

Андрей Азов

Поверженные буквалисты

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

СЕРИЯ

ИССЛЕДОВАНИЯ

КУЛЬТУРЫ

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

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

ПОВЕРЖЕННЫЕ БУКВАЛИСТЫ

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

АНДРЕЙ АЗОВ



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2013

УДК 81'255.2

ББК 83

A35

Составитель серии

ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Дизайн серии

ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Рецензент

Профессор факультета филологии НИУ ВШЭ

ГАСАН ГУСЕЙНОВ

Азов, А.Г.

A35

Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. [Текст] / А.Г. Азов; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. — 304 с. — (Исследования культуры). — 1000 экз. — ISBN 978-5-7598-1065-0 (в пер.).

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. Ланном 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.

УДК 81'255.2

ББК 83

ISBN 978-5-7598-1065-0

© Азов А.Г., 2013

© Оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

СТАРЫЕ СПОРЫ	7
ПРЕДИСЛОВИЕ	9
ВВЕДЕНИЕ	12
I. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В СССР В 1920–1960-е ГОДЫ	19
1. КРАТКИЙ ОБЗОР ПУБЛИКАЦИЙ	19
2. ПОТРЕБНОСТЬ В ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА И ТРЕБОВАНИЯ К НЕЙ	25
3. ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДИМОСТИ И РОЛЬ ПЕРЕВОДА	28
4. ПРОБЛЕМА ТЕРМИНОЛОГИИ	32
5. ПРОБЛЕМА ЧУЖЕЯЗЫЧИЯ	34
6. ДИСКУССИЯ О ЯЗЫКЕ	39
7. ДИСКУССИЯ О ФОРМАЛИЗМЕ	40
8. ПРОБЛЕМА СТИХОТВОРНОГО ПЕРЕВОДА: ВОПРОС О ФОРМЕ	43
9. ТЕОРИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА	47
10. ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА	52
11. ВЫВОДЫ	59
II. ТОЧНЫЙ ПЕРЕВОД	62
1. ЕВГЕНИЙ ЛЬВОВИЧ ЛАНН: ТОЧНОСТЬ СТИЛЯ	62
2. ГЕОРГИЙ АРКАДЬЕВИЧ ШЕНГЕЛИ: ТОЧНОСТЬ СМЫСЛА	74
3. ВЫВОДЫ	92

III. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД	94
1. ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ КАШКИН: ПОРТРЕТ	94
2. ТЕОРИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА ..	96
3. НЕПОСРЕДСТВЕННЫЕ ПРЕДТЕЧИ ТЕОРИИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА ..	105
4. КРИТИКА ТЕОРИИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА	106
5. ПОПРАВКА ГАЧЕЧИЛАДЗЕ	112
6. ВЫВОДЫ	116
IV. ДИСКУССИЯ О МЕТОДЕ ПЕРЕВОДА КАК ИНСТРУМЕНТ БОРЬБЫ С ОТДЕЛЬНЫМИ ПЕРЕВОДЧИКАМИ	117
1. БОРЬБА С ЕВГЕНИЕМ ЛАННОМ	118
2. БОРЬБА С ГЕОРГИЕМ ШЕНГЕЛИ	134
3. О ПРИЧИНАХ ПОЯВЛЕНИЯ СТАТЕЙ КАШКИНА	167
4. ВЫВОДЫ	171
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	172
ЛИТЕРАТУРА	175
ПРИЛОЖЕНИЯ	183
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Е.Л. ЛАНН. О ТОЧНОСТИ ПЕРЕВОДА	185
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Г.А. ШЕНГЕЛИ. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СОБРАНИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ	194
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Г.А. ШЕНГЕЛИ. КРИТИКА ПО АМЕРИКАНСКИ	202

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. Крат-

кий 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 «кашкiнцы», 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 Кашкiн, 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 — ярост-

ная 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 определенный 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 охладить 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 недостой-

ные 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 отдаляется 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 срав-

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 приспособливать 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 обладания 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 непривыч-

нивается 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*.

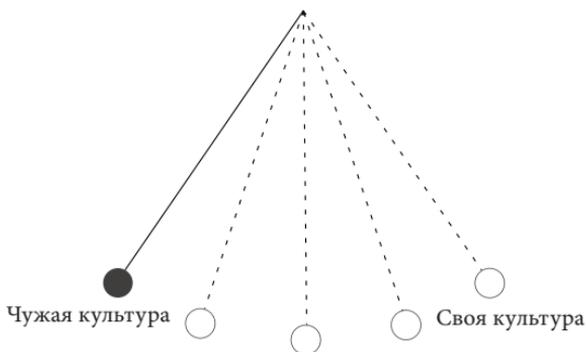
ным образам и формам; когда Жуковский стал переводить немецкие баллады амфибрахиями (ранее почти не употреблявшимися в русском стихе), это было таким же смелым новшеством, как когда в XX веке поэты стали переводить Уитмена и Хикмета свободным стихом. Реализм XIX века опять стал эпохой вольного, приспособительного 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,

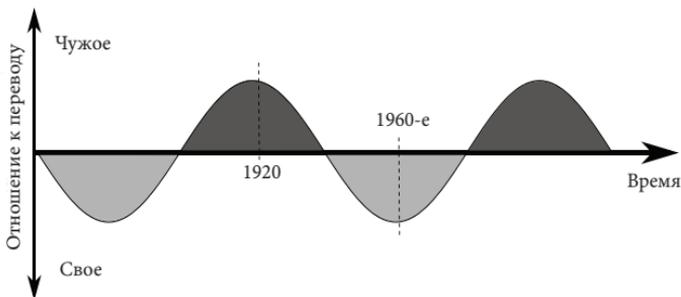
² В таком виде история художественного перевода начинает напоминать образную картину истории литературы, нарисованную Ю.Н. Тыняновым: «это... борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда» [1977, с. 182].

ПОВЕРЖЕННЫЕ БУКВАЛИСТЫ

как после падения железного занавеса маятник качнулся в обратную сторону.



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

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 восторжествует 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].

ПОВЕРЖЕННЫЕ БУКВАЛИСТЫ

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.

1. 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 занятный, 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-крити-

⁴ Занятная деталь, свидетельствующая о влиянии Гумилева на Чуковского. В 1921 г. Блок написал критическую статью «Без божества, без вдохновенья», 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».

ческими замечаниями и теряя свою первоначальную четкость и строгость⁵. В этой 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. пре-

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. Гачециладзе: «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, множества 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).

кратило 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. Щепкина-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, суще-

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».

ствовавшие 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.

В 1934 г. в 8-м томе «Литературной энциклопедии» вышла статья А.А. Смирнова и М.П. Алексеева «Пере-

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 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].

вод», 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 пере-

воде 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].

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 начи-

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.

нающих 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:

1. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В СССР

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 вызывала 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 непереводимости — 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 переводчику посильно лишь воссоздать в переводе некоторые элементы поэтического произведения, оставив остальные элементы непередаваемыми.

Близкую мысль — уже в 1920 г. и применительно к прозаическим переводам — высказывает 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 спирантам, 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 многочисленных, иерархически выстроенных элементов, каждый из которых в переводе может либо передаваться полностью, либо не передаваться: пропадать или заменяться другими элементами, 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 *борются* 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 значит точный перевод и возможен ли он вообще. Неслучайно сам Федоров, много внимания уделявший теоретическому обоснованию переводимости, термину «точный перевод» предпочитал термин «адекватный перевод» (или, в его русифицированном виде, «полноценный перевод»).

Впоследствии сомнения в переводимости иноязычных произведений были советскими теоретиками перевода отринуты. Своеобразный переходный этап к этому мы наблюдаем в статье «Перевод» из «Литературной энциклопедии»¹⁴, где мнение о непереводимо-

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].

сти 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 словесно-структурного 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 всепереводимости 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, ре-

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

1. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В СССР

шительно 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 «непереводимости» поэтических произведений. Эти пессимистические взгляды в различных своих вариациях всячески культивировались в дооктябрьскую эпоху существования человечества [Лейтес, 1955, с. 99].

Мы правы, говоря о переводимости всех произведений. В принципе все произведения переводимы, но не все произведения удастся 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:

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, обьявивших, 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].

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].

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 употреб-

ляли 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 нормою 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. Одна-

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.

ко, 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, 1954б, 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 «Литературной 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 пятидесятых, 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 Ланн «внедряет иноязычие и чужие языковые нормы и элементы вроде псевдонаучной терминологии»).

5. ПРОБЛЕМА ЧУЖЕЯЗЫЧИЯ

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 подхо-

да, 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 невозможной 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 Панвица, 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].

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).

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) 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 чужезычие, 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.

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 осуждающего перевода. Книга так и не была напечатана.

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 подзревают, 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], льстя советскому строю, сказал, что «обычно берущей [т.е. переводящей] стороной является страна социально-экономически более развитая, дающей — 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 (желаю-

щих — 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 канцеляризм²¹; потом, во время полемики 1934 г., — простонародный язык; потом, после появления толкового словаря Ушакова, — включенные в него грубые слова и выражения, и т.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

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

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».

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 поэ-

тики жизнеспособия, утверждаемой социалистическим реализмом и требовавшей простоты, понятности, общедоступности. Впрочем, не всякое жизнеспособие было желательно — нежелательное жизнеспособие 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-

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.

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»).

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 отступления 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 Со-

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

юзе само имя Гумилева должно было дискредитировать отстаиваемые им положения. Действительно, по прошествии чуть более тридцати лет на утверждения Гумилева нападала Е. Егорова²⁵:

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 услан 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 рожунственным, 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, оп. 4, д. 1336, л. 23–24].

1. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В СССР

Теоретик декадентского искусства художественного перевода Гумилев в своих «заповедях» поэтам-переводчикам предусматривал только эквilinearность, 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 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»

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].

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).

²⁷ Согласно конспективным записям М.Ф. Лорие, сделанным во время обсуждения перевода «Дон Жуана», Зенкевич говорил, что «6-стопный ямб не годится для sauserie», т.е. для того тона непринужденной беседы, которого добивался Шенгели. В этих записях среди выступавших упомянут также Александр (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

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

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, исключаяющий какое-либо искажение.

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

1. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В СССР

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 звуко-сочетанием. 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 отсебятин, 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 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

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.).

1. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В СССР

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.

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].

Необходимо подчеркнуть, что стилизаторы и поклонники экзотики презируют 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].

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 перевод-

І. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В СССР

ческого произвола, с пережитками марристских концепций, выражающимися и на практике и в теории в том, что умалывается 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 отзывается о книге Федорова так:

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

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».

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 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 повернуть, дожать, отеплить 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 лингвостилистов были такие люди, как акад. Щерба, сейчас тонко разбирающийся в некоторых вопросах

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».

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

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 лингво-стилистики 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.

<...>

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 выдерживает 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.

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

³⁷ На с. 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».

гинала, такие как Е.Л. Ланн и Г.А. Шенгели, оказались как бы в одном лагере с Федоровым («не все они идут по большой реалистической дороге, как товарищи Гаче-чиладзе и Россельс, а бывало, что некоторые лепились на ложно-академических, технологических, лингвистических обочинах, как Ланн или Федоров, или продвигались зигзагами, как Рецкер или Эткиндр» [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].

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. Постепен-

но 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, пронизывающим 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 реа-

I. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ В СССР

листического 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 сопереводчицей. 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 верлибру¹.

¹ В программном докладе «Героїса (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

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 «Амор», где Ланн 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. Ланн, 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 ½ 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, Ланн намеревался основать новое поэтическое движение: «вильдерство», — что сборник стихов и предварительно выпущенный программный доклад Ланна должны были стать своеобразными лозунгами вильдерства,

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).

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 сборник², 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, выходившего в 1924–1926 гг.), Джеймсом Джойсом (статья в Большой советской энциклопедии, редактор первого, фрагментарного, русского перевода «Улисса»³), 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 раз-

² Сборник стихотворений Ланна «Негоїса» издан посмертно, в 2010 г., тиражом 100 экземпляров.

³ Улисс: [Фрагменты эпизодов 1, 7, 12, 17, 18] в пер. В. Житомирского // Новинки Запада / сост. и ред. Е.Л. Ланн. М.; Л.: Земля и фабрика, 1925.

работке 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 независимость⁴, 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. Елистратовой⁵ «Евгений Ланн и его “старая” Англия», где Ланн характеризовался как «разносчик и популяризатор худ-

⁴ 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 изъясил слова «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.

⁵ Анна Аркадьевна Елистратова (1910–1974) — критик, литературовед, специалист по западной (в первую очередь английской) литературе.

ших 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:

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 Ланн кончил свое существование⁶ (ему только удалось потом переиздать с предисловием его друга Тарле роман «Гвардия Мак-Кумгала»). По правде говоря, читатель ничего от этого не потерял. Ланн 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

⁶ 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].

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 оставили: 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 Ланн ввел себе и ей смертельную дозу морфия. А.В. Кривцова умерла 29 сентября; Ланн, к тому времени привычный к морфию, пережил инъекцию и скончался через несколько дней⁷ в Институте Склифосовского. Рака на вскрытии обнаружено не было.

1.2. *Стиль 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.)⁸. Известно, что в 1934 г. Ланн вместе с Б.И. Ярхо подали в Гослитиздат заявку на сборник «Теория художе-

⁷ 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].

⁸ Третья, прежде не публиковавшаяся, статья «О точности перевода» воспроизводится в Приложении А.

ственного 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» («Стиль 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 («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) фра-

зеологию 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 Ланн 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».
- Ланн, 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, пренебрегшая этим настойчивым, девятикратным повторением, *обеднила, обкарнала* всю фразу и отняла у нее ритм».
- Ланн, 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.»
- Ланн, 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».
- Ланн, 1939 «Идиомы непереводимы 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. Сопоставляя 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 напоминаю: речь идет не о буквализме, не о «кальке», ибо грамматические конструкции, как правило, нельзя переносить невозбранно из одного языка в другой. Но 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 шерент
эле-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, малообразованных, 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 выходило.

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 перево-

дился «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 подобия 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 — буковки 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 гордо-
стью.

— 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 работа-
ет над переводом «Дон Жуана», получившим впослед-
ствии 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 вся-
кие житейские заботы: как ни старалась Нина Леон-
тьевна 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 творче-
ском 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 творения. Однако и переводчику, и его
переводу была уготована куда более горькая участь.
«Дон Жуан» подвергся сокрушительному удару кри-
тики, а самого Шенгели с тех пор надолго записали в
буквалисты. К.И. Чуковский в «Высоком искусстве»
писал о нем как о представителе «зловредной 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»⁹ [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:

⁹ 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.

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 хліба з сіллю на тарілці» 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 нормою 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 прошлою зимою переводческой конференции¹⁰, 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 «творческого перевода»; формалистическое шуткарство, гонящееся за микродетальями фактуры в ущерб передаче образа и смысла), наконец, вырождение редактуры, превра-

¹⁰ По-видимому, имеется в виду Всесоюзное совещание по вопросам художественного перевода с языков народов СССР 1–4 декабря 1951 г.

щающейся 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)¹¹ [Там же].

Переводчик А. Межиров заявил в «Литгазете», что стремление к точному переводу «депоэтизирует» переведенное стихотворение¹² [Там же, л. 99].

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

¹¹ 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 разделись 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, оп. 1, д. 98, л. 121–122].

¹² Имеются в виду слова Александра Межилова: «Переводить надо стихотворение, строфу, а не слово и букву. Попытки перевести стихотворение дословно неизбежно ведут к депоэтизации» [1951, с. 3].

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. 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 применен 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: «Валяй 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 двустишиях его трагедий «один стих для смысла, другой для рифмы». Н.П. Колецов, 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 téléphone* — «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 ли-

тературоведческого 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 Blumenfüszen
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:

Wändeln wírd er --- Вда́ль шагну́т он
Wie mit Blúmenfüszen ----- По цве́там ступа́я
Pýthon tótend, léicht, grósz ----- Зме́я ра́ня, све́ж, сме́л

Третью строку переводчик не сумел прочитать по-немецки; она звучит

Ueber Deũkálions Flútschlamm -----
т.е. двустопным анапестом, а переводчик прочел ее трехстопным дактилем:

Ueber Deũkálions Flútschlamm -----
поставив невозможное для Гете, знавшего греческий язык, ударение на кратком слоге -ка- и, вдобавок, считая первый дифтонг -eu- одним слогом, а второй -io- двумя, и так скопировал:

Чрэз девкальоновы хля́би.

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

Признавая господствующее мнение о том, что «форма и содержание являются 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:

Ручьи стремятся по яруге
В простор привольной целины.
Еще не видели на юге
Такой встревоженной весны.
Горит железо как солома.
Разрывов — до небес гряда.
Весеннего такого грома
Степь не слыхала никогда.

И:

Стремятся ручьи по яруге
На вольный простор целины.
Еще не знавали на юге
Такой беспокойной весны.
Железо горит как солома.
Разрывов — до неба гряда.
Такого весеннего грома
Не слышала степь никогда.

Содержание, как мы видим, абсолютно тождественно. Но форма не та: четырехстопный ямб и трехстопный амфибрахий. Один отрывок — подлинное стихотворение А. Суркова (начало), другой — переделка. Какой же подлинный? — прошу определить... [Там же, л. 15–16].

Другой эксперимент был призван доказать, что один и тот же размер — более того, одна и та же разновидность одного и того же размера — может передавать разное содержание и даже *звучать* по-разному:

...Вот отрывок:

Оставь меня, глубокий критик.
Ты — не осилишь, не поймешь
Уловок хитрых. Я — не нытик,
В котором сразу разберешь
Тропинки, коими ползешь.

--/~/~/--/~/--
 -/~/~/~/~/--
 ---/~/~/~/~/--
 ---/~/~/~/~/--¹³

Это — *точная копия*, калька первых строк «Полтавского боя»:

Горит восток зарею новой.
 Уж на равнине, по холмам
 Грохочут пушки. Дым багровый
 Кругами всходит к небесам
 Навстречу утренним лучам.

Совершенно тождественно расставлены ударения и размещены словоразделы, повторена синтаксическая разбивка. И, однако, звучат эти отрывки *по-разному*: стремительный кованый ритм оригинала не воскрес в вялых интонациях кальки: *смысловые центры распределены иначе* [Шенгели, 1997, с. 370].

А раз так, — рассуждает Шенгели, — раз одно и то же содержание может передаваться разными размерами (и наоборот, один размер может передавать разное содержание) и даже один и тот же размер может звучать по-разному, в зависимости от поставленных в него слов, то почему же размер оригинала нужно передавать строго тем же размером перевода?

С давних времен, — продолжает рассуждать Шенгели, —

провозглашен и некритически принят в качестве незыблемого закона «принцип эквиритмии»: перевод должен быть «эквиритмичен» оригиналу. В упрощенном виде этот закон звучит так: «надо переводить размером подлинника».

Я утверждаю, что в чистом виде этот принцип неосуществим, а в упрощенном ненужен и неверен.

Прежде всего: если оригинал написан на языке с иной системой стихосложения и с иными нормами голосоведения, чем в языке перевода, то стих уже невоспроизводим. В древнегреческом, в латинском, в

¹³ В схеме — видимо, публикатором — пропущен четвертый стих.

арабском, в персидском и других языках стих строится на долготях и краткостях звуков: их в русском языке нет; значит, этот стих не поддается воспроизведению. В китайском языке все слова односложны, и по-русски совершенно невозможно воспроизвести китайскую строку. Вот уже громадные области мировой поэзии выпадают из поля действия «принципа эквиритмии». Почти то же — с польской, французской, грузинской, туркменской, узбекской силлабикой. Попытки копировать силлабические размеры делались, но, ввиду различия природы ударения и интонации, всегда выходило, во-первых, *непохоже*, а во-вторых, *чуждо* для русского слуха.

Если же взять стихи с той же системой стихосложения, что и в русском, то и тогда эквиритмия невозможна. Если я сниму абсолютно точную кальку с оригинала, расставлю на тех же местах ударения и словоразделы, то и тогда реальный ритм не совпадет, ибо он есть производное метрической структуры и выразительной интонации. И стоит изменить порядок слов (а не изменять его нельзя по законам языка), как изменится интонация, а с ней и ритм. Строки «Глаза мои утомлены» и «Мои глаза утомлены» звучат по-разному, хотя и ударения, и словоразделы вполне совпадают.

И «эквиритмию» подменяют «эквиметрией»: «переводите размером подлинника». Это — при одинаковой системе стихосложения — возможно, но — не нужно.

<...>

Во имя чего же переводчик должен сохранять «размер подлинника»? Чтобы было «похоже»? Но ведь одновременно будет и «непохоже»: в русском четырехстопном ямбе не более 25% полноударных строк, а в английском около 80%. Таким образом, сходны только абстрактные *схемы* [1947, с. 531–532].

Выход, который предлагает Шенгели, состоит в том, чтобы при поэтическом переводе ориентироваться не на размер подлинника как таковой, а на ту функцию, которую этот размер выполняет для читателя подлинника, и подыскивать для перевода размер с такими же

функциями в литературной традиции переводчика. Шенгели называет это принципом функционального подобия:

И я выдвигаю принцип *функционального подобия*.

Мы всматриваемся, какой в оригинале стих по своему характеру: медлительный или быстрый, плавный или порывистый, торжественный или задорный? Сечет ли стих речь на отчлененные отрезки, или речевой поток свободно и небрежно переливается через стиховые рубежи? Учтя это, мы определяем связь данного стиха с тем или иным жанром, степень его традиционности. И на базе такой оценки мы выбираем тот метр в нашем языке, который *функционально* близок к метру оригинала, воспроизводя его характер и его традиционность, и в то же время является *нашим* метром, свободным и естественным¹⁴ [Там же, с. 532].

Руководствуясь этим принципом, Шенгели поменял при переводе «Дон Жуана» Байрона оригинальный байроновский размер — пятистопный ямб — на шестистопный, говоря, что «когда я слышу пятистопный ямб “Беппо” и “Дон-Жуана”... легкий, небрежный, разговорный, с подвижной конструкцией фразы, нередко перебиваемой на половине вводными фразами в скобках, включающий в себя порой шестистопные строчки, иронически растягиваемый в дактилическое окончание, когда я вижу, что в словесном узоре каждое слово “играет” и, значит, должно оставить след в переводе, я прихожу к заключению, что русский пятистопник неспособен вместить в себя это богатство, сохраняя тот же характер легкости. А *шестистопник* способен» [Там же, с. 533]. Эту смену размера недоброжелательная критика вменяла ему в вину, о чем будет подробнее рассказано в гл. IV.

¹⁴ Обратим особое внимание: шенгелевский принцип функционального подобия относится только к вопросу о выборе размера, т.е. формы переводного стиха. Во время атаки на Шенгели он будет подхвачен критикой — в первую очередь И.А. Кашкиным — в совершенно неверном значении: как принцип, определяющий смысловые или идейные особенности перевода.

3. ВЫВОДЫ

Два обсуждавшихся в этой главе переводчика — Евгений Ланн и Георгий Шенгели — имеют между собой много общего: их связывали долгая дружба, близкие вкусы (Ланн писал, что Шенгели превзошел Жуковского в переводе «Шильонского узника»; Шенгели писал, что Ланн и Кривцова «блестяще перевели почти всего Диккенса») и сходная судьба переводчиков-изгоев, но при этом между ними много и различий. Ланн переводил прозу — Шенгели поэзию; Ланн, которого не сдерживала стихотворная форма, боролся за сохранение «стиля» Диккенса, т.е. за повторение тех же слов, что использует Диккенс, и даже за воспроизведение синтаксиса диккенсовской речи — Шенгели же боролся за сохранение содержания подлинника и, чтобы уместить в переводе максимум этого содержания, готов был менять стихотворную форму оригинала и основательно перерабатывать его лексику, добываясь того, чтобы перевод воспроизводил те же образы, которые возникают при чтении оригинала. Если Ланна легко определить в веницианских терминах как сторонника очуждающего перевода, то с Шенгели дело гораздо сложнее: тенденция к освоению, к глубокой переработке подлинника выражена у него едва ли не сильнее, чем желание сохранить чуждость подлинника¹⁵. Ощущение чуждости и тяжести его сти-

¹⁵ «Мы фальшивим, — писал он, — когда подражаем синтаксису оригинала вне зависимости от художественной манеры... В этом плане особенно грешат переводчики с латинского и греческого, где сложное предложение обычно весьма запутано. Можно ли мириться с такими конструкциями:

Брань и героя пою, с побережий Тройи, кто первый
Прибыл в Италию, Роком изгнан, и Лавинийских граней
К берегу, много по суше бросаем и по морю оный...?

Почему нельзя это же сказать так:

Битвы пою и героя, кто первый с троянских прибрежий,
Изгнанный Роком, в Италию прибыл, к Лавинскому берегу,
И, по морям и по землям гонимый силой всевышних...?»

хов возникает не от его желания передать иностранность оригинала, а от попытки уложить весь смысл оригинала в стихотворную форму перевода.

Между тем в истории переводческой критики и Ланн, и Шенгели остались как переводчики-буквалисты.

Кроме того, в архиве Шенгели хранится письмо, предназначенное в Издательство Академии наук СССР, в котором он отрицательно отзываясь о переводе «Рамаяны», сделанном академиком А.П. Баранниковым. «Публикация этого перевода в его настоящем виде невозможна», — решительно заявляет Шенгели, говоря, что русский текст перевода загроможден «бесчисленными микродеталями. Почти все имена, например, снабжаются почтительной приставкой “шри” или почтительной надставкой “джи”; можно было без ущерба опустить эти словечки, сотнями пестрящие текст. Очень часто встречается слово “гуны”, означающее вообще свойства и качества; почему не сказать просто “свойства”? Очень часто упоминается “гуру”, наставник; почему не сказать просто “наставник”?.. Очень часто упоминается “сансара” — иллюзорный мир, “мир бывания”, как его определяет переводчик... не проще ли говорить “призрачный мир”, “видимый мир”, отодвинув пояснение в комментарий?.. Итак, важнейшее свойство перевода, его *доступность*, переводчиком не реализовано» [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 95, л. 73–76 и 147–148].

III. Реалистический перевод

1. ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ КАШКИН: ПОРТРЕТ

Иван Александрович Кашкин, сын военного инженера Александра Дмитриевича Кашкина, в 1917 г. поступил на историко-филологический факультет Московского университета. Годом позже он оставил университет¹ и ушел в Красную Армию, где служил в тяжелой артиллерии и преподавал в военных школах. В 1921 г., больной, он вернулся из армии; возможно, именно армейская служба наложила тот особый отпечаток на его язык, обогатила его военными метафорами, которые он активно использовал в полемических статьях. В Москве к тому времени историко-филологический факультет МГУ был уже расформирован, и Кашкин поступил на литературно-лингвистическое отделение педагогического факультета 2-го МГУ, которое окончил в 1924 г. по специальности английского языка и литературы. Одновременно с учебой он с 1921 по 1925 г. работал в Высшем литературно-художественном институте им. Брюсова ученым секретарем, преподавателем английского языка, а с 1923 г. — ассистентом кафедры художественного перевода.

После университета Кашкин поступил в аспирантуру в Государственную академию художественных наук, где с 1926 по 1929 г. занимался темой «Североамериканская литература социального протеста в

¹ Как сообщает сын И.А. Кашкина, Никита Иванович Кашкин, оставил не по своей воле, а был отчислен из университета по сословной принадлежности и, чтобы получить возможность начать жизнь с белого листа, записался добровольцем в Красную Армию. Впоследствии статус демобилизованного красноармейца позволил ему продолжить высшее образование.

Старший брат И.А. Кашкина, Сергей Александрович Кашкин, был офицером Белой Армии.

конце XIX и начале XX вв.». Однако структура этой академии менялась, а вместе с ней менялись и научные руководители Кашкина (проф. Гливенко, Сакулин, Фриче, Луначарский), вносившие изменения в его работу, и защита диссертации тогда так и не состоялась. Одновременно Кашкин преподавал английский язык и художественный перевод на организованных при библиотеке иностранной литературы Высших курсах иностранных языков. Когда на базе этих курсов сформировался Московский институт новых языков (ныне Московский государственный лингвистический университет им. Мориса Тореза), Кашкин руководил в нем английским отделением кафедры художественного перевода (1930–1933 гг.; с 1932 г. — доцент).

Тогда-то и начал вокруг него складываться кружок переводчиков (вернее даже сказать, переводчиц) с английского языка, состоящий главным образом из его учениц. В 1927–1928 гг. Кашкин — член бюро и квалификационной комиссии Московской ассоциации переводчиков, в 1929–1932 гг. — член квалификационной комиссии и руководитель кружков по сектору подготовки кадров в секции переводчиков Федерации объединений советских писателей; с 1932 г. — член секции переводчиков Оргкомитета Союза советских писателей, затем член самого Союза советских писателей. Из переводческого кружка Кашкина вырос Первый переводческий академический коллектив, переводивший поначалу современную английскую и американскую литературу: Хемингуэя («Смерть после полудня», 1934), Джойса («Улисс» — серия публикаций в журнале «Интернациональная литература» в 1935–1936 гг.; «Дублинцы», 1937 г.) и др., а затем постепенно переключившийся на английскую классику. За литературно-педагогическую работу в Союзе писателей Кашкин в январе 1939 г. был награжден орденом «Знак почета», т.е., как комментирует Ходасевич в статье «Орденосцы», оказался в числе писателей, «апробированных властью» [Ходасевич, 1996, с. 208].

К 1950-м годам — времени создания теории реалистического перевода — Кашкин уже кандидат филологических наук (он защитил диссертацию по творчеству Хемингуэя в Среднеазиатском государственном университете в 1944 г.) и председатель секции переводчиков Союза писателей.

2. ТЕОРИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Как многие помнят, И.А. Кашкин, прекрасный переводчик в практике, придерживался в теории несколько странного взгляда, что переводчик должен переводить не текст подлинника, а ту действительность, которая отражается в этом тексте (это называлось «реалистический перевод»).

*М.Л. Гаспаров.
«Неизвестные русские переводы
байроновского “Дон-Жуана”»*

Впервые на страницах печати слова «перевод» и «реалистический» были поставлены Кашкиным рядом друг с другом в статье «О языке перевода», которая вышла в «Литературной газете» — номере от 1 декабря 1951 г. Эта краткая статья, представляющая собой как бы заготовку более развернутых его статей, которые появятся в 1954–1955 гг.², гласила:

Лучшие советские переводчики... стремятся поставить себя на место автора и увидеть то, что видел он, создавая свое произведение, и тем самым передать не просто слова, но мысль за словом, конкретность, внутреннюю логику и связь изображаемого. Они стремятся органически связать все слагаемые подлинни-

² К ним относятся:

- О реализме в советском художественном переводе // Дружба народов. 1954. № 4. С. 188–199.
- О методе и школе советского художественного перевода // Знамя. 1954. № 10. С. 141–153.
- Вопросы перевода // В братском единстве. М.: Советский писатель, 1954. С. 476–512.
- В борьбе за реалистический перевод // Вопросы художественного перевода. М.: Советский писатель, 1955. С. 120–164.

III. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

ка, в числе которых главную роль играет язык автора, и, наконец, они пытаются реалистически, то есть без натуралистического крохоборчества и без импрессионистических прикрас, верно и творчески передать, или, по образному слову Пушкина, «перевыразить» все это средствами своего языка [1951, с. 3].

О непосредственном поводе к созданию теории реалистического перевода мы узнаём из статьи, вышедшей тремя годами позже. К началу 1950-х годов среди советских переводчиков утвердилось мнение, что удовлетворительная теория перевода еще не создана и что в ней назрела срочная необходимость, потому что надо же на чем-то учить молодых и нужны же какие-то ориентиры для критиков. В 1951 г. прошло Второе всесоюзное совещание переводчиков, одним из результатов которого «было признание необходимости разработать единую советскую теорию перевода, тесно связанную с методом социалистического реализма. Такая теория даст надежный критерий оценок и для переводчика, и для критика, и для редактора. Она еще повысит уровень культуры перевода и уровень переводческого мастерства» [Кашкин, 1954а, с. 199]. Не вызывает сомнений, что в числе создателей «единой советской теории перевода» Кашкин видел себя.

Что же такое реалистический перевод? Как это ни удивительно, но ответить на этот вопрос непросто. Активно пользуясь этим термином начиная с 1950-х годов, Кашкин не дал ему четкого определения. Более того, он не раз повторял, что видит в этом выражении лишь удобный рабочий термин³, который можно за-

³ «Реалистический метод перевода — это рабочий термин для того метода работы, который, как я убедился, многие опытные переводчики понимают и применяют на деле, но еще не договорились, как его назвать. Определение это осязательнее, чем термин “полноценный” перевод; как обобщение, оно понятно всякому, ведь все в основном понимают, что такое реалистический подход. Да вопрос и не в термине, а в сути. Определение “реалистический” уместно уже потому, что оно реально сближает теорию литературного перевода с критериями реалистической литературы» [Кашкин, 1955, с. 125].

менить любым другим (если учесть «заказ» на теорию перевода, связанную с методом социалистического реализма, можно быть почти уверенными — кокетничал). «И. Кашкин, — говорит П.М. Топер, — не оставил систематического изложения своих взглядов и любил называть себя “практиком”, но не “теоретиком”, а свои работы — “разрозненными заметками” практика». Однако попробуем воссоздать ход его аргументации.

Художественный перевод для Кашкина — это литературное творчество. Труд переводчика сродни труду писателя. Следовательно, и заниматься построением теории художественного перевода должна та же наука, которая занимается построением теории литературы, т.е. литературоведение⁴. Литературоведение же ут-

⁴ Согласно утверждениям некоторых историков перевода, например П.И. Копанева, Кашкин строил не литературоведческую, а общелингвистическую теорию перевода, «которая бы учитывала рассмотрение языковых и литературных вопросов» [Копанев, 1972, с. 265–266]. Действительно, основания для такого утверждения можно найти в его словах:

...самая постановка вопроса о реалистическом методе перевода способствовала бы построению теории художественного перевода как дисциплины в широком смысле *филологической*, какой она и должна быть; конечно, с учетом лингвистического изучения переводимого текста, но с особым вниманием к литературной специфике и без слепого подчинения литературного перевода только языковым закономерностям, которые применимы к художественному переводу настолько же, насколько и ко всякому литературному произведению [1954б, с. 152].

Однако в другой редакции этого текста читаем уже (курсив мой):

...самая постановка вопроса о реалистическом методе перевода способствовала бы построению теории художественного перевода как дисциплины *литературоведческой*, какой она и может и должна быть, без слепого подчинения литературного перевода только языковым закономерностям [1954в, с. 493].

И там же:

Художественный перевод подчинен не столько языковым, сколько литературным закономерностям. Значит, строить теорию или поэтику художественного перевода надо на основе и в терминах литературной науки.

III. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

верждало, что эволюция литературных направлений или, иначе говоря, эволюция писательского метода оканчивается реализмом и увенчивается социалистическим реализмом. Следовательно, раз это справедливо для оригинальной литературы, то должно быть справедливо и для художественного перевода⁵. Таким образом, наилучший метод художественного перевода — это перевод реалистический.

Но что это значит, и какие еще бывают методы?

Начнем со второго. Помимо реалистического перевода, Кашкин регулярно выделяет перевод натуралистический, формалистический и импрессионистический.

Три слова. Все три намекают на что-то давно отжившее: натурализм, импрессионизм, формализм. Все три изрядно скомпрометированы критикой 1930–1950-х годов (настолько, что формализм и натурализм превращаются уже в ругательства). По Кашкину, натуралистический перевод — это перевод, стремящийся сохранить все смысловые нюансы оригинала; формалистический перевод — это перевод, стремящийся сохранить формальные и стилевые особенности оригинала, а импрессионистический перевод — это перевод, слишком отдаляющийся от оригинала по прихоти переводчика.

Над этими тремя методами возвышается реалистический перевод.

Принцип реалистического перевода, по Кашкину, состоит в следующем. Писатель, создавая художественное произведение, отразил и запечатлел в нем действительность. Задача переводчика — разглядеть

Насколько можно судить по всей совокупности работ Кашкина о переводе, языкознание всегда оставалось для него лишь вспомогательной дисциплиной, а все теоретические построения строились на основе литературоведения.

⁵ «У советских переводчиков как у отряда советской литературы те же цели, задачи и творческий метод, что и у всех советских литераторов. Это — метод социалистического реализма» [Кашкин, 19546, с. 152].

ту действительность, которую видел (или воображал) писатель, и выразить ее уже на своем языке. Говоря словами Кашкина:

Переводчику, который в подлиннике сразу же наталкивается на чужой грамматический строй, особенно важно прорваться сквозь этот заслон к первоначальной свежести непосредственного авторского восприятия действительности. Только тогда он сможет найти настолько же сильное и свежее языковое выражение... Советский переводчик старается увидеть за словами подлинника явления, мысли, вещи, действия и состояния, пережить их и верно, целостно и конкретно воспроизвести эту реальность авторского видения [1955, с. 126].

Итак, преодолевая непонятность чужого языка, переводчик должен разглядеть в тексте художественный образ (являющийся, как гласила теория литературы, отражением действительности) и воспроизвести его средствами своего родного языка. Здесь теория реалистического перевода напоминает разновидность теории вольного перевода⁶.

Однако Кашкин идет дальше:

Реалистический перевод правдиво передает содержание, но так же правдиво он должен передать и форму подлинника, в которой в частности находит свое отражение национальное своеобразие подлинника и отпечаток эпохи [1954а, с. 193].

⁶ Ср. с Цицероном: «...я перевел самые знаменитые и притом произнесенные с двух противоположных точек зрения речи — речи обоих вождей аттического красноречия, Демосфена и Эсхина. перевел я их, однако, не как толмач, а как оратор: я сохранил и мысли, и их построение — их физиономию, так сказать — но в подборе слов руководился условиями нашего языка. При таком отношении к делу я не имел надобности переводить слово в слово, а только воспроизводил в общей совокупности смысл и силу отдельных слов; я полагал, что читатель будет требовать от меня точности не по счету, а — если можно так выразиться — по весу» («О наилучшем роде ораторов»).

Что значит «правдиво передать форму подлинника»? Этот вопрос даже сложнее, чем что значит «правдиво передать содержание»: ведь стоит только начать слишком усердно передавать форму оригинала, как неровен час запишут в формалисты:

...в переводе формализм — это бессодержательная игра в форму, часто осложненная всяческим стилизаторством и особенно намеренным бездушным копированием подлинника, порождающим много излишних мелочей и много важных упущений. Цепляясь за национально-ограниченные языковые особенности грамматического строя, преувеличивая значение внутренней формы слова, без нужды оживляя давно умершие идиомы, формалисты в то же время упускают главное — передачу идейной сути и живых человеческих образов [1954а, с. 193].

Однако, как же быть? А вот как: форма разделяется на, так сказать, полезную, осмысленную, связанную с содержанием (и подлежащую передаче), и бесполезную, не связанную с содержанием (а потому передаче не подлежащую):

В переводе надо добиваться передачи той формы, которая служит выявлению содержания подлинника, неотделима от него и является одним из средств выражения стиля. Одинаково вредно как пренебрегать формой, так и отрывать форму от содержания, придавая ей чрезмерную роль без учета содержания или даже в ущерб содержанию [Там же].

На помощь даже приходит идея, заимствованная, кажется, из известного определения социалистического реализма («социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»⁷):

⁷ О том, что Кашкин, безусловно, учитывал эту классическую формулу в своих теоретических построениях и старался ей соответствовать, говорят следующие его слова:

...обязательно ли полностью сохранять в переводе, а тем более подчеркивать и смаковать *каждую* черточку грубости, или слезливости, или ходульности, — эту дань веку, эту опадающую со временем шелуху, — некоторых и, конечно, не этим великих, произведений прошлого [Там же].

При переводе перегруженной всяческим реквизитом «Шагреновой кожи» нельзя забывать, что и здесь Бальзак, по словам Маркса, остается «доктором социальных наук», и поэтому не следует фиксировать внимание читателя преимущественно на внешних деталях, как это было сделано в первом советском собрании сочинений Бальзака. При переводе байроновского «Дон Жуана» надо помнить, что в этой вещи Байрон не только классик романтизма, но и романтик на пути к реализму. Поэтому ошибочно было бы тянуть Байрона назад к «Корсару» и обряжать в те романтические обноски, которые к тому времени уже сбрасывал с себя сам автор.

При переводе Диккенса нельзя считать его просто мастером гротеска, так как он глубоко реалистический писатель, великий гуманист, автор книг, полных сердечного юмора. Поэтому ошибочно было бы уделять основное внимание в переводе гротескным образам (как бы эффектны и выигрышны они сами по себе ни были для перевода) в ущерб реалистическим образам (как бы ни трудно было иной раз переводчику уловить и передать их осязательно) [Там же, с. 192–193].

То есть переводчику предлагается наметить у автора наиболее прогрессивные (так сказать, «в революционном развитии») особенности содержания и стиля и заострять их, а черты устарелые («эту опадающую со временем шелуху») выбрасывать или сглаживать.

«прежде всего важно осмысление и верное истолкование подлинника на основе понимания связи искусства и жизни, а в числе главных критериев такого понимания нужно считать *идейно-смысловую правду и историческую конкретность, взятые в их революционном развитии*» [1955, с. 127] (выделено мною. — А. А.).

Очевидно, что выделить как те, так и другие черты можно только с помощью литературоведческого анализа текста.

Наконец, есть третья составляющая теории реалистического перевода, также вытекающая из теории социалистического реализма (по крайней мере, из такой, какой она стала после «дискуссии о языке»), — это установка на выразительность и одновременно *простоту* языка:

К переводу применимы и некоторые другие общие признаки реалистических произведений, как, например, сила и богатство изобразительных средств и вместе с тем простота [1954а, с. 196].

Простота в применении к переводу — это, главным образом, не навязчивая, не заслоняющая подлинник прозрачность и отчетливость передачи. Это значит переводить так просто, чтобы перевод дошел до читателя, был понят — иначе зачем же переводить? [Там же, с. 197].

Легкость и доступность, за которой *чувствуется* глубина подлинника, — это великое достоинство перевода [Там же].

Если вспомнить деление Венути, то реалистический перевод — это, безусловно, перевод осваивающий, перевод, предназначенный специально для современного советского читателя и приближающий к нему писателя; перевод, не смущающий читателя ни сложным языком, ни непривычным стилем, ни насмешками над уважаемыми историческими лицами⁸. Это перевод для широкого читателя (в отличие от перевода очуждающего, для избранных):

Переводы «эрудитов» [т.е. переводчиков издательства «Academia»] в лучшем случае ставили своей целью продемонстрировать отдельные красоты и трудности подлинника и виртуозность техники перевода. В сущности, эти переводы были обращены не к широкому читателю, а к знатоку [1954а, с. 188].

⁸ О том, что перевод не должен оскорблять чувств советского читателя, Кашкин высказался, критикуя Г.А. Шенгели (см. гл. IV).

И может ли считаться реалистическим «перевод для перевода», затрудняющий для широкого читателя восприятие переводимого автора? [Там же, с. 197]

поэтому это перевод простой и понятный:

Сильным и гибким русским языком они [советские переводчики] передают силу и гибкость языка подлинника. Они добиваются простоты, не затемняя и не усложняя любую стилевую манеру подлинника. Они упорным трудом вырабатывают ту легкость, которая обеспечивает доступность, а самая доступность их переводов, — конечно, при наличии всех прочих отмеченных свойств — делает их работы достоянием нашей литературы и облегчает им путь к советскому читателю [1954б, с. 149].

Противоречия при переводе классической книги все увеличиваются по мере того, как подлинник отходит в прошлое, что, конечно, весьма усложняет задачу переводчика, которому надо связать необычность впечатления от архаики прошлого, от национально-своеобразия подлинника с живым восприятием сегодняшнего читателя — далекое сделать близким и нужным, не искажая его [1954а, с. 194].

Это перевод идеологически выверенный, призванный резонировать с сознанием советского читателя:

Они [советские переводчики] стараются установить для себя то основное и главное, что делало писателя и его произведение значительным и актуальным для своего времени, и пытаются в первую очередь донести до нашего читателя все то прогрессивное, что живо и актуально в нем и для нашего времени [1954б, с. 151].

Поэтому закономерно, что от формулировки: «... правдивость в применении к переводу — это, прежде всего, верность подлиннику, а через него и верность отраженной в нем действительности» [1954а, с. 190] Кашкин переходит к формулировке: «Реалистический перевод предполагает тройкую, но единую по существу верность: верность подлиннику, верность действительности и верность читателю» [1955, с. 140].

3. НЕПОСРЕДСТВЕННЫЕ ПРЕДТЕЧИ ТЕОРИИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Выше мы видели, что многие элементы учения о реалистическом переводе проговаривались уже в 1930-х годах: А.А. Смирнов писал в «Литературной энциклопедии», что словесные средства играют лишь служебную роль по отношению к идейно-эмоциональному эстетическому воздействию подлинника, а И.Л. Альтман применял к художественному переводу учение о социалистическом реализме и называл неудовлетворительные методы перевода терминами, обозначающими отрицаемые течения в художественной литературе (формализм, натурализм, импрессионизм).

Другой важный хронологический рубеж — 1951 г.

