937

«...те из субститутов, какие носили на себе явные знаки позднего происхождения (к примеру: “настроение”), надо решительно отвергнуть».

Чуковский, 1920

«Русские пословицы и поговорки едва ли естественны в устах у французов, англичан, итальянцев. Нужно стараться, по мере возможности, переводить иностранные пословицы и поговорки дословно, а не заменять их параллельными русскими. Если, напр., у Гейне сказано:

– Шпареная кошка боится кипящего котла,

нельзя переводить:

– Пуганая ворона и куста боится.

Если у Эрвинга сказано:

– К чему негру мыло, а глупцу совет!

нельзя переводить

– Черного кобеля не вымоешь добела! – ибо народные пословицы тем-то и дороги, что в них самобытная живопись, национальные приемы мышления. Заменить испанскую пословицу – русской, это все равно, что картину Гойи перемалевать на репинский манер».

Панн, 1939

«Идиомы непередаваемы и требуют субститутов. Но лингвистические идиотизмы (фразеологические, но не синтаксические) могут быть переведены через кальку и они-то подчеркивают местный колорит перевода. В переводе “Записок” мы избегали параллельных идиотизмов, а руссифицированных – тем более. Посему, например, мы предпочитали отказаться от введения метафоры “спрятать в карман” при переводе *bottled up his vengeance and corked it down* и сохранили специфику этого идиотизма (а жажду мести спрятал в бутылку и закупорил

ее), равно как и другие, среди которых можно упомянуть *right as a trivet* (верно, как треножник), *enlighten the Thames* (зажечь Темзу) и др.»

Чуковский, 1919

«Невозможно, чтобы итальянские карабинеры или британские лорды говорили: “тятенька”, “куфарка”, “вот так фунт”, “дескать”, “мол”, “ужо”, “инда”, “ась

Ланн, 1939

«...мы не допустим лексических руссизмов в том случае, если местный их колорит вызывает ряд ассоциаций, извращающих (нередко с комическим оттенком) фразеологию и быт другого народа».

Чуковский, 1919

«Многие переводчики заставляют, например, англичан говорить своим слугам: ты. Это недопустимая вольность. Переводчики, жившие при крепостном праве, не могли и представить себе, чтобы какой-нибудь Пикквик говорил лакею или кучеру вы, но трудно сказать, почему это тыканье практикуется у переводчиков нынешних. Пусть родители говорят детям ты – вопреки английскому обычаю, – но супруги и друг другу и слугам обязаны говорить только вы. Это оттенит английский быт».

Ланн, 1939

«Считая необходимым сохранить специфику английских конвенциональных норм, отраженную во фразеологии всех социальных групп исключением личных и притяжательных местоимений второго лица единственного числа, мы отказались от привычных “ты” и “твой”».

Чуковский, 1919

«То же относится и к транскрипции собственных имен. Переводчик должен передавать иностранное имя (напр., название лица или города) НЕ ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО, а со всею точностью, доступной для русской фонетики».

Ланн, 1939

«В транскрипции имен... в пределах тех ограниченных средств, какими располагает обычная система транскрипции, мы стремились приблизить ее к фонетической».

Чуковский, 1919

«Скобки, многоточия, тире – и все особенности пунктуации автора – должны быть свято сохранены переводчиком».

Ланн, 1939

«Вполне очевидно, что сохранение пунктуации в “Записках” имело место лишь постольку, поскольку не противоречило законам русской пунктуации. Согласно эти две системы – английскую и русскую, переводчик должен тщательно следить за сохранением синтаксического строя, дабы измененная, сравнительно с английской, пунктуация не повлекла за собой синтаксических изменений. Для сохранения стилистической окраски мы сочли необходимым прибегнуть в “Записках” к пунктуации, несколько непривычной для нашего читателя, когда столкнулись с вопросом об интонации речи Джингля. Стаккатный, “обрывистый” стиль его речи, его манера “выпаливать” короткие фразы, но не делать между ними пауз (этим он отличается от м-ра Даулера) заставила нас отказаться от многоточий (тире подлинника соответствует нашему многоточию), отделяющих одну фразу от другой, ибо многоточия в нашей системе несут иную паузную интонационную функцию. Взамен мы ввели тире».