Двадцать пятого и двадцать шестого ноября 1951 г., в рамках подготовки ко Второму всесоюзному совещанию переводчиков, проходило заседание секции переводчиков литератур народов СССР, посвященное теме «Работы товарища Сталина по вопросам языкознания и задачи художественного перевода» (на котором присутствовал и И.А. Кашкин). Выступая с докладом в первый день заседания, Александр Михайлович Лейтес сказал:

...вопрос об идейности советского переводчика имеет прямое отношение с технологией его работы, от уровня его мировоззрения целиком и полностью зависит качество его переводов.

Чем выше идейные и эстетические позиции писателя-переводчика, тем больше возможностей у него создать перевод точный и в то же время реалистический, т.е. лишенный каких бы то ни было черт догматизма, формализма, упрощенчества и фальсификации [РГАЛИ, ф. 631, оп. 34, д. 583, л. 76].

Итак, фраза «реалистический перевод» была произнесена⁹. Причем произнесена не случайно: несколькими минутами позже Лейтес повторил:

⁹ Произнес ли ее Лейтес раньше Кашкина? Неизвестно. В архиве Кашкина есть рукопись «На подступах к реалистическому переводу», датированная июлем 1951 г. Заимствовал ли один из них это словосочетание у другого или оно в то время было расхожей фразой, определить затруднительно.

И чем выше идейно-эстетические позиции художника-переводчика, тем более возможностей у него создать перевод точный и в то же время реалистический, т.е. лишенный какого бы то ни было догматизма, формализма, упрощенчества... [Там же, л. 77].

Другой примечательный случай произошел на второй день того же заседания. Слово взял Борис Александрович Турганов и произнес следующее (курсив мой):

...хочется по-товарищески коснуться одного недавнего выступления т. Н.К. Чуковского. При обсуждении тезисов тов. Лейтеса на бюро нашей Секции, 19 ноября, тов. Чуковский высказал гипотезу о принципиально полной переводимости любого художественного произведения. Эту любопытную мысль тов. Чуковский аргументировал утверждением, что *нужно переводить не с языка на язык, а переводить то реальное содержание, те мысли и чувства, какие выражены в данном произведении* [РГАЛИ, ф. 631, оп. 34, д. 584, л. 33].

То есть к началу 1950-х годов теория реалистического перевода витала в воздухе. Оставалось только собрать различные ее элементы воедино.

4. КРИТИКА ТЕОРИИ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Я каюсь, тов. Гронский, тов. Кирпотин — скажу вам честно, что не понимаю до конца, что означает понятие «социалистический реализм». Не понимаю — казните!

М.Э. Козаков

Я не знаю, как я буду отвечать на вопросы студентов, когда они будут говорить: что значит это «за текстом»?

Е.Г. Эткинд

Очевидная уязвимость теории Кашкина была в попытке использовать термины, понятия и теоретические положения, относящиеся к оригинальной литературе, т.е. к созданию самостоятельного художественного

произведения, применительно к переводной литературе, т.е. к произведениям принципиально вторичным, опирающимся на другие произведения. Это рождало путаницу¹⁰ и недоуменные вопросы: значит ли понятие «реалистический перевод», что в результате его должно получиться реалистическое произведение? Как быть тогда с произведениями других литературных направлений — можно ли «реалистически» переводить, например, романтические произведения?¹¹ Может ли писатель-реалист быть натуралистом в переводе и т.д.

Впрочем, всё это были проблемы поверхностные: от них легко было отмахнуться, объяснив, что реализм в реалистическом переводе означает не литературное направление, а отношение переводчика к подлиннику¹².

¹⁰ Забавный казус такого рода случился на обсуждении сборника «Вопросы художественного перевода», где была опубликована статья Кашкина «В борьбе за реалистический перевод». По-видимому, не осознавая, что Кашкин собирается называть определенный метод перевода реалистическим, Е.Г. Эткинд говорит (имея в виду самое начало статьи Кашкина): «В статье И.А. Кашкина утверждается наличие двух методов: творческого вербального метода, так называется один, а второй никак не называется, про него говорится, что он “верный”» [РГАЛИ, ф. 2854, оп. 1, д. 125, л. 26].

¹¹ Поначалу такая проблема для Кашкина даже не стояла: в своих ранних рассуждениях о реалистическом переводе он говорил о нем именно как о методе перевода реалистических произведений. Готовя статью «На подступах к реалистическому переводу» (1951 г.), он писал, что «речь идет прежде всего о переводе хорошей реалистической прозы и поэзии» [РГАЛИ, ф. 2854, оп. 1, д. 42, л. 5]. Впоследствии он пересмотрел свою точку зрения, распространяя реалистический перевод на произведения любого литературного направления.

¹² «Конечно, надо сразу договориться о том, что речь идет не об историко-литературном понятии, не о реалистическом стиле, а о методе передачи стиля, и дело, конечно, не в том, чтобы, скажем, романтический стиль подлинника подгонять в переводе под реалистические нормы, а в том, чтобы реалистическим методом верно передавать стиль переводимого произведения» [Кашкин, 1955, с. 125].

Гораздо хуже обстояло дело с основной теоретической установкой реалистического перевода, согласно которой переводчик переводит не слова, а художественные образы и тем самым отражение действительности, которую видел автор. Возникал вопрос: во-первых, если переводчик переводит «не слова», то из чего же у него складываются художественные образы? И, во-вторых, где гарантия, что художественный образ непременно отражает действительность; что делать, если автор действительность не отражает?¹³

Едва ли не первым на эту теоретическую неувязку указал Ефим Григорьевич Эткинд:

Итак, А. Лейтес просто считает несправедливым отнести теорию перевода к числу языковедческих вопросов¹⁴. И. Кашкин идет дальше: он и практику перевода не считает «формой языковой деятельности». Переводчик, по его теории, должен идти *мимо языка*, заглядывая *за текст* и этот самый «затекст» перевести. Словесная форма оригинала — «заслон», сквозь который надо прорваться. Словесная ткань произведения — «условный словесный знак». Для И. Кашкина переводчик исходит из «соответствия идейно-образного смысла *самих явлений*».

¹³ Кажется, никем еще не обсуждалось, что метод реалистического перевода, как его описывает Кашкин, прекрасно подходит для перевода научно-технических текстов: во-первых, их авторы обычно имеют в виду конкретные предметы действительности, а во-вторых, различие между научными традициями в странах, где был написан оригинал, и где делается перевод, нередко ведет к тому, что переводчик легко отступает от текста оригинала, опираясь на то, что ему известно о действительности. В этом метод реалистического перевода Кашкина тесно смыкается с методом коммуникативного перевода Питера Ньюмарка, который говорил, что такой метод хорошо подходит для перевода массовой литературы, нехудожественной литературы, журналистики, научно-популярной литературы, учебников, научных текстов и т.д. [Newmark, 1981, p. 44].

¹⁴ Имеется в виду статья А.М. Лейтеса «Художественный перевод как явление родной литературы», помещенная в сборнике «Вопросы художественного перевода» (1955) перед статьёй Кашкина [Лейтес, 1955].

III. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

Точка зрения эта в высшей степени странная. Ведь язык — «непосредственная действительность мысли». Это марксистское положение относится и к языку художественного произведения. Зачем же создавать новую теорию об «условном словесном знаке»? Писатель использует для создания образа, для выражения мысли все средства родного языка. Разумеется, многие из этих средств не имеют прямых соответствий в другом языке — таковы, например, специфические особенности грамматического строя, морфологии, характерные явления синтаксиса. Другие, напротив, вполне могут быть воспроизведены: например, риторические фигуры — вопросы, восклицания, обращения, анафоры, все явления так называемой «синтаксической композиции». Впрочем, дело не только в этом. Перевод — всегда *сопоставительная стилистика*¹⁵ двух языков. Перевод — проблема литературоведческая и одновременно лингвистическая в такой же степени, как наука о синонимических средствах языка относится и к той и к другой областям филологии.

Теория, игнорирующая языковую форму литературного произведения, фактически обезоруживает переводчика. От последнего требуется воспроизводить некую реальность, стоящую за «условным словесным знаком». Но спрашивается: как познать эту реальность, если не через этот самый «словесный знак»? И далее: если еще можно как-то представить себе, что переводчик сумеет постичь действительность, прорвавшись сквозь «заслон» словесной ткани реалистического произведения, то что делать переводчику произведений романтических или, скажем, символистских? Какая, например, действительность должна предстать взору переводчика, проникшего в «затекст» фантастической сказки Гофмана «Золотой горшок»? [1957, с. 197–198].

Заканчивает Эткин убийственно:

Именно потому, что И. Кашкин стоит на ложных теоретических позициях, и примеры, приводимые им в

¹⁵ Для Эткинды, автора докторской диссертации «Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики», это положение принципиально важно.

обоснование теории, совершенно неубедительны. Например, он пытается сопоставить два перевода баллады Шиллера «Ивиковы журавли» — Жуковского и Заболоцкого, причем новый перевод кажется ему более совершенным якобы потому, что наш современник может прочесть подлинник «в свете его социалистического, революционного миропонимания и мироощущения», может увидеть действительность «не просто в развитии, а в развитии направленном, в революционном развитии». Всего этого из сопоставления переводов не видно. Перевод Заболоцкого кое в чем лучше, а кое в чем и значительно хуже гениального перевода Жуковского. Характерно, что И. Кашкин оба перевода соотносит не с оригиналом, но непосредственно с изображенной в стихотворении действительностью: «Так по-разному, — пишет он, — Жуковский и Заболоцкий увидели и показали читателю греческий амфитеатр». Но ведь греческий амфитеатр увидели не эти переводчики, а Шиллер, и читателю важно не столько то, как переводчики увидели Грецию, сколько то, как они увидели и показали читателю Шиллера.

В том-то все и дело, что теория И. Кашкина тянет ее автора к тому, чтобы игнорировать стиль, своеобразие переводимого писателя, и критерием перевода выдвигает большее или меньшее соответствие переводимого произведения непосредственно изображенной действительности. Нечего и говорить о том, насколько опасной может быть такая теория для практики наших переводчиков. Впрочем, результаты налицо, — их можно было бы наглядно показать на анализе некоторых работ переводчиков, принадлежащих к так называемой «школе Кашкина». К сожалению, в рамках этой статьи такой анализ невозможен¹⁶ [Там же, с. 198–199].

¹⁶ Остается только пожалеть, что Эткинд не нашел времени проанализировать работы «переводчиков, принадлежащих к так называемой “школе Кашкина”» — анализ их работ человеком, считающим неверными их теоретические установки, мог бы быть крайне поучительным.

Таким образом, теория, требовавшая от переводчика изображать не слова подлинника, которые суть не более чем «условный знак», а увиденную действительность, причем «в развитии направленном, в революционном развитии», оказывалась противоречивой и вряд ли состоятельной. Более того, понятие реалистического перевода обесмысливалось и тем, что слишком часто употреблялось в оценочном смысле, как синоним хорошего перевода. Как (пишет П.М. Топер) «хороший перевод» П.И. Вейнберга, или «полноценный перевод» А.В. Федорова, или «адекватный перевод» А.А. Смирнова и более поздних авторов [2001, с. 159–160]. Это уловил и чешский теоретик Иржи Левый:

Другие советские авторы склоняются к тому, что для них понятие «реалистический перевод» просто заменило прежние термины «адекватный» и «эквивалентный», «полноценный», короче говоря «хороший» перевод, и, следовательно, лишено конкретного смысла» [1974, с. 43].

И даже американский переводчик и теоретик перевода Лорен Лейтон, переведший на английский «Высокое искусство» Чуковского и в целом очень почтительно относившийся к советской школе перевода, писал в том же ключе:

Наверное, немарксисту сложно понять, что именно представляет собой реалистический перевод, как его описывают Кашкин и Гачечиладзе... В итоге реалистический перевод невозможно отличить от художественного — видимо, поэтому Гачечиладзе использует эти два термина как синонимы. Более того, совершенно не обсуждаются очевидные вопросы, вызываемые его рассуждениями об отражении действительности: что делать с тем, насколько оригинал *не отражает* действительность? Как быть с произведениями, основная эстетическая задача которых состоит в том, чтобы исказить действительность? (цит. по: [Friedberg, 1997, p. 106–107]).

5. ПОПРАВКА ГАЧЕЧИЛАДЗЕ

Кашкинскую теорию реалистического перевода впоследствии развивал грузинский переводчик Гиви Ражденович Гачециладзе.

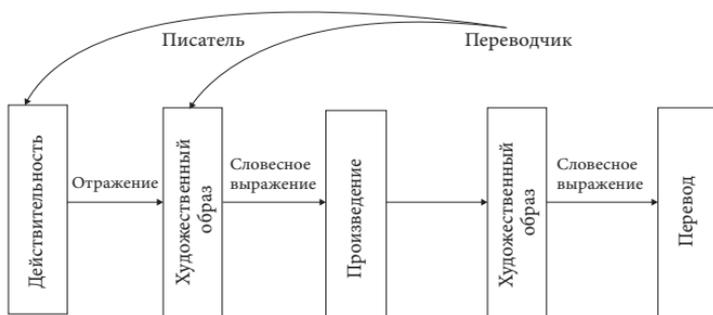
Если для Кашкина термин «реалистический перевод» оставался (действительно или только на словах) лишь «удобным рабочим термином», то Гачециладзе настаивает, что именно этот термин и должен использоваться для обозначения советского метода художественного перевода, потому что он удачнее остальных. В частности, Гачециладзе указывает на преимущества термина «реалистический перевод» перед термином «адекватный перевод», распространившимся во многом благодаря статье А.А. Смирнова и М.П. Алексева «Перевод» в «Литературной энциклопедии» (1934). Логика Гачециладзе такова: если «адекватный» перевод — это перевод «лучший», «полноценный», то каждый метод художественного перевода, в том числе и любой «нереалистический» метод, даст свой «адекватный» перевод. Однако, поскольку «реалистический» метод перевода заведомо лучше любого нереалистического, то и перевод, адекватный реалистическому методу, будет лучше перевода, адекватного любому другому методу. «Традиционное понимание адекватности есть довольно абстрактное понятие лучшего перевода, в которое каждый метод может вложить свое содержание, а реалистический перевод — лучшая конкретная форма адекватности в нашем понимании» [1964, с. 82]. Следовательно, не лучше ли так и говорить — «реалистический перевод»?

В основу своих рассуждений Гачециладзе кладет представление о мышлении как об отражении действительности, опираясь на ленинский тезис «Познание есть отражение человеком природы». «Также и создание художественного перевода, — подхватывая Ленина, говорит Гачециладзе, — является творческим актом отражения объективного мира, который в данном случае представлен оригиналом, т.е. предметом познания для переводчика» [1964, с. 81].

Тут — важное отличие Гачециладзе от Кашкина: если Кашкин утверждал, что переводчик должен про-

III. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

никать сквозь текст оригинала к чувствам и мыслям писателя и к «действительности», которую он отражает (т.е. к тому, что видел, слышал и ощущал автор), то для Гачечиладзе «действительность» — это уже художественное произведение¹⁷ (рис. 2 (А, Б)).



А. Процесс реалистического перевода по Кашкину.

¹⁷ Это различие — видимо, потому, что и Кашкин, и Гачечиладзе избегали строгих формулировок, — не всегда осознавалось современниками. Типичный пример — выступление И.С. Брагинского на Всесоюзном симпозиуме «Актуальные проблемы теории художественного перевода», где, рассуждая по поводу теории реалистического перевода Гачечиладзе, он сказал (курсив мой): «Реалистичность перевода, говорят нам, требует, чтобы переводчик, встречаясь с трудностями перенесения образов одного языка в другой, обращался непосредственно к той реальной действительности, отражением которой являются образы подлинника, и переводил, так сказать, саму эту первичную действительность, а не образы, не поддающиеся переводу. Такое понимание “реалистичности” таит в себе недооценку творческого характера литературы, той вторичной, художественной действительности, которую творит художник, писатель, конечно не в отрыве от первичной действительности, а на ее базе» [1967, с. 20]. Здесь теория Гачечиладзе смешивается с теорией Кашкина (предлагавшего обращаться непосредственно к реальной действительности), к тому же искаженной (не от «образов подлинника» предлагал отходить Кашкин, а от слов, условных словесных знаков). Однако и сам Гачечиладзе способствовал такой путанице: выступая на том же симпозиуме, он сказал: «Переводчик не был бы творцом, если бы он ограничивался словами текста и их воссозданием и не оживил бы в своем воображении то, что автор видел в свое время. Переводчик должен видеть опосредованную подлинником живую жизнь» [1967, с. 45].



Б. Процесс реалистического перевода по Гачечиладзе.

РИС. 2. Схематическое изображение процесса реалистического перевода исходя из описания Кашкина (А) и Гачечиладзе (Б).

Отражать действительность переводчик может по-разному в зависимости от своего мировоззрения и избранного метода:

Если перевод — это отражение переводимого произведения, то мы увидим множество различных методов отражения в соответствии с эпохой и мировоззрением переводчика: дословные переводы дают разновидности натуралистического метода, которые созданием фотографических безжизненных копий пытаются достичь сходства с подлинника. Среди вольных переводов отмечается субъективизм, навязывание собственной художественной системы переводимому автору, необоснованное, бессистемное и произвольное отношение к подлиннику и т.д.; все это характерные черты модернистского, декадентского метода [Гачечиладзе, 1964, с. 114].

Но, конечно, самым лучшим отражением будет отражение реалистическое — производимое советским переводчиком, опирающимся на метод социалистического реализма. Это и есть, по Гачечиладзе, реалистический перевод.

Если подлинник — действительность, а перевод — отражение этой действительности, то метод нашего отражения должен быть реалистическим, воссоздающим подлинник в единстве его содержания и формы.

III. РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД

Предполагается, что реалистический метод не только постигает существенное, типичное и характерное для действительности подлинника и репродуцирует его в соответствующей форме, но и придает новому произведению особенности творческой индивидуальности переводчика [1964, с. 110–111].

В такой интерпретации теория реалистического перевода не столь резко порывала с собственно текстом оригинала, как это было у Кашкина. Впрочем, приобретаемая в логичности, теория реалистического перевода в варианте Гачечиладзе теряла свое первоначальное обаяние. Из методологического понятия, подсказывающего, *каким образом* нужно переводить, реалистический перевод превращался у Гачечиладзе в оценочное понятие, в отражение действительности *самым лучшим* методом, в *самый адекватный* из всех адекватных переводов. Когда же приходилось наполнять этот термин методическим содержанием и объяснять, каким именно образом должен происходить реалистический перевод, Гачечиладзе возвращался обратно к Кашкину:

...может возникнуть законный вопрос: что же означает конкретно отражение художественной действительности подлинника?

Как было указано выше, отражение начинается с живого представления того, что отражено автором в его произведении. В этом представлении, возникающем в мысли переводчика, участвует не только то, что сказано в подлиннике, то есть содержание, но и то, как оно сказано, то есть художественная форма. Все это находится в органическом единстве и в таком же единстве отражается в мышлении переводчика. Это значит, что, оживив перед мысленным взором художественную действительность подлинника, переводчик приобретает право выразить все это словами, лексических эквивалентов которых, может быть, и нет в подлиннике. Он как бы должен пересказать своему слушателю все это, перевыразить на понятном тому языке [1967, с. 47]

6. ВЫВОДЫ

В стране, где провозглашался единственный художественный метод — социалистический реализм, — вполне закономерно, что в той системе взглядов, которая сравнивала художественный перевод с оригинальным литературным творчеством («форма творческой деятельности в области литературы»), верный переводческий метод какое-то время назывался методом *реалистического* перевода. Формулировку эту, как мы сейчас понимаем, в начале 1950-х годов одновременно вводили в оборот разные переводчики, однако в истории понятие реалистического перевода осталось крепко связанным с именем И.А. Кашкина.

Теория реалистического перевода, растущая — в полном согласии с духом времени — из теории социалистического реализма и вобравшая в себя отдельные постулаты марксистско-ленинской философии, требовала от переводчика передачи той действительности, которую видел автор и которая отразилась в художественном тексте, «правдивой» передачи наиболее прогрессивных черт содержания и стиля переводимого произведения, а также ориентации на массового, а не элитарного читателя. По сути дела, реалистический перевод был выражено осваивающим, подстраивающим переводимое произведение под язык, литературный вкус и мировоззрение широкого читателя.

IV. *Дискуссия о методе перевода как инструмент борьбы с отдельными переводчиками*

В 1951–1952 гг. И.А. Кашкин публикует серию критических статей, где, с одной стороны, утверждает определенные принципы перевода, которым следуют в своей работе «лучшие советские переводчики» (подробнее он изложит их в статьях середины 1950-х годов; см. гл. III), а с другой — в качестве отрицательного примера называет тех переводчиков, работы которых он не приемлет. Таких невыносимых переводчиков в начале пятидесятых для Кашкина два: это Е.Л. Ланн, переводивший и редактировавший переводы Диккенса, и Г.А. Шенгели, переведший «Дон Жуана» Байрона.

Статьи эти следующие: «О языке перевода» [Кашкин, 1951]¹, «Удачи, полуудачи и неудачи» [1952а], «Ложный принцип и неприемлемые результаты» [1952б] и «Традиция и эпигонство» [1952в].

От Ланна и Шенгели не последовало в печати никакого ответа. Считалось, что им нечего было сказать в свое оправдание, но это неверно: в архивах и Ланна, и Шенгели хранятся ответные статьи, которые либо не были поданы для публикации, либо, будучи поданы, не были приняты. Эти статьи дают нам сейчас возможность услышать и противоположную сторону; понять, что могли бы сказать обвиняемые в свою защиту.

¹ Данная статья основана на выступлении И.А. Кашкина на заседании секции переводчиков литератур народов СССР, посвященном теме «Работы товарища Сталина по вопросам языкознания и задачи художественного перевода» (25 ноября 1951 г.).

1. БОРЬБА С ЕВГЕНИЕМ ЛАННОМ

1.1. *Первые этапы*

Первая статья И.А. Кашкина против переводов Диккенса, выполненных при участии Е.Л. Ланна, появилась в «Литературном критике» в 1936 г. и называлась «Мистер Пиквик и другие». Она была посвящена «Посмертным запискам Пиквикского клуба», Чарльза Диккенса: прослеживала основные вехи из истории его переводов, подробно останавливалась на переводе Иринарха Введенского и затем обсуждала отдельные особенности перевода Евгения Ланна и Александры Кривцовой. В переводе Ланна и Кривцовой Кашкину не нравились неестественный для русского языка синтаксис, использование русских слов в непривычном значении, тщательное сохранение фонетического облика английских собственных имен (из-за чего затруднялось их узнавание русским читателем) и необычные выражения в воссоздании речи определенных социальных слоев («делов всего на один боб», «джентльменистые господа» и т.п.). Кашкину не нравилось ошутимое чужезычие получившегося перевода². Однако при этом он показывает, что вполне понимает назначение перевода, его целевую аудиторию:

Отправившись «в страну писателя, чтобы понять его», они [Ланн и Кривцова] с другого конца, но приходят к тому же сужению диапазона своего перево-

² В заключении статьи Кашкин сформулировал свои претензии к переводу так:

1. Добровольно надетые шоры ложно понятой принципиальности, беспощадной по отношению к Диккенсу и, прежде всего, по отношению к собственной работе. В погоне за мелочами переводчики устают и, может быть, бессознательно, по временам сползают в пассивное калькирование.
2. Отдельные неудачные попытки отойти от сугубого догматизма и оживить текст, которые изредка приводят к рецидивам введенщины, а чаще — к абстрактной условности сказа.
3. Манерность языка, снобизм точности, щеголяние ею.
4. Обеднение и натянутость юмора.

IV. ДИСКУССИЯ О МЕТОДЕ ПЕРЕВОДА

да, от которого так страдает перевод Введенского. Тот переводил для своего времени, для участников литературной борьбы 40-х годов. Эти — для узкого круга читателей, уже знакомых с английским языком, английским бытом и оригиналом «Пиквика». По существу лишь такой читатель может в полной мере оценить огромную работу, проделанную переводчиками, и понять преднамеренность их варваризмов, но ведь, вообще говоря, такому читателю не так уж необходим и самый перевод [1936, с. 223].

Зная последующие работы Кашкина, вышедшие в 1950-х, удивляешься, насколько сдержанно написан «Мистер Пиквик». В нем нет ничего, выходящего за рамки собственно переводческой критики, нет личных выпадов против переводчиков Диккенса, нет тех особых риторических приемов, которые появятся впоследствии. Мало того, заканчивая «Мистера Пиквика», Кашкин писал:

А как же «другие»? В частности «Мистер Домби» в переводе А.В. Кривцовой, о котором много можно было бы сказать и, к нашей радости, гораздо больше хорошего, чем дурного. Дело в том, что если, кончив Пиквика и отдав дань уважения большой и культурной работе переводчиков, рядовой читатель все же почтительно ставил книгу на полку, вздыхая, что не может прочесть «Пиквика» по-английски, или что еще не вышло второе издание перевода, очищенное от манерности и спрыснутое живой водой юмора, — то первый том «Домби» всякому хочется читать и перечитывать и поскорее увидеть второй [1936, с. 228].

Но прошло пятнадцать лет. Переиздавались старые переводы Ланна и Кривцовой, продолжали появляться новые. А в 1947 г. Ланн, «смакующий каждую деталь быта привилегированных людей и коллекционирующий всяческие бытовые подробности, утратив чувство достоинства советского гражданина» [Елистратова, 1947], оказался в числе космополитов. И вот 1 декабря 1951 г. в «Литературной газете» вышла статья Кашкина «О языке перевода». В ней различался хо-

роший (чистый, выразительный, образный) и дурной («пуристки скудный», невыразительный, засоренный иностранными словами и копирующий иностранный синтаксис) язык перевода³. Приводились несколько примеров такого дурного языка в разных переводных произведениях, но поименно из переводчиков были названы только Евгений Ланн и Георгий Шенгели. В противопоставление им автор ставил «лучших советских переводчиков» (которые «давно борются с вредоносной формалистической заразой»), а заодно вкратце очерчивал их переводческий метод:

Они стремятся осмыслить для себя и для читателя идейно-художественную сущность переводимого произведения для того, чтобы установить то основное и важное, что интересно и живо в нем и в наше время, то прогрессивное, что следует передать в первую очередь. Они стремятся поставить себя на место автора и увидеть то, что видел он, создавая свое произведение, и тем самым передать не просто слова, но мысль за словом, конкретность, внутреннюю логику и связь изображаемого. Они стремятся органически связать все слагаемые подлинника, в числе которых главную роль играет язык автора, и, наконец, они пытаются реалистически, то есть без натуралистического крохоборчества и без импрессионистических прикрас, верно и творчески передать, или, по образному слову Пушкина, «перевыразить» все это средствами своего языка [1951, с. 3].

³ Заметим, кстати, насыщенность этой статьи сложившимися к тому времени штампами газетной пропаганды. «Чистый язык» (малосодержательное понятие с положительной оценкой) противопоставляется «пуристскому языку» (столь же малосодержательному и, по сути, равнозначному понятию, но с отрицательной оценкой) еще со времен «борьбы за чистоту языка» конца 1920-х — начала 1930-х годов. Дурным языком пишут «переводчики эклектики и эмпирики», «декаденты», «формалисты» и «буквалисты» (малосодержательные понятия с отрицательной оценкой); чистым языком пишут «лучшие советские переводчики» (понятие с безусловно положительной оценкой).

Эта статья хоть и была направлена против конкретных переводчиков — Ланна и Шенгели, — но еще не сосредотачивалась только на них. Прочитав ее, Ланн решил побороться и написал ответ.

1.2. Ответ Ланна

Ответная статья Ланна «О точности перевода» (см. Приложение А) была написана им тотчас после выхода статьи Кашкина, в том же декабре 1951 г., но так и не была опубликована⁴. В ней Ланн пытается обратить внимание читателей на недостаток того переводческого метода, который утверждал Кашкин:

Вместе с читателями «Литературной газеты» от 1 декабря с.г. я узнал, что в нашей литературе работают замечательные переводчики, собирательный портрет которых нарисовал И. Кашкин. Разумеется, эти переводчики применяют рецепты «творческого» перевода, преподанные автором статьи, и они не только «давно борются» и «дают отпор», но и «сознают свою ответственность перед читателем» и «добиваются того, чтобы не утратить» и т.д. и т.д. Эти переводчики даже *«стремятся поставить себя на место автора и увидеть то, что видел он, создавая свое произведение»* — этак, скажем, ставят себя на место Диккенса, Мопассана и Флобера, и позаимствовав у них на время их гений, передают «конкретность, внутреннюю логику изображаемого». В контексте статьи читателю нельзя понять, что разумел автор статьи под «конкретностью» и «внутренней логикой изображаемого», но один безусловный вывод читатель должен сделать. Куда уж там переводчику думать о бережном отноше-

⁴ Статья хранится в архиве Евгения Ланна и точно архивистами не датирована (указано лишь, что она относится к 1950-м годам), но мы легко можем установить дату по первым словам статьи. Она начинается так: «Вместе с читателями “Литературной газеты” от 1 декабря с.г. я узнал...». Поскольку Ланн, ссылаясь на статью Кашкина, говорит, что она вышла 1 декабря *сего года*, следовательно, свою статью он написал в декабре того же 1951 г.

нии к оригиналу, о переносе в свою работу всех деталей оригинала, когда переводчик, ежели он применяет принцип «творческого» перевода, вознесен «на место автора». Куда уж ему заботиться о тщательном предварительном изучении исторического фона эпохи, ее правовых и конвенциональных норм и всех необходимых реалий, когда можно быть в этой области вполне невежественным и замещая собой Диккенса *«писать так как будто он сам писал на русском языке, по своему и с присущим ему мастерством»*.

За малым дело стало!

Если бы опасность рецептов автора статьи ограничилась только этим, было бы не страшно. Здравый смысл всех и каждого восстал бы против того, чтобы переводчик шел за И. Кашкиным и «ставил себя на место автора», ибо читателю, приступающему к чтению Бальзака, право же, неинтересно знакомиться с творчеством икса или игрека [РГАЛИ, ф 2210, оп. 1, д. 67, л. 1–2].

Перевод художественной литературы, — продолжает Ланн, — ничем принципиально не отличается от перевода публицистики. Легко представить себе, к каким искажениям политических текстов мог бы привести подобный переводческий метод, если бы он проводился со всей последовательностью. Нет, — говорит он, — обязанность переводчика — это «безусловное и беспрекословное уважение к тексту, который надо перевести». Попытка стать соавтором переводимого писателя приводит к тому, что утрачиваются особенности его стиля. Поскольку «творческие переводчики» «предпочитают не перевести фразу, а рассказать ее своими словами», «Бальзак у них ничем не отличается от Мопассана, а с первых же страниц Диккенса поражают те же самые стилистические обороты, которые мы уже знаем в переводах Колдуэлла» [Там же, л. 7].

Признавая существование в языке художественного произведения элементов собственно языковых (обусловленных грамматикой языка) и элементов стилистических (обусловленных выбором автора), Ланн

настаивает, что современный художественный перевод должен полностью передавать эти стилистические элементы, полностью отражать стилистическое своеобразие оригинала. Только такой перевод можно, по Ланну, считать *художественно точным*⁵, а использование по отношению к нему слова «буквализм» есть недобросовестная риторическая махинация.

⁵ В литературе о переводе широко распространилось мнение, что Е. Ланн выдвинул «принцип технологической точности». Это неверно: ни в одной работе Ланна такой формулировки нет. Формулировка «принцип технологической точности» применительно к теоретическим построениям Ланна принадлежит Кашкину. В 1936 г. в статье «Мистер Пиквик и другие» он писал: «Установка переводчиков издания “Academia”, поскольку она была декларирована в докладе Е. Ланна, это — “технологическая точность”» [1936, с. 220], — и позднее в своих критических работах не раз повторял эту фразу. Повидимому, эта фраза была неправильно записана Кашкиным со слуха во время доклада Ланна. В ранних вариантах статьи Ланна о принципах перевода «Посмертных записок Пиквикского клуба» (рукопись условно датируется 1934 годом) есть словосочетания «принцип точности» или «прием точности», к которому иногда даются пояснения, что это «технологический прием» (например, «но прибегая к нему [принципу точного перевода. — А. А.] мы должны отдать себе полный отчет в том, что это есть только технологический прием перевода» [РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 25, л. 1об.] или «ибо мы знаем, что... технологический прием точности перевода есть тот ключ, которым переводчик открывает писательский стиль» [Там же, л. 2об.]). В статье «Стиль раннего Диккенса», помещенной в «Литературной учебе» в 1937 г., Ланн писал: «Мы не случайно упомянули вначале о “принципе” точности, а затем ввели слово “прием”. Ибо этот принцип есть только *технологический прием перевода*» [1937, с. 118], а в более поздней своей статье «Стиль раннего Дикенса и перевод “Посмертных записок Пиквикского клуба”» Ланн вообще не использовал этого слова. Таким образом, Ланн говорил не о принципе технологической точности, а о том, что точность есть прием переводческой техники, и если уж подбирать какой-нибудь эпитет к ланновскому слову «точность», то стоит, воспользовавшись формулировкой самого Ланна, назвать его переводческий принцип «принципом художественной точности» (см. Приложение А, с. 190–191) [РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 67, л. 8].

Как бы то ни было, статья Ланна, указывающая на чрезмерную вольность того переводческого метода, который вскоре будет назван методом реалистического перевода, а также отстаивающая ланновское понимание точности перевода, осталась неопубликованной и на дальнейший ход дискуссии никак не повлияла.

1.3. Ложный принцип и неприемлемые результаты

Следующая статья Кашкина, направленная уже непосредственно против Ланна, появилась в 1952 г. в весеннем номере журнала «Иностранные языки в школе». Она во многом повторяла статью «Мистер Пиквик и другие» 1936 г., но теперь уже была вся сосредоточена на Ланне и Кривцовой. К их переводам предъявлялись всё те же претензии, что и в статье 1936 г., а именно: непривычный и потому трудный для восприятия синтаксис, использование слов в непривычном значении (например, «пароксизм поклонов» или «летаргический юноша»), непривычный фонетический облик иностранных собственных имен, неудачное воссоздание неправильной речи низких социальных слоев⁶, несмешной юмор. К этим упрекам собственно переводческого характера присоединяется разве что вполне обоснованное возражение против отказа от использования слов более поздней эпохи, чем та, когда был написан подлинник⁷, да обвинение в засорении русского языка неудачными каламбурами и многочисленными иностранными заимствованиями. Но зато какая разница в тоне, сколько дополнительных приемов использова-

⁶ «Для воссоздания социальных портретов Диккенса появляются замысловатые обороты в духе Зоценко», — пишет Кашкин [19526, с. 34], конечно, вполне сознавая, что значит сравнивать кого-нибудь с Зоценко после постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград».

⁷ «Ведь если точно понимать эти слова, — а буквализм стоит за точность, — значит, Шекспира надо переводить языком эпохи Бориса Годунова. Ну, а Гомера?..» [19526, с. 37].

но, чтобы как можно сильнее уронить Ланна в глазах читателей!⁸

Начать с того, чем открывается статья. Прежде чем приступить к разбору переводов Диккенса, Кашкин предлагает сравнить, как относятся к Диккенсу в Советском Союзе и у него на родине. В СССР имя Диккенса знакомо любому советскому школьнику, он дорог советскому читателю как писатель-реалист XIX века, как защитник низших классов против высших, как каратель лжи и лицемерия. В буржуазной Англии же газетчики-борзописцы чествуют Диккенса парламентским репортеришкой, а продажные критики замалчивают лучшее в его творчестве или просто его фальсифицируют. «Этим буржуазная критика выполняет... общий приказ заправил английской империалистической буржуазии, стремящейся одурманить простого англичанина, чтобы сделать его покорным орудием своих шовинистических планов». Тут же следует вывод: «не приходится говорить, насколько важно сейчас не допускать какого-либо извращения Диккенса в переводе, насколько важен сейчас правильный подход к переводу его книг, чтобы верно донести до читателей всего мира подлинное содержание его творчества». Таким образом, Кашкин уже заранее готовит своего читателя к тому, что далее пойдет речь не просто о переводческой проблеме, но о деле политическом, и плохой переводчик Диккенса (а далее доказывается, что Ланн как переводчик плох) играет на руку — если не действует по заказу — «английской империалистической буржуазии».

В помощь критику привлекается своеобразный условный персонаж: «советский читатель», о желаниях и

⁸ Статья «Ложный принцип и неприемлемые результаты» впоследствии дважды перепечатывалась в сборнике избранных статей Кашкина «Для читателя-современника», однако при перепечатке редакторы несколько изменили ее, вырезав некоторые острые места. Здесь я опираюсь на журнальный вариант статьи.

потребностях которого критик заранее всё знает. «Советского читателя, — говорит он, — интересуют не слова, а творчество Диккенса в целом». «Советского читателя может интересовать прежде всего не просто языковая ограниченность писателя, грамматические и стилистические нормы и особенности, свойственные только английскому языку и по существу неперево-димые, но то художественное мастерство, с которым Диккенс отбирает и использует возможности своего языка для достижения больших творческих целей». «Советского читателя может интересовать не просто структурный костяк, но живая, художественная ткань произведений Диккенса». И «разве советский чита-тель ищет в реалистических произведениях Диккенса только внешний экзотический реквизит, юридические казусы, галерею монстров?».

Неоднократно, говоря о переводах Ланна и Кривцо-вой, Кашкин использует слова «формализм» и «бук-вализм». Он напоминает, что Ланн — автор «весьма спорной по методу и языку книге о Диккенсе» (чем фактически поддерживает проработочную статью Елистратовой в «Культуре и жизни»). Вырывая лан-новские слова из контекста, он представляет его чи-тателю напыщенным глупцом. Например, после сво-его анализа творчества Диккенса с социальной точки зрения он цитирует Ланна так: «Когда мы говорим о мастерстве Диккенса, — заявляет он [т.е. Ланн], — мы, прежде всего, имеем в виду запас его идиом, жарго-низмов, каламбуров и близких каламбуру тропов» [19526, с. 26]. Между тем у самого Ланна это место зву-чит так (курсив мой): «Когда мы говорим о мастерстве Диккенса в распоряжении накопленным к 1837 году сло-варем, мы прежде всего имеем в виду запас его иди-ом, жаргонизмов, каламбуров и близких к каламбуру тропов, а также способность дать социальный пор-трет средствами речевой характеристики», — причем и находится это предложение в разделе о лексике “По-смертных записок Пиквикского клуба” [Ланн, 1937,

с. 114]. В другом месте Кашкин пишет: «Переводчик диккенсовского юмора... совершенно серьезно вещает как бы в свое оправдание: “Допустимость субститута вполне оправдана, ибо сохраняет общую внутреннюю форму двух идиотизмов”» [1952б, с. 27]. Здесь мало того что ланновская фраза вырвана из контекста (где он писал о принципах перевода фразеологических оборотов и идиом английского языка [1939, с. 166]), так автор еще и приглашает читателя посмеяться над ней (в заключении статьи Кашкин скажет об «элементах вроде псевдонаучной терминологии»). Между тем процитированная ланновская фраза, взятая из его статьи 1939 г., — пример типичного языка, используемого для научного описания перевода в 1930-е годы: в «Литературной энциклопедии» 1929–1939 гг. в статье «Перевод» присутствует термин «субститут», а кроме того, есть отдельная статья о стилистическом термине «идиотизм».

Но особенно страшный удар по Ланну Кашкин наносит в конце статьи⁹:

Когда разбираешься в переводческой практике буквалистов и особенно в теориях Е. Ланна, то все время вспоминаются какие-то уже слышанные, знакомые мотивы, и постепенно приходит на ум еще один случай проявления догматической схоластики в области науки о языке и литературе.

Приходится вспомнить некоторые из тех элементов «нового учения» Н.Я. Марра о языке, которые могут иметь отношение к разбираемым нами вопросам как наглядное предостережение и напоминание о том, до каких пределов могут завести схоластика и догматизм.

Таковы: неисторический подход к языковым явлениям, при котором, в угоду произвольным и надуманным схемам, искажаются и подтасовываются факты реального бытия языка; отрыв мышления от языка и всяческая заумь; неуважение к законам родного язы-

⁹ Цитируемый далее отрывок был при перепечатке статьи в посмертных сборниках работ Кашкина исключен редакторами.

ка, разрушение его строя и грамматики внедрением иноязычия и чужих языковых норм и элементов вроде псевдонаучной терминологии; теория языковых взрывов; преувеличение роли профессиональных и социальных жаргонов и стремление подменить ими общенародный язык; и, наконец, догматическая декларативность и нетерпимость ко всякой иной точке зрения.

Как одно из проявлений общедогматического и схоластического подхода «новое учение» Марра о языке соотносится аналогичным явлениям и в других областях языкознания, в частности и в теории перевода.

Смешно было бы считать Е. Ланна и других переводчиков-буквалистов последовательными учениками или почитателями Н.Я. Марра, но, не имея своей органической точки зрения, эклектики и вчерашние формалисты объективным ходом вещей вовлекались в русло своего рода вульгарного марризма. И, во всяком случае, надо было быть глубоко равнодушным к судьбе русского языка и советской литературной продукции, частью которой является и художественный перевод, чтобы делать то, что делали в области перевода Е. Ланн, его сопереводчики и все, «иже с ними» [19526, с. 41].

Таким образом, Ланн (наряду с другими переводчиками-буквалистами) объявлялся пусть неосознанным, но всё же марристом. Надо сказать, что Кашкин был не единственным, кто выдвигал это обвинение: Елизавета Егорова в неопубликованной статье, которую в октябре 1951 г. она сдала в редакцию «Нового мира», писала следующее:

Долгое время у нас печатались переводы романов Диккенса под редакцией Евгения Ланна. Еще в начале тридцатых годов Ланн на одном из совещаний в Союзе писателей провозгласил принцип так называемой «технологической точности»¹⁰ перевода. В соответствии с этим принципом главной задачей перевод-

¹⁰ Заметим зависимость Егоровой от Кашкина, который так сформулировал название этого ланновского принципа.

чика была объявлена скрупулезная передача каждого элемента переводимого текста. При последовательном применении этого формалистического принципа переводчик неизбежно должен был стать рабом иностранных конструкций. Так оно действительно и случилось. Диккенс в переводах заговорил каким-то странным русским языком «... говоря между нами и в четырех стенах»; «...джентльмен внезапно просунул голову в комнату... и так же внезапно сунул ее обратно»; «... с полдюжины раз прошелся взад и вперед по комнате» — сотни подобных образцов «технологической точности» запестрели в переводах Диккенса. Переводчики не замечали, что этим космополитическим косноязычием¹¹ они в клочья рвут художественную ткань произведения, неизбежно разрушая при этом идейный замысел Диккенса. Еще в 1936 году И. Кашкин в журнале «Литературный критик» сделал попытку указать на ошибочность ланновского принципа, однако эта попытка не имела сколько-нибудь ощутимых последствий. В 1939 году тот же «Литературный критик» поместил статью Ланна «Стиль раннего Диккенса и перевод “Посмертных записок Пикквикского клуба”». Ланн в этой статье отстаивал и теоретически обосновывал свой принцип перевода. В обоснованиях Ланна было заметно влияние марровских теорий развития языка. «Мы, — писал Ланн, — категорически отвергаем такие синонимы в нашем родном языке, происхождение которых относится к эпохе более поздней, чем эпоха автора». При осуществлении этого, с позволения сказать, «стадиального» принципа, Шекспира пришлось бы переводить русским языком XVI столетия.

«От “Записок”, — развивал дальше свою “теорию” Ланн, — нас отделяет столетие — срок, вполне достаточный, чтобы поставить вопрос о проблеме архаизации синтаксиса и лексики в русском переводе. Каждый читатель, владеющий английским языком, не может, конечно, не уловить существенных синтаксических отличий “Записок” от современной худо-

¹¹ Продолжается обвинение Ланна в космополитизме, впервые высказанное Елистратовой.

жественной прозы таких писателей, как Олдингтон, Беллок, Гексли, Стивенс, не говоря уже о Джойсе — в Англии и Уолдо Фрэнке, Хемингуэе, Вильбур Стиле, Каббэле — в Америке. В такой же мере за столетие изменился и синтаксис нашей прозы...».

Антинаучность этой «теории» в свете сталинского учения об изменении словарного состава и грамматики (морфологии, синтаксиса) совершенно очевидна. Отметим только, что Ланн считал шагом вперед в развитии английского языка попытки англо-американских конструктивистов, представителей упадочной буржуазной литературы оторвать язык от мышления, разрушив синтаксис, грамматику.

Опираясь на ложное, идущее от теорий Марра, представление о развитии английского и русского языка, Ланн выдвинул формалистическое требование «с особой тщательностью воспроизводить конструктивную (?) сторону стиля в пределах синтаксической эластичности (?) современного нам русского языка» [РГАЛИ, ф. 1702, оп. 4, д. 1336, л. 19–21].

Почему не была опубликована статья Егоровой, неизвестно. Но, как видим, она и Кашкин единым фронтом выступали против переводов Ланна, причем оба превращали свои обвинения в политические (марризм, противоречие сталинскому учению о языке). Только Кашкин, несомненно более талантливый, чем Егорова, написал статью, которая получилась гораздо убедительнее.

1.4. Последствия для Ланна

После статьи Елистратовой в «Культуре и жизни» о «Старой Англии» и «Диккенсе» Ланна он, по словам Н.М. Любимова, «как романист и эссеист кончил свое существование». По-видимому, после статей Кашкина в «Литературной газете» и «Иностранных языках в школе» Ланн должен был также кончить свое существование как переводчик и редактор. В Гослитиздате, однако, от работы его не отстранили, и он продолжал

заниматься изданием Диккенса и Смоллета. Тем не менее издательство попросило нескольких специалистов отрецензировать «Посмертные записки Пикквикского клуба». В архиве Е.Л. Ланна хранятся две такие рецензии: одна из них принадлежит историку английской литературы Игорю Максимилиановичу Катарскому, вторая — переводчику Николаю Михайловичу Любимову. Развернутый отзыв Катарского, написанный в январе 1953 г., поддерживает выводы И.А. Кашкина (при том что посвящен исключительно технической, переводческой стороне вопроса и не содержит каких-либо идеологических обвинений) и оканчивается так:

Перевод «Пикквикского клуба» (Ланна и Кривцовой) не может быть признан удовлетворительным. Ни общетеоретические посылки переводчиков, ни творческая их практика не дают права считать, что советский читатель может знакомиться с переводом Диккенса в настоящем виде.

Формально точное, калькирующее воспроизведение чужезычной лексики, фонетики, рабское воспроизведение строя иностранного языка приводит к тому, что перевод засоряется неясными словами, искаженно передающими смысл подлинника, никак не ассоциирующимися с уже знакомыми русскому читателю словами и понятиями. Перевод становится трудным, книжным, часто неудобочитаемым. Менее уязвимыми оказываются некоторые главы, содержащие вставные новеллы, тогда как главы юмористического и сатирического характера (за исключением, пожалуй, пародийных глав, воспроизводящих канцелярский стиль, как гл. 1), лирического характера не воспроизведены полноценно в этом переводе.

Сомневаюсь, что перевод Ланна можно превратить в полноценный путем редактирования. Этого мало. Исходные принципы перевода ошибочны. Роман нужно переводить заново, сохранив то здоровое и верное, чего удалось достичь ряду переводчиков «Пикквикского клуба», в том числе и Е. Ланну [РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 355, л. 38].

Отзыв Н.М. Любимова носил прямо противоположный характер. Поскольку он очень краток — и в то же время очень яркий, — воспроизвожу его здесь целиком.

ГЛАВНОМУ РЕДАКТОРУ ГОСЛИТИЗДАТА

Тов. Пузикову А.И.

В конце прошлого года я по просьбе Зав. отделом иностранной литературы Гослитиздата тов. Немчиновой Н.И. перечитал перевод «Пиквикского клуба», принадлежащий А.В. Кривцовой и Е.Л. Ланну, и в письменном виде изложил ей те выводы, к которым я пришел.

Выводы эти были в основном таковы.

Перевод «Пиквикского клуба» в окончательном его варианте представляет собой перевод абсолютно полноценный, отвечающий требованиям *советского* переводческого искусства, т.е. требованиям точности не буквальной, а *художественной*.

По моему мнению, читатели воспримут этот перевод как подлинно художественное произведение, написанное отличным русским языком и вместе с тем бережно сохраняющее английский бытовой колорит. По этому переводу читатели смогут составить себе отчетливое представление о богатстве и своеобразии языка Диккенса и о сложности и разветвленности применяемых им синтаксических форм.

Перевод Кривцовой и Ланна пронизан тонким и лукавым юмором, юмором именно диккенсовским, не всегда бьющим в лоб, часто скрывающимся за изысканными оборотами речи. И этот лукавый юмор, и мягкая лирика, и обличительный пафос, — все эти стихии нашли себе достаточно яркое выражение в переводе.

В особую заслугу переводчикам я бы поставил выпуклость речевых характеристик. Стоит сравнить хотя бы уморительную «телеграфную» речь Джингля и неторопливую речь Уэллера-младшего, уснащенную множеством присловий, поговорок и метких в своей кажущейся неожиданности сравнений. Попут-

IV. ДИСКУССИЯ О МЕТОДЕ ПЕРЕВОДА

но отмечу принципиальную правильность того пути, по которому в данном случае пошли переводчики: они чередуют сами собой напрашивающиеся во многих местах русские эквиваленты пословиц с воссозданием некоторых английских идиомов, причем этим английским поговоркам придается русское ритмико-синтаксическое обличье.

Перечитывая этот перевод, я одновременно делал на полях замечания, и делал я их не выборочно: я замечал *буквально всё*, что представлялось мне по тем или иным соображениям подлежащим замене. Замечаний этих на весь роман набралось очень немного, и подавляющее их большинство касалось стилистических частностей. Словом, такого рода замечания возникают при чтении любого очень хорошего перевода (в конечном счете, любого другого произведения), и сводятся они к регистрации случайных отклонений от тех или иных правильных принципов, которые избрали сами переводчики. По просьбе А.В. Кривцовой и Е.Л. Ланна я эти свои заметки и пожелания передал им, и, насколько мне известно, они их использовали.

Недавно Отдел иностранной литературы Гослитиздата обратился ко мне с предложением взять на себя редактуру этого перевода, но от этого предложения я решительно отказываюсь по той причине, что перевод Кривцовой и Ланна, на мой взгляд, в особой «внешней» редакции не нуждается. «Внимательный издательский редактор без труда обнаружит те немногие и маловажные «опечатки», которые, быть может, еще остались в тексте», — писал я в своей краткой рецензии и повторяю и теперь. Я уже обратил внимание переводчиков на все те слова и фразы, которые почему-либо вызывали у меня сомнения, и к сделанной работе ничего прибавить не могу. Перевод Кривцовой и Ланна — перевод мастерской и дополнительная его редакция, с моей точки зрения, вызвала бы только непроизводительную затрату государственных средств.

28 VII. 53 г.

Н. Любимов

[Там же, л. 39–40].

Судя по тому, что Ланн продолжал работать над Диккенсом и в 30-томное собрание сочинений Диккенса вошли «Посмертные записки Пиквикского клуба» в переводе его и Кривцовой, точка зрения Любимова и всех, кто ее разделял, в конце концов возобладала.

2. БОРЬБА С ГЕОРГИЕМ ШЕНГЕЛИ

2.1. Первые этапы

В борьбе с Георгием Шенгели использовался его перевод романа в стихах Байрона «Дон Жуан» — перевод, по словам критики, антиреалистический, формалистический, буквалистический. Борьба эта началась на рубеже 1940-х и 1950-х годов, и самым ярким, завершающим ее этапом стало появление в «Новом мире» статей И.А. Кашкина «Удачи, полуудачи и неудачи» и «Традиция и эпигонство» (1952 г.).

Перевод «Дон Жуана» был закончен в 1943 г. Шенгели сдал рукопись в издательство, где с ней ознакомились рецензенты: сначала А.К. Дживелегов, затем М.Д. Заблудовский — оба, как вспоминает Шенгели, дали положительные отзывы на перевод. Примечательны при этом слова Заблудовского: «...самое ценное и самое главное в переводе Шенгели — его точность, причем точность, достигнутая не заклинанием русского языка, русского стиха или здравого смысла, а путем тщательных изысканий наиболее адекватных образов, наиболее подходящих эквивалентов». В конце 1946 г. перевод «Дон Жуана» был подписан к печати, в конце 1947 г. книга поступила в продажу.

Шенгели вспоминает о благодарственных читательских отзывах (см. Приложения Б и В). Среди хваливших перевод были Всеволод Рождественский, Вера Инбер, Борис Пастернак (звонивший ночью сообщить, что не может оторваться от книги) и даже ученик и «соперник» Шенгели по переводам Байрона

Вильгельм Левик (который сказал, что не представлял себе возможности достичь такого класса точности)¹².

Неприятности начались с марта 1948 г. Переводчик и друг Г.А. Шенгели Эзра Ефимович Левонтин 11 марта выступил на собрании секции переводчиков с докладом о переводе «Дон Жуана». «Он меня заинтересовал с

¹² К этому перечню собратьев Шенгели по перу, одобвивших его перевод, можно добавить имя Анны Ахматовой, которая уже позже, после смерти Шенгели, писала его вдове, Нине Леонтьевне Манухиной-Шенгели 25 октября 1956 г.: «На днях перечитывала его “Дон-Жуана”. Какая огромная и благородная работа!» [Ахматова, 2003, с. 149].

Интересное свидетельство чуть ранее оставила Л.К. Чуковская (запись от 21 января 1955 г.):

Вчера была у Анны Андреевны. И очень огорчилась. Ею.

Приехала Эмма Григорьевна <Герштейн>, мы все пили чай у Нины Антоновны <Ольшевской>. Нина или Эмма, не помню, как-то небрежно отозвались о шенгелиевском переводе «Дон Жуана». Анна Андреевна рассердилась. И произнесла речь — столь же гневную, сколь несправедливую:

— Кто сказал, что байроновский «Дон Жуан» хорош? А все кричат: «Шенгели перевел неблагозвучно». Я читала подлинник сорок раз — это плохая, даже безобразная вещь — и Шенгели здесь ни при чем. Байрон эпатировал читателей и нарочно сделал вещь неблагозвучной. К тому же постельные мерзости — во множестве. При чем тут Шенгели? У Байрона там только и есть хорошего, что одно лирическое отступление.

Я знаю английский слишком слабо и судить о качестве байроновских стихов не могу. Не могу почувствовать, эпатировал ли он, не эпатировал. Но на мой слух Шенгели плох безмерно, у него «Дон Жуан» вообще не стихи, а корявая проза. И не только «Дон Жуан».

Я сказала это Анне Андреевне, но она не вняла и продолжала бранить тех, кто бранит Шенгели...

Непонятно и неприятно [2007, с. 114–115].

Другая подруга Ахматовой, Н.А. Роскина, скептически относится к ее отзывам о переводе «Дон Жуана»: «Перевод Шенгели, мне кажется, Ахматовой не мог нравиться, но она была очень корректна в отношении людей, которые были к ней добры, а Шенгели охотно оказывали ей гостеприимство. Она и жила у них в Москве, а ведь это было не так легко — принимать Ахматову» [1989, с. 95].

первых строф, — вспоминал потом Левонтин. — Я просидел несколько недель, сравнивая перевод Шенгели с подлинником, и убедился, что, невзирая на возражения, которые вызывают отдельные места... русский читатель впервые получил перевод, раскрывающий самое существо, самую природу гениального байронова творения. И я принял предложение сделать об этом в ЦДЛ обширный доклад (и сделал его), а затем, переработав доклад в статью, напечатал ее в журнале “Советская книга” [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 285, л. 47].

Левонтин был не слишком подходящей кандидатурой для докладчика. Вряд ли последующая судьба Шенгели сильно изменилась бы от другого доклада, но доклад Левонтина — как и его последующая статья, которая вышла в мартовском же номере «Советской книги» [Левонтин, 1948] и стала единственным голо- сом в массовой печати, прозвучавшим в поддержку перевода Шенгели, — был довольно сумбурным и неубедительным. Обратим внимание, однако, на две важные особенности этого доклада. Во-первых, Левонтин, сильно опиравшийся на послесловие самого Шенгели к переводу «Дон Жуана», где тот излагал принципы своего перевода, не понял (или сделал вид, что не понял) фразу «принцип функционального подобия». Как мы помним (см. выше, с. 91), принцип функционального подобия, по Шенгели, — это принцип, на котором основывается выбор того или иного стихотворного размера для перевода. Левонтин же, рассказывая о том, какую едкую сатиру пишет Байрон на аристократию вообще и на правящую верхушку Англии в частности и какие приемы он для этого использует, толкует функциональное подобие как соответствие стилистических приемов переводчика байроновским приемам. «Мне представляется, что Шенгели всякий раз ставил пред собой вопрос: для чего Байрон ввел тот или иной прием, — говорит Левонтин. — И лишь ответив себе на этот вопрос, переводчик искал того, что он в своем послесловии называет “функциональным подобием”»

подлинника. Огромный переводческий опыт, превосходное владение техникой русского стиха обычно помогали переводчику отыскать должное «функциональное подобие» [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 310, л. 9]. Ровно такое же непонимание шенгелевского «принципа функционального подобия» обнаружит и И.А. Кашкин в последующей критике.

Вторая важная особенность доклада Левонтина состояла в его сильной идеологизированности. Именно Левонтин первым завел разговор о том, как «адекватно» передан образ Суворова в переводе Шенгели в отличие от прошлых переводов, которые искажали этот образ:

Образ Суворова едва ли не самый вдохновенный в романе. Всегда: и в момент своего незаметного появления под Измаилом и во время бесед с Джонсоном и Жуаном, и во время обучения солдат, *Суворов прост и велик*.

Для раскрытия образа Суворова, для описания подготовки к штурму Измаила и самого штурма, Байрон привлек совершенно особый словарь и стиль. Точные описания диспозиций и военных атрибутов, диалог, лапидарно точные суворовские фразы, неожиданная шутка, — все это повлекло за собою привлечение особой, специфической для характеристики Суворова лексики.

Хотя в нашу задачу и не входит сравнительная характеристика переводов «Жуана», но я не могу удержаться, чтобы не сказать, что прежние переводчики показали в русском тексте «Жуана» ходульного, торжественного, парадно-величественного военачальника.

Это искажало подлинник и что не менее важно для русского читателя, искажало действительный облик наиболее ценимого в русской истории полководца.

Шенгели правильно поступил, что с максимальной полнотой воспроизвел и протокольную точность байроновских военных описаний, сохранив их нарочитую сухость, и язык приказов, и бытовые детали, вроде того, что у приехавшего с казаком к Измаилу Суворова было на двоих три рубашки, или что Суворов обучал солдат-калмыков, скинув мундир и т.п. [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 310, л. 506–6].

Зная, что последует дальше, трудно удержаться от ощущения, что именно Левонтин, сам того не желая, подкинул позднейшим критикам мысль обратить внимание на образ Суворова и на то, как передан в переводе Шенгели «действительный облик наиболее ценного в русской истории полководца». Это тем более вероятно, что И.А. Кашкин, тот самый критик, который в итоге и прибег к аргументу искаженного образа Суворова, писал вначале опровержение именно на статью Левонтина.

«Все что произошло впоследствии, — вспоминал Левонтин, — я не могу назвать критическим спором со мной, критическим рассмотрением работы Шенгели с иных позиций, противоположным моим (что было бы закономерно). Это была свистопляска» [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 285, л. 47].

Но прежде чем перейти к самой «свистопляске», скажу несколько слов о подготовке к ней. В архиве И.А. Кашкина сохранился машинописный черновик статьи, над которой он, видимо, принялся работать довольно скоро после выступления Левонтина. Черновик условно помечен архивистами 1949 г., но в любом случае написан не позже ноября 1950 г., когда происходило заседание бюро секции переводчиков зарубежных литератур Союза писателей (отдельные фразы из черновика практически без изменения повторяются в выступлении Кашкина на этом собрании). Направлена статья против перевода Шенгели, но в гораздо большей степени — против положительной рецензии Левонтина, которого Кашкин тут же ловит на неуклюжих формулировках, например:

Однако, позволительно спросить, как понимает Левонтин позиции советской школы художественного перевода, и что он считает правильным в позициях переводчика «Дон Жуана».

«Главной его [Шенгели] целью было воспроизвести искрометную байроновскую иронию, беспощадный байроновский сарказм. Одним из средств для дости-

жения этой цели является сохранение октавы подлинника» [108].

Читаешь и сразу же возникает вопрос — с каких это пор советская школа художественного перевода учит передавать иронию и сарказм только октавами, да при том еще непременно шестистопными, вместо пятистопных у Байрона. Но это только между прочим [РГАЛИ, ф. 2854, оп. 1, д. 39, л. 1–2].

Уже в этой, черновой, статье 1949–1950 г. в противовес похвале Левонтина об «адекватной» передаче образа Суворова развивается тот самый тезис об искажении образа Суворова, который затем так тяжело ударит по Шенгели.

«Вот как представлен переводчиком образ Суворова, — пишет Кашкин. — Простите, если при цитировании я невольно оскорблю ваш слух» [Там же, л. 2]. И далее, «не вдаваясь в сравнительный анализ, который завел бы нас очень далеко» [Там же, л. 8], он выписывает из 7-й и 8-й песни строфы, содержащие слова, способные бросить тень либо на самого Суворова, либо на русские войска, и заключает:

Переводчик может в пределах допускаемых правильно понятой, а не технологической или механистической, точностью придать образу тот или иной оттенок. Он может дать точное тождество, но может эмоционально сдвинуть образ в любую сторону. Так вот тут подчеркнута снисходительная уничижительная интонация, причем смакуется именно этот эстетский, гурманский привкус ложной экзотики.

А разве советская школа перевода учит оскорблять советского читателя, сохраняя искаженный образ великого полководца¹³, или что еще хуже — искажая его по собственной инициативе? Так вот и требовалось от автора статьи — не напускать словесного тумана, а прямо и честно, без всяких реверансов, сказать переводчику то, что есть на самом деле.

¹³ Потрясающие слова! Вчитаемся еще раз: «разве советская школа перевода учит оскорблять советского читателя, сохраняя искаженный образ великого полководца?».

Разве такому издевательскому искажению и фальсификации подлинника учит советская школа перевода? Разве она учит эстетскому любованию экзотикой? [Там же, л. 8–9].

«Свистопляска» началась на собрании секции переводчиков зарубежных литератур Союза писателей в ноябре 1950 г., причем началась настолько внезапно и настолько бурно, что это нашло отражение в воспоминаниях Левонтина и Шенгели. У Левонтина читаем:

Помню, что какая то гражданка (фамилию не помню и более я никогда ее нигде не встречал) грозно поставила Шенгели на вид, что он своим переводом «принизил» Суворова. Ее спросили: «А как в подлиннике?» — «Мне нет дела до подлинника», — возмущенно ответила критикесса [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 285, л. 47].

Шенгели вспоминает подробнее:

Спустя два с лишним года¹⁴, на собрании переводчиков, посвященном общим вопросам перевода, выступила некая Егорова¹⁵, бывший редактор Детгиза (чей

¹⁴ Имеется в виду, спустя два с лишним года после мартовского собрания 1948 г., на котором Левонтин зачитывал доклад о «Дон Жуане».

¹⁵ Это всё та же Елизавета Егорова, уже знакомая нам по гневным репликам в адрес Гумилева, Чуковского, Федорова и Ланна. Она же в неопубликованной статье, предназначенной для «Нового мира» (10 октября 1951 г.), посвятила довольно большую часть «Дон Жуану» Шенгели, предъявляя переводчику те же обвинения, которые потом появятся в статьях Кашкина, в частности:

Отметим прежде всего, что эти строфы о Суворове и русских солдатах оскорбительны для национального достоинства русского народа. Образ великого русского полководца профанируется в переводе Шенгели вопреки Байрону...

Как темен синтаксис у Шенгели, какие он допускает грамматические ошибки, какое обнаруживает равнодушие к языку, его чистоте, ясности, правильности и звучности!..

Шенгели как будто бы отступает от формалистических принципов. Он даже переводит «Дон Жуана» не пятистопным, а шестистопным ямбом. Но заполняет он свой шести-

путь из Детгиза отнюдь не был устлан фиалками), и, поговорив о том, о сем, обрушилась на мой перевод с вопросом об ИОС¹⁶. — «А как в оригинале?» — спросил кто то с места. На это гр. Егорова дала классический ответ: «*Мне нет дела до оригинала!*» [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 98, л. 120].

В ответном слове (а судя по этому ответу — см. Приложение Б, — на собрании секции переводчиков обсуждалось лишь несколько строф из 7-й и 8-й песни «Дон Жуана», где описывается взятие Измаила и фигурирует Суворов) Шенгели сравнил проблемные строфы с оригиналом и с предыдущими переводами (русскими и французским), обращая внимание на насмешки над русской армией и над Суворовым в частности. «Я утверждаю, — заключил он, — что буквально все эти места, оскорбляющие Суворова, присущи оригиналу».

Во время своего выступления Шенгели сделал еще два важных заявления. Он сказал, что «почти закончил свою переводческую программу» и, по всей вероятности, ни за какие другие крупные переводы теперь не возьмется. А в конце своего выступления заявил: «Так как я не встречал в моей работе ни малейшего внимания со стороны секции как организации, ни малейшего намерения со мной поговорить дружески... то я считаю, что я совершенно не нужен больше секции и прошу Бюро принять мое заявление о выходе из секции». Фактически это означало, что Шенгели оставляет поле соперничающему лагерю, что он не собирается бороться, что он не конкурент, с которым придется делить издательские заказы.

стопник по тому же формалистическому методу, что и Фет, нимало не заботясь о том, что же остается от Байрона в его корявых, наспех сколоченных в октавы стихах. В переводе Шенгели, как и в переводе Фета, можно найти хорошие стихи, но они тонут в грудe словесного «мусора» [РГАЛИ, ф. 1702, оп. 4, д. 1336, л. 34–35].

¹⁶ Этой аббревиатурой Шенгели обозначает постоянно повторяющуюся формулировку критиков — «искажение образа Суворова».

И тем не менее в 1952 г. в журнале «Новый мир», сначала в февральском, а затем в декабрьском номере, Кашкин публикует две статьи, направленные против «Дон Жуана» Шенгели.

2.2. Статьи в «Новом мире»

Язы́ка нашего небесна красота
 Не будет никогда попра́нна от скота.
М.В. Ломоносов — В.К. Тредиаковскому

В февральском номере «Нового мира» за 1952 г. появилась небольшая рецензия Кашкина на однотомник избранных произведений Байрона (Дж. Г. Байрон. Избранное. М.; Л., 1951). Рецензия называлась «Удачи, полуудачи и неудачи». К удачам был отнесен сам факт издания однотомника и содержащиеся в нем переводы Маршака и Левика, к полуудачам — несколько других переводов, в частности «неровный» перевод «Корсара» А. Оношкович-Яцыной¹⁷, к «неудачам» — «Дон Жуан» Шенгели. Рецензируемый однотомник Байрона вышел уже после того, как на собрании секции переводчиков прозвучало обвинение в искажении образа Суворова, поэтому 7-ю и 8-ю песни, где действует Суворов, в сборник не включили, но и тем, что включили, Кашкин был недоволен. Впрочем, претензии к переводу выражены бегло и невнятно: выписаны несколько строф, в которых выделены неудачные, с точки зрения критика, обороты: «крещенный в тигле злата», «некий отрядный знак», «не было вовеки, кого так ввергла бы в отчаянье беда, как этих», «меткая рука» «борт почти ломая хрупкий», «бот подвигался еле» и проч. (в чем неудачность выделенных оборотов — не поясняется), выписаны и обороты — вне всякого контекста — два

¹⁷ Еще один штрих, указывающий на несовместимость эстетических позиций Кашкина и Шенгели: в послесловии к своим переводам поэм Байрона Шенгели, напротив, хвалил перевод «Корсара» Оношкович-Яцыной.

шенгелевских каламбура: «брык противу пик» и «за что скопцами звать скупцов» (почему обруганы — не поясняется). Приговор:

Г. Шенгели подошёл к переводу «Дон Жуана» с тяжелойесной и туманной лексикой символизма, подошёл отягчённый свойственным ещё формалистам количественным, буквалистским методом, разделяя вредную иллюзию, будто в угоду мнимой полноте и точности текста и требованиям догматической версификации можно допускать любые нарушения законов русского языка [1952а, с. 268].

Гораздо более основательной, обстоятельной, продуманной и аргументированной стала вторая статья Кашкина «Традиция и эпигонство», помещенная в «Новом мире» в декабре 1952 г. [Кашкин, 1952в]. Претензии, предъявляемые к переводу Шенгели (и разбросанные по статье довольно прихотливым образом), во многом повторяют претензии к переводам Ланна: это и затрудненный синтаксис¹⁸, и любые лексические

¹⁸ Для иллюстрации приводится пара строф, из которых одну (39-я строфа 9-й песни) несложно понять после второго-третьего прочтения, зато другая (2-я строфа 11-й песни, переводом которой Шенгели, по-видимому, особенно гордился, так как в послесловии к «Дон Жуану» сообщил о том, как справился с заложенным в эту строфу каламбуром), действительно, сколько ее ни перечитывай, остается туманной — впрочем, и в оригинале она отнюдь не так проста, как пишет о ней Кашкин.

Из других замечаний этой группы совершенно неубедительно смотрится, например, такое: «Перевод Г. Шенгели нельзя цитировать без риска попасть впросак. Так, например, те, кто многократно цитировал строки: “Я камни научу искусству мятежа! Убийству деспотов!” — не замечают того, что в переводе получается двусмысленность. Ведь даже и при просторном шестистопнике из-за напряжённой и неловкой расстановки слов выходит, что Байрон будто бы собирает камни научить искусству мятежа, а деспотов — убийству». Комична сама история этого замечания: в черновой редакции статьи Кашкин, наоборот, хвалит Шенгели за эту строку, говоря, что она выполнена «более четко и энергично», чем в дореволюционном переводе [РГАЛИ, ф. 1702, оп. 4, д. 1429, л. 4]. Но на полях появляется синяя карандашная

отклонения от повседневной нормы: будь то церковнославянизмы, иноязычные заимствования («скимитары», «фибулы», «бравуры», «максимы», «бомбазин»), неологизмы («крушенцы», «злец», «курчавец», «отменно-пунктуально», «неразрывно-цельно», «безоблачно-лазурно») или сниженный воровской язык¹⁹.

пометка редактора «Нового мира»: «Это очень плохо, выходит, что он хочет научить деспотов убивать», — и вот уже строка, которую при имевшейся пунктуации совершенно невозможно прочесть так, как прочитал ее редактор «Нового мира», объявляется двусмысленной.

¹⁹ Недавно этот эпизод привлекался в качестве иллюстрации в статье Д.М. Бузаджи «Разумный консерватизм» (Мосты. 2010. № 2. С. 56–57). Выписав строфу, осужденную Кашкиным:

Он парня знатного и смелого притом
 Спровадил в гроб, — и где былая слава ныне?
 Кто «стенку» вел в бою отважнее, чем Том?
 Кто мог смелей бузить в обжорке иль в «малине»?
 Колпачить «фрайеров»? Пускай шпики кругом,
 Кто «бимборы» срывал так ловко с каждой «дыни»,
 Кто с черноглазую марухой Салли был
 Галантереен столь, шикозен, клёв и мил,

Бузаджи комментирует: «Трудно поверить, что это написано 60 с лишним лет назад: такие стилистически нелепые (или постмодернистские — как кому нравится) обороты, как “клёв и мил”, кажутся порождением наших дней. “Так вместо многокрасочного языка Байрона получается в переводе клочковатость, неустоявшаяся, ничем не объединённая языковая смесь”, — писал об этом переводе И.А. Кашкин». Однако, во-первых, вывод Кашкина здесь вырывается из контекста: в блатной строфе он ничего аномального, помимо того что она написана блатным языком («любование доморощенной “блатной музыкой”»), не находил; во-вторых, Кашкин был против блатного языка в принципе («Переводчик, по-видимому, хочет, чтобы русский язык был “галантереен, шикозен, клёв и мил”, как его по-одесскому блатная октава», — писал он в черновой статье 1949–1950 г. и продолжал там же: «Является ли 100%-ная южно-русская “блатная музыка” функциональным подобием иноязычного жаргона?» [РГАЛИ, ф. 2854, оп. 1, д. 39, л. 16, 17]), и, наконец, в-третьих, вся использованная в этой строфе лексика — синхронна: она, по свидетельству Шенгели, позаимствована «в специальном словаре, изданном в 1927 г. Московским уголовным розыском».

В упрек переводчику ставится передача байроновских каламбуров, говорящих имен и намеренно искаженных имен русских персонажей («псевдоанглийское преломление русских имен в их обратном переводе воспринимается как издевательство над русскими именами и русским языком»), а также замена байроновского пятистопного ямба на шестистопный. Но главное, переводчику вменяется в вину искажение образа Суворова: этому обвинению — самому тяжелому, самому страшному, политически самому опасному — отводится около четверти, если не треть статьи. Всё это пересыпано общими оценочными характеристиками переводческого метода Шенгели: он называется формальным («при формальном подходе и стремлении передать все мелочи часто ускользает главное, зато набегают лишнее», «мнимо точный в формальных мелочах перевод Г. Шенгели неверен в главном»), натуралистическим («“функциональное подобие” в переводе Г. Шенгели — это натурализм количественного метода»), идеалистическим («в переводческом методе Шенгели сказываются пережитки идеалистической эстетики») и буквалистским («это — если уже так необходим ярлык — эклектический буквализм, появившийся на основе принципиально ложного подхода к переводу»).

2.3. Неопубликованный ответ Шенгели

Когда по-твоему сова и скот уж я,
То сам ты нетопырь и подлинно свинья.
В.К. Тредиаковский — М.В. Ломоносову

Появление в печати «Традиции и эпигонства» глубоко возмутило Шенгели. Сохранилось воспоминание его друга С.В. Шервинского, записанное В.Г. Перельмутером:

Сергей Васильевич Шервинский рассказывал мне, как однажды ему позвонил очень взволнованный Шенгели и попросил разрешения срочно приехать. Явился

запыхавшийся и сразу к делу: он оскорблен статьей и решил вызвать Кашкина на дуэль. Шервинский острожно поинтересовался — почему с этим Георгий Аркадьевич пришел именно к нему. И услышал в ответ: «Ну, как же! Ведь вы — дворянин. И должны знать — как это сделать». И так твердо это прозвучало, что Шервинский не усомнился — всерьез. Что, конечно, куда опаснее для Шенгели, чем кашкинская статья-донос. И заговорил рассудительно. По-дворянски. Дуэль с доносчиком, сказал он, для дворянина невозможна. Она — бесчестье, признание равенства с противником. И добавил: «С дворянами не стреляются».

«Доносом» называл кашкинскую статью и М.Л. Гаспаров²⁰... [2011, с. 122].

Итак, дуэль на шпагах или пистолетах между переводчиками не состоялась, зато почти что состоялась другая дуэль, словесная. В том же декабре 1952 г., т.е. в тот же месяц, когда вышла «Традиция и эпигонство», Шенгели написал подробнейшую, на сто машинописных страниц, ответную статью-отповедь, в которой разбирал предъявляемые ему обвинения и отвечал на каждое. Эта статья, названная им «Критика по-американски», так и не вышла в свет и сейчас хранится в архиве Шенгели [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 98]. В Приложении В она воспроизводится полностью.

«Критика по-американски» написана еще агрессивнее, чем «Традиция и эпигонство», и местами представляет собой встречный и уже не косвенный, а прямой донос: если Кашкин обвинял Шенгели в том, что тот (преднамеренно?) исказил в переводе образ русских солдат и полководцев, то Шенгели обвинил Кашкина

²⁰ Гаспаров пересказывает этот эпизод несколько иначе и менее драматично: «...в другое время Шенгели, несомненно, вызвал бы Кашкина на дуэль, но тут он вместо этого пришел к С.В. Шервинскому, заведовавшему переводческой секцией Союза писателей, и потребовал устроить суд чести; и Шервинскому, по словам, понадобилось несколько часов, чтобы вразумить Шенгели, что это будет для него же хуже» [1988, с. 359].

в том, что тот («пропагандист сплошь декадентской стилистически и антисоветской политически мрази»: Хемингуэя, Джойса, Элиота, Дос Пассоса, — да еще к тому же и несущий «формалистский вздор») своим беспочвенным отрицательным отзывом отпугивает читателей от перевода «Дон Жуана», препятствует их знакомству с Байроном и тем самым играет на руку капиталистическим державам:

...дискредитируя доброкачественный и точный перевод, <статья Кашкина> наносит удар по Байрону, объективно совпадая с английскими установками (я разумею буржуазно-феодальную Англию)... [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 98, л. 68].

Значит, советский читатель ряд лет вообще не будет читать Д<он> Ж<уана> с его страшными ударами по всем черным силам мира!

Кто от этого в выигрыше?

Капиталистическая Англия [Там же, л. 74].

...«Дон Жуан» исчезнет из алмазного фонда советского читателя, — чему, конечно, порадутся кое где и кое кто... [Там же, л. 167].

Сложно осуждать Шенгели, даже читая такие пассажи: он защищался, он играл по правилам оппонента (по крайней мере, так, как он их понимал), он был в ярости. Несколько сложнее объяснить себе эту ярость. В конце концов, содержание «Традиции и эпигонства» никак не могло стать для Шенгели откровением: он выслушивал всё это от Кашкина по меньшей мере один раз на собрании переводчиков в 1950 г. Он даже выступил с ответным словом, которое выстроил по тому же плану, что и «Критику по-американски» (см. Приложение Б). Что же вызвало такую реакцию, которую описывает Шервинский и которую мы видим по отдельным местам «Критики по-американски»? Повторное обвинение в тех же самых — по мнению Шенгели, придуманных — грехах? Возникшие после 1950 г. проблемы с издательствами? Страх попасть под репрессии? Желание покончить с этой историей раз и навсегда? Неясно.

Неясно и другое: почему эта статья, написанная, вычитанная, перепечатанная на машинке и готовая к публикации, все-таки не была опубликована. Посылал ли Шенгели ее в журналы и получил отказ или, как полагает В.Г. Перельмутер, поостыв, не счел для себя возможным вести полемику на таком уровне, тем более что после наступившей вскоре смерти Сталина политическая составляющая «Традиции и эпигонства» потеряла свою актуальность? Неизвестно.

Как бы то ни было, «Критика по-американски» не только дает определенное представление о характере и полемических способностях Шенгели, да и вообще о полемических приемах той эпохи, но и проливает свет на историю восприятия его перевода «Дон Жуана» и на обстановку в переводческих кругах тех лет, а главное — позволяет выслушать «обвиняемую сторону», чей голос до сих пор оставался неслышен, и взглянуть на критику Кашкина другими глазами: глазами переводчика, принадлежащего к иной школе, иному кругу, иной традиции.

После знакомства с этой статьей многие доводы Кашкина начинают казаться очень слабыми, а какие-то просто разбиваются в прах.

Так, выясняется, что в томе избранных сочинений Байрона (которому была посвящена статья «Удачи, полудачи и неудачи») фрагменты из «Дон Жуана» даны в практически неизменном виде (за исключением двух-трех мелких поправок, внесенных самим же Шенгели), в то время как Кашкин пишет, что в этих фрагментах редакторами «устранены самые вопиющие переводческие ошибки». А утверждение о том, что при публикации отрывков из «Дон Жуана» были «опущены наиболее неудавшиеся в переводе строфы и целые сцены, вместо которых остались в тексте лишь многозначительные троеточия», оказывается сущей нелепицей: ведь в однотомник избранных сочинений в принципе помещались отрывки из байроновских произведений, а в этом случае многоточия неизбежны; в левиковском переводе «Чайльд Гарольда» их тоже хватает.

В «Традиции и эпигонстве» Кашкин упрекал Шенгели за дурную, натянутую рифмовку: «контракт» — «а это — факт!» или «ма́ксим» — «такс им». Шенгели показывает, что рифмовка эта полностью соответствует оригинальной («one sole act» — «that's a fact»; «тахим» — «тах'ем») и по звуковому облику, и по характеру (вторая рифма — составная).

На протяжении «Традиции и эпигонства» Кашкин неоднократно противопоставляет переводческий метод Шенгели «советской школе художественного перевода», говоря, что свой метод Шенгели называет принципом функционального подобия. Шенгели указывает, что Кашкин невнимательно читал его послесловие к «Дон Жуану»: «принцип функционального подобия» относится лишь к выбору стихотворного размера для перевода.

Анализируя вторую строфу восьмой песни «Дон Жуана», Кашкин сопоставляет перевод Шенгели:

Готово всё — огонь и сталь, и люди: в ход
 Пусть их, страшные орудья разрушенья,
 И армия, как лев из логова, идет,
 Напрягши мускулы, на дело истребленья.
 Людскою гидрою, ползущей из болот,
 Чтоб гибель изрыгать в извилистом движенье,
 Скользит, и каждая глава ее — герой;
 А срубят, — через миг взамен встает второй.

с предшествующим переводом П. Козлова:

Как вышедший из логовища лев,
 Шла армия в безмолвии суровом.
 Она ждала (до крепости успев
 Добраться незаметно, под покровом
 Глубокой тьмы), чтоб пушек грозный рев
 Ей подал знак к атаке. Строем новым
 Бесстрашно замещая павший строй,
 Людская гидра вступит в смертный бой.

и отдает предпочтение козловскому переводу за то, что в шенгелевском «основные образы» Байрона — лев и гидра — оказались в середине строфы, ослабляя

читательское впечатление, а у Козлова лев перенесен в первую строку и поставлен на рифму (побочный упрек шенгелевскому переводу: гидра написана у него с маленькой буквы, а не с прописной, что вызывает иные ассоциации). Шенгели демонстрирует байроновский оригинал, где гидра вместе со львом находятся в середине строфы, а также замечает, что, по сравнению с оригиналом, середина козловской строфы — суцзя отсебятина, и к тому же гидра у Козлова также написана не с прописной.

Еще пример. Говоря о том, что перевод «Дон Жуана» наполнен лишними словами, «упаковочным материалом», Кашкин приводит отрывок из 59-й строфы седьмой песни:

...Старик
Любил, чтоб на вопрос ответ ему мгновенно
Был дан и коротко. Наш пленник это знал
И лаконически и четко отвечал.

говоря, что многословие («мгновенно и коротко», «лаконически и четко») здесь противоречит «самой мысли о краткости». Это, на первый взгляд, убедительное соображение рушится, если вспомнить после объяснения Шенгели, что процитированный отрывок представляет собой авторскую речь. Прямая же речь пленника, как явствует из полной строфы:

Завидя казаков с добычею, он вмиг
Оборотился к ним, вонзил попеременно
В захваченных свой взор, сверкающий, как штык,
Спросил: «Откуда вы?» — «Из Турции, из плена». —
«А кто вы?» — «Те, кого вы видите». — Старик
Любил, чтоб на вопрос ответ ему мгновенно
Был дан и коротко. Наш пленник это знал
И лаконически и четко отвечал

действительно лаконичная и четкая.

Это — что касается явно несостоятельных претензий к переводу. Другие претензии, против которых протестует Шенгели, можно условно отнести к категории вкусовых. Кашкину не нравится иноязычная

лексика — Шенгели интересуется, почему. Кашкину не нравятся архаизмы — Шенгели интересуется, почему. Кашкину не нравятся неологизмы — Шенгели тоже интересуется, почему. Кашкину не нравятся использование грубых слов (хоть они и есть в оригинале), стилизация под блатную речь, попытки языковой игры — Шенгели опять же интересуется, почему. Вот его возражение против того, что Кашкин говорил о его передаче языковой игры: «Можно спорить о том, удачно ли в каждом данном случае передано имя. Но нельзя эти словесные образования отрывать от почвы, на которой они возникли и подавать их как произвольные трюки переводчика». Это возражение можно было бы распространить на все перечисленные претензии.

Большой раздел «Критики по-американски» посвящен разбору «искажения образа Суворова» и русских солдат, которое Кашкин усматривал в переводе. Обстоятельно, с привлечением оригинала, Шенгели объясняет каждый свой выбор, и действительно, хотя в ряде случаев с ним можно спорить (например, в том, как он настаивает на передаче английского «spoils [of war]» русским словом «грабеж», а, например, не «добыча»), в большинстве случаев правда оказывается на его стороне. Более того, Шенгели напоминает о строфах, почтительно отзывающихся о Суворове, которые Кашкин предпочел не заметить, отмахнувшись от них словами: «две-три парадные строфы».

Итак, «Критика по-американски» опровергает многие утверждения кашкинских статей, ставит под вопрос другие утверждения и бросает заметную тень на Кашкина как справедливого критика.

2.4. *Последствия статей в «Новом мире»*

Если на судьбе переводов Диккенса, выполненных при участии Евгения Ланна и под его редакцией критические статьи И.А. Кашкина отразились мало (разве что в переводческой критике с тех пор утвердилось пред-

ставление, что переводы Ланна плохи), то на судьбе шенгелевских переводов Байрона они сказались значительно сильнее. Если не считать однотомника «Избранного» Байрона 1951 г., где были помещены фрагменты из «Дон Жуана» в переводе Шенгели, больше этот перевод с 1947 г. ни разу не переиздавался. Поэмы Байрона в переводе Шенгели (а он перевел их все и опубликовал в двух томах в 1940 г.) также почти не переиздавались. Работа Шенгели над Байроном была, по сути, вычеркнута из советской литературы.

Кажется, однако, что у статей Кашкина, направленных против переводов Шенгели, были и другие последствия. По-видимому, эти статьи повлияли на позднейший перевод «Дон Жуана», выполненный Татьяной Гнедич²¹.

²¹ Тут кстати будет заметить, что сохранились противоречивые воспоминания о реакции самого Кашкина на перевод Гнедич. В примечаниях к статье «Традиция и эпигонство» в сборнике «Для читателя-современника» составительница примечаний М.Ф. Лорие писала: «Как своего рода продолжение этой статьи можно рассматривать выступление И. Кашкина на обсуждении перевода “Дон-Жуана”, выполненного Т. Гнедич, которое состоялось в Ленинграде в 1956 г. Этот, новый перевод И. Кашкин оценил положительно (“Следует приветствовать не только проявленную переводчиком инициативу и смелость, но и достигнутые ею результаты...” “Перевод Гнедич — это не перепевы Козлова, а продолжение его линии на другом, высшем уровне”). Между тем ученица Гнедич Г.С. Усова, также бывшая на обсуждении, вспоминает:

Присутствовавший на вечере москвич И. Кашкин, известный переводчик прозы, при обсуждении сильно напал на Татьяну Григорьевну, был насмешлив и ехиден, придирался, как только мог:

— Двойной родительный для вас — ничто, — говорил он, например.

Татьяна Григорьевна перед его насмешливым тоном опять стушеввалась, хотя многие из наших переводчиков ее, наоборот, хвалили. По недомыслию молодости я не вела никаких записей и, к сожалению, не помню, кто выступал в обсуждении. Кашкина запомнила именно из-за его ехидного тона, резко не согласовавшегося со всеми остальными, просто Кашкин тогда решил напасть на всю «ленинградскую школу» [2003, с. 13].

Известно, что Гнедич переводила «Дон Жуана» в тюрьме. Она начала перевод с тех песен, которые знала наизусть, и переведенные строфы запоминала (это «наизусть» так поразило воображение некоторых слышавших эту историю, что в литературе теперь можно встретить утверждения, что Гнедич всего «Дон Жуана» перевела по памяти), а затем получила книгу Байрона, англо-русский словарь Мюллера, бумагу и карандаш. По свидетельству Е. Эткинда, перевод всего «Дон Жуана» был готов в 1948 г.

Гораздо менее известно, что после возвращения из лагеря в 1956 г. Гнедич несколько лет перерабатывала свой перевод, готовя его к публикации. Вот как об этом рассказывает Галина Сергеевна Усова:

Чтобы подготовить перевод [«Дон Жуана»] к публикации, требовалось еще порядком над ним поработать. В тюрьме Татьяна Григорьевна пользовалась, разумеется, лишь мюллеровским англо-русским словарем, а не толковым словарем Вебстера, как ошибочно предположил Е.Г. Эткинд в первоначальном варианте своего очерка о Гнедич в журнале «Русская виза»²². Разумеется, никто не стал бы доставлять в тюремную камеру такую библиографическую редкость. Слава Богу, что хоть Мюллера разрешили! И не было у Гнедич в камере ни энциклопедий, ни географических, ни исторических, ни каких-то других справочников, без которых невозможно перевести такое сложное и многоплановое произведение как «Дон Жуан». Предложили работу по уточнению текста известному профессору западной литературы А.А. Смирнову. Перевод в целом Александр Александрович оценил высоко, но отметил много ошибок и неточностей. Между тем, по причине преклонного возраста и плохого здоровья, въедливая редакторская работа была ему трудна. Он привлек к работе Нину Яковлевну [Дьяконову].

²² Эткинд Е.Г. Победа духа // Эткинд Е.Г. Записки незаговорщика. Барселонская проза. СПб.: Академический проект, 2001. С. 382–383.

Почти *три года* Дьяконова и Гнедич вдвоем сидели над байроновским текстом, уточняя малейшие оттенки английского смысла и сравнивая с ним русский перевод. Нина Яковлевна свежим глазом улавливала ошибки и неточности, Татьяна Григорьевна перерабатывала эти места, иной раз переписывая октавы почти заново.

В те дни, когда у Татьяны Григорьевны образовывались какие-то дела в городе, она старалась совмещать эти дела с поездками на Суворовский проспект, где жила Нина Яковлевна. Но чаще Нина Яковлевна приезжала к ней в Пушкин, и они работали там.

Примерно раз в месяц они вдвоем приезжали к А.А. Смирнову и показывали сделанные за это время куски. Почти всегда он делал еще дополнительные замечания, — и приходилось снова все исправлять и переписывать.

<...>

Во время работы над «Дон Жуаном» Татьяна Григорьевна все время просила Нину Яковлевну сидеть с ней рядом — для вдохновения. Иной раз переводчица до того уставала, что переставала что-нибудь сообщать, и спрашивала у Нины Яковлевны:

— Ну объясните же мне как следует в прозе, что тут сказано? Что вы в этой октаве от меня хотите?