Свои взгляды на точность перевода Ланн сохранил до конца жизни. Пытаясь отстаивать их в начале пятидесятых (безуспешно: его не печатали), Ланн писал:

Принцип «художественно точного» перевода исключает соавторство переводчика. Недопустимы всяческого рода дополнения и какие бы то ни было пропуски. Если в тексте мы встречаем неясности, никаких истолкований переводчик не должен себе позволить. Если в тексте мы встретим плеоназм

– за него отвечает автор, но не переводчик. Если та или иная фигура в тексте неудачна – переводчик должен помнить, что и эта неудачная фигура входит в состав стиля автора в такой же мере, как и все другие элементы, безотносительно к тому, являются ли они удачными или неудачными. Снова напоминая: речь идет не о буквализме, не о «кальке», ибо грамматические конструкции, как правило, нельзя переносить невозбранно из одного языка в другой. По стилистические конструкции переносить можно, и только художественно точный перевод дает возможность воссоздать на основе другой языковой системы стиль любого оригинала [РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 67, л. 9-10].

2. Георгий аркадьевич шенгели: точность смысла

*Среди ученых шеренг еле-эле
в русском стихе разбирался Шенгели.*

В. В. Маяковский. «Как делать стихи?»

2.1. Портрет

Этот раздел вернее было бы назвать даже не портретом, а некоторыми штрихами к портрету: слишком сложна и разностороння фигура Георгия Аркадьевича Шенгели (1894–1956) и слишком мало я о нем знаю, чтобы набросать здесь хотя бы приблизительный его портрет. Однако некоторые вводные слова о Шенгели, относящиеся к дальнейшему изложению, все-таки понадобятся.

Он был, если воспользоваться выражением М.Л. Гаспарова, «ученым поэтом... поэтом по самоощущению, переводчиком – по житейским обстоятельствам, ученым – по призванию» [1997, с. 36]. Как поэт он принадлежал к младшему, последнему поколению Серебряного века и был знаком со всеми обитателями поэтического Олимпа, о чем написал в одном из своих последних стихотворений:

Он знал их всех и видел всех почти:
Валерия, Андрея, Константина,
Максимильяна, Осипа, Бориса,
Ивана, Игоря, Сергея, Анну,
Владимира, Марину, Вячеслава
И Александра, – небывалый хор,
Четырнадцатизвездное созвездье!..

[Шенгели, 1997, с. 269].

Не случайно ряд перечисляемых поэтов открывается именем Валерий – больше всего на Шенгели повлиял именно Брюсов, чьим «Urbi et Orbi» он зачитывался, когда еще только начинал писать стихи. Брюсов же в 1922 г., когда двадцативосьмилетний Шенгели (к тому времени уже признанный поэт и теоретик стиха, написавший «Трактат о русском стихе») приехал в Москву, пригласил его преподавать «энциклопедию стиха» в Московском высшем литературно-художественном институте. И годом позже, вступив с Шенгели в журнальную полемику по поводу его переводов Верхарна, тот же Брюсов повлиял и на переводческую позицию Шенгели: хотя тот и так, по его собственному признанию, «с первых своих опытов стремился к достижению в переводе наивозможной точности», но, послушав Брюсова, «стал переводить много бережней».