Нина Яковлевна терпеливо объясняла — и тут же, на месте, Татьяна Григорьевна выдавала превосходную октаву, где выражалось и помещалось именно то, что требовалось, и при том чрезвычайно тонко и изящно.

Е. Витковский напрасно и совершенно необоснованно написал в сборнике «Строфы века-2», что «когда рукопись перевода Гнедич в середине пятидесятых годов попала на издательские столы, ее на все голоса расхваливали и противопоставляли прежним неудачным переводам»²³, желая доказать, что Татьяну Григорьевну перехвалили. О нет, до того, как попасть «в издательские столы», эта многострадальная рукопись легла (причем неисчислимое количество раз!) на столы операционные. Хвалили? Да, конечно, хвалили. Противопоставляли? Естественно, потому что такого

²³ Витковский Е. Строфы века-2. М.: Полифакт, 1998, с. 391.

талантливому переводу еще не существовало никогда, а талант был виден при всех ошибках и неточностях.

По словам Нины Яковлевны, когда они обе утомлялись от напряженной работы, Татьяна Григорьевна предлагала развлечение:

— А посмотрим-ка это место у Шенгели!

Находили нужное место, прочитывали — и веселились от души. Иной раз, правда, как вспоминала тогда же Нина Яковлевна, Шенгели помогал правильно понять смысл октавы [2003, с. 52–54].

Итак, за почти что три года переработки «Дон Жуана» и общения с консультантами — могла ли Гнедич познакомиться с рецензией Кашкина в «Новом мире»? Несомненно! Ведь читала же она перевод Шенгели, ведь близка же ей была эта тема. А прочитав статью Кашкина, могла ли она принять к сведению его рассуждения об образе Суворова и русских солдат? Могли ли ей это подсказать редактор или консультанты? Безусловно! Исходя из этой возможности, предлагаю взглянуть на строфы, посвященные Суворову и русским войскам и обсуждавшиеся Кашкиным.

Песнь 7, строфа 46:

Байрон

But to the tale; — great joy unto the camp!
To Russian, Tartar, English, French, Cossacque,
O'er whom Suwarrow shone like a gas lamp,
Presaging a most luminous attack;
Or like a wisp along the marsh so damp,
Which leads beholders on a boggy walk,
He flitted to and fro a dancing light,
Which all who saw it follow'd, wrong or right.

Гнедич

Но ближе к делу; лагерь ликовал,
Шумели и французы и казаки,
Их, как фонарь, Суворов озарял —
Предчувствием блистательной атаки;
Как огонек болотный, он сиял
И прыгал в надвигающемся мраке,
Он двигался вперед, неустрашим,
И все, не размышляя, шли за ним.

Шенгели

Вот радость в лагере (займусь опять рассказом)!
 Ликуют бритт, француз, татарин и казак:
 Суворов им сверкнул рожком с горячим газом,
 Как предвещание сияющих атак, —
 Иль огоньком, скорей, болотным, синеглазым,
 Что вьется у трясин, губительный маяк,
 Заманивая в топь. И все за ним летели
 Как зачарованы, не разбирая цели.

Кашкин упрекал Шенгели за концовку этой строфы («Кое-что переводчик как будто недопонял... follow wrong or right — отголосок ходовой формулы my country wrong or right; Байрон хочет сказать, что солдаты следовали за Суворовым, что бы это им ни сулило»). У Гнедич (сложно сказать, под влиянием Кашкина или нет) стоит более близкое к его мысли «все, не размышляя, шли за ним». Заодно снята отрицательная коннотация болотного огонька, который у Байрона «leads beholders on a boggy walk» (Шенгели передает это словами «заманивая в топь») и, напротив, Суворову добавлен положительный штрих: «всех увлекал вперед, неустрашим», отсутствующий в оригинале.

Песнь 7, строфа 49:

Байрон

The whole camp rung with joy; you would have thought
 That they were going to a marriage feast
 (This metaphor, I think, holds good as aught,
 Since there is discord after both at least):
 There was not now a luggage boy but sought
 Danger and spoil with ardour much increased;
 And why? because a little — odd — old man,
 Stript to his shirt, was come to lead the van.

Гнедич

Весь лагерь ликовал; сказать бы можно,
 Что брачный пир их ожидает всех
 (Подобная метафора возможна
 И уложилась в строчку без помех!),
 Любой юнец мечтал неосторожно
 О битве и трофеях. Просто смех:
 Старик чудаковатый и вертлявый
 Всех увлекал с собой во имя славы.

Шенгели

Весь лагерь ликовал, как будто бы спеша
 Идти на пиршество, на празднованье брака
 (Моя метафора, ей-богу, хороша:
 В обоих случаях финалом будет драка).
 Любой обозный ждал, в волненье чуть дыша,
 Когда же грабежом украсится атака?
 И всё лишь потому, что старичок чудной,
 В рубашку нарядаясь, решил вести их в бой.

Кашкин ругал Шенгели за «грабеж» — у Гнедич более благородные (и вполне естественные) «битва» и «трофеи». Не удержусь от того, чтобы заметить, что третья-четвертая строки у Гнедич вышли очень слабыми, в конце шестой строки «просто смех» — такой же «упаковочный материал», за который Кашкин порицал Шенгели. В шенгелевском исполнении эта строфа выглядит гораздо достойнее, вот только концовка («в рубашку нарядаясь», тогда как по смыслу Суворов, наоборот, раздевается до рубашки) смотрится неубедительно.

*Песнь 7, строфа 55:**Байрон*

Suwarrow chiefly was on the alert,
 Surveying, drilling, ordering, jesting, pondering;
 For the man was, we safely may assert,
 A thing to wonder at beyond most wondering;
 Hero, buffoon, half-demon, and half-dirt,
 Praying, instructing, desolating, plundering;
 Now Mars, now Momus; and when bent to storm
 A fortress, Harlequin in uniform.

Гнедич

Суворов появлялся здесь и там,
 Смеясь, бранясь, муштруя, проверяя.
 (Признаться вам — Суворова я сам
 Без колебаний чудом называю!)
 То прост, то горд, то ласков, то упрям,
 То шуткою, то верой ободряя,
 То бог, то арлекин, то Марс, то Мом,
 Он гением блистал в бою любом.

Шенгели

Суворов начеку все время был; притом
Учил и наблюдал, приказывал, смеялся,
Шутил и взвешивал, всех убеждая в том,
Что чудом из чудес он не напрасно звался.
Да, полудемоном, героем и шутом,
Молясь, уча, грома и руша, он являлся
Двуликой особью: он — Марс и Мом — один,
А перед штурмом был — в мундире арлекин.

Эту строфу Кашкин называл «центральной строфой о Суворове»; в ней Шенгели досталось за «двуликую особь» и за попавших на рифму («на смысловой удар») «шута» и «арлекина». Гнедич, как видим, совершенно преобразила конец строфы: Суворов у нее прост, горд, ласков и упрям, он ободряет шуткою и верой; он не разрушает, не опустошает, как у Байрона; он уже не полудемон, зато блещет гением в любом бою.

Песнь 7, строфа 58:

Байрон

Suwarrow, who was standing in his shirt
Before a company of Calmucks, drilling,
Exclaiming, fooling, swearing at the inert,
And lecturing on the noble art of killing, —
For deeming human clay but common dirt,
This great philosopher was thus instilling
His maxims, which to martial comprehension
Proved death in battle equal to a pension; —

Гнедич

Суворов, сняв мундир, в одной рубашке,
Тренировал калмыков батальон,
Ругался, если кто-нибудь, бедняжка,
Неповоротлив был иль утомлен.
Искусство убивать штыком и шашкой
Преподавал он ловко; верил он,
Что человечье тело, без сомнения,
Лишь матерьял, пригодный для сражения!

Шенгели

Суворов в этот час, вновь командиром взводным,
 В рубашке, сняв мундир, калмыков обучал,
 Их совершенствуя в искусстве благородном
 Убийства. Он острил, дурачился, кричал
 На рохль и увальней. Философом природным,
 От грязи — глины он людской не отличал
 И максимуму внушал, что смерть на поле боя
 Подобно пенсии должна манить героя.

Кашкин ругал Шенгели за то, что Суворов у него совершенствует калмыков «в искусстве благородном убийства», т.е. ровно за то, что написано у Байрона. Кроме того, он гневался на образовавшихся в переводе «рохль и увальней» (байроновское «inert»). Гнедич меняет благородное искусство убийства на «искусство убивать штыком и шашкой» и, сбиваясь на более сентиментальный, чем у Байрона, тон, вызывает у читателя жалость к солдатам словами «если кто-нибудь, бедняжка, неповоротлив был иль утомлен».

*Песнь 7, строфа 64:**Байрон*

‘So now, my lads, for glory!’ — Here he turn’d
 And drill’d away in the most classic Russian,
 Until each high, heroic bosom burn’d
 For cash and conquest, as if from a cushion
 A preacher had held forth (who nobly spurn’d
 All earthly goods save tithes) and bade them push on
 To slay the Pagans who resisted, battering
 The armies of the Christian Empress Catherine.

Гнедич

Ну, в добрый час, ребята!» Тут опять
 Фельдмаршал к батальону поспешил
 Подшучивать, браниться, муштровать,
 Чтоб разогреть геройский дух и пыл.
 Он даже, проповеднику под стать,
 Сказал, что бог их сам благословил:
 Императрица-де Екатерина
 На нехристей ведет свои дружины!

Шенгели

«Итак, за славою, за славою, ребята!»
 Тут повернулся он и русским языком,
 Весьма классическим, вновь начал в грудь солдата
 Вдуть желанье битв, венчаных грабежом;
 Он, проповедником (а им одно лишь свято:
 Сбор десятинный), звал — картечью и штыком
 Смирить язычников, дерзнувших столь злонравно
 Противостать войскам царицы православной.

Кашкин ругал эту строфу у Шенгели за то, что Суворов «русским языком, весьма классическим, вновь начал в грудь солдата вдуть желанье битв, венчаных грабежом» (т.е. за то, что написано у Байрона). Гнедич совершенно убирает из строфы всякий мотив наживы и заменяет ее на благородный «геройский дух и пыл». К слову, Гнедич называет здесь Суворова фельдмаршалом. Действительно, Байрон применяет по отношению к Суворову этот титул (хотя и в другой строфе), а Шенгели, снявший в одном месте «фельдмаршала», получил за это выговор от Кашкина. Отвечая на это замечание в «Критике по-американски», Шенгели напомнил, что в 1790 г., во время штурма Измаила, который описывается в «Дон Жуане», Суворов еще не был фельдмаршалом, а получил этот титул в 1794 г., т.е. «фельдмаршал» здесь — анахронизм.

Песнь 7, строфа 68:

Байрон

O'er the promoted couple of brave men
 Who were thus honour'd by the greatest chief
 That ever peopled hell with heroes slain,
 Or plunged a province or a realm in grief.
 O, foolish mortals! Always taught in vain!
 O, glorious laurel! since for one sole leaf
 Of thine imaginary deathless tree,
 Of blood and tears must flow the unebbing sea.

Гнедич

Цыплят, они горячими руками
 Мужчин за шеи стали обвивать.
 Герои, как мы убедились с вами,

Отважно собирались воевать.
 О, глупый мир, обманутый словами!
 О, гордый лавр! Не стоит обрывать
 Твой лист бессмертный ради рек кровавых
 И горьких слез, текущих в море славы.

Шенгели

Приникли к молодцам, кого почтил беседой
 Славнейший из вождей, что населяли ад
 Героями и в мир несли с любой победой
 Мрак и отчаянье — столетия подряд.
 О, глупый род людской! «Иным примерам следуй» —
 Тебе твердили. Зря! Ты славным лаврам рад,
 За чей единый лист, quasi-бессмертный, тратишь
 Ты силы лучшие и морем крови платишь!

Здесь Кашкин (очень неудачно) ругал Шенгели за то, что Суворов оказался одним из «вождей, что населяли ад героями и в мир несли с любой победой мрак и отчаянье» (хотя у Байрона ровно это и написано). Гнедич совершенно убирает это место.

Песнь 7, строфа 77:

Байрон

Suwarrow, — who but saw things in the gross,
 Being much too gross to see them in detail,
 Who calculated life as so much dross,
 And as the wind a widow'd nation's wail
 And cared as little for his army's loss
 (So that their efforts should at length prevail)
 As wife and friends did for the boils of Job, —
 What was 't to him to hear two women sob?

Гнедич

Суворов не любил вникать в детали,
 Он был велик — а посему суров;
 В пылу войны он замечал едва ли
 Хрип раненых и причитанья вдов;
 Потери очень мало волновали
 Фельдмаршала в дни яростных боев,
 А всхлипыванья женские действительно
 Не значили уж ничего решительно!

Шенгели

Суворов же всегда всё мерил крупно, — сам
 Он слишком крупен был, чтобы входить в детали;
 Жизнь мелочью считал; несчастным племенам
 Внимал не более, чем вою ветра в дали;
 Он погибать своим предоставлял войскам
 (Лишь бы они ему победу одержали),
 Как Иову друзья на гноище его.
 Что ж для него был плач двух женщин? — Ничего!

Здесь Кашкин обвинял Шенгели в том, что Суворов у него «погибать своим предоставлял войскам, лишь бы они ему победу одержали». У Гнедич Суворов тоже получился суровым (правда, не столь эгоистичным), но потерялось сравнение с Иовом. Кроме того, в двух заключительных строках октавы Гнедич размер меняется с пятистопного ямба на шестистопный.

Интересно, что оба переводчика польстили Суворову (Шенгели — не справившись с оригиналом и, видимо, сам не осознавая, что льстит; Гнедич — вероятно, намеренно), передавая байроновское «gross» словами «крупен» или «велик». В Большом Оксфордском словаре в статье «Gross» этой цитатой из Байрона иллюстрируется значение «lacking in delicacy of perception; dull, stupid», т.е. толстокожий, грубый, неотесанный, тупой.

Песнь 8, строфа 2:

Байрон

All was prepared — the fire, the sword, the men
 To wield them in their terrible array.
 The army, like a lion from his den,
 March'd forth with nerve and sinews bent to slay, —
 A human Hydra, issuing from its fen
 To breathe destruction on its winding way,
 Whose heads were heroes, which cut off in vain
 Immediately in others grew again.

Гнедич

Готово все для страшного парада:
 И люди, и знамена, и штыки;
 Как лев, наметив жертву из засады,

Готовы к истреблению полки.
 Стоглавой гидрою, исчадьем ада,
 Они ползут по берегу реки.
 Пускай героев головы слетают, —
 На место их другие вырастают.

Шенгели

Готово всё — огонь и сталь, и люди: в ход
 Пустить их, страшные орудья разрушенья,
 И армия, как лев из логова, идет,
 Напрягши мускулы, на дело истребленья.
 Людскою гидрою, ползущей из болот,
 Чтоб гибель изрыгать в извилистом движенье,
 Скользит, и каждая глава ее — герой.
 А сбрыят — через миг взамен встает второй.

Кашкин, как мы помним, сопоставлял эту строфу в переводе Шенгели с козловским переводом и хвалил Козлова за то, что лев у него оказался в первой строке. В переводе Гнедич лев так и остался в середине строфы. Не очень удачным, правда, кажется синтаксис фразы «как лев, наметив жертву из засады, готовы к истреблению полки» (деепричастный оборот «наметив жертву из засады» — обстоятельство и синтаксически должен относиться к сказуемому, а по смыслу получается, что он относится ко льву; напрашивается причастный оборот: «как лев, наметивший жертву из засады», который, естественно, не укладывается в стихотворный размер).

Песнь 8, строфа 73:

Байрон

And scrambling round the rampart, these same troops,
 After the taking of the "Cavalier,"
 Just as Koutousow's most "forlorn" of "hopes"
 Took like chameleons some slight tinge of fear,
 Open'd the gate call'd "Kilia," to the groups
 Of baffled heroes, who stood shyly near,
 Sliding knee-deep in lately frozen mud,
 Now thaw'd into a marsh of human blood.

Гнедич

И вскоре те же самые герои,
 Которые Кутузова спасли,
 За ним вослед, не соблюдая строя,
 Через ворота «Килия» вошли,
 Скользя и спотыкаясь. Почва боя,
 Комки замерзшей глины и земли,
 Подтаяла к рассвету, размесилась
 И в липкое болото превратилась.

Шенгели

И занят кавальер был этим батальоном,
 Туда направившим незрячий свой размах
 В тот самый миг, когда, подстать хамелеонам,
 Орлам кутузовским менял окраску страх.
 Открылись ворота Килийские смущенным
 Солдатам, жавшимся друг к другу в уголках
 Рва, где замерзший ил оттаял постепенно
 От крови, засосав героев по колено.

Здесь Кашкин возмущался, что русские солдаты, «кутузовские орлы», жмутся друг к другу в уголках (в уголках *чего* он уточнять не стал). Как видим у Байрона, русские солдаты действительно боятся: «took like chameleons some slight tinge of fear», «baffled heroes, who stood shyly near». У Гнедич эта картина сильно заретуширована: единственное, что в ее переводе выдает смятение солдат, — это то, что они не соблюдают строя.

Песнь 8, строфа 119:

Байрон

'T is strange enough — the rough, tough soldiers, who
 Spared neither sex nor age in their career
 Of carnage, when this old man was pierced through,
 And lay before them with his children near,
 Touch'd by the heroism of him they slew,
 Were melted for a moment: though no tear
 Flow'd from their bloodshot eyes, all red with strife,
 They honour'd such determined scorn of life.

Гнедич

Но, как ни странно, — грубые и хмурые
 Солдаты, не щадившие детей,
 Глядели как бы с жалостью понурою

На старика и мертвых сыновей:
 Суровые геройские натуры их
 Его геройство трогало живей,
 Чем вопли слабых, а его презренье
 К опасности внушало уваженье.

Шенгели

И странно: грубым тем, свирепым солдафонам,
 Привыкшим убивать и женщин, и детей,
 При виде старика, лежавшего пронзенным
 Близ них, средь ими же убитых сыновей,
 Жаль старо храброго. В их сердце распаленном
 Почтенье родилось к душе могучей сей,
 Презревшей смерть! Хотя слеза их взор кровавый
 Не увлажнила, дух — чужой был тронут славой.

Кашкин протестует против того, что русские солдаты предстают у Шенгели в этой строфе грубыми свирепыми солдафонами, привыкшими убивать и женщин, и детей («и стариков», — можно было бы добавить, глядя в оригинал). У Гнедич это уже грубые и хмурые солдаты с — добавленными! — суровыми геройскими натурами. Заметим, кстати, что в переводе Гнедич здесь чередуются строки пятистопного и шестистопного ямба.

Песнь 8, строфа 135:

Байрон

He wrote this Polar melody, and set it,
 Duly accompanied by shrieks and groans,
 Which few will sing, I trust, but none forget it —
 For I will teach, if possible, the stones
 To rise against earth's tyrants. Never let it
 Be said that we still truckle unto thrones; —
 But ye — our children's children! think how we
 Show'd *what things were* before the world was free!

Гнедич

Как страшно эта песенка звучит
 Под музыку стенаний! Негодуя,
 Пускай ее потомство повторит!
 Я возглашаю: камни научу я

Громить тиранов! Пусть не говорит
 Никто, что льстил я тронам! Вам кричу я,
 Потомки! Мир в оковах рабской тьмы
 Таким, *как был он*, показали мы!

Шенгели

Полярный тот романс игривого пошиба,
 Написанный под вопль, под гром, под лязг ножа
 Споют немногие, но все запомнят, — ибо
 Я камни научу искусству мятежа!
 Убийству деспотов! Пусть трон стоит как глыба, —
 Мы не ползли к нему, бледнее и дрожа!
 Смотрите, правнуки, как обстояло дело,
 Пока Свобода мир не обняла всецело!

Кашкин ругает Шенгели за полярный романс игривого пошиба. Игривый пошиб, конечно, Шенгели добавил (в «Критике по-американски» он доказывает, что добавление оправдано). У Гнедич ничего подобного нет, и ее строфа значительно превосходит шенгелевскую.

Песнь 9, строфа 60:

Байрон

Her next amusement was more fanciful;
 She smiled at mad Suwarrow's rhymes, who threw
 Into a Russian couplet rather dull
 The whole gazette of thousands whom he slew.
 Her third was feminine enough to annul
 The shudder which runs naturally through
 Our veins, when things call'd sovereigns think it best
 To kill, and generals turn it into jest.

Гнедич

Затем ее немного рассмешил
 Чудак Суворов выходкой своею:
 Развязно он в куплетец уложил
 И славу, и убитых, и трофеи.
 Но женским счастьем сердце озарил
 Ей лейтенант, склоненный перед нею.
 Ах! Для него забыть она б могла
 Кровавой славы грозные дела!

Шенгели

Затем, по вкусу ей стишок пришелся глупый
 Суворова, кто смог в коротенький куплет
 Вложить известие, что где то грудой трупы
 Лежат, чем заменил поддюжины газет.
 Затем ей, женщине, приятно было щупы
 Сломить у дрожи той, пронзающей хребет,
 Когда вообразим разгул убийств кромешный,
 Что повод дал вождю для выходки потешной.

Вариант Шенгели не нравится Кашкину в первую очередь за «глупый стишок» и «потешную выходку», оскорбляющие Суворова; во вторую очередь — за странные щупы дрожи, цепляющей хребет. Эта строка со щупами, действительно, не удалась Шенгели хотя бы потому, что меняет смысл оригинала: у Шенгели Екатерина как бы перебарывает дрожь испуга и — как женщина — радуется этому; у Байрона же она испытывает женское удовольствие, глядя на красавца-Жуана, и даже не содрогается от мысли о побойце, легкомысленно описанном Суворовым. У Гнедич этот байроновский образ передан понятнее, однако в результате совершенно пропадает содержание трех последних байроновских строк, которые Шенгели постарался передать.

Из рассмотренных строф видно, что, хотя Гнедич и не всецело следует требованиям, выдвинутым в «Традиции и эпигонстве», т.е. не старается *совершенно* сгладить все места, которые Кашкин ругал у Шенгели, тем не менее, она обнаруживает тенденцию к приукрашиванию, облагораживанию изображенных у Байрона русских войск. Полагаю, не в последнюю очередь на это повлияла печатная критика шенгелевского перевода.

3. О ПРИЧИНАХ ПОЯВЛЕНИЯ СТАТЕЙ КАШКИНА

Как можно было убедиться, критические статьи И.А. Кашкина начала 1950-х годов, обличающие переводческий

метод Е.Л. Ланна и Г.А. Шенгели, имеют выраженную идеологическую окраску и представляют критикуемых переводчиков врагами: Ланна — скрытым марристом, Шенгели — надругателем над Суворовым; обоих — формалистами, натуралистами, буквалистами.

Возникает вопрос: почему вообще в это время появились эти статьи? Возможных ответа мне представляется два, в зависимости от того, верим ли мы в искренность и добропорядочность Кашкина или, наоборот, считаем, что он цинично использовал момент, чтобы устранить своих потенциальных конкурентов.

Начнем с первого предположения: допустим, мотивы Кашкина были самыми безупречными: уменьшить количество плохих переводов. Тем более что продолжал переиздаваться Диккенс в переводах Кривцовой и Ланна; тем более что в 1951 г. вышел том избранных сочинений Байрона, куда вошел негодный, по мнению Кашкина, перевод «Дон Жуана». Нужно было обратить внимание общественности на недостатки этих переводов, и Кашкин это сделал. Возможно такое истолкование событий? Возможно. Однако возникает одно серьезное возражение: зачем, убеждая читателей в недостатках описываемых переводов, привлекать аргументы, которые не имеют отношения к делу? Зачем уходить в опасную для критикуемых область идеологии и политики? Зачем привлекать теоретически слабые, политически очень грозные, а этически некрасивые аргументы в бессознательной приверженности марризму или искажении образа Суворова, тем более что Сталин еще жив, а Суворов — и это известно — один из любимых его полководцев? Зачем клеймить критикуемых переводчиков малосодержательными и небезопасными ярлыками «формалист», «натуралист», «идеалист»? Зачем переводить теоретическую дискуссию в политический план?

Это возражение применительно к дискуссии вокруг «Дон Жуана» Шенгели в наиболее развернутом виде предъясняет В.Г. Перельмутер в статье «Живущий на маяке»:

Мне доводилось выслушивать и заступников Кашкина, утверждавших, что в этой истории он, может быть, допустил некоторые полемические перехлесты, однако действовал исключительно из благородных побуждений, из любви к литературе и переводческому труду и, конечно, без всякого злого умысла. Иначе говоря, выступление его было теоретическим, эстетическим, но никак не политическим.

Читатель, хотя бы поверхностно знакомый с отечественной историей начала 50-х годов, в силах оценить теоретический уровень и, если угодно, аполитичность этого спора. «Переводчики-эмпирики, переводчики-формалисты и их запоздалые эпигоны, — писал Кашкин, с изящною непринужденностью употребляя терминологию ленинско-сталинского словаря, — люди, очень разные по степени одаренности по техническому оснащению, но все они в той или иной мере заражены вредоносным влиянием буржуазных воззрений на искусство. В их переводах то проявлялось буржуазно-девяческое равнодушие к качеству перевода, то отражался буржуазно-декадентский распад, сказывавшийся и в порче национального языка в угоду иноязычию или языковому фиглярству». Все примеры, иллюстрировавшие сие обвинительное заключение, Кашкин берет из Шенгели и блестящего переводчика английской прозы (в частности, Диккенса) Евгения Ланна. На дворе, напомиаю, в разгаре «борьба с космополитизмом», так что подозрительно нерусские фамилии весьма кстати.

А вот и гвоздь программы — шенгелевский перевод «русского» фрагмента «Дон Жуана»: «Эти строфы являются профанацией, оскорблением достоинства русского народа, той национальной гордости великороссов, о которой писал Ленин». Почти пятью годами ранее, при первом обсуждении того же самого перевода в Союзе писателей, Кашкин тоже выказывал недовольство, но куда сдержанней, — и ни словом не обмолвился о Суворове. Прозрение снизошло на него на редкость вовремя — когда представилась возможность отнюдь не метафорически разделаться с литературным противником (или — конкурентом?). Ведь

он должен был понимать, чем может кончиться такого рода «профессиональная полемика», что тут уже не чернилами пахнет... [1997, с. 30–31].

Рассмотрим в таком случае другое предположение: допустим, статьи Кашкина — это инструмент борьбы соперничающих переводческих групп (а может, одновременно и инструмент личной борьбы, личной мести). Как напоминает Перельмутер [2011, с. 123–124], в конце сороковых положение с переводной литературой резко изменилось. Если раньше кашкинцы активно переводили современных английских и американских писателей, то теперь, после Фултонской речи Черчилля, круг достойных перевода авторов резко сузился. Остались преимущественно западные классики и лишь самые «прогрессивные» из современных западных писателей. В такой обстановке кажется естественным допустить, что определенные переводческие группы пытались отлучить других, не входивших в них, переводчиков от занятия переводами. Не исключено, что «Ложный принцип и неприемлемые результаты» — это попытка отеснить Ланна от изданий Диккенса и получить заказ на повторный перевод тех произведений, которые переводил Ланн, а «Традиция и эпигонство» — это попытка отеснить Шенгели от Байрона и получить заказ на повторный перевод его поэм и романа в стихах. Сам Шенгели был совершенно убежден в том, что это так и есть.

Однако и на это предположение можно найти контрдоводы. Да, борьбой переводческих групп можно было бы объяснить статью против Ланна, но в нее плохо вписывается статья против Шенгели. Начать хотя бы с того, что Шенгели к тому времени уже не был соперником: на собрании секции переводчиков в 1950 г. он заявил, что свою переводческую программу считает выполненной, что ни за какого крупного поэта уже скорее всего не возьмется и что из секции переводчиков он выходит. Следовательно, бороться с ним дополнительными статьями в 1952 г. никакой насущной

необходимости не было. Допустим, ставилась цель вообще дискредитировать переводы Шенгели, чтобы получить заказ на повторный перевод, но кто мог на такой заказ претендовать? Переводчицы-«кашкинки» занимались только прозой; ни одного поэта, близкого по дарованию к Шенгели, кто был бы способен перевести роман, написанный байроновскими октавами, в кашкинском кругу не было.

Таким образом, имеющихся на сегодня сведений недостаточно, чтобы окончательно склониться к одному из предложенных ответов. Возможно, истинный ответ состоит в чем-то другом, но вернее всего, он представляет собой некую комбинацию из двух предложенных крайностей: вряд ли Кашкин был совершенно неискренен, когда писал свою статью; скорее всего, он действительно был убежден, что переводы Ланна и Шенгели никуда не годятся, — и вместе с тем вряд ли он действовал исключительно из чистых побуждений, вряд ли не сознавал, чем грозят критикуемым переводчикам его статьи, вряд ли был лишен планов распространить влияние своей школы и наверняка надеялся, что его коллектив будет привлечен к повторному переводу Диккенса и, возможно, даже Байрона.

4. ВЫВОДЫ

«Боевая» терминология литературной критики 1930-х годов, усвоенная переводчиками 1950-х годов для обозначения чужих, неправильных методов художественного перевода, оказалась хорошо приспособлена для литературной борьбы: с ее помощью обсуждение литературных вопросов легко переводилось в политическую плоскость. Отголоски борьбы 1950-х годов ощущаются и сейчас: авторитет И.А. Кашкина и его сторонников (К.И. Чуковского, Н. Галь) влияют на наше восприятие переводов Диккенса, выполненных Ланном и Кривцовой, а с переводами Шенгели мы и во все почти незнакомы. Между тем, как легко убедиться

из анализа кашкинской критики, направленной против переводов Ланна и Шенгели, она была отнюдь не безупречной и рассчитанной не столько на выяснение истины или утверждение позиции Кашкина, сколько на причинение максимального вреда критикуемому. Сейчас уже сложно определить истинную причину столь яростных статей, но не подлежит никакому сомнению, что рассуждения о методе художественного перевода превратились в них в оружие, с помощью которого переводчиков Ланна и Шенгели оттесняли от переводческой работы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За рассмотренный период с 1920-х по 1960-е годы представления о хорошем художественном переводе в Советском Союзе менялись, причем менялись весьма характерным образом. Повышенное внимание к чужому (языку, речи, стилю) сменялось обостренным вниманием к своему (насколько идеи переводимого писателя соответствуют идеям советской культуры, насколько правилен язык перевода); тяга к очуждающему переводу, унаследованная от Серебряного века, сменялась требованием осваивающего перевода. Эта тенденция хорошо описывается обобщением Гаспарова, гласящим, что в истории культуры два типа перевода — перевод, насилующий язык подлинника ради родного языка переводчика, и перевод, насилующий родной язык переводчика ради языка подлинника, — сменяют друг друга. В рассматриваемый период мы наблюдаем, как победу одерживает перевод, склонный к насилию над подлинником. Эта тенденция отразилась и на ряде критических и теоретических работ того времени, в которых предлагались основные ценностные ориентиры для переводчиков и указывалось, что в переводе плохо, а что хорошо.

Ярким событием, иллюстрирующим данную тенденцию, стало появление в 1950-х годах серии статей

И.А. Кашкина, посвященных, во-первых, утверждению метода реалистического перевода, а во-вторых, критике других переводческих методов: того, которому следовал Е.Л. Ланн (и который Кашкин неверно назвал переводом по принципу технологической точности), и того, которым руководствовался Г.А. Шенгели (и который Кашкин неверно назвал переводом по принципу функционального подобия). Особенно чистым представляется мне противопоставление Ланн — Кашкин. Один сохранил верность идеалам двадцатых — начала тридцатых и настаивал на максимально точной передаче слов, идиоматических оборотов и синтаксических конструкций оригинала, при которой читателя ни на минуту не покидает чувство, что перед ним произведение иноязычного автора. Другой отражал настроение уже поздних тридцатых и требовал естественность и общепонятность языка перевода, а также переключение внимания переводчика с означающего на означаемое — со слов оригинала (которые суть не более чем условные знаки) на художественные образы и стоящую за ними и отраженную в них действительность.

Однако статьи Кашкина были не только декларацией эстетических различий между двадцатыми и пятидесятыми, не только программным заявлением о том, как надлежит переводить художественную литературу, но и инструментом борьбы с конкретными переводчиками — Евгением Ланном и Георгием Шенгели, — причем борьбы не отвлеченной, теоретической, когда аргументы одного спорщика противопоставляются аргументам другого и читателю предлагается выбрать, чьи аргументы убедительнее, а борьбы непосредственной, практической. Используемая в статьях лексика и привлечение опасных, но бездоказательных обвинений Ланна в приверженности марризму, а Шенгели в искажении образа Суворова и тем самым в оскорблении советского читателя не оставляют возможности для другого истолкования. Таким об-

разом, дискуссия о методе художественного перевода из теоретического спора превращалась в инструмент переводческой борьбы.

Статьи Кашкина начала 1950-х годов имели далеко идущие последствия. Евгений Ланн — видимо, потому, что ряд романов Диккенса до сих пор издается в переводе его и А.В. Кривцовой, — остается хрестоматийным примером буквалиста, а что касается Георгия Шенгели, то большинство его переводов Байрона, в том числе и «Дон Жуан», критике которого были посвящены статьи Кашкина, и вовсе пребывает в забвении. Между тем какими бы ни были недостатки шенгелевского «Дон Жуана», но в точности, в передаче содержания байроновского текста он превосходит «перевод-победитель», принадлежащий Татьяне Гнедич. С другой стороны, и на Гнедич, по-видимому, распространилось влияние кашкинских статей. В строфах, посвященных Суворову и русским войскам и подвергнутым критике Кашкиным, в переводе Гнедич наблюдается заметная ретушь, в результате которой перевод получается более лестным для русских, чем оригинал.

Важнее, однако, что в условиях насаждаемого единомыслия, в условиях жесткого контроля над центральной печатью создавалась видимость полной победы над «буквалистами», к которым тогда подверстывались переводчики с разными взглядами и разными переводческими методами. Складывалось твердое ощущение — во многом сохранившееся и поныне, — что принципиальные переводческие вопросы разрешены раз и навсегда. Интересно будет посмотреть, возобновятся ли теперь, на новом витке истории, в условиях другой культурной ситуации, те неоконченные споры давних лет.

ЛИТЕРАТУРА

Альтман И.Л. О художественном переводе // Литературный критик. 1936. № 5. С. 148–169.

Антокольский П.Г., Ауэзов М.О., Рыльский М.Ф. Художественные переводы литератур народов СССР: Сводный // Второй всесоюзный съезд советских писателей, 15–26 декабря 1954 г.: стенограф. отчет. М.: Советский писатель, 1956. С. 253–267.

Баевский В.С. Евгений Ланн в творческой биографии Марины Цветаевой // Марина Цветаева: эпоха, культура, судьба: Десятая Цветаевская междунар. научно-тематическая конф., 9–11 октября 2002 г.: сборник докладов. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2003. С. 9–18.

Басовская Е.Н. Концепт «чистота языка» в советской газетной пропаганде: автореферат дис. ... доктора филологических наук. М., 2011 (а).

Басовская Е.Н. Советская пресса — за «чистоту языка». 60 лет борьбы. М.: РГГУ, 2011 (б).

Батюшков Ф.Д. Задачи художественных переводов // Принципы художественного перевода. Пб.: Всемирная литература, 1920. С. 7–15.

Беньямин В. Задача переводчика // *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 27–46.

Бетаки В.П. Русская поэзия за 30 лет (1956–1986). Оранж (шт. Коннектикут): Антиквариат, 1987.

Брагинский И.С. Теория художественного перевода как наука // Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы Всесоюзного симпозиума (25 февраля — 2 марта 1966 г.). Т. 1. М., 1967. С. 15–32.

Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм. (По неизданным материалам к переводу «Энеиды») // Мастерство перевода. Сборник 8-й. М.: Советский писатель, 1971. С. 88–128.

Гаспаров М.Л. Неизвестные русские переводы байроновского «Дон-Жуана» // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. № 4. С. 359–367.

Гаспаров М.Л. Георгий Шенгели, ученый поэт // Арион. 1997. № 4(16). С. 32–36.

Гаспаров М.Л. О книге С.В. Шервинского // Трагедии в переводе С.В. Шервинского. Томск: Водолей, 2000. С. 3–5.

Гачечиладзе Г.Р. Вопросы теории художественного перевода. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964.

Гачечиладзе Г.Р. О реализме в искусстве перевода // Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы Всесоюзного симпозиума (25 февраля — 2 марта 1966 г.). Т. 1. М.: Союз писателей СССР, 1967. С. 39–51.

Голубков М.М. История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы). М.: Академия, 2008.

Гумилев Н.С. Переводы стихотворные // Принципы художественного перевода. Пб.: Всемирная литература, 1919. С. 25–30.

Дейч А.И. Искусство? Да. Наука? Конечно! // Литературная газета. 1966. № 24 (24 февраля). С. 3.

Елистратова А.А. Евгений Ланн и его «старая» Англия // Культура и жизнь. 1947. № 12. С. 4.

Зорин Л.Г. Авансцена: Мемуарный роман. М.: СЛОВО/SLOVO, 1997.

Кашкин И.А. Мистер Пиквик и другие // Литературный критик. 1936. № 5. С. 212–228.

Кашкин И.А. О языке перевода // Литературная газета. 1951. 1 декабря. С. 2–3.

Кашкин И.А. Удачи, полуудачи и неудачи // Новый мир. 1952 (а). № 2. С. 266–268.

Кашкин И.А. Ложный принцип и неприемлемые результаты // Иностранные языки в школе. 1952 (б). № 2. С. 22–41.

Кашкин И.А. Традиция и эпигонство // Новый мир. 1952 (в). № 12. С. 229–240.

Кашкин И.А. О реализме в советском художественном переводе // Дружба народов. 1954 (а). № 4. С. 188–199.

Кашкин И.А. О методе и школе советского художественного перевода // Знамя. 1954 (б). № 10. С. 141–153.

Кашкин И.А. Вопросы перевода // В братском единстве. М.: Советский писатель, 1954 (в). С. 476–512.

Кашкин И.А. В борьбе за реалистический перевод // Вопросы художественного перевода. М.: Советский писатель, 1955. С. 120–164.

Кашкин И.А. Перевод и реализм // Мастерство перевода. 1963. М.: Советский писатель, 1964. С. 451–465.

Копанев П.И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск: Изд-во БГУ им. В.И. Ленина, 1972.

Кружков Г.М. Хроники вавилонского разделения // Иностранная литература. 2007. № 11. С. 243–256.

Кукушкина Т.А. К истории секции ленинградских переводчиков (1924–1932) // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам. СПб.: Электронное издание Пушкинского Дома (<http://www.pushkinskijdom.ru/>). С. 638–682.

Ланн Е.Л. Нероїса (мироощущение поэта) // *Ланн Е.Л.* Нероїса: стихотворения. М.: Водолей, 2010. С. 9–32.

Ланн Е.Л. Стиль раннего Диккенса // Литературная учеба. 1937. № 2. С. 110–119.

Ланн Е.Л. Стиль раннего Дикенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» // Литературный критик. 1939. № 1. С. 156–171.

Ларин Б.А. Наши задачи // Теория и критика перевода. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1962. С. 3–7.

Левик В.В. [Выступление без названия] // Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы Всесоюзного симпозиума (25 февраля — 2 марта 1966 г.). Том 2. М., 1967. С. 3–21.

Левит Т.М. О переводе // Вестник иностранной литературы. 1930. № 1. С. 122–130.

Левонтин Э.Е. Джордж Байрон. Дон Жуан. Перевод, послесловие и примечания Георгия Шенгели. Рецензия // Советская книга. 1948. № 3. С. 106–111.

Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974.

Лейтес А.М. Художественный перевод как явление родной литературы // Вопросы художественного перевода. М.: Советский писатель, 1955. С. 97–119.

Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода // Дружба народов. 1955. № 7. С. 158–166.

Любимов Н.М. Неувядаемый цвет: Книга воспоминаний. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2004.

Межиров А.П. Заметки переводчика // Литературная газета. 1951. № 143. С. 3.

Перельмутер В.Г. Живущий на маяке // *Шенгели Г.А.* Иноходец. М.: Совпадение, 1997. С. 14–40.

Перельмутер В.Г. История одного доноса // *Toronto Slavic Quarterly*. 2011. № 36. С. 119–125.

Реформатский А.А. Лингвистические вопросы перевода // *Иностранные языки в школе*. 1952. № 6. С. 12–22.

Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Международные отношения, 1974.

Роскина Н. Как будто прощаюсь снова // *Звезда*. 1989. № 6. С. 88–104.

Россельс В.М. Теория художественного перевода — область литературоведения // *Вопросы литературы*. 1960. № 5. С. 154–162.

Смирнов А.А., Алексеев М.П. Перевод // *Литературная энциклопедия*: в 11 т. М.: Советская энциклопедия, 1934. Т. 8. Стб. 512–532.

Смирнов А.А. Тезисы к докладу «Задачи и средства художественного перевода». М., 1935.

«...Темой моей является Россия»: Максимилиан Волошин и Евгений Ланн: Письма. Документы. Материалы. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007.

Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2001.

Тынянов Ю.Н. Промежуток // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Усова Г.С. И Байрона в соавторы возьму. Книга о Татьяне Григорьевне Гнедич. СПб.: ДЕАН, 2003.

Федоров А.В. Проблема стихотворного перевода // *Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств*. Вып. II. Л.: Academia, 1927. С. 104–118.

Федоров А.В. О современном переводе // *Звезда*. 1929. № 9. С. 185–192.

Федоров А.В. Приемы и задачи художественного перевода // *Чуковский К.И., Федоров А.В.* Искусство перевода. Л.: Academia, 1930. С. 89–235.

Федоров А.В. Введение в теорию перевода. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1953.

Федоров А.В. Принцип адекватности перевода и его значение для методики преподавания иностранных языков // Вопросы методики преподавания иностранных языков. М.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 31–39.

Федоров А.В. Основы общей теории перевода (Лингвистический очерк). Изд. 3-е. М.: Высшая школа, 1968.

Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Л.: Советский писатель, 1983.

Ходасевич В.Ф. Орденосцы // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 207–213.

Цветаева А.И. Амор: Роман и повесть. М.: Современник, 1991.

Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. Письма. М.: Эллис Лак, 1995.

Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Часть IV. 1946–1956. М.: Индрик, 2003.

Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. Т. 2. 1952–1962. М.: Время, 2007.

Чуковский К.И. Дневник: в 3 т. Т. 1: 1901–1921. М.: ПРО-ЗАиК, 2011.

Чуковский К.И. Переводы прозаические // Принципы художественного перевода. Пб.: Всемирная литература, 1919. С. 7–24.

Чуковский К.И. Переводы прозаические // Принципы художественного перевода. 2-е изд. Пб.: Государственное издательство, 1920. С. 24–53.

Чуковский К.И. Принципы художественного перевода // *Чуковский К.И., Федоров А.В.* Искусство перевода. Л.: Academia, 1930. С. 7–86.

Чуковский К.И. Искусство перевода. Л.: Academia, 1936.

Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Гослитиздат, 1941.

Швейцер А.Д. Советская теория перевода за 70 лет // Вопросы языкознания. 1987. № 5. С. 9–17.

Шенгели Г.А. Послесловие переводчика // Д. Байрон Поэмы. М.: Художественная литература, 1940. Том 1. С. 289–301.

Шенгели Г.А. Послесловие переводчика // Д. Байрон. Дон Жуан. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1947. С. 522–535.

Шенгели Г.А. О моей работе // *Шенгели Г.А.* Иноходец / под ред. В. Перельмутера. М.: Совпадение, 1997. С. 357–384.

Шлейермахер Ф. О разных методах перевода. Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2000. № 2. С. 127–145.

Шор В.Е. Как писать историю перевода? // Мастерство перевода. Сборник 9-й. М.: Советский писатель, 1973. С. 277–295.

Эткинд Е.Г. Вопросы художественного перевода // Звезда. 1957. № 5. С. 196–200.

Friedberg M. Literary Translation in Russia: A Cultural History. The Pennsylvania State University Press, 1997.

Newmark P. Approaches to Translation. Oxford; N.Y.: Pergamon, 1981.

Steiner G. After Babel: Aspects of Language and Translation. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 1998.

Venuti L. The Translator's Invisibility // Criticism. 1986. Vol. 28. No. 2. P. 179–212.

Venuti L. The Translator's Invisibility. A History of Translation. L.; N. Y.: Routledge, 1995.

АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ

РГАЛИ, фонд 613, опись 7, дело 366. — Государственное издательство художественной литературы. Авторское дело Ланна Е.Л.

РГАЛИ, фонд 631, опись 6, дело 123. — Союз советских писателей СССР. Доклад И. Альтмана на 1-м Всесоюзном совещании переводчиков «Культурная революция и проблемы художественного перевода». 3 января 1936 г.

РГАЛИ, фонд 631, опись 34, дело 583. — Стенограмма совместного заседания комиссии и бюро секции переводчиков по вопросам языкознания и задачам художественного перевода. 26 ноября 1951 г.

РГАЛИ, фонд 631, опись 34, дело 584. — Стенограмма совместного заседания комиссии и бюро секции переводчиков по вопросам языкознания и задачам художественного перевода. 27 ноября 1951 г.

РГАЛИ, фонд 1702, опись 4, дело 1336. — Редакция журнала «Новый мир». Статья Е. Егоровой «Заметки о советском искусстве художественного перевода» (поступила в редакцию 10 октября 1951 г.; не публиковалась).

РГАЛИ, фонд 1702, опись 4, дело 1429. — Редакция журнала «Новый мир». Статья Ивана Кашкина «Традиция и эпигонство» (Об одном переводе байроновского «Дон-Жуана») (поступила в редакцию 1 августа 1952 г.).

РГАЛИ, фонд 2210, опись 1, дело 25. — Е.Л. Ланн. «Принципы перевода “Посмертных записок Пикквикского клуба”». Статья.

РГАЛИ, фонд 2210, опись 1, дело 67. — Е.Л. Ланн и А.В. Кривцова. «О точности перевода». Статья и черновые записки и наброски к статье.

РГАЛИ, фонд 2210, опись 1, дело 142. — Е.Л. Ланн и А.В. Кривцова. Библиографии Е.Л. Ланна и А.В. Кривцовой.

РГАЛИ, фонд 2210, опись 1, дело 234. — Е.Л. Ланн и А.В. Кривцова. Письмо Е.Л. Ланна Сталину Иосифу Виссарионовичу.

РГАЛИ, фонд 2210, опись 1, дело 355. — И. Катарский, Н.М. Любимов. Отзывы о переводе романа Ч. Диккенса «Посмертные записки Пикквикского клуба» (переводчики А.В. Кривцова и Е.Л. Ланн).

РГАЛИ, фонд 2854, опись 1, дело 39. — И.А. Кашкин. Статья без заглавия, посвященная переводу «Дон Жуана» Байрона, выполненного Г.А. Шенгели. Машинопись с правкой автора.

РГАЛИ, фонд 2854, опись 1, дело 42. — И.А. Кашкин. На подступах к реалистическому переводу. (Заметки о языке). Машинопись с правкой автора. 1951 г.

РГАЛИ, фонд 2854, опись 1, дело 125. — И.А. Кашкин. Стенограмма совместного заседания секции переводчиков и секции критиков 13 марта 1956 года.

ПОВЕРЖЕННЫЕ БУКВАЛИСТЫ

РГАЛИ, фонд 2854, опись 1, дело 126. — И.А. Кашкин. Выступления на дискуссиях по проблемам художественного перевода. Стенограммы. Варианты. Черновики. 1956 г.

РГАЛИ, фонд 2854, опись 1, дело 314. — И. А. Кашкин, М.Ф. Лорие. Записи во время обсуждений переводов Г.А. Шенгели и Е.Л. Ланна произведений Дж. Байрона и Ч. Диккенса.

РГАЛИ, фонд 2861, опись 1, дело 95. — Г.А. Шенгели. «Задачи и возможности художественного перевода», «Поэтический перевод», «О поэтическом переводе». Статьи и заметки.

РГАЛИ, фонд 2861, опись 1, дело 98. — Г. А. Шенгели. «Критика по-американски». Ответ на статью И. Кашкина «Традиция и эпигонство». Автограф, машинопись с правкой и подписью автора (27 декабря 1952 г.)

РГАЛИ, фонд 2861, опись 1, дело 99. — Г.А. Шенгели. «О художественном переводе» (докладная записка).

РГАЛИ, фонд 2861, опись 1, дело 211. — Г.А. Шенгели. Договора и трудовые соглашения, заключенные Г.А. Шенгели с газетой «Гудок», издательствами «ГИТИ», «Туркменгиз», «Художественная литература», «Лентотлитиздат», «Детгиз» и др. об издании его произведений.

РГАЛИ, фонд 2861, опись 1, дело 285. — Воспоминания о Г.А. Шенгели (1958–1960).

РГАЛИ, фонд 2861, опись 1, дело 310. — Э.Е. Левонтин. Роман в стихах Джорджа Байрона «Дон Жуан» в переводе Георгия Шенгели. Тезисы доклада. Март 1948 г.

Приложения

Публикуемая здесь подборка документов значительно сокращена по сравнению с первоначальным замыслом. Исходная подборка состояла из критических статей И.А. Кашкина и реакций на них Е.Л. Ланна и Г.А. Шенгели: выстраивая документы таким образом, я хотел «дать слово» обеим сторонам и показать, на какие именно обвинения критика отвечали Шенгели и Ланн. От этого первоначального замысла, однако, пришлось отойти, поскольку правообладатель переменил свое решение и не дал согласия на перепечатку статей И.А. Кашкина.

В результате вместо напряженного, но все же диалога в приложениях остались лишь монологические реплики отбивающихся переводчиков. Читателя, желающего самостоятельно восстановить этот диалог, дополнив его репликами Кашкина, отсылаю к его статьям:

О языке перевода // Литературная газета. 1951. 1 декабря. С. 2–3.

Удачи, полуудачи и неудачи // Новый мир. 1952. № 2. С. 266–268.

Ложный принцип и неприемлемые результаты // Иностранные языки в школе. 1952. № 2. С. 22–41.

Традиция и эпигонство // Новый мир. 1952. № 12. С. 229–240.

Две из перечисленных статей: «Ложный принцип и неприемлемые результаты» и «Традиция и эпигонство» — воспроизводились в сборнике работ И.А. Кашкина «Для читателя-современника: Статьи и исследования» (М., 1968; 2-е изд. М., 1977), однако при этом подверглись редактированию; так, к примеру, из «Ложного принципа» исчез ядовитый фрагмент, сравнивающий Ланна с Марром, а в «Традиции и эпигонстве» была исправлена ошибка при цитировании

Поверженные буквалисты

(эгоизм вместо эготизма), которую высмеивал Шенгели в «Критике по-американски». Поэтому интересующимся читателям стоит обращаться непосредственно к первым публикациям этих статей.

В публикуемых ниже документах тщательно сохранена орфография и пунктуация подлинника, за исключением единичных очевидных ошибок стенографистки, которые исправлены.

Приложение А

Е.Л. ЛАНН. О ТОЧНОСТИ ПЕРЕВОДА

(РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 67, л. 1–10)

Вместе с читателями «Литературной газеты» от 1 декабря с.г. я узнал, что в нашей литературе работают замечательные переводчики, собирательный портрет которых нарисовал И. Кашкин. Разумеется, эти переводчики применяют рецепты «творческого» перевода, преподанные автором статьи, и они не только «давно борются» и «дают отпор», но и «сознают свою ответственность перед читателем» и «добиваются того, чтобы не утратить» и т.д. и т.д. Эти переводчики даже *«стремятся поставить себя на место автора и увидеть то, что видел он, создавая свое произведение»* — этак, скажем, ставят себя на место Диккенса, Мопасана и Флобера, и позаимствовав у них на время их гений, передают «конкретность, внутреннюю логику изображаемого». В контексте статьи читателю нельзя понять, что разумел автор статьи под «конкретностью» и «внутренней логикой изображаемого», но один безусловный вывод читатель должен сделать. Куда уж там переводчику думать о бережном отношении к оригиналу, о переносе в свою работу всех деталей оригинала, когда переводчик, ежели он применяет принцип «творческого» перевода, вознесен «на место автора». Куда уж ему заботиться о тщательном предварительном изучении исторического фона эпохи, ее правовых и конвенциональных норм и всех необходимых реалий, когда можно быть в этой области вполне невежественным и замещая собой Диккенса *«писать так как будто он сам писал на русском языке, по своему и с присущим ему мастерством»*.

За малым дело стало!

Если бы опасность рецептов автора статьи ограничилась только этим, было бы не страшно. Здравый

смысл всех и каждого восстал бы против того, чтобы переводчик шел за И. Кашкиным и «ставил себя на место автора», ибо, читателю, приступающему к чтению Бальзака, право же, неинтересно знакомиться с творчеством икса или игрека. Для читателя переводчик не может и не должен быть соавтором, он — мастер, воплощающий *чужое* произведение в той форме, какой требует иная языковая основа. Кое-кому при этом может показаться, что задача, стоящая перед переводчиком значительно проще задач, разрешаемых автором оригинального произведения, именно потому, что переводчик трудится над словесным воплощением *чужой* мысли и *чужой* эмоции. Но это не так. Сложность этой задачи именно и обуславливается принадлежностью текста третьему лицу — автору. Каждому, кто, хотя бы когда-нибудь, проходил школу оригинального творчества, знакомы «муки творчества». Это состояние часто приводит к желанному концу — автор находит такое воплощение своих замыслов, которое его удовлетворяет. Но нередко бывает и так, что от автора, невзирая на все его усилия, ускользает желаемый результат — мысль или эмоция не находят необходимых средств выражения. В этих случаях автор — хозяин своего замысла — волен выбрать любые пути для развития или описания любой сцены, для ведения любого диалога или повествования. Но у переводчика *нет выбора*, текст ему дан и *никакие трудности для перевода текста в иную языковую систему не могут освободить его от решения этой задачи*. Такая задача бывает сложна не реже, чем задача автора текста, но именно эта трудность так прельщает нас в искусстве переводчика, требуя от него не только овладения всеми выразительными средствами своего языка, но и прекрасного знания языка чужого. Это подлинно высокое искусство, однако существенно ошибаются те, кто не усматривает разницы между психологией творчества переводчика и психологией творчества оригинального автора.

При этом надо с особой силой подчеркнуть: ни психологически, ни технологически перевод художественного произведения качественно ничем не отличается от перевода публицистического произведения. Речи крупного политического оратора, статьи больших публицистов ставят перед переводчиком те же задачи, что и романы Флобера. *В политических речах и в публицистике налицо все те же стилевые элементы:* сложные синтаксические конструкции и фразеологические обороты, ритмическое разнообразие периодов и каденций, фрагменты пародийного стиля, лексическое богатство — от идиом до провинциализмов, разнообразие средств поэтической речи — метафоры, гиперболы и т.д.

Публицистика, политические (а также судебные) речи, многие письма, по языку своему — разновидность художественной литературы. Если некоторые произведения этого жанра не являются художественными, то ведь нередко бывает и так, что рассказ, по своему языку, не имеет отношения к художественной литературе. И потому то надо категорически возражать против построения «теории», которая применялась бы только к переводу художественных произведений в узком смысле слова.

Такой теории еще нет — сетует автор статьи. И хорошо, что нет, ибо, если бы она была, разрыв между «художественным» переводчиком и так называемым «нехудожественным» углубился бы еще больше.

И прежде всего хорошо, что еще нет такой теории для самих глашатаев «творческого» перевода, рекомендующих переводчикам воплотиться в Бальзака, а затем, как пишет И. Кашкин, «установить то основное и важное, что интересно и живо в нем и в наше время». Ведь, ежели бы такая теория перевода существовала, каждому бы стало ясно, что, хотя речь в ней шла бы о «художественном» переводе, но все ее методы и рецепты должны быть применены и к переводу «нехудожественному».

И вот тогда-то каждому стало бы не менее ясно к чему зовет глашатай «творческих» переводов и к чему приведет его программа. Тогда на каждой странице перевода мы столкнулись бы с тем, что *вмешательство переводчика в оригинал носит далеко не безобидный характер*. Предоставить каждому переводчику право решать за Диккенса или Свифта, за Тореза или Тольятти как они должны были бы писать на русском языке или по-русски говорить — это значит дать переводчику такой инструмент, который никак не по его руке, это значит дать ему возможность отступать от оригинала и вносить в него поправки, это значит выдать переводчику индульгенцию за искажение оригинала.

Недавно в своей статье в «Литературной газете» Н.С. Тихонов упомянул о том, что ему пришлось прочесть два перевода одного и того же стихотворения решительно непохожих друг на друга. К счастью, в практике нашего перевода это встретишь не часто. Но ведь каждому очевидно, что такое явление — прямой результат пропаганды «творческого» перевода, которую развил И. Кашкин.

Вот когда неизбежно вспоминается экспромт Грибоедова:

.....И переводят — врут!
Зачем же врете вы, о, дети! Детям — прут!

2.

Каждый переводчик, не претендующий на то, что он написал «Юрия Милославского», мучительно бьется над задачей найти в родном языке такие *формы выражения чужой мысли и чужой эмоции*, которые были бы адекватны той форме, в какую их отлил автор. Подчас это бывает очень трудно, но 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. В этой конкретной действительности есть, и не может не быть, ряд таких черт, которые характерны только для данной страны и для определенной эпохи. Некоторые из них чужды народам других стран и потому не имеют на языке этих стран даже названий, и переводчик, который пытается найти приблизительные эквиваленты на своем языке, только введет читателей в заблуждение. Прекрасным образцом таких национальных особенностей, характерных для живой действительности является, например, пресловутая система судоустройства и судопроизводства в Англии. Диккенс сам был в молодости клерком в юридической конторе и в его романах, как известно, немало места отводится разоблачению гнусной системы английского права и процесса, выделяющейся своим безобразием даже среди правовых систем капиталистических стран. И, разумеется, не «для бутафории и не для местного колорита», как полагает И. Кашкин, переводчик должен сохранить иноязычные названия упоминаемых Диккенсом «законников», совершенно различные функции которых следует, конечно, объяснить в примечаниях. Иного выхода нет, ибо читатель, знакомый с нашей номенклатурой, иногда совершенно не поймет текста, тесно связанного с функциями всех этих действующих в романах Диккенса лиц. В не-

которых случаях переводчик должен идти на жертвы, прибегая к чуждой своему языку лексике.

Во имя чего переводчик имеет право пойти на эти, да и на другие, неизбежные жертвы? Стоит только поставить такой вопрос, чтобы услышать, как сторонники «творческого» метода начинают жонглировать, подобно И. Кашкину, словами. Они, дескать, не желают обсуждать вопрос о том, какой перевод следует предпочесть — «точный» или «творческий». Они-де предпочитают, чтобы перевод был «верен» подлиннику. Но при такой постановке они проделывают нехитрую махинацию: подставляют вместо понятия «точный» понятие «буквальный», в полной уверенности, что читатель этого не заметит. Зачем это делать? Неужели они полагают будто только им известна невозможность переноса грамматической конструкции из одной языковой системы в другую, и только в редчайших случаях такие переносы удаются? Неужели, с другой стороны, они думают, что такова же судьба и стилистических оборотов, которые, в отличие от грамматических, воспринимаются чужим языком?

Сторонникам «художественно точного перевода» (не буквального, а именно «художественно точного»), т.е. точно отражающего все стилистическое своеобразие оригинала, известна не хуже, чем И. Кашкину, первая истина, а вот касательно второй следует, действительно, констатировать, что «творческие переводчики» нимало не задумываются над этим вопросом. Именно поэтому они предпочитают не перевести фразу, а рассказать ее своими словами. Именно поэтому они не обращают внимания на то, чтобы не утратить ни одного эпитета, ни одной фигуры, ни одной стилистической детали подлинника. Именно поэтому Бальзак у них ничем не отличается от Мопассана, а с первых же страниц Диккенса поражают те же самые стилистические обороты, которые мы уже знаем в переводах Колдуэлла.

Это очень жаль, ибо среди переводчиков «творческих» есть люди одаренные, но вся беда в том, что

задача, которую ставит перед ними глашатай «творческого» перевода — «поставить себя на место Диккенса» — не по их силам.

Отступления от подлинника, которые нетрудно найти в ряде советских переводов обязаны именно «соавторству» переводчика с писателем, когда переводчик позволяет себе редактировать автора и, следуя теории «творческого» перевода, забывает основную заповедь обязательную для всех без исключения переводчиков — безусловное и беспрекословное уважение к тексту, который надо перевести. Сколько раз приходилось слышать от переводчиков, отступавших от подлинника, ссылки на «скучный текст» либо «это место автору не удалось». Сколько раз приходилось советовать переводчикам, зараженным теорией «творческого» перевода, перенести избыток своей творческой энергии в оригинальное творчество, а в своей профессиональной практике поглубже уяснить себе границы избранного ими литературного жанра. А, с другой стороны, как часто оказывалось, что вольность в обращении с текстом маскировала недостаточную квалификацию переводчика. Ибо каждый переводчик знает, что всегда пересказ текста неизмеримо легче перевода.

Итак, не буквализм, а «художественную точность» я считаю единственно правильным методом нашего перевода. Сам я, добиваясь максимальной точности, был когда то повинен в неосторожном обращении с этим методом, который не дал, например, желаемых результатов в первом издании перевода «Записок Пиквикского клуба», выполненном при моем участии двадцать лет назад. В дальнейшем этот перевод не раз подвергался пересмотру, но работу над ним еще следует продолжить. В свое время И. Кашкин подверг его критике, хотя и признавал «огромную подготовительную работу чисто исследовательского порядка, в результате которого мы получили надежный, проверенный текст». Но уже следующий перевод Диккенса, в

котором я принимал участие, вызвал иную его оценку, которую И. Кашкин скрыл в своей статье от читателя. Ибо через три года после выхода первого издания «Пиквика» в издательстве «Academia» в своей рецензии (в «Лит. Критике» за 1936 г. № 5) на это издание он упомянул о выходе в том же издательстве и также с моим участием романа Диккенса «Домби и сын» и закончил словами: «первый том “Домби” всякому хочется читать и перечитывать и поскорей увидеть второй». Комментарии излишни.

Чего ждет наш читатель от перевода любого произведения? Ждет ли он, что переводчик поставит себя на место автора и будет решать нужно ли для читателя, владеющего русским языком, подчеркнуть одни части произведения, разработав их особенно выразительно, а для читателя, владеющего казахским языком, другие части? Ждет ли он, что между ним и автором просунется еще одно лицо, которое станет его оберегать от ошибочных взглядов, обнаруженных в тексте, и внушать тем самым не соответствующее действительности представление об идеологии автора? Ответ на эти вопросы может быть только один. Читатель вправе требовать, чтобы ему был дан текст — совершенно свободный от «творческого» своеволия переводчика. Он вправе требовать *точный* текст.

Не нужно изощряться в софизмах и уклоняться от ответа на вопрос: «вы — за точный текст?» Каждый переводчик великолепно знает, что значит «точный» перевод и что значит «неточный».

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 напоминаю: речь идет не о буквализме, не о «кальке», ибо грамматические конструкции, как правило, нельзя переносить невозбранно из одного языка в другой. Но стилистические конструкции переносить можно, и только художественно точный перевод дает возможность воссоздать на основе другой языковой системы стиль любого оригинала.

Евгений Ланн

Приложение Б

Г.А. ШЕНГЕЛИ. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СОБРАНИИ ПЕРЕВОДЧИКОВ

(Стенограмма общего собрания переводчиков зарубежных литератур, ноябрь 1950 г. РГАЛИ, ф. 2854, оп. 1, д. 118, л. 11–16.)

Тов. Шенгели¹

Я начну с нескольких кратких констатаций. Несмотря на то, что я 35 лет работаю как переводчик стихов и перевел около 140 тысяч строк, я не являюсь переводчиком-профессионалом в том смысле, что я почти никогда не переводил на заказ, а переводил только то, что мне хотелось и нравилось, и отказывался от самых привлекательных предложений, когда мне не хотелось делать тот или иной перевод.

Вдобавок я почти закончил свою переводческую программу и сейчас мне почти ничего не остается делать. По всей вероятности, я ни за какой большой труд сейчас не возьмусь.

Я это говорю для того, чтобы товарищам было ясно, что полемика, которую я веду, не продиктована материальной заинтересованностью. Еще одна констатация.

Я профессор, и всем известно, что я могу в любой момент свой материальный быт основать на другого рода деятельности.

Вот это — констатация номер один.

Теперь констатация № 2. В течение всех трех заседаний, когда говорили о тех или других переводах, то почти все выступавшие неуклонно сравнивали данный перевод с каким-то другим, с предшествующим ему, сопоставляли переводы и т.д. Это совершенно естественно. Иначе это и не может быть. Никогда

¹ Стенографистка регулярно записывает эту фамилию «Шенгелия». При перепечатке исправляю. — А. А.

нельзя говорить о переводе какой бы то ни было вещи, ранее переведенной, без сопоставления и т.д.

То же самое сделал я в послесловии к Байрону, причем в отношении всех предшественников я высказал свою точку зрения. Например, о переводе Оношкович² я отозвался так, что это прекрасные переводы, о переводах Балтрушайтиса я также отозвался, что это хорошие переводы, и т.д.

Товарищи, когда т. Кашкин начал свое слово, он заявил, что я начал с дымовой завесы в своих послесловиях и после этого, под покровом дымовой завесы, постарался протащить свой перевод.

Это высказывание и этот жест не вполне удобен в нашей аудитории и это само по себе — дымовая завеса, из дыма достаточно черного и неблагоприятного.

Мы в течение трех заседаний слышим целый ряд лестных высказываний по адресу тех или других переводов и переводчиков. Об этом говорил докладчик, об этом говорила тов. Гальперина и т.д. Я в существо этих оценок не вхожу и не намерен порицать те или другие переводы. Факт положительной оценки тех или других переводов на наших собраниях никем не был квалифицирован как захваливание, а между тем, тот факт, что о моем переводе «Дон Жуана» написаны были положительные статьи и что двое или трое товарищей выступили с положительной оценкой, был квалифицирован некоторыми товарищами, а также докладчиком и тов. Кашкиным как захваливание. Было сказано даже так, что «атмосфера захваливания проникла в наше заседание». Несколько человек отозвались положительно о проделанной громадной работе — и все.

² Имеется в виду Ада Ивановна Оношкович-Яцына; стенографистка записывает: «Анашковича». О ее переводе «Корсара» (как и о переводах Балтрушайтиса, о которых он говорит далее) Шенгели положительно отзывался в послесловии к своим переводам поэм Байрона (1940 г.). — А. А.

Это — констатация № 3.

У некоторых товарищей имеются две мерки: одни работы можно и должно хвалить, а другие работы должно только порицать.

И, наконец, последняя констатация. «Дон Жуан» был готов в 1943 году. Сейчас у нас 1950 год и тем не менее никто из антагонистов этой работы не выступил, а между тем они имели полную возможность одновременно высказаться до издания, и непосредственно после издания и т.д. Семь лет прошли в гробовом молчании, а сейчас раздается залп.

Таким образом, для меня это создает впечатление о некоторой подготовленной кампании.

Я 35 лет занимаюсь переводами, переводил преимущественно писателей и поэтов прогрессивного типа и лагеря. Я не занимался ни Джойсом, ни Дос-Пассосом, ни Элиотом и т.д. В этих переводах я был довольно счастлив. Во всяком случае, если я взгляну в энциклопедию, то там я прочту в одном случае за подписью Фриче, а в другом случае за подписью Луначарского, что <мои> переводы Верхарна — самые лучшие.

О переводе Гюго в свое время журнал «Литобозрение» и «Книга и революция» дали весьма положительный отзыв.

Среди переводов Леси Украинки на первом месте стоит мой перевод.

Барбарус прислал письмо, что мой перевод его работы сделан мастерски.

Я привык к положительным оценкам своей работы. И надо сказать, я не был обманут, когда выпустил два тома поэм <Байрона>. О них высказался весьма положительно Федоров в «Звезде» и высказалась переводческая общественность, и у меня есть выдержка из «Литературной газеты», где сказано, что состоялось собрание переводчиков и такой-то выполнил с честью труднейшую задачу.

Затем последовал целый ряд читательских отзывов. У меня папка, содержащая копии отзывов и рецензий.

Тут есть отзывы академиков, профессоров, рядовых читателей, есть школьников. Есть письма, где авторы их ругают меня как поэта и противопоставляют мой перевод Байрона и т.д.

Затем я сел за «Дон-Жуана» и после нескольких лет очень тяжелой работы его закончил.

Как будто казалось, что если я делаю вещь с большой любовью и настойчивостью, то, очевидно, мне мои силы очень не могли изменить. И действительно, предварительные рецензии были положительные — Заблудовского, Дживилегова. Звонила мне Инбер и сказала, что только прочла эту вещь, что раньше не могла прочитать перевод Козлова, что только сейчас освоила, и меня очень благодарила.

Звонил Левик, что он не подозревал, что достижимо в стихотворном переводе такое раскрытие художественных деталей.

И затем у меня большое количество писем имеется и по этому вопросу.

Наряду с этим стоит работа Козлова, о которой редактор ее академик Розанов говорит, что она доносит читателю не больше 60% текста. Это уже громадный урон, потому что не донести половину «Дон Жуана» до русского читателя — это преступление.

О моей работе была помещена одна небольшая статья Левонтина³. О работе Козлова было помещено 5 печатных восторженных рецензий: «божественный, великолепный перевод».

Кто писал рецензии? Буренин — душитель Надсона, Скабичевский.

А Чуковский назвал этот перевод «жалкими виршами». Я берусь взять любую строку⁴ и показать, что перевод никуда не годится.

³ Подобно тому как фамилию Шенгели стенографистка регулярно записывает «Шенгелия», так и фамилию Левонтина она регулярно пишет «Левантин». — А. А.

⁴ Вероятно, описка: «строфу»? — А. А.

Но эстафету похвал передал⁵ Иван Александрович, что перевод Козлова мог бы существовать и сейчас, чуть-чуть почищенный.

т. Кашкин

Я этого не говорил, я говорил, что невелика заслуга перещеголять такой перевод.

т. Шенгели

Во всяком случае картина такова: пришел старый поэт, работавший тщательно и любовно, принес перевод первоклассной вещи (первоклассной вещи, а не первоклассный перевод).

Первое, что ему должны были сказать — «спасибо тебе за труд». А дальше — «вот тут ты ошибся, тут ты не понял».

Но вместо всего этого — ни звука, только зловещие шепотки. И вдруг я узнаю, что «коллектив переводчиков лучше бы справился с этой работой, что Шенгели получил миллион⁶, что Шенгели провел своих критиков и т.д. Создается отвратительная атмосфера, — шепот, шепот и т.д.

Но совсем недавно раздался залп в лице выступления Егоровой и Кашкина.

Мне было предъявлено политическое обвинение в оскорблении национальной гордости великороссов потому, что в этом переводе «Дон Жуана» имеются такие-то места, где говорится в отрицательных тонах о Суворове, что он «острячок» и «старикашка», что он кровавой рукой подписал свою депешу, что он солдат своих вел, как болотный огонек и т.д.

При этом Егорова отважилась заявить, что ей нет ни малейшего дела до подлинника.

⁵ Перехватил? — А. А.

⁶ Архивные документы сохранили сведения о величине причитавшегося Шенгели гонорара. Согласно договору, заключенному с Гослитиздатом 22 октября 1947 г., Шенгели получал за перевод «Дон Жуана» размером 16073 стихотворных строк гонорар из расчета по 14 рублей за строку, т.е. 225 022 рубля [РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 211, л. 42]. Весьма внушительная сумма, но, разумеется, далеко не миллион. — А. А.

В журнале «Библиотека для чтения» за 1835 год, в том номере, где напечатан «Измаил-бей» Лермонтова, печатался перевод «Пер Горио» Бальзака, и там есть редакционное примечание такого порядка, что персонажи говорят не то, что они говорят у Бальзака, а то, что они должны были говорить по мнению редакции.

И вот, собственно, что мне предложила Егорова: фальсифицируйте Байрона, раз Байрон иронически отозвался о Суворове, иначе русский народ будет обижен.

Книгу эту читали рецензенты, редакторы, работники Главлита, десятки тысяч читателей, однако никто не обиделся за русский народ, ибо каждый знает, что русский народ достаточно велик, чтоб на любую иронию ответить тоже иронической улыбкой.

Но выражая сожаление, что я не стал на путь фальсификации, тов. Егорова не задумалась о возможности политического резонанса такой фальсификации. Представьте себе, что я бы написал, что Суворов был такой-то, хороший и т. д. Но это же значит для любого английского борзописца создать мишень для того, чтобы вопить, что в СССР искажают Байрона. Так вот, спрашивается, что же здесь — политическое недомыслие или что-нибудь другое.

Но тов. Егорова была по-своему осторожна, она заявила, что ей нет дела до того, что в оригинале. Но тов. Кашкин, который немедленно вслед за ней поднял копьё, был не столь осторожен. Он сказал, что в переводе характеристики Суворова я допустил нажим, дал не то, что в оригинале. Он два-три места привел.

Он привел два-три места. Я прошу разрешения прочитать параллельно.

Страница 266, строфа 49, 7-я глава (приезд Суворова): «Весь лагерь ликовал, как будто спеша идти на пиршество»... и т.д. (цитата).

Вот эта фраза была не полностью прочитана Егоровой в доказательство того, что я оскорбил русскую армию и Суворова.

У меня есть английский оригинал, но английское произношение у меня неважное, да и не все владеют.

Позвольте прочесть по-русски несколько слов, а потом кто-либо прочитает по-английски.

«Лагерь был в полном восторге, так, что можно было подумать, что там празднуют свадьбу...» и т.д. (цитата).

(Тов. Кашкин читает по-английски.)

(С места: «Спойл» — добыча.)

— Соколовский выбрал слово грабеж в этом случае и в трех-четырёх других.

Но у меня есть французский перевод Бенжамена Лароша.

(Зачитывает французский перевод.)

Значит, Соколовский ошибся, Ларош ошибся. Речь идет о том — «спойл» правильно или неправильно передано.

Я укажу на то, что соответственным образом ошибся и Козлов. Я найду соответственные строчки в 8-й главе, где точно также в оригинале «спойл».

Вот это место у Козлова: «Лишь грабежу наклонность обнаружа».

(Тов. Кашкин: Это не то место.)

— Я сослался на Козлова, забыв, что этой строчки нет в оригинале, но 4–5 мест, где употребляется слово «спойл», где у меня грабеж, — все места имеются у прозаических моих предшественников и у Козлова.

Возьмем другое место, 46-ю строфу той же главы.

У меня так: «Суворов им сверкнул рожками с...» и т.д. (цитата).

Это место мне было поставлено в вину обоими выступавшими, а Иван Александрович сказал, что финал совершенно не понят.

Позвольте сослаться на 46-ю строфу:

(Цитирует.)

Так вот, товарищи, я сильно перескочил за отведенные мне пределы времени.

Я утверждаю, что буквально все эти места, оскорбляющие Суворова, присущи оригиналу; они приве-

дены мною точно, и Иван Александрович это должен был сказать аудитории, что у Байрона это именно так, но вдобавок, ставя мне это в вину без всякой вины, ибо иначе нельзя работать, Иван Александрович предусмотрительно умолчал, что все это имеется в переводе Козлова и если негодовать, то надо было негодовать раньше.

Я констатирую, что один критик меня призывал в грубой форме к фальсификации, другой критик вступил, мягко говоря, в противоречия с истиной. И мне это очень печально. Я не этого ожидал.

Теперь, еще одно, последнее заявление. Так как я не встречал в моей работе ни малейшего внимания со стороны секции как организации, ни малейшего намерения со мной поговорить дружески и т.д., то я считаю, что я совершенно не нужен больше секции и прошу Бюро принять мое заявление о выходе из секции, а мотивировка этого жеста будет мною передана в соответствующие инстанции.

Приложение В

Г.А. ШЕНГЕЛИ. КРИТИКА ПО АМЕРИКАНСКИ

*Ответ на статью И. Кашкина
в 12-й книжке «Нового мира» за 1952 г.*

(РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, д. 98¹)

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

Идущая за этими первыми страницами статья «КРИТИКА ПО АМЕРИКАНСКИ» является ответом на клеветническую статью И. Кашкина «Традиция и эпигонство», помещенную в 12-й книжке журнала «Новый мир» за 1952 г. и посвященную разбору и полному «изничтожению» моего перевода байроновского романа «Дон Жуан» (каковой перевод вышел пять лет назад, в конце 1947 г.).

Так как статья Кашкина (необычно пространная для рецензии о переводе, — около 1,5 печ. л.) является девятым валом т р а в л и, ведущейся уже несколько лет в отношении меня и моей работы, так как это статья ЛЖИВА во ВСЕХ своих утверждениях, так как она возводит на меня ПОЛИТИЧЕСКУЮ КЛЕВЕТУ, обвиняя меня в искажении социального смысла романа, в искажении образа Суворова и пр., я в ы н у ж д е н

¹ Машинописный вариант статьи имеет довольно сложное форматирование: использованы три способа выделения текста: подчеркивание, р а з р я д к а и набор ПРОПИСНЫМИ БУКВАМИ. Подчеркнутые слова я передаю курсивом, за исключением случаев, когда в тексте автор отсылает к фразам, которые, как он пишет, были подчеркнуты. Разрядку и выделения прописными буквами сохраняю. — А. А.

выступить на защиту своего имени и как советского гражданина, и как писателя.

Тут отмечу мимоходом, что мне, с 23 г., нередко приходилось быть объектом разных нападков за мою деятельность, как поэта и стиховеда. И примечательно: кидались на меня (в печати и организационно — «не давая ходу») такие лица, как Авербах, Лелевич, Динамов, Горбачев, Ионов плюс мелкие троцкистские шавки — вроде Спиртуса и А. Рабиновича — из провинциальных газет; как А. Лейтес, в прошлом — один из «вождей» ВАПЛИТЕ, цитадели украинского национализма; как Н. Кладо, отпрыск сосланного царского адмирала, имевший и в своей биографии своеобразные осложнения, — и пр.

Выразительный подбор, — не правда ли?

Теперь выступает Кашкин, пропагандист англо-американских декадентов, во главе целой группы, — правда, хорошо знающей английский язык (некоторые ее члены живали подолгу в Америке).

Если бы дело шло только о критике моей работы, — пусть сколько угодно суровой, придирчивой, даже несправедливой, — я бы не пошевелился. Вот пример: А. Лейтес напечатал в 39 или 40 г. свирепейшую и вздорную рецензию на мои собственные «Избранные стихи»; я не реагировал никак.

НО В ДАННОМ СЛУЧАЕ, так как,

Во первых, статья Кашкина построена *на сплошных передержках* и сознательно дезориентирует читателя, а во вторых, дискредитируя доброкачественный и *точный* перевод, наносит удар по *Байрону*, о б ъ е к т и в н о совпадая с английскими установками (я разумею буржуазно-феодальную Англию), —

то достоисный ответ на эту статью является моим *гражданским долгом*.

«Критический метод» Кашкина с полной рельефностью вырисуетя для читателя после внимательного

ознакомления с моей статьей. Но, для беглой иллюстрации, я приведу и здесь один образчик кашкинского «разбора».

Он приводит полностью следующий мой перевод строфы 2-й из VIII песни:

Готово всё — огонь и сталь, и люди: в ход
 Пустить их, страшные орудья разрушенья,
 И армия, как лев из логова, идет,
 Напрягши мускулы, на дело истребленья.
 Людскою гидрою, ползущей из болот,
 Чтоб гибель изрыгать в извилистом движенье,
 Скользит, и каждая глава ее — герой.
 А срубят — через миг взамен встает второй. —

и говорит (стр. 234, столбец 1, абзац 6 и 7):

У Байрона основной образ — это лев, выходящий на охоту из логовища, второй, дополнительный — Гидра (с большой буквы, символ неистребимости).

У Шенгели, который и в данном случае переводит слово за слово, в общем смысл не искажен, но гидра (с маленькой буквы, т.е. понятие, вызывающее совершенно другие ассоциации) вползает в самую сердцевину строфы и, расположившись там рядом со львом, тем самым ослабляет основной образ.

Как поступает Козлов? Строя строфу в целом, он выдвигает в первую же строку образ льва, а Гидру оставляет в самом конце в ее основной функции — лишь как образ взаимозаменяемости.

Это *выглядит* занимательным и «тонким» разбором. Но *является* чем то совсем иным. Посмотрим прежде всего, как «поступает Байрон». Мы читаем (я приведу английский текст и русский *дословный* перевод, без всякой заботы в последнем об изяществе):

All was prepared — the fire, the sword, the men
 To wield them in their terrible array.
 The army, like a *lion* from his den,
 March'd forth with nerve and sinews bent to slay, —

A human *Hydra*, issuing from its fen
 To breathe destruction on its winding way,
 Whose heads were heroes, which cut off in vain,
 Immediately in others grew again.

Всё было готово — огонь, меч, люди,
 Чтоб действовать (букв. «владеть») ими в их страш-
 ном порядке
 Армия, как лев из своего логовища,
 Двигалась вперед с нервами и мышцами, готовыми
 убивать, —
 Человеческая гидра, выползающая из ее болота,
 Чтобы дышать разрушением на своем извилистом пути,
 Чьи головы были героями, срезаемые напрасно,
 Немедленно заменяемые новыми.

Что же мы видим? Во первых, что мой перевод точно и бережно воспроизводит все образы оригинала. Во вторых, что и у Байрона лев и гидра мирно уживаются «в самой сердцевине строфы», в 3-й и 5-й строках, *точно так, как в моем переводе*, и «ослабления» отсюда, очевидно, не проистекает: Байрон, смею думать, не хуже Кашкина понимал дело. Но в противовес моему переводу Кашкин полностью печатает соответствующий перевод Козлова, а именно:

Как вышедший из логовища лев,
 Шла армия в безмолвии суровом.
Она ждала (до крепости успеv
Добраться незаметно, под покровом
Глубокой тьмы), чтоб пушек грозный рев
Ей подал знак к атаке. Строем новым
 Бесстрашно замещая павший строй,
 Людская гидра вступит в смертный бой.

Что видим мы здесь? Что четыре с половиной строки, подчеркнутые мною, являются полной и чистой отсебятиной, не опирающейся ни на один штрих в подлиннике; что ошмотья байроновского текста переданы г л у п о (гидра сменяет «строем строй», — значит,

гидр было много?), что, наконец, слово «гидра» и у Козлова пишется «с маленькой буквы» (см. статью Кашкина, см. «Дон Жуана» в изд. Брокгауза и в авторском, СПб, 1889). Спрашивается: почему же последняя деталь получает у Кашкина двойственное истолкование: у Шенгели это — порок, у Козлова — нет?

Отсюда следует, что порочная мазня сознательно противопоставляется Кашкиным добросовестному переводу для дезориентации читателя. Кашкин отваживается даже заявить, что у меня в переводе «даже когда похоже, это не так» (т.е., очевидно, не так, как хочется Кашкину и его друзьям подавать Байрона!).

Вот такой критический гермафродитизм и извращение истины присущи любому утверждению Кашкина и не могут быть терпимы в советской прессе. Доверчивость и близорукость редакции «Нового мира» поразительны!

В своем ответе я вынужден коснуться всех сторон кашкинской критики и окончательно разрушить легенду об «искажении» мною образа Суворова.

По необходимости мой ответ обширен. Там, где клевета довольствуется выкриком в полстроки, истине приходится развернуть пространную аргументацию.

Статья моя, обильно документированная, построена так:

Все мои переводы, включая и Байрона и его «Дон Жуана» имели высокую оценку; в отзывах подчеркивалась добросовестность работы, большая точность, богатство языка, уверенное владение формой.

В силу этого подозрительным является полное отрицание Кашкиным всех этих моментов в переводе «Дон Жуана», вплоть до утверждения «путаницы с падежами»...

Освещение этого вопроса и дано в первом разделе статьи.

Далее, сгруппировав по темам нарочито разбросанные утверждения Кашкина о «словесном мусоре», об «отсебятинах», о «вымученных каламбурах», о «непонятности», об «издевательстве над русскими именами», об «искажении образа Суворова» и пр., — я анализирую их, *постоянно сопоставляя с подлинными текстами*, приводимыми по английски и в дословном переводе, мой перевод, и ВСЮДУ ДОКАЗЫВАЮ ошибочность, невежественность и сознательную лживость кашкинских характеристик, — его установку на ПРЯМОЙ ОБМАН ЧИТАТЕЛЯ.

Касаясь вопроса о Суворове, я освещаю отдельные этапы травли, последним аккордом которой явилась кашкинская статья.

Далее идет общая характеристика положения переводческого дела. В нем создалась вредоносная *групповщина* и возобладали *захватнические тенденции* некоторых кучек, ставящих себе целью о м е р т в л е н и е других переводческих сил.

Затем я освещаю *темные истоки* кампании против моего «Дон Жуана», кампании, льющей воду на мельницу англо-американских гонителей великого революционного поэта, — а также начинающиеся попытки дискредитировать *мой перевод* другого революционного поэта — *Верхарна*.

Практическим следствием моей статьи я вижу предписание редакции «Нового мира» дезавуировать своего «критика», а наряду с этим — создание авторитетной и беспристрастной комиссии (*не из членов секции переводчиков*, где хозяйничают боссы вроде Кашкина) для установления источников и *целей* травли меня и моего «Дон Жуана», а главное — для тщательного проветривания переводческой атмосферы.

* * * * *

КРИТИКА ПО АМЕРИКАНСКИ

Случай, который разбирался президиумом ЦКК 23 мая, заставляет обратить особенное внимание на то, что наша печать иногда может быть еще использована в целях, не только ничего общего не имеющих с нашей партией, с делом социализма, но что печать, попавшая в руки людей, не сознающих величайшей ответственности за нее, может быть прямо вредной, принести огромный ущерб делу.

Ем. Ярославский. Об ответственности печати и безответственных выступлениях в печати.

«Правда», 29 мая 1931 г.

В декабрьской книжке «Нового мира» за 1952 г. небезвестный в московских переводческих кругах Иван Кашкин, глава так называемой «могучей кучки» переводчиков, захватившей в последние годы большинство в бюро секции переводчиков зарубежных литератур ССП и «ключевые позиции» в издательствах, дал залп по моему переводу байроновского «Дон Жуана» (в дальнейшем — ДЖ).

Это уже третье его выступление в печати на эту тему, — наиболее развернутое и «доказательное».

Общий его вывод — тот, что мой перевод никуда не годится: он «порочен принципиально»; в нем «не переданы мысли»; «текст разбавлен множеством слов от себя»; «множество строф, где просто непонятно, о чем идет речь»; «теснота и косноязычие обессмысливают текст»; «число отсебятин можно увеличивать до бесконечности»; «искажен социальный смысл»; «искажен (в каких то злонамеренных целях. — Г. Ш.) образ Суворова»; переводчик «засоряет русский язык, с внутренними законами которого не считается» — и т.д.

Словом — абсолютный брак. Безобразный в художественном отношении и подозрительный в политическом.

Критика эта, заявляю прямо, —
 недобросовестна,
 рассчитана на обман читателя,
 опирается на бесчестные приемы
 и является одним из звеньев *травли*, ведущейся
 уже несколько лет в отношении меня (и — думаю —
 в отношении ДЖ, как наиболее революционной вещи
 Байрона, о чем ниже) группкой литпромышленников
 (а, может быть, и посложнее, о чем также ниже).

Эта характеристика кашкинской критики будет
 обоснована ее подробным, шаг за шагом, пункт за
 пунктом, разбором.

Пока же я отмечу некоторые ее практические след-
 ствия.

Читатель, поверив Кашкину (статья в крупном со-
 ветском журнале!), очевидно, не станет читать мой
 перевод. Старый, очень вольный, хотя и талантливый,
 перевод Минаева практически недоступен. Перевод
 Козлова (дающий лишь 60% байроновского текста, по
 словам акад. М.Н. Розанова, и являющийся «жалкими
 виршами», по определению К.И. Чуковского) был из-
 дан в XX веке в 05 году и переиздан ничтожным тира-
 жом в 23 г., и его почти нельзя достать: в СССР свыше
 300 тысяч библиотек, а козловский перевод существу-
 ет суммарно, может быть, в 10–15 тыс. экз., из коих
 $\frac{3}{4}$ погибли за полвека. Кроме того, этот перевод во-
 обще невозможно читать (иллюстрация: В.М. Инбер
 по выходе моего перевода звонила мне и сказала, что
 раньше, не будучи в силах прочесть перевод Козлова,
 должна была верить на слово, что ДЖ гениальное про-
 изведение, теперь же она это видит).

Чей же перевод ДЖ станет читать советский чита-
 тель? «Нового полноценного перевода», появление кото-
 рого пророчествует Кашкин, еще нет, — да и будет ли он?

*Значит, советский читатель ряд лет вообще не
 будет читать ДЖ с его страшными ударами по всем
 черным силам мира!*

Кто от этого в выигрыше?
Капиталистическая Англия.
Таков политический результат некоторых «критик»...

Прежде чем перейти к разбору кашкинской статьи, я считаю нужным оттенить несколько предварительных моментов.

Переводом стихов я занимаюсь систематически с 1920 г. Продукция моя обширна. Я перевел *всего* Байрона (63.000 строк), *почти всего* Верхарна (24.000 стр.), много Гюго (15.000 строк, в том числе полностью «Возмездие»), Вольтера (две драмы и поэму), крупнейшего революционного поэта Эстонии Барбаруса (6.000 стр.), великого поэта Туркмении Махтумкули (ок. 5.000 строк), переводил стихи Мопассана, поэтов Парижской Коммуны, Леси Украинки, персидского поэта-коммуниста Лахути (эти переводы — из Лахути — печатались в «Правде» в 30-х гг.).