В двадцатые годы, несмотря на преподавательскую и общественную работу (в 1925–1927 гг. он председатель Всероссийского союза поэтов), Шенгели активно писал собственные стихи, переводил и участвовал в литературной полемике. В одном из таких полемических эпизодов он и заложил, по выражению В.Г. Перельмутера, мину замедленного действия под свою судьбу: в 1927 г. опубликовал брошюру «Маяковский во весь рост», где доказывал, что мнение о каком-либо новаторстве Маяковского – хоть в технике его стиха, хоть в теме его произведений – совершенно необоснованно, а само мировоззрение Маяковского – не пролетарское вовсе, а мелкобуржуазное, характерное для прослойки грубых, агрессивных, малообразован-

ных, болезненно-самолюбивых буржуа, которую Шенгели по аналогии с люмпен-пролетариатом называет люмпен-мещанством.

Мина сработала через несколько лет, когда Маяковскому была присвоена роль первого советского поэта и когда прозвучали сталинские слова о том, что «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». Сейчас уже сложно утверждать наверняка, действительно ли дальнейшая участь Шенгели полностью объясняется этой его крамольной брошюрой о Маяковском (Е.Б. Коркина и В.Г. Перельмутер считают, что да; С. Шумихин в этом сомневается), но в чем бы ни была истинная причина, от оригинальной литературы он с тех пор был, по сути, отлучен: только в 1935 г. с большим трудом он выпустил новый сборник своих стихов «Планер». Он сделал попытку вернуться в литературу, играя по новым правилам: в 1937 г. написал пятнадцать поэм, посвященных Сталину, и даже посылал их Берии, но и они не были опубликованы. Правда, после этого Шенгели получил возможность издать сборник своих избранных стихов (куда вошло лишь одно новое стихотворение). Сборник вышел в 1939 г. – и с тех пор до конца жизни Шенгели (т. е. за почти 20 лет) ни одной новой книги его стихов не вышло.

Вот почему «по житейским обстоятельствам» Шенгели пришлось стать переводчиком – и именно в этой роли ему удалось полнее всего себя реализовать. Он перевел всего Байрона, почти всего Верхарна, многие произведения Гюго; переводил Вольтера, Леконта де Лилля, Бодлера, Эредиа, Мопассана и других. Юрий Александров, ученик Шенгели, вспоминал о своем разговоре с редактором Гослитиздата С.П. Емельяниковым, предлагавшем ему перевести несколько стихотворений Верхарна. «Но ведь эти стихи уже переведены Шенгели, – возразил тогда Александров. – Зачем же?..» – «Шенгели перевел всю европейскую поэзию, – ответил Емельяников, – из этого не следует, что не может быть новых переводов...».

«Всю европейскую поэзию!..» – Конечно, это не так. Но эти слова опытного издателя показывают масштабы переводческой деятельности Шенгели. Ничто сколько нибудь значительное не миновало его внимания. Его любимым выражением было: «положить на стол». То есть принести в издательство готовый крупный перевод, исполненный на свой страх и риск, без всяких предварительных условий.

Положить на стол «всего Байрона» или «Возмездие» Гюго, – это мог только Шенгели [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 285, л. 1].

О шенгелевских переводах Байрона стоит сказать особо. В послесловии к байроновскому «Дон Жуану» Шенгели писал, что еще с юности, впервые прочитав это произведение в оригинале зимой 1918/1919 г., он мечтал его перевести. Поначалу он не чувствовал в себе силы взяться за этот труд, но, переведя Верхарна и Гюго, накопив большой переводческий опыт, он снова вернулся к этой мысли – и тогда, прежде чем приняться за «Дон Жуана», решил в качестве предварительной, ученической работы перевести все 13 поэм Байрона, для того чтобы вжиться в него и как бы изнутри овладеть его творческой манерой. Двухтомник «Поэм» Байрона вышел в 1940 г., а в 1941 г. Шенгели уже работает над «Дон Жуаном».