Перечень имен достаточно показателен. *Свыше 30 лет я перевожу революционную и прогрессивную поэзию.*

Продукция моего критика Ивана Кашкина мне в подробностях неизвестна. Он выпустил частичный перевод «Кентерберийских рассказов» Чосера (неважный перевод, спасаемый лишь соседством перевода Румера; книга вышла под моей редакцией, и я — каюсь — полиберальничал). А сверх этого — все знают — он переводил или имел, как редактор и организатор, близкое касательство к переводам Хемингуэя, Джойса, Дос-Пассоса, Эллиота, — т.е. пропагандировал *сплошь декадентскую стилистически и антисоветскую политически мразь*². Всем известно, что темой своей кан-

² Вот «на пробу» стишки Эллиота в переводе Кашкина:

Так значит, еще время есть
Туману желтому скользить и проникать,
Тереться спинкою о переплет окна;
Так время есть, так время есть
Надеть лицо, чтоб встретить лица встреч;
Так время есть творить и убивать;
Еще есть время для сомнений и забот,

дидатской диссертации Кашкин избрал произведения Хемингуэя.

Перечень этих имен также достаточно показателен. А сопоставление обеих перечней — тем более...

Затем: за 30 лет переводческой деятельности я видел немало отзывов о моей продукции — в печати, в издательских рецензиях, в читательских письмах. За отдельными, незначительными, исключениями эти отзывы были положительными, порою лестными, иногда восторженными.

Я вынужден подтвердить это, — вот:

О моем ВЕРХАРНЕ писали:

«Шенгели — поэт, выросший на чуждой Верхарну традиции. Подходя к переводу он рассматривает подлинник как филологический памятник. Для Брюсова Верхарн — живой современник. Отсюда и иной метод перевода: адаптация черт, существенных не для Верхарна, а для Брюсова, как организатора литературы. Передавая Верхарна с высокопохвальной точностью, Шенгели не передает историко-литературного его звучания. Передавая Верхарна инструментально, Брюсов разрушает его поэтику... Имена обоих переводчиков почти полная гарантия исчерпания возможностей русского стиха для поставленной цели...»

«Вестник иностранной литературы», 1929, № 6.

«Два наиболее крупных переводчика Верхарна — Брюсов и Шенгели — пользуются неодинаковыми методами. Брюсов переводит более свободно, более по своему; Шенгели стремится дать точный перевод. ...самый дух поэзии Верхарна и основная тональность его символики переданы обоим переводчиками с до-

Которые мне замыкают рот;
Есть время вам, есть время мне;
Еще есть время вопрошать,
Решать, перерешать сто раз,
Пока к столу не попросили нас.

В гостинных дамы сплетничают зло,
Беседуют о Микель Анджело...

(Антология нов. английской поэзии. Л. 1937. Стр. 344).

статочной полнотой. Не будем забывать, что задача была исключительно трудна. Верхарн для перевода не менее труден, чем Шекспир».

«Книга и пролет. революция», 1938, № 4.

О моем *Гюго* писали:

«...такого поэта нелегко переводить. И нужно признать, что Г. Шенгели вполне справился с этой ответственной задачей и дал полноценный перевод. Воспроизводя основное — идею, образ, конструкцию фразы, заостренность антитезы, стремительные реплики, он сумел сохранить всё ритмическое величие стиха Гюго, интенсивность звучания, аллитерационные эффекты и т.д. Впервые мы имеем целую книгу несниженной лирики Гюго».

«Книга и пролет. революция», № 1, 1936.

«Почти все избранные стихотворения в Одномтомнике <даны> в том же прекрасном переводе Г. Шенгели.

«Книга и пролет. революция», 1936, № -?-, стр. 148.

«...томик стихов Гюго в переводах Г. Шенгели. Особенно умело он переводит французских поэтов. Поэтому в смысле техники перевода мало к чему можно придраться в сборнике Шенгели... Достаточно перелистать “Собрание стихотворений Гюго”, изданное в 1896 г. под ред. Тхоржевского, чтобы увидеть огромную разницу между прежними и теперешними переводами».

«Литгазета», 1935, 15 октября.

Из зарубежных откликов до меня дошел следующий:

Одномтомник Гюго включает «cent vingt poèmes, remarquablement traduits par Valère Briousov et George Chenghéli» («...сто двадцать стихотворений, замечательно переведенных Брюсовым и Шенгели»).

«La Commune», 1937, № 51, стр. 372.

О моем переводе *Леси Украинки* писали:

«Есть в книге хорошие и даже отличные переводы. На первое место мы бы поставили “Роберта Брюса” в мастерском переложении Г. Шенгели. Г. Шенгели не толь-

ко передал образную систему оригинала, но воссоздал его интонации. Высокая поэтическая культура Шенгели, строгий художественный вкус определили эту удачу. Перевод воспринимается как оригинальное произведение при безупречной поэтической его точности».

«Правда Украины», 1947, кажется — март.

О моем переводе *Барбаруса* писал сам автор (напомню, что он был Председателем Президиума Верховного совета Эстонской ССР, — следовательно, обладал высокими умственными данными, — и, окончив Киевский университет, безупречно владел русским языком):

«Перевод исполнен мастерски и точен даже в деталях».

Письмо, на официальном бланке
Председателя Президиума Эстонской ССР Варес. Барб.,
т. А.П. Рябининой, зав. нацредакцией Гослитиздата,
от 4 сент. 1946 г.

При этом отмечу, что перевод всей книги мне был поручен по указанию самого автора, знавшего мои переводы Верхарна. Рецензия «Литгазеты» (31 янв. 48 г.), высоко расценивая поэзию Барбаруса, о качестве перевода не упоминает. В эстонской прессе была безусловно положительная рецензия, отмечавшая, правда, несколько мелких погрешностей. В Эстонии мой перевод переиздан.

О моем *Махтумкули* писали:

«Это большой, очень серьезный и высококвалифицированный труд, поднимающийся до подлинного творчества. Шенгели разрешил свою задачу блестяще и остроумно... Шенгели с честью выходит из любого затруднения... стремится переводить так, чтобы читатель забыл о самом понятии “перевод”. И это ему удалось. ...закрыв книгу, я преисполняюсь глубокой благодарностью к мастерству русского поэта».

И. Сельвинский «Литгазета», 5 янв. 46 г.

Выход этой книги отмечен также «Правдой» 22 янв. 46 г.

О моем переводе стихов *Лахути* лестно отозвался В.М. Молотов; заверенная копия его записки в редакцию «Правды» (конец 1930 г.) хранится у т. Лахути.

ОТСЮДА С НЕИЗБЕЖНОСТЬЮ ВОЗНИКАЕТ ВОПРОС: возможно ли, правдоподобно ли, чтобы переводчик, при наличии стольких незаурядных и общепризнанных удач, работая над любимой вещью, дал вдруг абсолютно «порочный», «неприемлемый» перевод, разучился правильно говорить на своем родном языке, утратил владение стихом и т.д.

Кто этому поверит? Кто не подумает, что, вернее, критик вступил в противоречие с истиной?

Но, быть может, справляясь с Гюго, Верхарном и пр., переводчик не совладал с Байроном? Бывает ведь, что один автор «выходит», а другой «не дается».

Посмотрим, как дело обстоит с *Байроном*.

Ранее ДЖ я выпустил в двух томах собрание Поэм Байрона, 13 вещей, от «Гяура» до «Острова», отважившись переводом «Шильонского узника» вступить в соревнование с Жуковским.

Этой работе была посвящена обширная рецензия А.В. Федорова, известного переводчика и теоретика перевода, помещенная в ноябрьской книжке «Звезды» за 1940 г. Рецензия эта, к слову сказать, *известна Кашкину*, цитирующему из нее некоторые частные упреки Федорова мне (240 стр. «Нов. мира», 2 абзац).

Вот что говорит Федоров (и о чем постарался «забыть» Кашкин):

«Издание поэм Байрона в новом переводе, стоящем на уровне современных переводческих достижений, восполняет очень существенный пробел в нашей переводной литературе... Нужно признать: эта большая и ответственная работа проведена Шенгели в целом на высоком уровне, является его бесспорной удачей. Соблюдение всех значимых образов подлинника, сохранение благородной строгости тона подлинника и его эмоциональной энергии, тесно связанной со всеми идейно-социальными устремлениями поэта, передача разнообразия стилистических и образных оттенков оригинала, прекрасная версификационная техника, воспроизводящая сложные метрические и строфические ходы Байрона, — всё это важные достоинства его переводов... Перевод его оказывается порой слишком точен именно в деталях. Это и похвала, и упрек...»

Далее А.В. Федоров указывает (вполне справедливо) ряд мест, подлежащих исправлению, заканчивая острыми словами: «труд насущно важный, выполнен он талантливо, и мы должны быть благодарны поэту».

Далее появились следующие отзывы:

«Judging by the first volume, this translation of Byron is markedly superior to former translations of the 19 and 20 century». («Судя по первому тому, этот перевод определенно выше прежних переводов Байрона XIX и XX века»).

Moscow news, 22 мая 1940 г.

«К числу редких удач принадлежит и сделанный Г. Шенгели перевод поэм Байрона. Работа Шенгели поражает прежде всего своей добросовестностью. Шенгели не боится быть непоэтичным там, где непоэтичен оригинал; он не боится передать даже трудности оригинала такими же трудностями русского текста. Пресловутая легкость перевода почти всегда означает упрощение... Сличая перевод с оригиналом, мы должны отметить, что переводчик сделал почти невозможное: он почти точно передал содержание Байрона в почти адекватной форме. “Почти” здесь не упрек переводчику, — это неизбежная утечка... Упорный труд вознагражден стократ: Шенгели правильно понял и прекрасно выполнил свою задачу».

«Литгазета», 25 мая 1940 г.

Еще до выхода первого тома Поэм я читал эти переводы в ССП. «Литгазета» писала об этом:

«Г. Шенгели зарекомендовал себя как культурный и талантливый переводчик западно-европейской поэзии. Естественно, что услышать поэмы Байрона в переводах Шенгели пришло в клуб писателей много поэтов, переводчиков и знатоков творчества великого поэта...»

Г. Шенгели, по мнению всех присутствующих, с честью выполнил свою труднейшую задачу. Переводчик показал, что, идя путем точного перевода, можно сохранить и колорит, и музыкальную сочность, и силу интонации оригинала. Это достигается не только талантом переводчика, но и исключительно добросовестным изучением поэта и его эпохи».

«Литгазета», 31 марта 1940 г.

Наряду с этим у меня имеется вырезка из «Известий» от 17/III 1942 г., где в очерке П. Никитина «Атака», описывающем один из боев на Южном фронте, рассказано, с цитатами стихов, как перед боем лейтенант читает бойцам байроновского «Корсара» в моем переводе, а после боя умирает, произнося строку оттуда: «Смерть не страшна, коль рядом гибнет враг». Значит, мой Байрон «доходил до широкого читателя» и в такой обстановке, как боевая.

Кроме того я располагаю многими читательскими откликами на эту мою работу; письма хранятся у меня и могут быть предъявлены любой комиссии.

Вот что пишет знаменитый синолог, акад. В.М. Алексеев, изумительно владевший английским языком и знавший Байрона почти наизусть:

«...Ваши переводы сразились с трудностями, которые мне, как влюбленному в Байрона человеку, яснее, чем, может быть, другим. Вы всюду вышли победителем. Я пробовал вчера читать семье вслух “Мазепу” в оригинале и в Вашем переводе: звучало конгениально весьма. Позвольте поздравить с успехом, который, кроме меня, вероятно, констатируют и все другие ценители...»

2/V 41 г.

Вот что пишет проф. М.М. Морозов, известный шекспирист, редактор News, недавно скончавшийся:

«Как лектору по истории английской литературы и как руководителю переводческого семинара мне пришлось подробно изучить перевод “Шильонского узника” Шенгели. Не может быть двух мнений о том, что этот перевод дает очень много нового и ценного в отношении раскрытия смыслового содержания и образности поэмы Байрона. В целом ряде мест Шенгели удалось замечательно передать Байрона и значительно в этих местах превзойти вольную передачу Жуковского.»

Вот что пишет известный переводчик Е.Л. Ланн:

«Я читал твоего Байрона с английским текстом слева, но скоро захлопнул английский том — мне не нужно было сверять больше, чем я сверил... Ты добился

совершенно предельной точности... “Шильонский узник” сделан выше, чем у Жуковского... победил ты Жуковского и всех других переводчиков Байрона, идя линией самого большого сопротивления... “Гяур”, “Абидосская невеста” в первом томе, “Узник”, “Беппо”, “Данте” во втором — это в самом деле великолепное, блистательное мастерство».

28/VI 1940 г.

Вот что пишет известный, награжденный орденом, переводчик, проф. Б.А. Грифцов:

«Только недавно, читая лекции о Байроне, я занялся Вашим переводом... В Вашем переводе впервые зазвучал голос Байрона, и в этом огромная Ваша заслуга; Вы попытались восстановить и резкость, и перебои Байрона, столь типичные. Несмотря на краткость английских слов, Вам удалось нисколько не удлиннить байроновский текст. Это немалая победа... Было бы хорошо, если бы Вы восстановили всё поэтическое наследие Байрона».

Вот что пишет младший лейтенант Г.К. Кондрашов в своем письме в Гослитиздат, где он меня *бранит за мои собственные стихи*:

«Но... когда читаешь Байрона в переводе Г. Шенгели, то просто восторгаешься... и совершенно не узнаешь его в его собственных стихотворениях».

Вот что пишет 18-летний темрючанин А.П. Петренко, окончивший среднюю школу:

«Сегодня я прочел в Вашем переводе поэмы Байрона. “Корсар”, “Лара” и “Абидосская невеста” захватили меня всего, особенно первый. “Гяур” воспринимается тоже хорошо, но отступает перед этими. “Осада Коринфа” написана хорошо, первая половина легко читается, а дальше несколько труднее. Но в целом переводы хороши. Я вспоминаю, с каким трудом я читал “Чайльд Гарольда” в издании 1933 г. У Вас лучше. Желаю дальнейших успехов».

13/VII 1940 г.

Как видим, мой перевод Поэм Байрона был встречен весьма сочувственно и расценен достаточно высоко.

Сверх этого мною переведены все 8 Драм Байрона. Шесть из них идут в очередном Однотомнике Байрона в Гослитиздате. Об этом переводе имеется внутренняя рецензия проф. А.А. Аникста. Вот что он пишет:

«Георгий Шенгели давно и плодотворно работает над переводом произведений Байрона. Его переводы поэм и “Дон Жуана” свидетельствовали о новизне подхода к задаче. Шенгели поставил себе целью максимальное приближение к духу и смыслу оригинала, что ему в основном несомненно удалось... Чтобы оценить работу Шенгели, я сравнивал его переводы драм с переводами Зарина, Холодковского и др., а также с томиком “Мистерий”, переведенных Шпетом... Шенгели передал и мощь, свойственную байроновскому белому стиху, и его поэтические особенности... Переводы драм, сделанные Шенгели, не только лучше передают поэтическое звучание, но и точнее передают с м ы с л драматической поэзии Байрона. Смысловая точность вообще качество, присущее поэтическим переводам Шенгели... Очень хорошее впечатление производит то, что, при всех индивидуальных отличиях, в переводе Шенгели все драмы звучат, как произведения одного стиля... Я высоко ценю прежние работы Шенгели, но перевод драм это — наиболее “убедительные” из всех его переводов Байрона. Считаю их... вкладом в нашу поэтическую переводную литературу».

14/VII 1948 г.

Кроме того: один из крупнейших работников Министерства иностранных дел СССР (имя я здесь не называю, но могу назвать в надлежащей обстановке), знающий английский язык так, как его знает не всякий оксфордский профессор, дал себе труд прочитать мой перевод «Манфреда» параллельно с подлинником и с бунинским переводом — и безоговорочно признал победу за мной.

Буквально то же проделал гослитиздатский редактор Н.В. Банников, сличивший с оригиналом и с

бунинским переводом мой перевод «Каина» и пришедший к тому же выводу. А о бунинских переводах Байрона сказано в новом издании БСЭ (статья «Бунин»), что они «мастерски сделаны».

Таким образом, очевидно, что *у меня и с Драмами Байрона вышло неплохо.*

Далее мною был переведен весь «Чайльд Гарольд». Внутренние издательские рецензии об этой работе мне неизвестны. Уже в недавнее время, когда началась травля, этому переводу оказал яростное сопротивление редактор однотомника Байрона Израиль Миримский (в дальнейшем отстраненный от этой редактуры), опиравшийся на конкурирующий перевод Вильгельма Левика. К атаке присоединился и самозванный критический «ареопаг», именовавший себя «комиссией по качеству» и возглавленный Ревеккою Гальпериной и Эсфирью Бэр. Однако, главная редакция и редакция однотомника приняли всё таки мой перевод, который и включен в однотомник.

Таким образом, и с «Чайльд Гарольдом» я не потерпел неудачи.

ВНОВЬ СПРАШИВАЕТСЯ: правдоподобно ли, чтобы при этих предпосылках я так безнадежно провалился с ДЖ, о переводе которого я мечтал с юности и над которым работал 5 лет?

Не вернее ли предположить, что критик, так «разносящий» эту работу, вступает в противоречие с истиной?

Но ведь бывает, что данный автор вообще удаётся переводчику, а данная вещь — нет?

Бывает!

Но посмотрим.

О моем переводе ДЖ была внутренняя рецензия известного знатока европейской поэзии А.К. Дживелегова. Этой рецензии у меня нет, но я ее читал. Ее несомненно помнит тогдашний директор Гослитиздата П.И. Чагин, именно на основании этой рецензии, безусловно положительной и рекомендовавшей перевод к изданию, заключивший со мною договор.

Затем была еще внутренняя, весьма обширная рецензия проф. М.Д. Заблудовского, копия которой имеется у меня. Вот что он пишет:

«Шенгели мастерски выдерживает характерную для Байрона в ДЖ манеру шутливо-задушевной болтовни с читателем и, в отличие от Козлова, сохраняет прямые обращения поэта к читателю, реплики “в сторону”, замечания в скобках, — т.е. сохраняет байроновскую иронию и непринужденность, которые большей частью пропадают у Козлова.

Но самое ценное и самое главное в переводе Шенгели — его точность, причем точность, достигнутая не заклинием русского языка, русского стиха или здравого смысла, а путем тщательных изысканий наиболее адекватных образов, наиболее подходящих эквивалентов.

В смысле точности, сохранения полноты и богатства содержания подлинника и его формы перевод Шенгели значительно превосходит перевод Козлова, просто несоизмерим с ним и, насколько можно судить по образцу [вся первая песнь. — *Г. Ш.*], перевод в целом явится ценным достижением нашей литературы, откроет нашему читателю Байрона по новому».

20/XI 40 г.

По выходе ДЖ в «Советской книге» (№ 3, март 1948 г.) появилась рецензия Э.Е. Левонтина. Вот что он пишет:

«...его октавы живы, они дышат, передают самый дух подлинника... Лексика ДЖ поражает своим многообразием. Словарь, свойственный лирическим балладам, соседствует в романе с самыми “низкими” словами, вплоть до воровского жаргона; язык сатирического гротеска перемежается со словарем правоведа или военного специалиста. Задачей переводчика было передать такое многообразие средствами русского языка. Шенгели успешно разрешил ее... В русском тексте возникает образ Суворова, адекватный образу подлинника... Создал ли Шенгели в конечном

итоге наиболее близкий к подлиннику перевод? Мы можем ответить на этот вопрос положительно. Переводчик исследовал все компоненты подлинника: язык, острословие, фабулу, форму, отдал себе отчет в идейном назначении ДЖ и передал это средствами богатого русского поэтического языка. Успех Шенгели является успехом всей школы советского перевода».

При этом автор рецензии останавливается на частных дефектах перевода, указывает смешной ляпсус в моих примечаниях, — так что его отзыв отнюдь не состоит из «оглушительных похвал», как пишет, насилуя по обыкновению истину, Иван Кашкин (стр. 240, начало последнего абзаца).

Далее имеется обширная рецензия И.С. Поступальского (ненапечатанная). Вот что он пишет:

«Заслуги Георгия Шенгели в области стихотворного перевода чрезвычайно значительны. Тем досаднее, что многолетняя и успешная работа этого выдающегося мастера всё еще не имеет надлежащей оценки... В последнее время деятельность Шенгели вызвала ряд положительных и даже восторженных откликов... Вероятно, эти очередные книги [перевод книги Барбаруса и ДЖ. — *Г. Ш.*] окончательно утвердят за ним славу подлинного и заслуженного мастера... Шенгели дал максимальное приближение к подлиннику... Громадную работу должен был проделать Шенгели в отношении языка и свою задачу он решил, проявив много знаний, такта, изобретательности... Стих его — стих искусственного мастера, владеющего секретами ритма... Перевод Шенгели оставляет далеко позади, по существу хоронит, все прежние русские переводы ДЖ... Шенгели необычайно близко подошел к подлиннику в целом. Новый перевод не только высоко убедителен в плане художественном (исключая кое какие мелкие частности), но и максимально точен... Великое произведение мировой литературы теперь, с появлением перевода Шенгели, получило шансы стать для советских читателей одной из любимейших книг».

Затем последовал ряд писем.

Известный поэт Всеволод Рождественский пишет:

«Для русского читателя это, пожалуй, впервые прозвучавший голос Байрона и старые переводы этой вещи отныне не существуют».

Академик В.М. Алексеев пишет:

«С искренней благодарностью получив ДЖ и ознакомившись с мужественным, мускулистым, ловким и живым русским переводом, желал бы... [опускаю шутивное пожелание. — Г. Ш.]. Книгу кладу рядом с собой для постоянного смакования».

Проф. И.Н. Бороздин пишет:

«Хочу от всей души поблагодарить Вас за то наслаждение, которое доставило мне чтение Вашего превосходного перевода ДЖ. Наконец то это блистательное, но в то же время труднейшее и замысловатейшее произведение подлинно засверкало в русском переводе. Вы виртуозно справились с поставленной задачей. Книгу я прочел не отрываясь».

Проф. К.Г. Локс пишет:

«Это работа прямо героическая... Расточать комплименты я не стану, мелочной критикой заниматься тоже не стану. Читал я ДЖ на русском языке с большим удовольствием, как вещь адекватную и бесспорную, и этого для меня достаточно. Я очень рад за наших читателей, которые наконец получили ДЖ в настоящем переводе».

В.А. Петрова, библиотечный работник (в Киеве) пишет:

«Наконец то я прочла ДЖ в Вашем переводе, и захотелось поблагодарить Вас. Я прочла раз вчерне и теперь перечитываю. Какая колоссальная работа! Мне всегда хотелось прочитать ДЖ. В подлиннике слишком трудно, а в переводе тоскливо. И вот сейчас есть такой перевод, как Ваш. Есть места изумительные».

21/VIII 48 г.

М.М. Несветов (подписавшийся «читатель М. Несветов») пишет:

«С удовольствием, с наслаждением читал Ваш высококоталантливый перевод ДЖ. Каждая строфа уплотнена, насыщена смелой и острой мыслью до предела. Притом высокая культура стиха и в то же время простота изложения. Прекрасная книга. Оазис».

Этим отклики читателей не ограничились.

11 марта 48 г. в ССП состоялось обсуждение перевода ДЖ. Доклад читал Э. Е. Левонтин, развивший положения своей рецензии. Вступительное слово произнес Кашкин, в туманных намеках приглашавший охаять перевод (так как полезнее-де для переводческого дела указывать на недостатки работы, а не на достоинства), за что и был высмеян И.Л. Сельвинским. Все выступавшие, кроме т. Александрова (Келлера), сказавшего несколько кислых слов о некоторых каламбурах, имеющих в переводе, — все: И.Л. Сельвинский, А.К. Дживелегов, С.Д. Кржижановский, Е.Л. Ланн, А.М. Арго и др. — отозвались о переводе ДЖ как о большой моей удаче. Последним выступил Кашкин, в часовой речи поносивший мой перевод, но столь бессвязно (он только что вышел тогда из психиатрической больницы), что аудитория стала требовать прекращения тягостной сцены, — мне же, после моего ответного слова (где я «пощадил» Кашкина, вняв присланной мне кем то умоляющей записке), устроила овацию.

О телефонных звонках (уже упоминавшийся звонок В.М. Инбер, звонок Б.Л. Пастернака, в три часа ночи сообщившего мне, что он не может оторваться от книги, звонок самого Вильгельма Левика, сказавшего, что он не представлял себе возможности достичь такого «класса точности», — и пр.) я также не могу при данных обстоятельствах не упомянуть.

ТАКИМ ОБРАЗОМ, ПОЛУЧАЕТСЯ ВЕСЬМА СТРАННАЯ КАРТИНА. «Вся рота идет не в ногу, один господин

подпрапорщик идет в ногу». НИКТО, ни редактор книги М.А. Зенкевич, нынешний председатель секции переводчиков, ни проф. М.Д. Эйхенгольц и редакторы Учпедгиза, включившие обширные отрывки из моего ДЖ в *хрестоматию*, ни В.В. Ивашева, широко цитировавшая мой перевод в своем *учебнике*, изданном Московским Университетом, — НИКТО не сумел заметить «бессмыслиц», «извращений», «отсебятин», «смазывания социального смысла», «искажения образа Суворова» и пр., и пр., — один Кашкин всё это постиг и разоблачил. НЕ СТРАННО ЛИ?

«Всё это не по существу, всё это побочные обстоятельства» — скажут мне — «Вы ответьте Кашкину непосредственно».

О, я отвечу!

Но я упомяну еще об одном «побочном обстоятельстве».

Перевод ДЖ был мною закончен и сдан в издательство в конце 43 года, *девять лет назад*, а издан в конце 47 года, *пять лет назад*. О нем и до издания было широко известно в переводческих кругах. Неправда ли, Кашкин и всякий другой «ревнитель качества», мог и должен был поинтересоваться: «а как это вышло?», и, обнаружив столь явный «брак», — «сигнализировать»? Но ничего подобного не было. *Четыре года*, до выхода книги, никто ею не интересовался. Наконец, книга вышла. Прошел один, другой, третий, четвертый, пятый год, — «неприемлемый перевод» имеет библиотечное обращение, отрывки из него печатаются в хрестоматиях и учебниках, — ни звука! *Consules non savent*. «Консулы не бдят»!

Не странно ли?

И лишь в феврале 52 г. Кашкин помещает в «Новом мире» статейку о Детгизовском издании избранного Байрона, в которой разоблачает пороки моего перевода (об этой благоуханной статейке речь впереди!), и в декабре 52 года в том же «Новом мире» — вторую, где гильотинирует мой перевод.

СПРАШИВАЕТСЯ: что же произошло? Почему пять лет немоты завершаются визгом и хрипом?

Над этим стоит задуматься.

Это не просто.

* * * * *

Теперь я отвечаю непосредственно на статью Кашкина и докажу, что она являет собою ЗРЕЛЫЙ ОБРАЗЧИК «КРИТИКИ ПО АМЕРИКАНСКИ», ИМЕЮЩЕЙ ЦЕЛЬЮ НЕ УСТАНОВЛЕНИЕ, А ИЗВРАЩЕНИЕ ИСТИНЫ, НЕ ПОМОЩЬ ЧЕСТНОМУ РАБОТНИКУ, А РАСПРАВУ С НИМ, СЛУЖАЩЕЙ НЕ ИНТЕРЕСАМ ОБЩЕСТВА, А ИНТЕРЕСАМ ГРУППКИ, И РАБОТАЮЩЕЙ МЕТОДОМ ПЕРЕДЕРЖЕК И ПРЯМОЙ ЛЖИ.

Для начала отмечу существенную деталь: ни одна из множества приведенных Кашкиным цитат *не снабжена указанием главы и строфы*, откуда данная цитата взята. Поэтому *читатель не может сверить* мой текст с английским или сопоставить его с текстом Козлова — и вынужден верить Кашкину на слово. Это, конечно, *продуманная* Кашкиным особенность: некоторые дела требуют дымовой завесы.

Я коснусь всех сторон кашкинской статьи, не оставлю без ответа ни одного его утверждения. Но статья эта в высшей степени путаная, сбивчивая и прыгающая, — *что тоже помогает затемнению читательской мысли*: Though this be madness, yet there is method in't («Хоть это безумие, но в нем есть метод», — Шекспир, «Гамлет», акт II, сц. 2).

Поэтому я сгруппирую кашкинское «тряпье-локут» по темам. Чтобы читатель этого моего письма без труда находил нужное место в статье Кашкина, я при всякой ссылке буду указывать страницу, столбец и абзац (напр.: 240, 2, 4); цитаты из Байрона будут означены номером песни и строфы (напр.: X, 59). Для экономии места имя Байрона в цитатах будет обозначаться просто буквой Б, без точки, имя Шенгели буквой Ш, имя Козлова буквами Кз.

В статье Кашкина читаем:

Ш стремится передать текст с точностью до последнего звука и буквы (231, 2, 5).

Перевод ДЖ Ш «точен», но какой точностью? (231, 1, 4).

Это характерный для всего перевода снобизм точности (231, 2, 5).

Протокольная жесткая точность перевода Ш напоминает дотошность судебного исполнителя... Такая «точность» обесценивает полноту перевода, потому что она неудобопонятна и ненадежна (232, 1, 1).

Ш старается вместить в перевод всё без остатка (231, 1, 2).

Какою точностью, в кавычках и без кавычек, точен мой перевод, читатель увидит в дальнейшем, сопоставляя приведенные отрывки с оригиналом. Пока же констатируем: *Кашкин подтверждает эту точность.*

Но тут же, хотя и вразброс, он утверждает, что у меня

«свобода рук» и произвольных насилий над текстом (239, 2, 4);

<множество> явных отсебятин. Число их можно увеличивать до бесконечности (238, 1, 3);

набегает лишнее (231, 1, 2);

кое что примышлено (233, 1, 6);

кое что дано в произвольной и недопустимой трактовке (233, 2, 1);

что переводчик

совсем не задумывается над тем, чтобы должным образом перевести то, что относится к Суворову (234, 1, 1);

что «расширенная площадь» (стиха)

чаще загромождена, так сказать, «упаковочным материалом» (231, 1, 2).

СПРАШИВАЕТСЯ: как согласовать эти две группы *взаимоисключающих* положений? Если я из кожи лезу, чтобы «вместить всё», то как же я «совсем не задумываюсь» над бережной передачей текста? Ведь у меня же нет раздвоения личности!

Когда то чеховский унтер Пришибеев говорил: «это дело уголовное, гражданское». Видимо, он и послужил маяком для мощной систематизирующей мысли Кашкина.

На этой пришибеевской «диалектике» задерживаться, очевидно, не стоит, достаточно ее констатировать. О точности и неточности поговорим дальше. Но здесь я должен отметить оттенок ПОЛИТИЧЕСКОЙ КЛЕВЕТЫ, заключающейся в приведенном утверждении, что я даже «не задумываюсь» о достодожном переводе мест, относящихся к Суворову, и даже иду «дальше», чем француз Ларош, «в искажении образа Суворова» (234, 1, 1). *Я, русский и советский человек, зачем бы стал это делать?*

Коснемся обширной темы я з ы к а.

Кашкин пишет:

Язык перевода не передает языкового богатства Б и в то же время не обогащает, а засоряет русский язык, с внутренними законами которого Ш не считается (236, 2, 3).

Это голословное утверждение о нарушении языковых норм не подкреплено ни одним примером (кроме двух вздорных намеков на якобы неверное ударение).

Загромождает перевод пристрастие к иностранным словам: тут «скимитары», «фибулы», «бравуры бурные», «ма́ксимы», «цитаторы», «кланы кордебалетных нимф» и прочие «бомбазины». Словом, словесный «маседуан» (237, 1, 2).

Усомнившись в том, что «пристрастие» может «загромождать перевод», я охотно признаю, что иностранных слов в моем переводе немало: вероятно сотни две на 16.000 строк. Точно так же, как в оригинале. При этом, иностранные слова применяются тогда, когда они являются точными терминами, не имеющими русского эквивалента. Выражение «студент технологического института энергетического факультета» сплошь

построено на греческих и латинских корнях, но только Шишков с его «шаропихами» и «мокроступами» мог бы требовать их руссификации. Или Кашкин полагает, что Байрона надо переводить так, как А. Овчинников переводил Гете:

Там на четверке колесят.
 Фыряет — знать то прокурат,
 А трутень фофанит с запят,
 И тих — нишкни! хотя щипни...?

(Литературное наследство, 4–6, стр. 639).

Нет, фофанить я предоставляю Кашкину (и, конечно, «с запят»). Сам же, когда нужно, буду пользоваться иностранными словами, *вошедшими в словарь русского образованного человека*.

Слова эти «малоизвестны»? Неверно! Грамотному читателю большинство их, несомненно, известно. «Фибула»? Любой школьник, прочитавший в курсе древней истории главку о «реалиях», должен это слово знать. В словаре Брокгауза (70-й полутом, 642, второй столбец) читаем: «Каждая эпоха оставила на фибулах отпечаток своих эстетических понятий, своего технического совершенства, своего культа, вследствие чего фибулы имеют громадное значение для хронологии». «Бравура»? Всякий, кто сколько нибудь ориентирован в музыке, знает этот термин, — упрощение от *aria di bravura*, а неориентированный легко догадается о значении, ибо прилагательное «бравурный» общеизвестно. «Максимы»? Вполне общеизвестное слово. Есть книга «Максимы Эпиктета», «Максимы и мысли» принца де Линя, то же — Шамфора, «Максимы и афоризмы», кажется, Шопенгауэра. Кандидату филологических наук Кашкину стыдно пугаться этого слова. «Цитатор» — об этом я и говорить не хочу: разве Кашкин не знает, что он сам — цитатор (только неловкий)? «Кланы кордебалетных нимф»? Какое же из этих слов Кашкину неизвестно? «Бомбазин»? Точное название ткани, как «плюш», «крепдешин», «габардин». В ори-

гинале, правда, *dimity* (I, 12), «канифас». Но, во первых, чем канифас лучше бомбазина? Во вторых, *dimity* мать Жуана носила по утрам, а в словаре Уэбстера сказано, что именно бомбазин *has been much used for mourning garments* (чаще употреблялся для утреннего платья)³. А в третьих, главное, эта ткань настойчиво называется у Диккенса в «Домби» и других вещах, и русскому читателю должна быть известна. Напомню, что у Гоголя Акакий Акакиевич носил «демикотоновый халат», Иван Никифорович проветривал «казимировые панталоны», в «Тарасе Бульбе» поминаются «оксамиты»; у Достоевского Сонечка кутается в «драдедамовый платок»... Какой — по Кашкину — маседуан!.. «Скимитар»? Это особый род турецкой сабли; как «ятаган» — род кинжала, а «тофаик» (в «Гяуре») — род ружья. Читатель не знает этого слова? Но ведь английский читатель тоже его не знает, но Байрон этого не боится⁴. В конце концов, есть словари и есть примечания к тексту. Напомню, что Пушкин и Лермонтов отнюдь не чуждаются локальных терминов в своих восточных поэмах («адехи», «баиран», «сайгак», «чихирь», «ноговицы» и пр.).

А вдобавок нехудо вспомнить, что в «Онегине» Пушкина, на который я лексически ориентировался, помимо ходовых иностранных слов, вроде адъютант, академик, мы встречаем (пишу, для упрощения, без кавычек): автомедон, анахорет, атанде, боливар, бостон, брегет, вандикова, васисдас, канапе, квакер, корда, ламуш, ломбер, ноэль, па, роберт (т.е. роббер), рутэ, рюш, торкватов, фараон, фора, фиал, шиболет —

³ Действительно, в словаре Вебстера (например, 1913 г. издания) есть примечание о том, что «*Black bombazine has been much used for mourning garments*», но *mourning garments* — это не утреннее, а траурное платье. Г. Шенгели здесь путает английские слова «*mourning*» и «*morning*». — А. А.

⁴ И здесь Г. Шенгели не вполне прав: английское слово *scimitar* распространено гораздо шире русского скимитара. — А. А.

и многое другое, не считая почти 200 собственных имен, библейских, мифологических, исторических и т.п.⁵ Пушкину повезло, что Кашкин замедлил появлением на свет: живи он на сто лет раньше, — Пушкину влетело бы за «засорение языка».

Дальше у Кашкина читаем:

Почти всё это — шелуха чужих слов, только засоряющая язык (237, 1, 3).

На фоне общего иноязычия перевода в нем пестрят изысканные архаизмы: «так возрастал Жуан», «рудомет», «криле голубине», «Шестоднёв» (237, 1, 5).

Архаизмы в значительном количестве встречаются у Байрона, часто неся изобразительную функцию — иронической торжественности, но иногда и «сами по себе». Например, у него встречаются *usclept* — «рекомый» (XII, 56), *paу* вместо *no* — «нет» (IX, 1), *apparel* вместо *garment* — «платье» (много раз), *whether* в значении «один из двух» (тоже не раз) и мн., мн. др. Я считаю нужным не чуждаться архаизмов, когда они есть у автора, вообще (конечно, в умеренных дозах), и воспроизводить их, когда они художественно выразительны.

Но, замечательно: *ни один* из приведенных Кашкиным примеров не является архаизмом! «Возрастал» — в словаре Ушакова это слово означено как «книжное», а не как «устарелое». «Рудомет»? Там же <, где> слово «руда» в значении «кровь», обозначено как «старин-

⁵ Перед Великой Отечественной войной Шенгели возглавлял группу по составлению «словаря-конкорданции» к стихотворным произведениям Пушкина. Работа эта осталась неизданной, но ее следы заметны в этом и других возражениях Шенгели, апеллирующих к языку Пушкина. Здесь, однако, Шенгели неточен: слова *атанде* и *рутэ* (у Пушкина — *руте*) взяты из «Пиковой дамы», *рюш* — из «Графа Нулина», *па* — видимо, из «Арапа Петра Великого», а *корда*, *ламуш* и *шиболет* хоть и относятся к «Онегину», но принадлежат к тем его частям, которые при жизни Пушкина никогда в печати не появлялись. — А. А.

ное», но не «устарелое». Вдобавок, это точный термин, и современного эквивалента ему нет; ведь не «кровопускатель» же! «Скудель» не архаизм, а славянизм, означает «глина». В оригинале здесь типично библейское словосочетание: *man's clay* — «людская глина» (VI, 20); здесь необходимо было «библиизировать». То же буквально со славянским выражением «криле голубине», т.е. «голубиные крылья»; в оригинале цитата из *псалмов* Давида: *Oh! that I have a dove's pinions*⁶ (X, 6). «Шестоднев» — точный историко-литературный термин, известный всякому, кто читал о древнерусской и, в этой связи, о византийской литературе: «шестодневами» назывались трактаты о «шести днях творения». В оригинале стоит здесь *old text*, — «старый текст», т.е. «ветхий завет». — А вот подлинную мою ошибку здесь: начертание «шестоднёв» вместо «шестоднев», да еще на рифме, где иначе не произнесешь, Кашкин, кандидат филологических наук, не заметил!

Здесь неплохо напомнить Кашкину, что в «Онегине» мы встречаем немало архаизмов чистой воды: брег, ветрило, вечер, витийство, вихорь, влас, град, денница, драгой, заутра, измлада, ланита, мание, наперсница, отроковица, пеня, подблюдный, почечуй и десятки других, — а наряду с этим немало вульгаризмов и прозаизмов: завсегда, зюзя, кошурка (да еще милый «сердцу д е в », что Кашкин назвал бы маседуаном из вульгарных и напыщенных слов), пакостный, припрыжка, фертик, прейскуртант, представительница и пр., и пр.⁷

⁶ У Байрона:

“Oh!” saith the Psalmist, “that I had a dove’s Pinions... — А. А.

⁷ На фоне этого абзаца замечание Г. Шенгели о том, что приведенные Кашкиным примеры не являются архаизмами, выглядит особенно неубедительно. Ведь если «скудель» — не архаизм, а славянизм, то пушкинские «брег», «влас», «град», «драгой» и т. д. тоже будут не архаизмами, а славянизмами. Очевидно, здесь идет спор из-за термина, который каждый из спорщиков понимает по-своему. — А. А.

Таким образом и здесь, как и в вопросе об иностранных словах, Кашкин бьет мимо цели, *о чем прекрасно знает*. Но ведь его задача — запорошить читателя глаза.

Далее у Кашкина читаем:

А наряду со всем этим любование доморощенной [? — Г. III.] «блатной музыкой». Характерный пример такого воровского жаргона: [приводится полностью перевод XI, 19].

Во первых, почему л ю б о в а н и е? Почему? В оригинале эта строфа (XI, 19) изобилует словами воровского жаргона: ken, spellken, flat, toby-spice, lark, blowing, swell, nutty, knowing, — и каждое из этих слов объяснено в подстрочных примечаниях к *английскому* тексту, с пояснением, что это воровские слова. Что же делать переводчику? Заменить их «светскими» словами, чтобы Байрон мог быть впущен с этою строфою в мещанскую гостиную? Такой «стерилизацией» пусть занимаются Козловы и Кашкины. Я предпочитаю грубиянствовать вместе с Байроном.

Итак, при чем же здесь «любование»? Строфа X, 41 воспроизводит медицинский рецепт, строфы XV, 67, 68 и другие перечисляют кушанья парадного обеда. Значит ли, что, переводя точно эти строфы, я «любуюсь» архаической фармацией и французской кухней?

Затем, почему «доморощенной»? Что за непристойная — в данном контексте — формула? Я не занимаюсь ни сочинением блатных слов, ни сочинением блатных статей. Все примененные мною слова имеются в специальном словаре, изданном в 1927 г. Московским уголовным розыском, с которым следовало бы познакомиться Кашкину. Некоторые из этих слов имеются в известном стихотворении И. Сельвинского: «Вышел на арапа. Канает буржуй...» Напомню, что и Пушкин, очевидно, любит в «Годунове» руганью Маржерета (по французски): «рвань», «сволочь», «этот дьявол порос щетиной под хвостом» (по французски грубее)

и пр., — а в письме к Вяземскому от 7/XI 1825 упоминает об этом без всякого раскаяния!

Таким образом и здесь Кашкин, *умалчивая, конечно, об оригинале*, орудует в отношении моего перевода вполне доморощенной клеветой.

Пойдем дальше. Кашкин утверждает:

Чуть не в каждой строфе перевода — насилие над лексикой и грамматическим строем русской речи (237, 2, 3).

Грандиозный взлет «фантазии», скажем мягко... Чуть не в каждой строфе (из 2.000 строф!). *И ни одного примера в подтверждение!*

Читаем дальше:

Здесь засорение языка обветшавшей символистской лексикой и гурманское пристрастие к дешевой экзотике, и блатные слова, и неуместные в данном контексте неологизмы (237, 2, 6)

Символистская лексика — где она? *Ни одного примера!* Дешевой экзотикой оказывается воспроизведение *реалий!* Блатные слова, как мы видели, *принадлежат Байрону!* Неологизмы, неуместные в данном контексте, — где *хоть один образец* такого контекста с таким неологизмом? Это уже не критика, а припадок эхололии.

Идем дальше:

В переводе на каждом шагу натяжки ради рифмы. За словом «контракт» следует «а это факт», «свод драгоценных максим» вызывает рифму «такс им» (237, 2, 7).

На каждом шагу... Из 16.000 «шагов» (строк) приведено два примера⁸. Рассмотрим их. У меня сказано:

О ведьмах он болтал, чей с дьяволом контракт
Из их мужей творит скотов (а это факт!).

⁸ Здесь передержка у самого Шенгели: в статье Кашкина не два, а четыре примера: «За словом “контракт” следует концовка: “а это — факт!”. “Муза в плаче” рифмуется с “посвинячь”, “свод драгоценных максим” вызывает рифму “такс им”, “сердца трепет!” — “крéпит!». — А. А.

У Байрона читаем; см. III, 34:

Of magic ladies who, by one sole *act*,
Transform'd their lords to beasts (but that's a *fact*).

Дальше; у меня сказано:

...Совесьть свой урок
Напрасно им долбит, — свод драгоценных максим
(Дивлюсь, что Кестлери не ввел доселе такс им).

У Байрона читаем (II, 273):

...even Conscience, too has a tough job
To make us understand each good old *maxim*,
So good — I wonder Castlereagh don't *tax 'em*.

В обоих случаях, как видим, моя рифмовка восходит к оригиналу (причем составная рифма Байрона — во втором примере — у меня также передана составной).

Таким образом, утверждение Кашкина *не принадлежит к числу истин*. Думаю, что это не случайно. Он не может не знать, что критик перевода обязан обращаться к оригиналу.

Дальше у Кашкина читаем:

Непринужденная шутливость огрублена. О женщинах Б будто бы говорит, и не раз, в терминах скаковой конюшни: «Изящна, замужем, и — двадцатитрехлетка» (236, 1, 1).

Во первых, слово «двадцатитрехлетка» не может быть термином скаковой конюшни, разве только термином живодерни (хорош *скакун* 23-х лет!). Во вторых, слово «...летка» приложимо не только к лошадям. Мы называем школу «десятилеткой»; мы называем пятилетний план «пятилеткой». У Бунина (учиться у которого мастерству рекомендовал Горький) в «Митиной любви» крестьянские девушки говорят о своей подружке, с которою сходится Митя, «она как пятилеточка». В словаре Ушакова (статья «пятилетка») мы видим примеры: «девочка-пятилетка», «яблоня-пятилетка». У кого то из современных советских писателей я встречал в применении к девушке слово «двадцатилетка».

Но допустим, что от этого слова пахнет конюшней! Допустим. Но вот, в строфе I, 38 Байрон говорит о родителях Жуана:

His *sire* was of Castille, his *dam* from Aragon.

Sire значит «предок» и «производитель» (о жеребцах); *dam* значит «матка» (о животных); см. словарь Мюллера и Боянуса, Москва, 1928. Если сам Байрон в одном месте говорит о людях терминами случайного пункта (причем *здесь* эта терминология не обязательна), то он мог бы это повторить и в другом месте. И переводчик вправе следовать манере автора.

Прежде чем критиковать перевод, надо знать оригинал. Хорошо знать. Детально.

Идем дальше. Кашкин пишет:

То же словечко «охочий» употреблено [приводится 5 примеров. — Г. Ш.]. А это один из немногих случаев [автор, очевидно, хотел сказать «из многих». — Г. Ш.]⁹ чрезмерного пристрастия к полюбившемуся слову (236, 1, 10 и 11).

Ну конечно: те или иные слова повторяются — и в переводе, и в оригинале. Я 5 раз (может быть, и больше) применил слово «охочий» — на 16.000 стихов. Что ж из этого? В «Онегине» слово «любовь» встречается 69 раз (в разных грамматических формах); «любить» 51 раз; «молодой» (и «младой») 66 раз; «взор» 50 раз; «мой» 209 раз; «лета» 47 раз; «луна», «нежный» и «ночь» по 25 раз, «муза» и «мысль» по 23 раза и т.д. (подсчитано по составленному мною словарю-конкорданции к стихам Пушкина).

Значит, Кашкин и Пушкина должен охаять за «пристрастие к полюбившемуся слову»?

⁹ При перепечатке «Традиции и эпигонства» во втором издании сборника «Для читателя-современника» эта опечатка Кашкина была исправлена (с. 418) — А. А.

Далее Кашкин обороняет твердыни нравственности:

С манерным подмигиванием обыгрываются в переводе и вольные словечки Б. Например *whore* — «блудница» дано в переводе то как «бл...удница», а то и как «б-дь» (236, 1, 12).

Понятие «распутница» передается в английском языке многими словами: *fornicatress*, *loos women*¹⁰, *street-walker*, *courtesan*, *prostitute*, *strumpet*, *harlot*, *quean*, *whore*. Последнее слово во всех словарях отмечено, как «вульгарное», т.е., в данном случае, грубое, непристойное. Байрон применяет именно это слово в IV, 17 и в VI, 92 и пишет его *через тире*: *Whose husband only knows her not a wh-re* и *As greatest of all sovereigns and w-s* (об Екатерине II). При этом, в первом случае, он продолжает в следующей строфе: *Hard words; harsh truth* — «жестokie слова, грубая истина», тем самым подчеркивая нарочитый выбор термина. У меня переведено: «В которой только муж не распознает б-дь. — Я груб, но жизнь груба» и «Екатерины блеск, той самой, что царицей Была великою и заодно бл...удницей». В других местах Байрон применяет другие слова, например *quean* (VI, 25), играя на полном созвучии этого слова со словом *queen* — «королева»; у меня передано (не очень удачно) словом «кряля»; или *concupine* (VI, 8); у меня так и оставлено: «конкубина», ибо это латинское слово вошло во все европейские языки.

Таким образом, мое «манерное подмигивание» *восходит к оригиналу*. А кашкинское негодование — к лицемерию.

Читаем дальше:

Кажется, уже совсем невозможно затмить Бенедиктова как «певца кудрей»... Но Ш. не сдаётся и развертывает богатый ассортимент «кудрей» и «каскадов» (239, 1, 2 и 4).

¹⁰ Надо полагать, *loose woman*. — А. А.

Бенедиктову, конечно, изменило чувство меры в его гимне кудрям. Но отсюда не следует, что это слово само по себе запрещено и заклеено бесвкусицей. В «Онегине» видим: «Чесала золото кудрей» (II, 21 вариант); «И кудри черные до плеч» (II, 6); «Взбивают кудри ей по моде» (VII, 46); «На кудри милой головы» (Альбом Онегина, 9). В лирике десятки раз Пушкин применяет это слово: «Глаза и кудри опустя»; «С кудрями черными... Краснеешь, я молчу»; «И кудри их белы как утренний снег» и мн. др.

И если в моем переводе на 16.000 строк 4–5 раз встретились «кудри», то сопоставление *перечня* этих случаев со стихотворением, *сплошь* посвященным воспеванию кудрей, является — как бы сказать повежливей? — «сгущением красок».

Дальше Кашкин вновь апеллирует к Бенедиктову:

Излюбленные слова Бенедиктова — «безверец», «отчужденец» возрождаются <у Ш> в словах «крушенцы», «злец», «курчавец» (238, 2, 1).

Слово «курчавец» (как и «плешивец») имеется в словаре Даля, и суффиксальный тип на «-ивец» («ленивец») и на «-авец» («мерзавец») фиксирован в «Грамматике русского языка» Академии Наук СССР (М. 1952, стр. 214). Напомню Кашкину, видимо, неважно знающему Пушкина, что у последнего есть в «Медном Всаднике» слово «державец»: «На лик державца полумира». Слово «злец», абсолютно понятное каждому («злой» — «злец», «подлый» — «подлец») мною было встречено ранее 902 года в переводе романа Жаколио «Грабители морей». Слово «крушенец», действительно, «мое» (оно введено в главу, где подробно описано кораблекрушение). Но оно относится к типу слов, образованных от отглагольных существительных на «-ение», отмеченных тою же Грамматикой как тип продуктивный: «пораженец», «отопленец», «порученец» и мн. др. (стр. 215). Тожественный неологизм *мы находим у Горького* в III части «Клима Самгина» (15-томное Собр. соч., М. 1947, т. XIV, стр. 351, абз. 6):

«Эти... обнаженцы обозлились на него». И — ЗАМЕЧАТЕЛЬНО! — в том же № 12 «Нового мира», где Кашкин на стр. 238 снимает с меня скальп за «крушенцев», на стр. 115, абз. 11, в романе Симонова «Товарищи по оружию» мы читаем: «...вооруженцы осмотрят их повнимательней».

У меня есть еще, незамеченный Кашкиным, неологизм «спасёныш» по аналогии с «найденныш». Напомню неологизм Жуковского в «Шильонском узнике»: «однодомец», неологизмы Гоголя в «Тарасе Бульбе»: «гречкосеи», «баболюбы»...

При суждении о неологизмах следует исходить из их соответствия конструктивным тенденциям языка и из их общепонятности. Знаменитый Вандриес («Язык». Соцэкгиз, 1937, стр. 178, абз. 3) пишет: «А слово *galloper* существует во французском языке или нет? Это неважно; мой собеседник сразу меня поймет: составные части этого слова ему совершенно понятны. ...оно потенциально существует в сознании каждого француза».

Но в сознании моего критика существовало лишь стремление рвать в клочья мой перевод.

ТАКИМ ОБРАЗОМ, по вопросу о языке моего перевода, мы видим, что *ни одно конкретное утверждение Кашкина истине не соответствует, ни одно общее не подтверждено.*

Эпитет к такой критике пусть подберет сам читатель!..

А в целом, думаю, что Кашкин забыл формулу Энгельса: «Сильный немецкий язык следует передавать [в переводе. — Г. Ш.] сильным английским языком» и полностью воплотил энгельсовскую характеристику переводчика Бродгауса: «Малейшее расширение его ограниченного запаса слов, малейшее новшество, выходящее за пределы условного повседневного языка английской литературы, его пугает» (Энгельс. «Как не следует переводить Маркса». Собр. соч. XVI, ч. 1, стр. 230–231).

Рассмотрим несколько частных нападок, с трудом укладываемых в общие рамки.

Кашкин пишет:

Переводчик старается «подобрать русские корни, в звуках которых есть “что то английское”», он угощает читателя «мистером Речелблудом» (236, 2, 4).

Здесь Кашкин прибегает к почтенному приему замалчивания и извращения общей картины, хотя она вполне четко дана в моем Послесловии к переводу; это Послесловие Кашкиным, очевидно, прочитано, раз он его цитирует. Дело в том, что Байрон наделяет иногда свои персонажи «знаменательными именами», — как в старинных русских повестях и пьесах: Ханжахина, Вертопрахина, Милон, Правдин и т.п. В XIII, 79, 84–88, 92 упоминаются поэт Rackrhyme («Мучительный ритм»¹¹), герцог of Dash («Пыщ»), мисс O'Tabby («Сплетница») и мн. др. В I, 149 есть ирландский лорд Coffeehous¹² («Кофейня»); в IV, 88 фигурирует итальянский певец Raucosanti, — с байроновским пояснением в выноске, что по английски это значит приблизительно Hoarse-song («Хриплое пение»). Таким образом, перед нами продуманный прием юмористической характеристики. Добросовестный переводчик обязан как то отразить его в переводе. Как же? Оставить английское начертание и объяснить, в чем дело, в примечаниях? Это — механическое решение. Перевести на русский, придав англичанам русские фамилии? Абсолютная фальшь. Я прекрасно помню, как меня, еще в детстве, коробило наличие в одном из переводов Диккенса фамилии Пузырь (Bubble). В недавно вышедшей книге «На переломе», рассказы современных немецких писателей (Инолит, 1951, стр. 331), мы встречаем образчик такой фальши: беженцы на вопрос «куда вы идете?» отвечают: «В село Никудыкино». Таких сёл

¹¹ Всё же не ритм, а рифма. — А. А.

¹² Coffeehouse, конечно. — А. А.

в Германии нет. В работе академика В.М. Алексеева «Артист-каллиграф» («Советское востоковедение», IV, 1947, стр. 23) в переводе станса IV есть строка «Шерсткин Игла — то был книжный ученый», — где имя Мао-Ин («Заостренная Кисть») было передано руссизмом. После В.М. Алексеев вполне согласился со мною (есть письмо) в том, что этот ход неудачен...

Итак — что же делать с такими именами у Байрона? Я постарался перевести их на русский, но такими словами, звучание коих на помине нет английское. И появился поэт Ритмдери, герцог оф Нагл, мистер Речелблуд, мисс О'Сплетни и др.

Можно спорить о том, правильно ли такое решение. Можно спорить о том, удачно ли в каждом данном случае передано имя. *Но нельзя* эти словесные образования *отрывать от почвы*, на которой они возникли и подавать их как произвольные трюки переводчика.

Это вот — беспорное «речелблудие»!

Тут же Кашкин, объявив, что я «угощаю читателя»

вереницей русских имен в их «английском» звучании: Кхреметов, Счереметов, Стронгенов, Мускин-Пускин [и проч. — Г. Ш.] — (236, 2, 4),

негодует:

Это псевдоанглийское преломление русских имен в их обратном переводе воспринимается как издевательство над русскими именами и русским языком (237, 1, 1).

Байрон в VII, 14 шутливо говорит: How shall I spell the name of each Cossacque... Whose names want nothing but — pronounciation. Дословно: «Как я выражу имя любого казака... чьи имена нуждаются лишь в произносимости». И далее (VII, 15, 16, 17) он каррикатурит русские имена. Русские и славянские имена — это общеизвестно — трудны для французов и англичан; напомним хотя бы стихи Т. Готье *Les néréides* (*Émaux et camées*. 1911, p. 147), где он говорит, что с фамилией художника «Книатовский» *Mètre et rime sont en*

querelle, — «Стих и рифма в раздоре». Напомню, что имя Суворова французы до сих пор пишут Souvarov (см. малый Ларусс, 1936, стр. 1698). Подшучивая над русскими именами в VII песне, Байрон далее (IX, 47, 48) вновь называет русских — Ланского, Ермолова, Щербатова, Мамонова уже без всякого шаржа. Несомненно, он сумел бы и в VII песне правильно транслитерировать русские фамилии. Но если он пишет вместо Мусин-Пушкин Mouskin-Pouskin, то это осознанный, намеренный изобразительный штрих, мотивированный сказанным выше о «непроизносимости».

Кашкин пытается «извинить» Байрона: он-де «пародирует слепую заносчивость англичан». Этот вздор — личное открытие Кашкина (236, последняя строка, и 237, первая). Байрон частенько говорит о языковом неблагозвучии. Например, в «Беппо» (строфа 44) он подшучивает над *родным*, английским, языком: ...our northern whistling, grunting guttural, Which we're obliged to hiss, and spitt¹³, and sputter all (в моем переводе: «Как в наших северных словах, где что ни звук, То присвист и присос, и шип, и харк, и хрюк»).

Так же Байрон подтрунивает над русскими именами.

Что же, — переводчик должен все это смазать? Разве воспроизведение *шутки* есть *издевательство*? Байрон иногда говорит о русских и порезче; называет, например, Москву «полуварварской», а ее колокольни «минаретами» (намек на «азиатчину»): The half barbaric Moscow's minarets («Бронзовый век», V, строка 39). Но *русский народ и Россия достаточно велики, чтобы не обращать внимания на это.*

Мещанская обидчивость Кашкина вполне напоминает то негодование, с которым иные граждане в очереди на вопрос: «Вы последний?» отвечают: «я не последний, я крайний!» А вдобавок, почему Кашкин не лезет на стену и не обличает в издевательстве *Гоголя*, подобравшего такие русские фамилии, как Неува-

¹³ Spit. — А. А.

жай-корыто, Доезжай-не-доедешь, Коровий-кирпич, и такие украинские, как Пухивочка, Крутотрыщенко, Довгочхун, Вертыхвист и др.?

Впрочем, если в быту Кашкин обижается на собственную фамилию и с маниакальной настойчивостью требует, чтобы ее произносили не на русский лад: Кáшкин (как Пúшкин, Кóшкин, Лíпкин), а на французский манер: Кашкíн, — то его чувствительность в разобранном вопросе, пожалуй, извинительна...¹⁴

Теперь коснемся «языковой игры».

Кашкин пишет:

Из всех видов байронической шутки и языковой игры Ш уделяет особое внимание каламбуру (235, 2, 1);

<но> сатирический блеск Б обращается в напряженное и вымученное «острословие» (236, 1, 1).

Это «подтверждается» четырьмя примерами (235, 2, 3), которые я разберу подробно.

Но предварительно — несколько общих соображений.

В переводе я «уделяю» совершенно одинаковое внимание *всем* сторонам языковой игры. Когда (II, 20) Дон Жуан отплывает на корабле и скорбит о Джулии, а в то же время его тошнит от качки, то поток преувеличенно чувствительных выражений Байрон перемежает охами и руганью; я это воспроизвожу. Когда Байрон, говоря, что Жуан, ребенком, опрокинул «на него» лохань с подозрительной жидкостью, сердится и бранит Жуана (I, 25): *A little curle-headed, good-for-nothing, and mischief-making monkey* (дословно: «маленький курчавоголовец, ни на что негодный, зловредная обезьяна»), я это воспроизвожу: «Курчавец маленький, дрянной обезьяненок, Негодный ни на что, он ставил всё

¹⁴ Здесь Г.А. Шенгели от раздражения просто несправедлив. Ударение на второй слог в фамилии «Кашкин» как раз типичное, поскольку происходит она не от русского «кашка» (ср. пушка, кошка), а, как подсказывает этимологический словарь «Русские фамилии» (6-е изд., испр. — М.: Флинта: Наука, 2006), от татарского «кашкá», что значит «лысый». — А. А.

вверх дном» (У Козлова, любезного Кашкину, тут стоит: «Такого шалуна найти не скоро. Кудрявый мальчуган, кумир семьи», — т.е. интонация раздражения подменена интонацией фальшивой умиленности). Когда Байрон в деловых терминах изображает работоторговлю пирата Ламбро (III, 16): ...some he sold To his Tunis correspondents save one man Toss'd overboard unsaleable (being old) (Дословно: «часть он продал своим тунисским корреспондентам¹⁵, кроме одного, брошенного за борт по непродаваемости (поскольку был стар)), — я это воспроизвожу: «...часть тунисским Сбыл контрагентам он; один был в океан За неликвидностью (стар очень) сброшен...»¹⁶ *И так далее.* Подобных примеров я, действительно, мог бы привести многие сотни, и каждый читатель, который сличит любую строфу моего перевода с оригиналом, убедится в этом.

В Послесловии же я, правда, останавливаюсь на каламбуре, которых в ДЖ очень много (а в большой русской поэзии мало), и которые переводятся, конечно, приближенно, — что надо было объяснить читателю. Кстати: Козлов *ни одного раза* даже не попытался воспроизвести игру слов. Впрочем, нет: один раз он попробовал это сделать. Байрон сравнивает (XV, 6) женщину, начавшую думать об измене, с вином, которое портится, и говорит, что у обоих adulteration. Это слово, означая порчу или подделку вина, означает также супружескую измену, равняясь с adultery; см. словарь Уэбстера. Козлов сверкает: «Брожение до старости закон Не только для вина, но и для жен» (хотя брожение старого вина — абсурд). Мне, кажется, удалось сделать это не столь, конечно, блестяще, но чуть точнее в плане именно каламбура: «...сравненье здесь подходит Вина и женщины: та — шляется, то — бродит».

¹⁵ Напоминаю, что это — термин коммерческой связи.

¹⁶ Эти строки приводит Кашкин (236, 1, 5–6), говоря, что «Ш не щадит и стариков». Мне неясно, обиделся ли он за пленника или за пирата, названного тут же «стариканом».

Рассмотрим приведенные Кашкиным примеры «вымученного острология».

У Байрона (VI, 87): With the first ray or rather grey of morn (дословно: «при первом *луче* или, вернее, *серости утра*»; подчеркнутые слова в оригинале созвучны).

У меня: «Едва лишь первый блеск иль брезг, верней сказать, Забрезжил в комнате...» Смысл вполне передан; соотношение играющих слов также весьма близко; довольно редкое слово «брезг» (см. у Даля: б р е з г начало утренней зари) подкреплено глаголом «забрезжил». — *Что же тут «вымученного»?* Почему эта игра не может «восприниматься сразу в единстве смысла и звучания», чего требует Кашкин (235, посл. абз.)? Это не «смешно»? (По Кашкину «всякая шутка должна быть смешна» — там же). А разве у Байрона «смешно»? Каламбур вовсе не притязает на комизм во что бы то ни стало: его задача — заострить мысль неожиданным сближением слов. Только гоголевский мичман Дырка (какая обидная фамилия!) желает хохотать при каждом игрословии. Маркс, превратив прудоновскую «Философию нищеты» в «Нищету философии», дал блестящий каламбур хиастического типа, — и что же? Кашкин, руки в боки, будет здесь хохотать?..

Кстати, у Козлова в этом месте говорится, хотя «красиво»: «Когда лучи денницы заалели», — но в полном противоречии с байроновским grey...

Дальше. У Байрона (XII, 68): в романтических странах Where lives, not lawsuits, must be risk'd for Passion, — дословно: «где ради страсти должно рисковать *жизнью*, а не *судебным процессом*»; подчеркнутые слова в оригинале близко созвучны. У меня: «...в знойных странах, Где жизнью *риск*, не *иск*, слепая¹⁷ Страсть влечет». Я охотно признаю, что фраза здесь тяжеловата, что не хватает союза «а» («риск, а не иск»), восполняемого лишь особой интонацией. Но в отношении каламбура — что здесь «вымученного»? У Козлова тут

¹⁷ В опубликованном переводе — лихая. — А. А.

блистательно: «Покинув знойный край сердечных гроз, Где за измену часто ждет могила, А не процесс, исполненный угроз».

Дальше. У Байрона (XII, 63) говорится, что якобы невинный флирт (речь идет о кокетке): *Not quite adultery but adulteration*, — дословно: «не прелюбодеяние, а брожение» (и в то же время «прелюбодеянице»). У меня: «Ведь жажда пряного, пикантных блюд — не блуд». Вновь тот же вопрос: что тут «вымученного»? У Козлова здесь: «Так что ж? — зато она чужда порока». Целомудренному Кашкину это нравится больше. Каждому свое.

Наконец, последний пример. У Байрона (VII, 27) говорится о плохо построенных батареях: *They either miss'd, or they were never miss'd. And added greatly to the missing list*. Дословно: «с них или промахивались, или по ним никогда не промахивались¹⁸, но они щедро пополняли список погибших» (букв. «пропавших»). Я попытался воспроизвести эту труднейшую игру: «С них мажут при пальбе, по ним же «мазу» нет, И кровь *размазанных* багрят их парапет». Но у меня в данном случае — я готов признать — «не вышло». Основной недостаток моего субститута в том, что у меня игра идет на жаргонных словах, на метафорических оборотах, а в оригинале лексический колорит совсем иной. В тексте, подготовленном для нового издания, мною найдено другое решение.

Как видим, из четырех примеров, которыми Кашкин намеревался сокрушить мою каламбуристику, примеров отобранных, выисканных, лелеянных семью няньками (ибо они же фигурируют в кляузе вышеупомянутого критического синедриона), лишь один работает против меня, — да и то совсем другими особенностями, чем мнится Кашкину. Подлинных недостатков он, конечно, не уяснил.

¹⁸ Маловероятное прочтение; гораздо вероятнее, что до (уничтожаемых) батарей никому не было дела, никто о них не сожалел. — А. А.

Перейдем к более важной теме, теме *непонятности*.

Здесь нападки Кашкина сводятся к тому, что точность моего перевода есть псевдо-точность, в силу чего «главное пропадает», а перевод становится непонятен, иные строфы превращаются в сплошную «абракадабру» (231, 2, 5), в «ребусы» (231, 1, 5).

Для начала я отмечу некоторые приемчики Кашкина.

Так, приведя в пример «абракадабры» полностью строфу 2-ю из XI песни, где говорится о Беркли (231, 2, конец), он, *вновь упомянув имя Беркли*, приводит (232, 1, 3) четыре строки в переводе Козлова. Они абсолютно несхожи с моими. Читатель, замороженный словесной магией Кашкина, думает, что Шенгели наворотил нивесть что. *Но Кашкин, цитируя Козлова, дает не вторую строфу, приведенную выше в моем переводе, а ПЕРВУЮ. Первую!*

У шулеров такие штуки называются, кажется, «вольтами». Как их именует сам Кашкин, я не знаю.

Далее. В моем Послесловии, говоря об интерпретации стиха и отрицая непродуманный принцип: «переводить надо размером подлинника», я выдвигаю принцип «функционального подобия», отражающего характер стиха, а не внешний облик. Термин этот мною прилагается *только и исключительно к сфере стиха*.

Кашкин же настойчиво, 5 или 6 раз, распространяет этот термин на общую мою методику перевода (235, 1, 10; 239, 1, 6–7–8; 239, 2, 1–3), чтобы иметь возможность *клетветнически* противопоставить мою переводческую манеру «единому методу советского реалистического перевода» (239, 1, 6).

У шулеров такой прием, кажется, называется «накладкой». Как сам Кашкин его называет, мне неизвестно.

Мелкие же образцы передержек и подтасовок рассеяны в статье Кашкина *весьма щедро*.

Например, приведя клочок VII, 39, где у меня просто сказано: «...князь приказ “взять Измаил”... Суворов вручил», — Кашкин хладнокровно утверждает:

Неизвестно, какой князь вручает Суворову приказ (234, 2, 5).

Между тем, в той же VII песне, в предпредыдущей, 37, строфе сказано: «То был Потемкин...», в предыдущей, 38, строфе говорится, что отправил «Рибас к Потемкину курьера» и тут же, что план Рибаса «вполне одобрил властный князь». Таким образом, не понять, что за князь появляется в строфе 39-й можно либо при глубокой какопсихии, либо... нарочно... Какая глубокая вера в то, что читатель ни в чем не разберется, проступает в таких штуках!..

Приводится отрывок VII, 59:

...Старик
 Любил, чтоб на вопрос ответ ему мгновенно
 Был дан и коротко. Наш пленник это знал
 И лаконически и кратко¹⁹ отвечал, —

и утверждает:

Здесь многословное изложение противоречит не только манере Суворова и подлиннику, но и самой мысли о краткости

и в поучение приводятся соответствующие строки Козлова.

Однако, *перед* цитируемым отрывком, в котором говорит а в т о р, имеется сам диалог между Суворовым и Джонсоном, переведенный мною так:

Спросил: «Откуда вы?» — «Из Турции, из плена». —
 «А кто вы?» — «Те, кого вы видите», — Старик...

Последняя фраза — точный перевод: What are ye? — What you see us. Таким образом «желательный лаконизм» дан именно там, где надо: *в диалоге*. А рекомендуемый Кашкиным Козлов именно в диалоге из 2 строк делает 4, весьма невнятных:

Спросил: «Откуда вы?» — «Мы из Царьграда, —
 Один из них ответил, — и бежим
 От турок». — «Кто же вы?» — «Об этом надо
 Нас расспросить точнее вам самим». (??)

¹⁹ Описка: и в «Дон Жуане», и в статье Кашкина стоит: «лаконически и четко». — А. А.

Здесь великолепен «Царьград» в устах англичанина!..

Спрашивается, в чьем же переводе воплощена «мысль о краткости»? И еще: неужели Кашкину не стыдно так передергивать? Впрочем, этот вопрос — риторический...

Вот таких образцов кашкинской ловкости рук, действительно, можно привести еще множество, и читатель с этими образцами не раз встретится в дальнейшем.

Теперь о «непонятности» перевода и понятливости критика.

Если критик не в состоянии догадаться, как мы видели, кто тот князь, о котором упоминалось 8 строчек назад; если он, читая фразу: «Я камни научу искусству мятежа! Убийству деспотов!», удивляется, как это Байрон собирается учить камни (хотя поэт именно <это> намерен сделать: For I will teach, if possible, the stones To rise against earth's tyrants, — дословно: «Ибо я научу, если возможно, камни восставать против земных тиранов» — VIII, 135), а фразу «Убийству деспотов!», абсолютно ясную, благодаря синтаксическому параллелизму, понимает навыворот, — точно Байрон собирается деспотов обучать убийству (232, 1, конец 1 абзаца), — то с такого критика, конечно, мало что можно спрашивать. Но зачем же, говоря словами самого Кашкина (231, 1, 5) утверждать: «если мною непонято, — значит непонятно» у переводчика?... Впрочем, Кашкин только прикидывается таким непонятливым.

По существу: Байрон очень глубок, очень богат ассоциациями, изобилие мыслей у него часто ломает рамки фразы, — и он дает сложные синтаксические конструкции, нюансируя мысль внезапными параллелями и антитезами, возражая возражателям, делая оговорку и т. п. Он очень часто дает скобки, пояснения в тире и «скобки в скобках».

Вот для образца XIII, 36:

But Adeline was not indifferent: for
 (Now for a common-place!) beneath the snow,
 As a volcano holds the lava more
 Within — *et cetera*. Shall I go on? — No!
 I hate to hunt down a tired metaphor,
 So let the often-used volcano go.
 Poor thing! How frequently, by me and others,
 It hath been stirr'd up till its smoke quite smothers!

Дословно:

Но Аделаин не была безразличной, ибо
 (Опять общие места!) под снегом,
 Как вулкан, таящий лаву более
 Глубоко... и так далее. Продолжать мне? — Нет!
 Я ненавижу погоню за надоевшими метафорами;
 Оставим же слишком часто употребляемый вулкан.
 Бедный предмет! Как часто я и другие
 Его тревожили, пока его дым не стал вполне удушливым.

Мы видим, что первую же фразу Байрон прерывает (после союза!) вставкой, далее обрывает эту фразу латинским «и так далее», затем задает вопрос и кратко на него отвечает. В моем переводе строфа звучит так:

Но Аделаин отнюдь была не холодна,
 Но как вулкан (опять банальные сравненья!),
 Кипящий лавою, хоть снега пелена
 Его окутала... не надо продолженья!
 Метафорами я пресытился сполна
 Избитыми. Долой вулкан и изверженья!
 Бедняга! Столько раз мы пользовались им,
 Что стал нас всех душить его извечный дым.

Несомненно, такие конструкции труднее для восприятия, чем мещанские романсы. Но ведь это ж Байрон! И вправе ли переводчик упрощать ход байроновской мысли и ее игру? Тем более, что внимательный читатель, а не ловец блох, вполне способен освоить и такие, и более сложные строфы.

Энгельс пишет: «Байрон и Шелли читаются почти только низшими сословиями» («Письма из Лондона», М. и Э. Собр. соч., т. II, стр. 282).

Почему же Кашкин полагает, что советский рабочий и советский интеллигент в середине XX века менее способны понимать точный перевод Байрона, чем английский пролетарий в середине XIX века оригинал? Защитнику «русского достоинства» от моих, якобы, «наскоков» подобное раболепство перед Западом не пристало.

Или — пристало?

Но, быть может, это я путаю, я усложняю Байрона?

Рассмотрим обе «абракадабры» (для Кашкина), им приведенные.

У Байрона (IX, 39), читаем.

Think if then George the Fourth should be dug up!
 How the new worldlings of the then new East
 Will wonder where such animals could sup!
 (For they themselves will be but of the least:
 Even worlds miscarry, when too oft they pup,
 And every new creation hath decreased
 In size, from overworking the material —
 Men are but maggots of huge Earth's burial).

Дословно:

Подумайте, если тогда будет откопан Георг Четвертый!
 Как тогда человечки тогдашнего нового Востока
 Будут дивиться: где такие животные могли питаться!
 (Ибо они сами станут лишь мелкотой:
 Даже миры истощаются, когда слишком часто щенятся,
 И каждое новое творение убывает
 В объеме, за израсходованностью материала...
 Люди — лишь черви какого нибудь погребенного
 огромного мира.

В двух предыдущих строфах Байрон говорит о мировых катаклизмах, о Кювье, об ископаемых мамонтах и «крылатых крокодилах» (winged crocodiles). В этой строфе он иронически переходит к другому «чуди-

щу», королю Георгу IV, которого откопают через сотни веков на тогдашнем Востоке (мамонтов ведь находят во льдах *восточной* Сибири, а отклонение земной оси способно сместить румбы компаса); чтобы обосновать изумление будущих людей перед этим «чудищем», Байрон вводит тему измельчания людского рода. Всё ясно, если брать строфу в контексте.

Я перевожу так:

Вдруг будет выкопан Георг Четвертый! — Тут
 Все выпучат глаза на новом том Востоке:
 Чем сыт был зверь такой?! (Он измельчает — люд;
 Мир вырождается, когда подходят сроки:
 Ведь размножение весьма тяжелый труд;
 Всё тот же матерьял и те же всё истоки, —
 Ну и мельчает всё. Пожалуй, человек —
 Лишь гробовой червяк, что гложет мертвый Век.

Кашкин подчеркивает, якобы не понимая, слова «на новом том Востоке» (точно по оригиналу), «он измельчает — люд» (абсолютно русский оборот), и наконец всю последнюю строку: ему, очевидно, «непонятно», кто кого гложет. И всё это для того, чтобы написать:

Теснота и косноязычие здесь обесмысливают текст
 (231, 2, 2).

В чем же «теснота» и где «косноязычье»?

Читатель по достоинству оценит эту «оценку»...

Дальше. Кашкин пишет:

Простая мысль Байрона, что Беркли в своей философии превращает вселенную в сплошной вселенский эгоизм [подчеркнуто здесь мною. — Г. Ш.], в передаче Ш становится сплошной абракадаброй (231, 2, 5).

Прежде всего, укажу кандидату филологических наук, что Байрон такой г л у п о с т и не говорит. Он говорит об ЭГОТИЗМЕ (= солипсизму), а не об *эгоизме*²⁰.

²⁰ В сборнике статей Кашкина «Для читателя-современника» это слово исправлено на «эготизм». В машинописном варианте, который Кашкин сдал в редакцию «Нового мира», был

Это не однозначные понятия, что известно каждому студенту философских наук. Неужели Кашкин никогда не раскрывал «Материализм и эмпириокритицизм» В.И. Ленина, где блестящие страницы отведены Беркли и берклеанству?..

Вот что говорит Байрон (XI, 2):

What a sublime discovery 't was to make the
 Universe universal e g o t i s m ,
 That all's ideal — *all ourselves!* I'll stake the
 World (be it what you will) that *that's* no schism.
 Oh Doubt! — if thou be'st Doubt, for which some take Thee,
 But which I doubt extremely — thou sole prism
 Of the Truth's rays, spoil not my draught of spirit!
 Heaven's brandy, though our brain can hardly bear it.

Дословно:

Что это было за возвышенное открытие — сделать
 Вселенную универсальным эгоизмом,
 Где всё идеально, всё — *мы сами!* Я ставлю (о заклад)
 Мир (будь он всё, что вам угодно), что *это* — не схизма.
 О Сомнение! — если ты то Сомнение, за которое мно-
 гие тебя принимают,
 Но в чем я весьма сомневаюсь, — ты, единственная
 призма
 Для лучей Истины, не отнимай моей тяги к духу,
 К этой небесной водке, хоть наш мозг с трудом вы-
 носит ее.

Здесь играют слова universe-universal, brandy-brain; слово spirit означает и «спирт», и «дух», что дает основание Байрону называть «идеальное» «небесной водкой».

Как видим, строфа весьма сложна в оригинале, синтаксически очень многослойна, трудна интонационно (заметим, что в 1-й и 3-й строках на рифму выдвинут а р т и к л ь, в произнесении неотделимый от суще-

«эгоизм», но сложно сказать, принадлежит ли это написание самому Кашкину или тому, кто перепечатывал его рукопись на машинке. — А. А.

ствительного). Что же удивительного в том, что такая конструкция не под силу некоторым — скажем вежливо — умам?

В моем переводе строфа звучит так:

Что за открытие! Вселенье эгоизма
 Во всю вселенную! Мир идеала — мы!
 Но эта мысль (клянусь! мир о заклад!) не схизма.
 Сомненье! Коль тебя сомненьем все умы
 Чтут одинаково (сомнительно!), — ты, призма
 Для света Истины, не стой на страже тьмы.
 Дай Spiritus мне пить (не спирт: здесь нет описки),
 Хоть многим он стучит в виски, — небесный виски.

Что здесь мы видим? Прежде всего — весьма точный перевод, в котором сохранены и мысль, и тон, и манера подлинника, и его ирония; в котором затем воспроизведена игра слов. И хотя «добавлен некий Spiritus», как пишет Кашкин (232, 1, 1), но добавлен он для раскрытия двоясмыслицы со словом spirit («дух», «спирт»).

Но Кашкин вопиет: «разве это стихи»? А что же это, — Эллиот, что ли? Кашкин исходит яростью: «И, главное, разве это ясное выражение байроновского выпада против идеалиста-мракобеса?» (там же). Столь же ясное, сколь ясно у Байрона, — у которого, впрочем, не выпад, а тонкая ирония: он даже делает вид, что готов согласиться с Беркли («не схизма»), и умоляет сомнение не мешать ему пить «небесную водку». Это понимать нужно!

А вот Козлов (в переводе именно этой, ВТОРОЙ, строфы, а не ПЕРВОЙ, перевод которой *подсовывает читателю* на следующей странице Кашкин), пишет:

Во всей природе видеть лишь себя,
 Ее за дух считая, толку мало;
 Но ереси не вижу в этом я;
 Свести сомненье надо с пьедестала, (?)
 Чтоб, веры в дух и правды не губя, (??)
 Оно нас не лишало идеала. (???)
 Хоть от него порой несносна боль,
 Всё ж идеал — небесный алкоголь.

Судя по этому переводу, Байрон — тупица, нанизывающий взаимоисключающие утверждения. Но, кое-кому, видимо, Байрон в таком гриме нравится больше...

Итак, оба «ребуса», обе «абракадабры» существуют лишь в сознании моего критика. Так, один путешественник по Сибири уверял, что вся страна пахнет собакой, крашеной под енота. Но он — всю дорогу обонял воротник собственной шубы...

Перейдем теперь ко главному боевому слону Кашкина, — к его утверждению, НАСКВОЗЬ КЛЕВЕТНИЧЕСКОМУ, о том, что я «искажил образ Суворова», причем — по всем намекам — сознательно, намеренно, злонамеренно!

СПРАШИВАЮ ВНОВЬ: а для чего бы я, русский и советский человек, стал это делать?..

Кашкин пишет:

Особенно ясно видно искажение Георгием Шенгели смысла байроновской поэмы в том, как воспроизвел переводчик образ Суворова (232, 1, 4).

Как Иван Кашкин *искажает истину, также особенно ясно видно* из данного им разбора тех мест моего перевода, где речь идет о Суворове, — что сейчас будет *доказано*.

Но клевета об Искажении Образа Суворова (в дальнейшем, ввиду частого повторения этой формулы, я буду применять аббревиатуру ИОС) — имеет свою историю.

На упоминавшемся выше (стр. 18)²¹ собрании 11/III 48 Кашкин, впавший в свой критический делириум, *в течение часа* разнося и понося мой перевод, *ни единым словом* не обмолвился об ИОС. Ни словом, ни вздохом, ни взвизгом! Следовательно: либо он *не читал* моего перевода, а только полистал его, чтобы уловить для своего критического пиршества парочку блох, либо никакого ИОС (за полным отсутствием такового) *не усмотрел*.

²¹ В настоящем издании — с. 223 — А. А.

Спустя два с лишним года, на собрании переводчиков, посвященном общим вопросам перевода, выступила некая Егорова, бывший редактор Детгиза (чей путь из Детгиза отнюдь не был услан фиалками), и, поговорив о том, о сем, обрушилась на мой перевод с вопросом об ИОС. — «А как в оригинале?» — спросил кто то с места. На это гр. Егорова дала классический ответ: «Мне нет дела до оригинала!» Этот плодотворный принцип усвоил, как мы уже видели, Кашкин и положил в основу всей своей критики. Отмечу в скобках, что гр. Егоровой, не-члену ССП, неведомо как попавшей на закрытое собрание, после собрания адъютантессы Кашкина трясли руку и благодарили.

Немедленно выступил и засиявший Кашкин и понес ту же чушь. На следующий день выступил я и, с текстами и словарями в руках, доказал, что я правильно понял и верно перевел «суворовские строки» ДЖ, и что так же их понимали и переводили мои предшественники: и Козлов, и Соколовский, и Каншин, и француз Ларош²². Но это не помешало Кашкину и его кружку «стоять на своем». Инстинкты ведь сильнее разума...

С этого момента и пошло! При каждом удобном случае адепты того переводческого ордена, где первосвященствует Кашкин, шептали, говорили и кричали об ИОС, а в Гослитиздате сколотили упомянутую «комиссию по качеству» (список членов которой весьма любопытен), состряпавшую разгромный разбор ДЖ, не возымевший — к чести гослитиздатовского руко-

²² Кашкин в своей статье использовал последний момент для нечистоплотных намеков: «Шенгели подкрепил свою трактовку ссылками не на текст Б [бесстыдная ложь! — Г. Ш.], а на французский подстрочный [ложь: художественный. — Г. Ш.] перевод Лароша... Конечно, переводчик волен при необходимости (!) привлекать для проверки и подстрочник...» (233, 2, посл. абз.). — Я лишь отмечаю эту мелкую гнусность; оспаривать ее не стану. — А вот сам Кашкин переводил Чосера, действительно, с английского школьного «ключа», полученного в подарок от ныне им, Кашкиным, травимого Е.Л. Ланна.

водства — никаких (тогда!) последствий. Я не читал этой кляузы; мне лишь сообщили ее «выводы».

Так как, безотносительно к ДЖ, 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 точным²³ — и сообщено, что мой перевод «суворовских мест» ДЖ возражений не вызывает.

Видимо, о моем письме стало известно в Гослитиздате, так как директор, т. Котов, пожелал рассмотреть «криминальные места» моего перевода лично, — что и сделал, в моем присутствии, по копии тех текстов, которые я приложил к вышеупомянутому моему письму, — и признал, что возводимые на мой перевод обвинения истине не соответствуют. Этот вывод он сообщил тут же, при мне, вошедшему в кабинет главному редактору т. Пузикову.

В результате 8 глав ДЖ были включены (на время! о чем дальше) в Однотомник Байрона, и его составитель проф. Р.М. Самарин, и специальный редактор, поэт В.А. Рождественский, отозвались о моем переводе так:

²³ Под «высказыванием центральной партийной прессы» о необходимости переводу быть точным, вероятно, имеется в виду статья «Против идеологических извращений в литературе» (Правда, 1951, 2 июля, с. 2), в которой осуждалось стихотворение В. Сосюры «Люби Украину», а также критиковались его переводчики на русский язык А. Прокофьев и Н. Ушаков, вольно украсившие свой перевод коммунистическими штампами. — А. А.

«В однотомное издание произведений Байрона, которое готовилось под моим наблюдением в Гослитиздате в 50–51 гг., я, среди прочих переводов Г.А. Шенгели, включил также и отрывки из романа “Дон Жуан”, *выбрав этот перевод как наиболее близкий к подлиннику и дающий наиболее полное — в сравнении с другими русскими переводами — представление об этом произведении Байрона.*

Среди отрывков, включенных мною в Однотомник, есть также и “суворовский эпизод” романа, — описание осады и штурма Измаила, просмотренный по моей просьбе переводчиком в целях большей точности перевода».

1952.3.9.

Р. Самарин

(проф., д-р филологических наук)

«Приглашенный Гослитиздатом в качестве литературного редактора переводов Г.А. Шенгели, включенных в Однотомник Байрона (ряд поэм, “Чайльд Гарольд” и “Дон Жуан”), я, по сопоставлению русского и английского текстов, имел возможность убедиться в том, что переводчик проявил исключительную добросовестность, как правило всюду следуя принципу максимальной смысловой точности.

В частности, переводя ДЖ (труд, уже получивший положительную оценку в советской печати), Г.А. Шенгели не отступил от этого принципа, несмотря на большие технические трудности.

Прозвучавшее недавно утверждение, что переводчик “искажил образ Суворова и русских солдат” (в главах ДЖ, посвященных взятию русскими Измаила) *лишено оснований. Переводя соответственные места, Г.А. Шенгели стремился соблюсти надлежащую точность и сказал о Суворове и русских солдатах всё то, что о них сказано Байроном, в том же духе и колорите, без пропусков и “нажимов”, — в пределах, возможных для стихотворного перевода.*

Таким образом, об ошибках переводчика в трактовке образа Суворова и его бойцов, данного Байроном, а тем более об “искажениях” не приходится говорить».

1/III 52

Всеволод Рождественский

Оба эти документа находятся у меня (как и все вышецитированные) и могут быть предъявлены любой комиссии.

И всё же Кашкин разразился статьей «Удачи и неудачи», помещенной в *февральской* книжке «Нового мира» за 52 год.

В этой статье (отзыв об «Избранном» Байрона в издании Детгиза) он заявил, что редакция Детгиза, включившая в крохотную книжку несколько отрывков из моего ДЖ (всего 92 строфы из разных глав),

устранила самые вопиющие переводческие ошибки, опустила наиболее неудавшиеся в переводе строфы и целые сцены, вместо которых остались в тексте лишь многозначительные трюеточия («Новый мир», № 2, 1952 г., 267, 2, 3).

Всё, сказанное Кашкиным в этой тираде, сплошная ложь и шулерство.

Если из 2.000 строф редакция избирает менее сотни, то можно ли утверждать, даже при минимальной стыдливости, что остальные 1908 строф суть «наиболее неудавшиеся в переводе»?

Если сказано, что редакция «устранила самые вопиющие ошибки», то это не может не относиться к *напечатанным* строфам (что же «устранять» в ненапечатанных?). Но ТЕКСТ НАПЕЧАТАННЫХ СТРОФ ОСТАЛСЯ НЕПРИКОСНОВЕНЕН, — в чем может убедиться каждый, *сличив его с текстом отдельного издания* (чтобы облегчить эту процедуру, укажу, что Детгиз напечатал Посвящение полностью; из песни II взял строфы 11–14, 27–31, 38–41, 46–55, 60–68, 91–97, 100–101, 103–108; из песни IX 24–28; из песни X 58–70; из песни XII 3–20). Две-три поправки (устранение слова «жид»; замена слова «телескоп» словами «подзорная труба», чтобы школьник не подумал об астрономическом телескопе, и еще что то) *сделаны мною самим*. Таким образом «устранение вопиющих ошибок» — чистейшая кашкинская ЛОЖЬ, — сознательная или бредовая, решать не берусь.

Далее. Когда печатаются отрывки, то начала их означаются троеточиями вообще. Так, в переводе Вильгельма Левика (отрывки из «Чайльд Гарольда»), напечатанном в том же сборнике и расхваленном Кашкиным в той же статье, *таких троеточий* — 34. ПОЧЕМУ ЖЕ там они не «многозначительны» и не означают пропуска «наиболее неудавшихся строф»? ЯВНОЕ ШУЛЕРСТВО!

Вдобавок, приведенные из моего перевода цитаты искажены: вместо «миг» напечатано «мир», так что получается бессмыслица (267, 2, посл. абз.); на полуфразе вместо запятой стоит точка (268, 1, шестая снизу стихотворная строка), — опять бессмыслица. Опечатки здесь или нарочитое искажение, не знаю, но думаю, что «здесь нет описки», — судя по общей манере Кашкина и учитывая, что и в его статье в «Литгазете» (1 декабря 1951 г.), где мне мимоходом «влетело», приведена строка, которой — в таком виде — у меня нет (столбец 5, абз. 1).

И это благоуханное варево «Новый мир» преподнес своему читателю! Когда я указал, *с материалами в руках*, на всё это замредактору «Нового мира» Тарасенкову, он стал убеждать меня, что всё это «пустяки», что опровергать их «не стоит», а лучше-де мне написать «принципиальную статью» о переводе, — но тут же оговорил, что я не должен принимать этот совет за «заказ статьи».