Сохранились воспоминания писателя Евгения Николаевича Ковского о том, в каких условиях переводился «Дон Жуан». Во время войны Шенгели эвакуировался из Москвы в Среднюю Азию: сначала во Фрунзе, затем в Ашхабад. Во Фрунзе в 1942 г. его и встретил Ковский:

Забрел я к Шенгели как-то вечером... Тут никак не скажешь: «зашел на огонек», потому что почти вся комната тонула в полумраке, и только маленький столик был, если можно так выразиться в данном случае, освещен модернизированной коптилкой мощностью, примерно, в полсвечи. Это сооружение заслуживает примечания.

Электричество отпускалось только учреждениям и предприятиям. Керосин для бытовых нужд продавали населению по очень жестким нормам – для обычных, довоенного образца ламп его никак не могло хватить. И вот предприимчивые люди, а затем и некоторые артели, стали изготавливать миниатюрные подобию ламп: резервуар из стограммовой бутылочки и ламповое стекло – из срезанной пробирки. Получилось неплохо: копоти нет, керосина выгорает ничтожное количество, а освещение хоть и скудное, но все же ярче, чем при коптилке.

Вот при таком прожекторе, когда я вошел, Георгий Аркадьевич что-то писал, низко склонившись над столиком. Трудно было скрыть удивление.

– Георгий Аркадьевич, неужели вам не жаль глаз?!

– А на глаза пока не жалуюсь. – Он отложил ручку и, откинувшись на спинку стула, сладко, с хрустом, потянулся. – Здравствуйте, Евгений Николаевич. Как молодая жизнь?

– Добрый вечер... Но как же вы умудряетесь при этом свете писать?

– А вот, как видите, умудряюсь. – Он протянул мне раскрытую ученическую тетрадку.

Тогда я еще обладал завидным зрением – писал по ночам при свете пятилинейной лампы, в стекле которой остался необклеенный бумагой просвет размером в пятак; и все же разобрать написанное на страничке тетради не мог – буквы теснились, как бисер, нанизанный на нитку.

Я сосчитал строчки: восемьдесят на четвертушке! И – при полусвечевом освещении. Для этого надо было обладать нечеловеческим зрением.

Я не удержался от восклицания:

– Значит, я просто слепой сын!

Георгий Аркадьевич довольно хмыкнул: кто в его возрасте не похвалился бы таким исключительным зрением.

– При дневном свете я умещаю на страничке до ста двадцати строк! – сказал он с ребяческой гордостью.

– Но все таки, – полюбопытствовал я, – что это за работа – такая важная и неотложная, что ради неё стоит портить зрение? Не секрет?

– Ну, какой же секрет... Это «Дон Жуан».

Вот тогда я узнал, что Георгий Аркадьевич работает над переводом «Дон Жуана», получившим впоследствии такую известность и доставившим так много тяжелых переживаний Кашкину. Работает, главным образом, по вечерам, нередко захватывая и часть ночи, так как днем довели над ним семейные и всякие житейские заботы: как ни старалась Нина Леонтьевна избавить его от них, они все же давали о себе знать. Несколько тысяч строк «Дон Жуана», которыми может гордиться советская переводная литература, были написаны и отшлифованы при подслеповатом свете светильника, мало чем отличавшемся от света лучины. И вряд ли кто-нибудь знал об этом творческом подвиге: я, по крайней мере, никогда не слышал, чтобы Георгий Аркадьевич рассказывал об этой своей работе [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 285, л. 36–38].

В 1943 г. Шенгели заканчивает перевод «Дон Жуана»; в 1947 г. этот перевод был издан. Казалось, он будет признан самым выдающимся достижением Шенгели, венцом его творчества. Однако и переводчику, и его переводу была уготована куда более горькая участь. «Дон Жуан» подвергся сокрушительному удару критики, а самого Шенгели с тех пор надолго записали в буквалисты. К.И. Чуковский в «Высоком искусстве» писал о нем как о представителе «зло-

вредной теории буквализма»; дочь Чуковского, Лидия Корнеевна, писала, что «и на практике, и в теории перевода Шенгели был приверженцем буквализма, то есть точной передачи смысла каждой отдельной строчки, что мешало ему передавать иную точность: поэтическое очарование подлинника»⁴⁶ [2007, с. 666–667], а Василий Бетаки, противопоставляя Шенгели Татьяну Гнедич, писал, что «теперь уже невозможно переводить так, как делал это буквалист Шенгели» [1987, с. 266]. А началось это всё с разгромных статей и выступлений И.А. Кашкина в начале 1950-х годов, в которых он называл Шенгели «эклектическим буквалистом».

Рассмотрению споров вокруг «Дон Жуана» в переводе Шенгели будет посвящена значительная часть главы IV этой книги.

2.2. Точность в поэтическом переводе

Непременным качеством любого перевода, в том числе и перевода поэзии, Шенгели считает точность. Почему обязательно точность? Потому, во-первых, что массовый читатель бессознательно ждет от перевода точности и, беря в руки перевод, полагает, что перед ним то же самое, что в подлиннике, только написанное на другом языке. Это ожидание читателя переводчику нужно оправдать. Во-вторых, если представить себе идеальную ситуацию: два чрезвычайно близких друг другу языка, одинаковых во всем, кроме фонетики, – то перевод с одного из них на другой превратится бы в простую транскрипцию: переводчику и в голову не приходило бы добавлять, опускать или изменять какие-нибудь смысловые куски. К этому идеалу и нужно стремиться:

В одной статье, покуда не напечатанной, принадлежащей известному советскому писателю, старому партийцу, содержится весьма убедительное рассуждение по этому поводу. Если бы – говорит он – существовало два языка, различающиеся лишь фоникой, но полностью совпадающие в морфологии, синтаксисе, в числе слогов и позиции ударения в каждом из двух соответственных слов, причем рифмующие слова одного языка рифмовали бы и в другом, – то перевод не мог бы и не должен был быть чем-либо иным, кроме как транслитерацией; так, например, украинская строка «Та хлїба з сїєю на таршцї» естественно переводится на русский строкою: «Да хлеба с солью на тарелке». И если бы такие «слепки» были возможны всегда, то никаких «проблем перевода» не существовало бы [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 95, л. 102].

«Следовательно, – говорит Шенгели, – точность перевода должна стать основной нормой переводного дела, – и это нужно сформулировать ясно и безоговорочно» [Там же].

Однако поэт-переводчик связан не только содержанием, но и формой оригинала. К концу же 1940-х – началу 1950-х годов среди переводчиков поэзии сложилась установка на относительно вольное обращение с содержанием оригинала при строгом соблюдении его формы, на что Шенгели негодовал:

...печальная безрезультатность прошедшей прошлую зиму переводческой конференции⁴⁷, теоретическая путаница, проявившаяся во многих «руководящих» рефератах и статьях, появившихся в истекшем году, нездоровые явления, наметившиеся в ряде переводческих работ (нигилистическое отношение к оригиналу, выступающее под псевдонимом

⁴⁶ Примечательно, что утверждавшая так Чуковская говорила о себе: «Я знаю английский слишком слабо и судить о качестве байроновских стихов не могу» [2007, с. 115], т. е. суждение о «поэтическом очаровании подлинника» она заимствовала с чужих слов.

⁴⁷ По-видимому, имеется в виду Всесоюзное совещание по вопросам художественного перевода с языков народов СССР 1–4 декабря 1951 г.

«творческого перевода»; формалистическое шукарство, гоняющееся за микродеталью фактуры в ущерб передаче образа и смысла), наконец, вырождение редактуры, превращающейся нередко в мелочную опеку и поручаемой, также нередко, лицам, не имеющим к тому данных, – всё это заставляет вновь заговорить о проблематике поэтического перевода и попробовать *договориться* хотя бы в основных вопросах [Там же, л. 97].

М.А. Зенкевич, нынешний председатель секции переводчиков зарубежных литератур, в одной из своих речей заявил, что переводчик должен приспособлять переводимый текст к нашим требованиям, к нашему миропониманию. Опровергать этот взгляд, ошибочный и вредный, я не стану (тем более, что директивными органами преподаны совершенно иные установки)⁴⁸ [Там же].

Переводчик А. Межиров заявил в «Литгазете», что стремление к точному переводу «депоэтизирует» переведенное стихотворение⁴⁹ [Там же, л. 99].

Предупреждая апелляцию своих оппонентов к авторитету классиков XIX в., Шенгели говорит:

Часто ссылаются на Жуковского, сказавшего примерно так: «Рабская верность превращается в рабскую измену». Жуковский прав, но недостаточно конкретен, ибо не определяет, где «рабская» верность, а где «рыцарская». Вот строка Гюго и ее перевод:

Après la plaine blanche une autre plaine blanche.
Равнина белая за белою равниной.

Трудно сказать, «рабская» ли здесь верность, но с уверенностью можно сказать, что если бы все строки были переведены так, то ничего другого не требовалось бы [1997, с. 361].

Точность, к которой призывает Шенгели, – это сложное понятие, как сложна была точность у Чуковского или Ланна. Подобно Чуковскому и Ланну, Шенгели заявляет, что «точность» вовсе не есть «буквализм». В послесловии к переводу поэм Байрона он развивает свою мысль:

Я вовсе не сторонник «буквализма»; как поэт, я хорошо знаю, что в любом отрывке есть *иерархия* образов, что одни – абсолютно необходимы, другие – существенны, третьи – довольно случайны, четвертые – поставлены «на затычку»; как литературовед, я могу подкрепить этот тезис рядом анализов и весьма авторитетными свидетельствами (напр.

⁴⁸ Очевидно, намек на эпизод, случившийся во время полемики по поводу шенгелевского перевода «Дон Жуана» и описанный в его статье «Критика по-американски»: «Так как, безотносительно к Д<он> Ж<уану>, вскоре раздались с трибуны секции переводчиков (из уст ее председателя, М.А. Зенкевича) требования ПЕРЕДЕЛКИ переводимых текстов, приспособления их к нашим взглядам, – то меня взяло сомнение: “а может быть, действительно, надо было ОТОЙТИ от Байрона, СМЯГЧИТЬ его формулировки, дать РЕТУШЬ?”. Я отважился послать письмо по самому высокому адресу страны (с приложением английского текста, дословного и моего перевода) и спрашивал: вправе ли переводчик отходить от оригинала и не вызовет ли такая ретушь неблагоприятный внешнеполитический резонанс? Мне было отвечено – тов. Чукановым, работником ЦК, – что центральная партийная пресса уже высказалась о недопустимости каких либо “обработок” классиков, о необходимости переводу быть точным – и сообщено, что мой перевод “суворовских мест” ДЖ возражений не вызывает» [РГАЛИ, ф. 2861, он. 1, д. 98, л. 121–122].

⁴⁹ Имеются в виду слова Александра Межирова: «Переводить надо стихотворение, строфу, а не слово и букву. Попытки перевести стихотворение дословно неизбежно ведут к депоэтизации» [1951, с. 3].

Пушкина); переводчик должен уметь угадать эту иерархию и ей следовать; воспроизводить микродетали и «заставки» необязательно; переводчик – художник, а не фотограф: он пишет *портрет* произведения; переводчик – актер: он *играет* Байрона, Гюго, Гейне; его перевод – живое отображение оригинала, а не гипсовый слепок с трупа.

Но именно поэтому переводчик должен быть верен основным чертам подлинника; он должен повторить *всё* важное, что говорит автор, и *в том тоне*, какой принят автором, дав наряду с этим хороший язык и хороший стих [1940, с. 296].

Шенгели различает разные «области» точности:

...надлежит уточнить само понятие точности.

Точность может быть «смысловая»: сказано ТО ЖЕ. Точность может быть «стилистическая»: сказано ТАК

ЖЕ. Точность может быть «телеологическая»: сказано ДЛЯ ТОГО ЖЕ (очаровать, увлечь, зарисовать, ошеломить, высмеять, прославить, заклеить и пр.). Оригинал являет неразрывное единство всех элементов, но перевод, который неизбежно лишь *вариация*, это единство не всегда осуществляет. Можно дать смысловую точность, но сфальшивить стилистически, явив вместо звучного стиха, смелого слова, яркого образа, упругой фразы вялую и тусклую их интерпретацию... Возможно обратное: хороший стих, язык и пр. – и лишь отдаленное приближение к смыслу... Возможно и третье: перевод будет достаточно точен по смыслу и верен стилистически, но утратит то очарование, или гнев, или призыв, которые содержатся в подлиннике [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 95, л. 104–105].

Он признает (см. вышеприведенную цитату из послесловия к поэмам Байрона), что разные элементы художественного произведения обладают неодинаковой художественной ценностью и, следовательно, не ко всем им с одинаковой строгостью должен быть применим принцип точности:

...принцип точности варьирует в зависимости от художественной манеры автора и определяется удельным весом каждого высказывания в общей смысловой ткани, – ибо звенья текста неравноценны по их смысловой и художественной нагрузке. Пушкин пишет:

Я ставлю (кто же без греха?)
Пустые часто восклицанья
И сряду плоских три стиха.

Он же, разбирая «Водопад» Вяземского, рекомендует поэту: «Ваяй его с КАКИХ НИБУДЬ стремнин, вершин». А.К. Толстой, переведивший «Коринфскую невесту» Гете, говорит, что в ней «довольно большое количество стихов, выставленных лишь КАК ЗАКЛЕПКИ, и я эти стихи без церемонии отбрасываю». Кто то из антагонистов Расина утверждал, что в александрийских двустопиях его трагедий «один стих для смысла, другой для рифмы». Н.П. Николев, еще в 1787 г., в своем «Рассуждении о стихотворстве Российском» посвятил 11 страниц «стихотворческим втычкам и лишкам», – пустым словам, вгоняемым в текст для заполнения строки. Спрашивается: в какой мере требование точности распространяется на «плоские стихи», на

«какие-нибудь стремнины», на «заклепки», на «втычки»? [Там же, л. 107–108].

Более того, он выстраивает иерархию смысловых уровней текста, о которой должен заботиться переводчик. Каждый последующий уровень – более важный, а следовательно, если встает выбор между более высоким и более низким уровнем, то в переводе должен быть передан более высокий уровень, пусть даже в ущерб более низкому:

Мы часто фальшивим, переводя *слово*, а не *смысл* (я не имею в виду безграмотные кальки вроде *coup de telephone* – «удар телефона» вместо «телефонный звонок»). Например, у англичан часто называют луну *rolling*, «катящаяся»; но так перевести нехорошо: движение лунного диска по небу очень медленно, и «катящаяся» для нас слишком динамично; у Пушкина есть «Из-за туч луна катится», но здесь – мчащиеся по небу тучи, дающие иллюзию выкатывающейся из-за них луны; а «при ясном небе» *rolling* лучше передать словом «плывущая», «скользящая».

Мы часто фальшивим, переводя *смысл*, а не *образ*. У Верхарна *l'ouragan beugle*; для нас привычно: «ураган ревет», но здесь надо сказать точно: «мычит», ибо это характерно для манеры Верхарна и подкреплено сравнением: «как бы стада слепых быков...» («Звонарь», из книги «Призрачные деревни»).

Мы часто фальшивим, переводя *образ*, а не *отношение*. Махтумкули говорит о любимой женщине, что она для влюбленного – «верблюжья упряжь»; но повторить этот образ по-русски, значит – насмешить читателя; надо сказать «петля» или «аркан» и т. п.; образ будет иным, но образность сохранится, и не будет искажено отношение [Шенгели, 1997, с. 364–365].

Легко видеть, что теоретические соображения Шенгели о точности перевода глубоко разработаны и для практического применения требуют детального литературоведческого анализа текста («...необходимо понять оригинал до конца. Понять его как памятник данного языка, данной литературы, данного жанра, данного автора, данного периода его творчества. И – понять его сам по себе, во всех его “что”, во всех его “как”, во всех его “зачем”» [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 95, л. 108]). Глубокое понимание оригинала и кропотливая работа по точному воссозданию его смысла должны, по мнению Шенгели, стать надежным инструментом по «устранению буквализма» в переводе.

2.3. Форма стиха и принцип функционального подобия

Если судить по записям в архиве Шенгели, критиковавшего состояние стихотворного перевода, к концу 1940-х – началу 1950-х годов мнение о том, что стихи должны переводиться размером подлинника, стало практически аксиомой. Более того, требование соблюсти форму подлинника порой преобладало над требованием точно передать его содержание, что не могло не раздражать Шенгели, ратовавшего за точность содержания:

Считается непререкаемой истиной принцип: «стихи надо переводить размером подлинника».

Этот принцип иногда проводится до абсурда прямолинейно: с оригинального метра снимается просто КАЛЬКА – с полным пренебрежением естественностью фразы и даже смыслом. Например, у Гете в стихотворении «Песнь странника в бурю» читаем:

Wandeln wird er
Wie mit Blumenfüßzen

Ueber Deukalions Flutschlamm,
Python tötend, leicht, grosz,
Pythius Apollo.

Это значит:

Он будет бродить
Как бы цветочными стопами
По девкалионовым наносам,
Убивая Пифона, легкий, великий,
Пифий Аполлон.

Перед нами «свободный стих», «книттельферс». Переводчик Н. Вильмонт («Однотомник» Гете, стр. 77) переводит:

Вдаль шагнет он
По цветам ступая,
Чрез девкальоновы хляби,
Змея раня, свеж, смел
Аполлон Пифийский

Мы видим значительные искажения смысла плюс ряд нелепиц: «хлябь» по русски – бездна, глубина, жидкость, а вовсе не «грязь», не «нанос» – и каким образом «на жидкостях» выросли цветы – остается секретом переводчика; так же загадочно, почему Аполлон змея только «ранит», да еще будучи «свеж» (?!). Разгадка проста: переводчик рабски копирует слоговой строй и расстановку ударений оригинала:

Wandeln wird er ---- Вдаль шагнёт он
Wie mit Blütenfüßen ----- По цветам ступая
Python tötend, leicht, grosz ----- Змея раня, свеж, смел
Третью строку переводчик не сумел прочитать по-
немецки; она звучит
Ueber Deukalions Flutschlamm -----
т.е. двустопным анапестом, а переводчик прочел ее
трехстопным дактилем:
Ueber Deukalions Flutschlamm -----
поставив невозможное для Гете, знавшего греческий
язык, ударение на кратком слоге -ка- и, вдобавок, счи-
тая первый дифтонг -eu- одним слогом, а второй -ю-
двумя, и так скопировал:
Чрез девкальоновы хляби.

Худший образчик формализма!.. [РГАЛИ, ф. 2861, он. 1, д. 99, л. 16–17].

Признавая господствующее мнение о том, что «форма и содержание являют неразрывное диалектическое единство», Шенгели возражал, что у формы и содержания стихотворения, тем не менее, должна быть определенная степень автономности друг от друга. Для подтверждения своей мысли он предлагал несколько экспериментов. Например, один эксперимент должен был показать, что ровно одно и то же содержание можно выразить разным стихотворным размером:

...у нас до сих пор имеет хождение вульгарная механистическая мыслишка о том, что форма есть продукт содержания («как желчь есть продукт печени»). Об этом, например, не обинуясь, заявил А. Сурков на одном совещании в секретариате ССП. – Но вот, сравним два отрывка:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.