Я ожидал, что «Новый мир» принесет в моем лице *извинения своему читателю за его дезинформацию*, но журнал предпочел вторично, в декабре 52 г., предоставить свои страницы *уличенному клеветнику*. Получается, как в Америке (в параллель словам Г.М. Маленкова): *«сперва мы вас изругаем, а потом вы будете нами обруганы»*.

Рассказав эту Vorgeschichte, перейду к ИОС в последней кашкинской редакции.

Байрон был противником войн, если они ведутся не за свободу:

...except in Freedom's battles,
Are nothing but a child of Murder's rattles. (VIII, 4)

Дословно:

<война>, за исключением битв за Свободу,
Есть лишь порождение похвальбы Убийством²⁴.

В моем переводе:

...война (не за Свободу!) — зло;
Ее — хвастливое Убийство родило.

Байрон находил, что

The drying up a single tear has more
Of honest fame, than shedding seas of gore. (VIII, 3)

Дословно:

Осушение единственной слезы более заслуживает
Подлинной славы, чем пролитие морей крови.

В моем переводе:

Нет! отереть хотя б одну слезу с любовью —
Почетней во сто раз, чем мир обрызгать кровью.

Байрон утверждал:

And such they are — and such they will be found:
Not so Leonidas and Washington,
Whose every battle-field is holy ground,
Which breathes of nations saved, not worlds undone.
How sweetly on the ear such echoes sound!
While the mere victor's may appal or stun
The servil and the vain, such names will be
A watchword till the future shall be free. (VIII, 5)

²⁴ В дословном переводе Шенгели ошибается, не до конца разобрав синтаксис оригинала. Как следует из 3–4 строф VIII песни «Дон Жуана», не война, а военные почести: приветствия, мосты, арки, пенсии, титулы, высокое положение в обществе, — лишь порождение погремушек (или грохотаний) Убийства. — А. А.

Дословно:

Таковы они [войны]²⁵ и такими будут всегда;
 Но не так у Леонида и Вашингтона,
 Чье каждое поле сражения — святое место,
 Кто спасали жизнь [букв. «дыхание»]²⁶ народов, а не
 разрушали миры.
 Как сладки для слуха эти отзвуки!
 Пока обычные победители пугают и ошеломляют
 Раболепных и пустых [людей], подобные имена
 Останутся лозунгом, откуда будущее не станет сво-
 бодным.

В моем переводе:

Мы знаем цену вам, «заслуги боевые»!
 Но славные поля, где бился Вашингтон,
 Где бился Леонид, — навек места святые:
 Не мир там рушили, там был народ спасен!
 Как улаживают слух нам имена такие!
 Они останутся (среди других имен,
 Приятных для рабов, заманчивых для моды)
 Бессмертным лозунгом грядущей в мир Свободы!

Будучи противником войн, будучи гуманистом, Байрон восставал и против всякой милитаристской бу-тафории и демагогии. Это звучит в десятках мест. Но, обличая ужасы войны, он умел разбираться в их причинах. Так, мы читаем:

Two villanous Cassacques pursued the child
 With flashing eyes and weapons...
 ...And whom for this at last must we condemn?
 Their natures? or their sovereigns, who employ
 All arts to teach their subjects to destroy? (VIII, 92)

²⁵ Военные почести. — А. А.

²⁶ Здесь также не понят синтаксис оригинала: «breathes» — не существительное, а глагол: не «спасали дыхание», а каждое поле боя дышит спасенным народом, поет о спасенных народах. — А. А.

Дословно:

Два свирепых казака преследовали ребенка,
Со сверкающими глазами и саблями...
...Но кого, в конце концов, мы должны обвинять в этом?
Их натуру? или их государей, употребляющих
Всякие хитрости, чтобы научить своих подданных
уничтожать?

В моем переводе:

Два диких казака, как будто на врага,
Сверкая саблями, на девочку бежали...
...Но кто здесь виноват? кого б мы обвиняли?
Природу? иль царей, умеющих внушать
Безгласным подданным, что надо — убивать?

Негодую на ужасы войны, Байрон сочувственно говорит о проявлениях личной доблести, о воинском таланте, о пробуждении добрых чувств и т.п. В частности, *говоря о Суворове и русских солдатах*, он во многих местах подчеркивает эти моменты.

Вот ряд примеров (этими цитатами плюс последующие, относящиеся к другим темам, исчерпываются ВСЕ строки, где Байрон дает *характеристику или оценку русских*):

Suwarrow, who had small regard for tears,
And not much sympathy for blood, survey'd
The women...
 ...with a slight shade
Of feeling:..
 ...sometimes a single sorrow
Will touch even heroes — and such was Suwarrow (VII, 69)

Дословно:

Суворов, кто мало обращал внимания [букв. — «глядел»] на слезы
И мало имел сочувствия для крови, оглядел
Женщин...
 ...с легкой тенью
Сострадания...
 ...порою единичная скорбь
Трогает даже героев, — а таковым был Суворов.

В моем переводе:

На слезы и на кровь Суворов далеко
 Податлив не был, но...
 На скорбных девушек глядел, и в сером свете
 Глаз — тень сочувствия была...
 ...боль одного порой²⁷
 Героев трогает. Суворов же — герой.

Дальше:

...[Juan] took his place with solemn
 Air 'midst the rest, who kept their valiant faces
 And levell'd weapons still against the glacis. (VI, 34)

Дословно:

...[Жуан] занял своим место с торжественным
 Видом среди прочих, сохранявших смелые лица
 И поднятое оружие против гласиса.

В моем переводе:

Вернулся, влился в строй, где каждый, бодр и смел,
 На гласис вражеский свой направлял прицел.

Дальше:

Cossacques were all cut...
 But perish'd without shivering or shaking. (VIII, 76)

Дословно:

Козаки были все перерезаны...²⁸
 Но погибли без дрожи и трепета.

В моем переводе:

Их истребили всех...
 Но все бестрепетно удел встречали свой.

²⁷ Строго говоря, оригинальное «a single sorrow» — не «боль одного», а «некая скорбь», что, впрочем, отражено в дословном переводе. — А. А.

²⁸ Не «перерезаны», а «отрезаны». В оригинале: «Cossacques were all cut off...». — А. А.

Дальше:

Was made at length with those who dared to climb
The death-disgorging rampart once again. (VIII, 79)

Дословно:

Оказались, наконец, вместе с теми, кто дерзнули взлезть
На изрыгающий смерть вал еще раз.

В моем переводе:

Попали наконец в тот уголок опасный,
Где русским, лезущим на вал, каленый град
Нес гибель...

Дальше:

The soldiers, who beheld him drop his point,
Stopp'd as if once more willing to concede
Quarter... (VIII, 117)

Дословно:

Солдаты, видя, что он опустил свое лезвие,
Остановились, как если бы еще раз попытались оказать
Пощаду...

В моем переводе:

Увидя, что клинок он опустил, солдаты
Сдержали свор напор: ему был каждый рад
Жизнь сохранить...

Дальше:

'T is strange enough — the rough, tough soldiers, who
Spared neither sex nor age in their career
Of carnage, when this old man was pierced through,
And lay before them with his children near,
Touch'd by the heroism of him they slew,
Were melted for a moment... (VIII, 119)

Дословно:

Это было довольно странно: грубые, жестокие солдаты, кто
Не щадили ни пола, ни возраста на своем пути
Убийств, — когда этот старик был пронзен

И лежал перед ними близ своих сыновей, —
Тронутые героизмом убитого ими,
Смягчились на мгновение...

В моем переводе:

И странно: грубым тем, свирепым солдафонам,
Привыкшим убивать и женщин, и детей,
При виде старика, лежавшего пронзенным
Близ них, средь ими же убитых сыновей,
Жаль стало храброго...

Кстати: *две первых* строки этого отрывка приводит Кашкин (233, 1, 1), уверяя, что столь черными красками я рисую *вообще* суворовских «чудо-богатырей». Читатель видит, что я перевел *точно* байроновский текст («солдафоны», конечно, грубей, чем «солдаты», но, учитывая эпитеты оригинала и тройную внутреннюю рифму, вдалбливающую у Байрона эти эпитеты — enough — rough — tough — нельзя говорить о том, что я «переборщил»). Но читатель видит также, что Кашкин, *как всегда*, вырывает цитату из контекста и *замалчивает* положительные штрихи, данные на мрачном фоне. Нечестный прием.

Дальше:

In one thing ne'ertheless 't is fit to praise
The Russian army...
...they ravish'd very little. (VIII, 128)

Дословно:

В одном отношении, однако, должно похвалить
Русскую армию...
...они насиловали очень мало.

В моем переводе:

Здесь должен я сказать, что и в чаду побед
Солдаты русские остались благородны
В одной из областей...
...женщин редко лишь насиловали там.

Дальше:

Much did they slay, more plunder, and no less
Might here and there occur some violation
In other line; — but not to such excess
As when the French, that dissipated nation,
Take towns by storm... (VIII, 129)

Дословно:

Они достаточно убивали, больше грабили, и нередко
Могли происходить здесь и там некоторые насилия
По другой линии, — но [не было] таких эксцессов,
Как у французов, этой беспутной нации,
Когда они берут города штурмом...

В моем переводе:

Там щедро резали и грабили нещадно,
И силу кое где пускали тоже в ход
И по другим статьям, хотя не слишком жадно.
Французы действуют (распутнейший народ!)
При штурме городов иначе...

При этом надо отметить, что Байрон довольно игриво
говорит об изнасилованиях вообще:

But six old damsels, each of seventy years
Were all deflower'd by different grenadiers. (VIII, 130)

Дословно:

Всего шесть старых дев, каждая семидесяти лет,
Были дефлорированы разными гренадерами.

В моем переводе:

Шесть престарелых дев семидесяти лет
Солдатам отдали свой непорочный цвет.

И еще:

Some voices of the buxom middle-aged
Were also heard to wonder in the din
(Widows of forty were these birds long caged)
“Wherefore the ravishing did not begin!”

Дословно:

Некоторые голоса взволнованных²⁹ [женщин] средних лет
 Были также слышны, удивленные, в шуме
 (Сорокалетними вдовами были эти долго запертые в
 клетке птички):
 «Почему же не начинаются изнасилования?»

В моем переводе:

Звучали голоса иных тревожных дам,
 Довольно зрелых лет, что слишком долго жили,
 Как вдовы, взаперти по сумрачным домам:
 «Что ж медлят русские? Что ж нет еще насилий?»

Таким образом, из приведенных примеров (далеко не полных) видно, что Байрон умел отдавать должное героизму русских войск, их «отходчивости», их более высокому нравственному уровню, чем, например, у французских солдат, — и пр.

Из этих же примеров видно, что я, переводчик, воспроизвел все *соответственные места с надлежащей точностью и бережностью*, что подтвердится и в дальнейшем.

Перейдем теперь к «нападкам» Байрона на русских и на Суворова.

Коснемся темы «грабежа», уже проступившей в одном из приведенных отрывков.

Отметим, прежде всего, что отдавать взятые штурмом города солдатам на грабеж, со всеми последствиями этого, *было в нравах эпохи и*, если и не поощрялось просвещенными вождями, то и не очень преследовалось.

Приведу в параллель несколько отрывков из «Петра Первого» Алексея Толстого. Шереметев говорит адъютанту: «Там в обозе бабенка одна. Жалко — пропадет, — *замнут драгуны*» (отд. изд. 1947 г., стр. 593), и далее: Петр говорит: «Почему в городе не остановлено *побоище*? почему идет *грабеж*? ...солдат был пьян

²⁹ Вернее, пышных. — А. А.

и *волок девку*» (стр. 779). И эти штрихи, исторически верные, никем не воспринимаются, как «оскорбление русского солдата» или «русского народа». Даже Кашкин и Егорова, при всей их чувствительности, не протестовали...

Напомню, что у Н. Каразина в некоторых рассказах упоминается (дело было в 1865 г.) грабеж солдатами взятого Коканда или Самарканда (книги под рукой нет, страниц указать не могу). Напомню также, что в книге М. Алиханова-Аварского «Поход в Хиву», СПб, 1899, говорится (дело было в 1873 г.): «...наши заметили огромный караван... Подполковник С. и те же офицеры и солдаты, боясь упустить *добычу*... в карьер бросились на прикрытие каравана» (стр. 116) и «...Кауфман потребовал безусловной покорности: — Только в ней вы можете обрести спасение города, населения и *имущества*» (стр. 270).

Таким образом, затрагивая эту тему, Байрон не отступает от истины и не сгущает красок.

Что же он говорит?

Вот ВСЕ его цитаты:

There was not now a luggage boy but sought
Danger and spoil with ardour much increased. (VII, 49)

Дословно:

Там не было теперь ни одного обозного, который не искал
Опасностей и грабежа с возрастающим пылом.

В моем переводе:

Любой обозный ждал, в волненьи чуть дыша,
Когда же грабежом украсится атака.

Spoil — в словаре Мюллера — «добыча, награбленное добро»; в словаре Александрова — «воровство, грабеж, похищение; военная добыча»; в словаре Рейфа — «добыча, грабеж», spoiler — «хищник, грабитель». Таким образом, я понял правильно и перевел верно. И эвфемизм «добыча», который предлагает стыдливый Кашкин (233, 1, 2), *внутреннему смыслу* байро-

новского текста не соответствует: ведь не об отбитых же пушках и захваченных знаменах мечтает «обозный парень»! Вдобавок Соколовский в своем прозаическом переводе здесь говорит: «Даже в обозе не было ни одного мальчишки, который не бредил бы *грабежом*». И француз Ларош переводит: *amour du danger et du pillage*.

Дальше:

...Here he turn'd
And drill'd away in the most classic Russian,
Until each high, heroic bossom³⁰ burn'd
For cash and conquest... (VII, 64).

Дословно:

Тут он [Суворов] повернулся
И продолжал учение самым классическим русским
[языком],
Пока каждая высокая героическая грудь не зажглась
[Жаждой] денег и завоевания...

В моем переводе:

Тут повернулся он и русским языком,
Весьма классическим, вновь начал в грудь солдата
Вдуть желанье битв, венчанных грабежом.

Эпитеты Байрона *high, heroic* — «высокая, героическая» — резко ироничны; «деньги» (*cash* — «чистоган»), очевидно, должны появиться в результате идущего за победою грабежа; ирония байроновских эпитетов мною отражена в «возвышенном» эпитете «венчанных». Как видим, Байрон говорил, что Суворов *учил* солдат, пока каждый не запылал стремлением к *деньгам*.

Как же Кашкин смеет утверждать, что у Байрона

...главное, нет того, чтобы Суворов «вдувал желанье битв, венчанных грабежом» (233, 1, 2),

когда эта *мысль* (если уж не вполне эти *слова*) е с т ь у Байрона? Почему он, клеветца на меня, обманывает

³⁰ Bosom. — А. А.

читателя, умалчивая о подлинном тексте и о том, что у Сокловского сказано: «Суворов достиг того, что грудь каждого солдата зажглась жаждой славы и грабежа»? что у Лароша стоит: «*noble ardeur por le pillage et la gloire*»? Впрочем, если бы он не обманывал читателя, то и клевета бы не удалась!

Дальше:

Pick'd out amongst his followers with some skill
Such as he thought the least given up to prey. (VIII, 102).

Дословно:

Выбрал среди своих спутников рассудительно
Тех, кто, как он думал, меньше увлечены добычей.

Prey — «добыча»; *beast of prey* — «хищный зверь». Речь о том же грабеже, о добыче путем насилия.

Я перевожу:

Двум парням, кажется, не слишком опьянелым
Мечтой о грабеже...

Соколовский так же переводит: «способным воздержаться от грабежа»; Ларош так же: «*les moins portés au pillage*».

Дальше:

...they were heated by the hope of gain. (VIII, 103).

Дословно:

Они были разгорячены надеждой на выгоду.

В моем переводе:

...солдат на бранном поле
Со славой наряду поживую влеком.

Соколовский переводит: «надеждой на добычу»; Ларош: «*l'espoir du gain*». Даже всегда «мажущий» Козлов дает:

Герой *добычи* просит и, влеком
Любовью к ней, всегда дерется с жаром.
Где тот герой, что будет драться даром? [?? Г. Ш.]

Спрашивается, почему Кашкин, коммивояжер Козлова, не усматривает здесь, особенно в последней строке, «оскорбления» русских героев?

Дальше — уже приводилась VIII, 129: ...they slay, more plunder — «они убивали, больше грабили». Plunder — во всех словарях — «насильно отнимать, грабить».

СЛЕДОВАТЕЛЬНО, — какое же право имеет Кашкин говорить о том, что я «искажаю», что мною дается

какая то странная неприглядная картина (233, 1, 1)
<и> всюду подчеркнута снисходительная, уничижительная интонация (233, 2, 8)?

Приглядная тут или неприглядная картина, — она дана Байроном и опирается на нравы эпохи. Фальсификацией Байрона, превращением его инвектив в манную кашку я заниматься не стану.

Перейдем к теме «крови». Байрон, как мы видели, ненавидит войну и связанные с нею жестокости. Поэтому, он достаточно суров в своих формулировках:

...the second's ordination
Was also in three columns, with a thirst
For glory gaping o'er a sea of slaughter. (VII, 50).

Дословно:

...строй второго подразделения
Состоял также из трех колонн, с жаждой
Славы разевавших рот на море резни.

В моем переводе:

...Еще подразделение
Победы жаждало. Ту жажду утолят
Потоки крови лишь...

У Соколовского это переведено неверно; у Лароша: «l'océan du carnage».

Дальше:

Suwarrow, who was standing in his shirt
Before a company of Calmucks, drilling,
Exclaiming, fooling, swearing at the inert

And lecturing on the noble art of Killing, —
 For deeming human clay but common dirt,
This great philosopher was thus instilling
 His maxims, which to martial comprehension
 Proved death in battle equal to a pension; (VII, 58).

В тексте я подчеркнул те места, которые в своей цитате подчеркивает Кашкин, — чтобы читателю ясней была пронизательность и прямота моего критика.

Дословно это значит:

Суворов стоял в одной рубашке
 Перед ротой калмыков, обучая,
 Восклицая, дурачась, ругая ленивцев,
 И проповедуя благородное искусство убийства,
 Ибо он считал людскую глину лишь за обычную грязь;
 Этот великий философ внушал, таким образом,
 Свои ма́ксимы, которые воинственному сознанию
 Доказывают, что смерть в бою равна [выходу] на пенсию.

У меня переведено так:

Суворов в этот час, вновь командиром взводным,
 В рубашке, сняв мундир, калмыков обучал,
 Их совершенствуя в искусстве благородном
Убийства. Он острил, дурачился, кричал
На рохль и увальней. Философом природным,
 От грязи — глины он людской не отличал
 И ма́ксиму внушал, что смерть на поле боя
 Подобно пенсии должна манить героя.

Подчеркнутые слова, как сказано, подчеркнуты и Кашкиным, приведшим эту строфу полностью (232, 2, 5); очевидно, этими подчеркиваниями Кашкин намеревался «особенно ясно» показать мое «искажение смысла». Он и ПОКАЗАЛ! Читатель видит, что *все* эти места есть у Байрона! Т а к о м у «искажению смысла» должен п о у ч и т ь с я любой переводчик!

Да, конечно, у меня есть «надставка»: «вновь командиром взводным»; в этой строфе этих слов оригинал не дает. Но в VII, 52 сказано, что Суворов, обучая войска, исполнял «должность капрала» — corporal's duty, а в этой строфе говорится, что он обучал «роту» —

сопрану; роту или взвод — неважно. Таким образом, надставка вполне обоснована. У меня сказано «рохль и увальней», а в оригинале одно слово: inert — «вялый, ленивый, неуклюжий». Но в той же VII, 52 сказано, что он обучал awkward squad; первое слово означает «увальень», второе «взвод», а в м е с т е — взвод новобранцев, предполагаемых всегда «неуклюжими». Какой же криминал в добавлении слова «рохля», — особенно учитывая, что Суворов exclaiming, swearing, — «кричал, ругался»?

Итак, Кашкин, подобно одному библейскому пророку, желая «проклясть», — «восхвалил»!

Но при этом он, усовершенствованный в искусстве благородном передержек, *умолчал*, что даже Козлов эту строфу перевел так:

Суворов в это время, горячась,
 В одном белье производил ученье.
Уча резне, над трусами глумясь,
 Он расточал и брань, и наставленья.
Смотря на плоть людскую как на грязь,
 С горячностью отстаивал он мненье,
 Что смерть, когда причина ей война,
 Отставке с полной пенсией равна.

Какая «странная, неприглядная картина!» — говоря словами Кашкина; как подчеркнута «уничижительная интонация!». Вдобавок, «рохли» стали «трусами», что похуже и что — неустранимо. Но Кашкина это устраивает...

Дальше:

Suwarrow now was conqueror — a match
 For Timour or for Zinghis in his trade.
 While mosques and streets, beneath his eyes, like thatch,
 Blazed, and the cannon's roar was scarce allay'd,
 With bloody hands he wrote his first despatch;
 And here exactly follows what he said:
 "Glory to God and to the Empress (Powers
Eternal: such names mingled!) Ismail's ours". (VIII, 133)

Подчеркнутые слова в оригинале выделены курсивом.

Дословно:

Суворов теперь был победителем — соперником
Тимура и Чингиза в своей работе.
Пока мечети и улицы, на его глазах, как солома
Пылали, и рев пушек чуть затихал,
Кровавыми руками он написал свою первую депешу;
Здесь точно приводится то, что он сказал:
«Слава богу и императрице! (Силы
Вечные! Сблизить такие имена!) Измаил наш».

У меня переведено:

Завоевателем Суворов стал, — собою
Затмив Тимура и Чингиза. И когда
Мечети и дома пылали над рекою,
И пушек тяжкая смолкала череда,
Депешу первую кровавою рукою
Он написал — в стихах! Читайте, господа!
Вот: «Слава богу и царице! (Божья сила!
Кого он сблизил!) Я — в твердыне Измаила».

Всякий непредубежденный человек видит, что *в смысле точной передачи оригинала я не погрешил ничуть*.

Мною добавлено: «в стихах». Но в выноске к этой строфе Байрон приводит (неточно и в искаженной транслитерации) по русски стишок Суворова, посланный Екатерине после взятия Туртукая; дальше, в песне IX, когда Жуан доставляет императрице донесение Суворова, несколько раз говорится, что оно — в стихах. Это надо было *обосновать* здесь. При этом, если взять отдельно цитируемую реляцию Суворова («Слава богу и царице! Я в твердыне Измаила»), то перед нами — четырехстопный хорей, — как и в двустопии о Туртукае («Слава богу, слава вам! Туртукай взят и я там»), вправленный мною в ямбические строки.

Можно ли при этом говорить, что я «вовсе не задумываюсь», чтобы «должным образом» перевести то, что относится к Суворову (234, 1, 1)?

При этом победитель Зоила Кашкин умалчивает, что у Козлова здесь стоит:

Суворов победил, затмив собой
Тимура. Лишь пальбы умолкли громы,
Он написал *кровавою* рукой...
Императрице первый рапорт свой.

Дальше (после слов ...these are the most tremendous words — «это были самые ужасные слова») — упоминается о пророке Данииле, истолковавшем на пиру у Валтасара таинственные письма, и говорится:

...the prophet wrote no farce on
The fate of nations; but this Russ so witty
Could rhyme, like Nero, o'er a burning city. (VIII, 134).

Дословно:

Пророк написал не фарс о
Судьбе народов; но этот русский столь остроумный,
Смог рифмовать, подобно Нерону, над пылающим го-
родом.

В моем переводе:

И Даниил-пророк в преддверьи лихолетий
Не ухмылялся, нет. А русский острячок
Средь пепла, как Нерон, сумел сложить стишок.

Негодующая ирония Байрона очевидна. Даниил написал не farce, следовательно Суворов написал farce. So witty — «столь остроумный» — разве ирония не передана словом «острячок» (слово «остряк» само по себе не иронично)? Rhyme — «рифмовать», но и «рифмачить»: rhyme — «рифмоплет»; этот оттенок иронии передан словом «стишок». Вдобавок, приводя, как упоминалось, в выноске строки Суворова, Байрон говорит, что это a kind of couplet, «род куплета».

Почему же Кашкин так обижается за «острячка» и за «стишок» (233, 1, 1)? Тут же легкий «передерг»: Кашкин упоминает «глупый стишок». Это выражение есть, но не здесь, и в другом контексте. А именно:

Her next amusement was more fanciful;
 She smiled at mad Suwarrow's rhymes, who threw
 Into a Russian couplet rather dull
 The whole gazette of thousands whom he slew.
 Her third was feminine enough to annul
 The shudder which runs naturally through
 Our veins, when things call'd sovereigns think it best
 To kill, and generals turn it into jest.

Подчеркнуто везде мною.

Дословный перевод:

Ее второе удовольствие было более воздушным;
 Она улыбнулась сумасшедшим рифмам Суворова, ко-
 торый вместил
 В русский куплет, несомненно глупый³¹
 Целую газету о тысячах, убитых им.
 Третье [удовольствие] было достаточно женским,
 чтобы уничтожить
 Дрожь, которая естественно пробегает по
 Нашим жилам, когда обстоятельства побуждают го-
 сударей находить, что прекрасно³²
Убивать, а генералов — превращать это в посмешище.

Я перевожу:

Затем, по вкусу ей стишок пришелся глупый
 Суворова, кто смог в коротенький куплет
 Вложить известие, что где то грудой трупы
 Лежат, чем заменил полдюжины газет.
 Затем ей, женщине, приятно было щупы
 Сломить у дрожи той, пронзающей хребет,
 Когда вообразим разгул убийств кромешный,
 Что повод дал вождю для выходки потешной.

Я готов признать, что выражение «щупы» по отношению к дрожи — малоудачно (хотя это слово существует, — см. словарь Ушакова). Но мы видим, что в оригинале есть и «сумасшедший стишок», и «глупый

³¹ Или все же «скучноватый»? Или «простенький»? — А. А.

³² Неверно: не «прекрасно», а «наиболее желательно», «наиболее правильно», да и «things call'd sovereigns think...» — это не «обстоятельства побуждают государей находить...», а «существа, именуемые государями, полагают...» — А. А.

куплет», и «посмешище», и «тысячи трупов», и «убийство считаемое прекрасным».

Как же смеет Кашкин утверждать, что ничего этого нет (233, 1, 2), и что я «искажил» в подозрительных целях образ Суворова?

Дальше.

He wrote this Polar melody and set it,
Duly accompanied by shrieks and groans,
Which few will sing, I trust, but none forget it —
For I will teach, if possible the stones
To rise against earth's tyrants. Never let it
Be said that we still truckle unto thrones;
But ye — our children's children! think how we
Show'd what things were before the world was free! (VIII, 135)

Дословно:

Он написал эту полярную мелодию и отослал³³ ее
Под аккомпанемент криков и стонов, —
Которую немногие будут петь, я уверен, но никто не забудет,
Ибо я научу, если возможно, камни
Восставать против земных тиранов. Да не будет никогда
Сказано, что мы раболепствовали перед тронами.
Но вы, дети наших детей, подумайте, как мы
Рисовали положение вещей, прежде чем мир стал свободен.

В моем переводе:

Полярный тот романс игривого пошиба,
Написанный под вопль, под гром, под лязг ножа,
Споют немногие, но все запомнят, — ибо
Я камни научу искусству мятежа!
Убийству деспотов! Пусть трон стоит как глыба, —
Мы не ползли к нему, бледнея и дрожа!
Глядите, правнуки, как обстояло дело,
Пока Свобода мир не обняла всецело!

Судите, «искажен» ли здесь «социальный смысл» (231, 2, 5)? Имеется ли здесь ИОС (232, 1, 1 и 4)?

³³ Ошибка в прочтении: у Байрона «set», а не «sent»: не отослал, а оформил, аранжировал, снабдил аккомпанементом... — А. А.

Ах, да! В оригинале нет «игривого пошиба»! Верно, нет. Ну, а какого же пошиба были, по Байрону, стихи Суворова? Мы видели «фарс», «сумасшедшие стихи», «глупый куплет», «превращение ужасов в пошмище». Что это — возвышенный пошиб? торжественный? задушевный? Переводчик стихов в своих не избегных надставках обязан лишь придерживаться духа и манеры оригинала, говорить то, что мог бы в данном случае сказать автор. Например, Мицкевич в «Будрысах» говорит «Весела как молодая кошечка»; Пушкин переводит: «Весела, что котенок у печки». И пусть мне докажут, что моя здесь надставка противоречит байроновской характеристике!...

Дальше, — о Суворове говорится:

...the greatest chief
That ever peopled hell with heroes slain
Or plunged a province or a realm in grief. (VII, 68)

Дословно:

величайший вождь
Из всех, кто когда либо населяли ад убитыми героями
Или погружали провинции и королевства в скорбь.

В моем переводе:

Славнейший из вождей, что населяли ад
Героями и в мир несли с любой победой
Мрак и отчаянье — столетия подряд.

Действительно, это место переведено несколько вольно. Но гораздо *менее вольно*, чем это интерпретирует Кашкин (233, 1, посл. абз.):

У Байрона просто (!) утверждается, что Суворов повергает в печаль завоеванные провинцию или королевство.

Прежде всего grief — не «печаль», а более сильное слова для того же или сходного понятия. Затем, Суворов не завоевывал никаких королевств, так что Байрон, знавший историю (не в пример иным кандидатам наук), не мог этого утверждать, даже «просто». А глав-

ное, данная характеристика относится ко *всем завоевателям*, величайшим из которых назван Суворов. А среди этих завоевателей мыслятся и Аттила, и Чингиз-хан, и Тимур. Что же, когда Тимур и Чингиз истребляли миллионное население Мерва и громоздили пирамиды из человеческих голов, то соответственные провинции охватывала только «печаль»? Такая ли большая беда приписать им «мрак и отчаянье»? Так что и здесь Кашкин не мог не «примыслить кое что от себя».

Дальше. Возьмем «центральную» (по Кашкину) строфу о Суворове, которую он приводит в отрывке (232, 2, 5) и полностью (234, 2, 9):

Suwarrow chiefly was on the alert,
 Surveying, drilling, ordering, jesting, pondering;
 For the man was, we safely may assert,
 A thing to wonder at beyond most wondering;
 Hero, buffoon, half-demon and half-dirt,
 Praying, instructing, desolating, plundering;
 Now Mars, now Momus, and when bent to storm
 A fortress, Harlequin in uniform. (VII, 55)

Дословно:

Суворов всё время (букв. «преимущественно») был настороже,
 Наблюдая, обучая, приказывая, дурачась, размышляя.
 Ибо этот человек был, мы с уверенностью можем сказать,
 Существом удивительным превыше всякого удивления;
 Герой, шут, полу-демон, полу-прах,
 Молившийся, наставлявший, опустошавший, захва-
 тывавший,
 Попеременно Марс и Мом, а когда шло дело о штурме
 Крепости, — арлекин в мундире.

В моем переводе:

Суворов начеку все время был; притом
 Учил и наблюдал, приказывал, смеялся,
 Шутил и взвешивал, всех убеждая в том,
 Что чудом из чудес он не напрасно звался.
 Да, полудемоном, героем и шутом,
 Молясь, уча, грома и руша, он являлся

Двуликой особью: он — Марс и Мом — один,
А перед штурмом был — в мундире арлекин.

Как видим, в этом переводе *текст оригинала дан почти со 100% бережливостью*. Опущено half-dirt (букв. «полугрязь»), так как я до конца не уяснил себе здесь мысли Байрона (напомню замечание Пушкина о том, что Байрон сам не всегда мог объяснить значение той или иной своей строки). Соколовский перевел это место произвольно: «полупростак»; Ларош — с грубой неточностью: «moitié demon, moitié ange»; Козлов вообще всё смазал. Добавлено «двуликой особью» в пояснение *противопоставления* Марса и Мома, несоместимость коих не всем очевидна.

Но по Кашкину оказывается (234, 2, посл. абзац), что здесь

словесный мусор вроде «двуликой особи», лишнего «притом» <, и> чисто грамматическая неувязка с падежами (??) и со сказуемым «являлся», которое относится и к «полудемону», и к «особи».

За такой грамматический разбор кандидат наук Кашкин получил бы в 3 классе средней школы «неуд.». «Являлся» относится к местоимению «он» (т.е. *управляется* этим подлежащим) и *управляет* словом особь, а комплекс «полудемоном, героем и шутком» есть *сравнение*, ablativus comparativus, в *другом* предложении, в придаточном временном, сокращенном через деепричастие. Вот точная параллель: «Стряпая, невежественным критиком, злобные статьи, он являлся двуликой особью». Абсолютно правильно построенная фраза!..

Но «важнее всего» (по Кашкину) — здесь же — что

...на рифму, на смысловой удар, выдвинуты «шут» и «арлекин», чего нет у Байрона, и выходит (!), что Суворов казался чудом, а был арлекином.

Утверждение, что рифма является обязательно «смысловым ударом» — ЧИСТЕЙШИЙ ФОРМАЛИСТСКИЙ

ВЗДОР. «Смысловой удар» — там, где поставлено *важное по смыслу* слово. По Кашкину, значит, Байрон, ставя на рифму слово *uniform*, желал подчеркнуть, что «арлекин» был именно в мундире, а не в пиджаке? По Кашкину, значит, пушкинские строки:

Тебе — но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?
Поймешь ли ты душою скромной
Стремленье сердца моего?

подчеркивают местоимения «твоего» и «моего»? Мы, бедные, до сих пор думали, что «голос музы», «стремленье сердца», «коснется ль», «поймешь ли» — несколько важнее по смыслу...

И почему же «выходит», что Суворов лишь казался чудом, когда черным по белому написано, что он всех убеждал, что чудом *не напрасно* звался, — т.е. был чудом. Почему Кашкин ставит *мне* в вину *свои* галлюцинации? Козлов-де, поучает Кашкин,

выдвигает на рифму слова «герой» и «чудо» (там же).

Но ведь этого тоже нет у Байрона, у которого *hero* начинает 5-ю строку, а *wonder* стоит вторым словом в 4-й строке. А кстати (VII, 69) у меня сказано: «Суворов же — герой»; почетный предикат стоит на рифме! Почему же Кашкин меня не похвалил за это?

Стыдно писать о таком вздоре! Стыдно думать, что человеку с таким теоретическим багажом позволяют писать критические статьи о писателях!..

Чтобы покончить с художественными соображениями Кашкина, укажу на строфу VIII, 2, которую Кашкин полностью приводит в моем и козловском переводе (234, 1, 5 и 234, 2, 1) и, находя, что у меня «в общем смысл не искажен» (*merci!*), подчеркивает, что

У Байрона основной образ — это лев, выходящий на охоту из логовища, второй, дополнительный — Гидра (с большой буквы, символ неистребимости) (234, 1, 6).

У Шенгели... гидра (с маленькой буквы, т. е. понятие, вызывающее совершенно другие ассоциации) вползает в самую сердцевину строфы и, расположившись там рядом со львом, тем самым ослабляет основной образ... Козлов <...> выдвигает в первую же строку образ льва, а Гидру оставляет в самом конце (234, 1, 8).

Вот что сказано у Байрона:

All was prepared — the fire, the sword, the men
 To wield them in their terrible array.
 The army, like a *lion* from his den,
 March'd forth with nerve and sinews bent to slay, —
 A human *Hydra*, issuing from its fen
 To breathe destruction on its winding way,
 Whose heads were heroes, which cutt³⁴ off in vain,
 Immediately in others grew again. (VIII, 2)

Дословно:

Всё было готово — огонь, меч, люди,
 Чтоб действовать (букв. «владеть») ими в их страшном порядке
 Армия, как *лев* из своего логовища,
 Двигалась вперед с нервами и мышцами, готовыми убивать, —
 Человеческая *гидра*, выползающая из своего болота,
 Чтобы дышать разрушением на своем извилистом пути,
 Чьи головы были героями, срезаемые напрасно,
 Немедленно заменяемые новыми.

Как видим, «лев» не начинает строфу (как у Козлова), а скромно стоит в третьей строке, и тут же, «в самой сердцевине», в 5-й строке, стоит «гидра», — каковое соседство (вопреки Кашкину) не «ослабляет основной образ».

У меня переведено:

Готово всё — огонь и сталь, и люди: в ход
 Пустить их, страшные орудья разрушенья,
 И армия, как *лев* из логова, идет,
 Напрягши мускулы, на дело истребленья.
 Людскою *гидрою*, ползущей из болот,

³⁴ Опечатка: должно быть cut. — А. А.

Чтоб гибель изрыгать в извилистом движенье,
Скользит, и каждая глава ее — герой.
А срубят — через миг взамен встает второй. —

Как видим, и лев, и гидра занимают те же места, что и в оригинале. Равно подчеркнута и смертоносность гидры, а не только ее неистребимость.

А вот что, в назидание мне, рекламирует Кашкин, полностью приводя козловские строки:

Как вышедший из логовища лев,
Шла армия в безмолвии суровом.
Она ждала (до крепости успев
Добраться незаметно, под покровом
Глубокой тьмы), чтоб пушек грозный рев
Ей подал знак к атаке. Строем новым
Бесстрашно замещая павший строй,
Людская гидра вступит в новый³⁵ бой.

Блистательно! Четыре подчеркнутые строки — чистая и полная отсебятина! Остатки байроновского текста перевернаны! Многоголовая гидра замещает «павший строй» «новым», — значит, гидр было много? А вдобавок «гидра» и у Козлова (см. кашкинскую цитату, а также брокгаузовское издание и авторское 1889 г.) пишется с *маленькой* буквы! Почему же столь обиженная гидра не вызывает в козловском тексте «совершенно других ассоциаций»?

Мелкое и неискusstное шулерство и крупное непонимание художественных задач перевода!

Вернемся к Суворову.

Мы читаем:

But to the tale; — great joy unto the camp!
To Russians, Tartar, English, French, Cossacque,
O'er whom Suwarrow shone like a gas lamp,
Presaging a most luminous attack;
Or like a wisp along the marsh so damp,
Which leads beholders on a boggy walk,
He flitted to and fro a dancing light,
Which all who saw it follow'd, wrong or right. (VII, 46).

³⁵ Описка: у Кашкина — «в смертный». — А. А.

Дословно:

Но к рассказу; в лагере большая радость
Русским, татарам, англичанам, французам, казакам,
Над которыми Суворов засиял как газовая лампа,
Предвещающая самую сверкающую атаку,
Или, как блуждающий огонек над илистым болотом,
Который заводит глядящих на топкую тропу,
Он порхал здесь и там танцующим светом,
За которым все, кто видели, следовали, к добру или
к худу.

У меня переведено:

Вот радость в лагере (займись опять рассказом)!
Ликует бритт, француз, татарин и казак:
Суворов им сверкнул рожком с горячим газом³⁶,
Как предвещание сияющих атак, —
Иль огоньком, скорей, болотным, синеглазым,
Что вьется у трясин, губительный маяк,
Заманивая в топь. И все за ним летели
Как зачарованы, не разбирая цели.

Опять же видим, что все значимые элементы оригинала бережно отражены в переводе.

Но Кашкин ставит мне это в вину:

Странная получается фигура победоносного полководца, который, заманивая в топь, предоставлял погибать своим войскам (233, 2, 7).

Во первых, не Суворов «заманивает в топь», а блуждающий огонёк. Не все свойства *того*, с чем что либо сравнивается, переносятся на сравниваемое; так, выше я сравнил Кашкина с Зоилом, то отсюда не следует, что я приписываю Кашкину знание древнегреческого языка. Во вторых, я сказал то, что сказал Байрон. А в третьих, и у Козлова, которому поет акафисты Кашкин, также получается «странная фигура полководца»:

³⁶ Это, видно, тоже «*ablativus comparativus*», но прочитывается совершенно как *ablativus instrumentalis*: кажется, что у Суворова в руке рожок с горячим газом, которым он сверкает; странно, что это осталось незамеченным Кашкиным. — А. А.

Как метеор, что светит над *трясиной*
 И манит в *топь*, фельдмаршал засиял
 Пред войском...

Почему же здесь Кашкин не оскорбляется?

Теперь насчет «предоставлял погибать».

У Байрона:

Suwarrow, — who but saw things in the gross,
 Being much too gross to see them in detail,
 Who calculated life as so much dross,
 And as the wind a widow'd nation's wail
 And cared as little for his army's loss
 (So that their efforts should at length prevail)
 As wife and friends did for the boils of Job, —
 What was 't to him to hear two women sob? (VII, 77).

Дословно:

[Для] Суворова, который смотрел на вещи брутто [в целом],
 Будучи слишком велик³⁷, чтобы разглядывать их в деталях,
 Кто ценил жизнь не более чем шлак
 И рыдания овдовевшей нации не более чем ветер
 И так же мало заботился о гибели своих войск
 (Лишь бы их усилия в конце концов восторжествовали),
 Как жена и друзья Иова о [его] струпьях, —
 Что же был для него плач двух женщин?

В моем переводе:

Суворов же всегда всё мерил крупно, — сам
 Он слишком крупен был, чтобы входить в детали;
 Жизнь мелочью считал; несчастным племенам
 Внимал не более, чем вою ветра в дали;
 Он погибать своим предоставлял войскам
 (Лишь бы они ему победу одержали),
 Как Иову друзья на гноище его.
 Что ж для него был плач двух женщин? — Ничего!

Разве «не заботился о гибели войск» лучше, чем «предоставлял погибать»? И разве козловское «...чтобы

³⁷ Не велик, а груб, толстокож, неотесан; Шенгели тут как раз неосознанно польстил Суворову. — А. А.

выиграть сражение, Не пожалел бы армии своей» (что приводит и Кашкин) не выражает той же мысли? Откуда же истерика Кашкина?

Далее Кашкин обижается за Суворова на мелочи: «старичок чудной», «старичок, весьма криклив и скор»; сердится, что мною в VII, 39 «утерян фельдмаршал» (234, 2, 7). Посмотрим.

У Байрона:

And why? because a little — odd — old man... (VII, 49)

Дословно:

И почему? потому что маленький — чудной — старый человек...

У меня:

И всё лишь потому, что старичок чудной...

Неправда ли, — «маленький старый человек» есть «старичок». Odd (см. в любом словаре) значит «необычайный, странный, *чудной*». «Необычайный» в этом контексте и колорите не подходит; «странный» не оттеняет шутливого характера суворовских чудачеств, — и единственное подходящее слово — именно «чудной». Что в нем обидного? В нем добродушная улыбка.

У Байрона читаем (девушки, приведенные Жуаном из гарема, были очень удивлены, видя):

...an old man, rather wild than wise
In aspect, plainly clad, besmear'd with dust,
Stript to his waistcoat, and that not too clean,
More fear'd than all the sultans ever seen. (VII, 73)

Дословно:

...некий старик, скорее дикий, чем мудрый
С виду, просто одетый, запачканный пылью,
Расстегнутый до камзола [букв. «жилета»], не слишком чистого,
Внушает больший страх, чем когда либо видали султаны³⁸.

³⁸ Чем все виденные султаны. Впрочем, несмотря на ошибку в дословном переводе, в поэтическом переводе это место передано верно. — А. А.

В моем переводе:

Что некий старичок, весьма криклив и скор,
 На взгляд — чудаковат, одетый с небреженьем
 В расстегнутый мундир, в пыли, — внушает страх,
 Какого не внушал, пожалуй, падишах.

Здесь я даже смягчил байроновскую характеристику. В оригинале нет «криклив»? Здесь — нет, но в VII, 65 говорится, что Суворов муштровал солдат with accents high — «с резкими возгласами»; почему эту деталь нельзя повторить? В VII, 39 я, действительно, опустил слово «фельдмаршал», не вместившееся в стих. Но в VII, 52 у меня стоит:

Да, то бесспорный факт, что он, фельдмаршал, лично
 Неловких рекрутов упорно муштровал...
 Ну, словом, делал всё, что делает капрал.

Здесь это слово несет конструктивную нагрузку (а не орнаментальную, как в VII, 39) и, конечно, сохранено. А кстати, в 1790 г., когда был взят Измаил, Суворов еще не был фельдмаршалом, получив это звание лишь в 1794 г. после взятия Варшавы; Байрон мог этого не знать, Кашкину же не мешало бы. Приводя мне в назидание «соответственную» строку Козлова: «Фельдмаршал, знаменитый князь Суворов» (234, 2, б), Кашкин не замечает нелепой надставки «князь» (у Байрона этого нет): этот титул Суворов получил лишь в 1799 г. после италийской кампании, — «князь Италийский». Словом, эрудиция Кашкина брызжет из каждой строки...

По Кашкину я «оскорбил» «кутузовских орлов», заставив их унизительно «жаться друг к другу в уголках» (233, 1, 1).

У Байрона это звучит так:

...the same troops...
 Just as Koutousow's most "forlorn" of "hopes"
 Took, like chameleons, some slight tinge of fear,
 Open'd the gate... to the groups
 Of baffled heroes who stood shyly near... (VIII, 73).

Дословно:

...этот отряд...

Как раз, когда кутузовские чрезвычайные «удальцы»,
Как хамелеоны, приняли легкий оттенок страха,
Открыли ворота... группам
Расстроенных героев, которые, оробев, находились
вблизи.

Я перевел:

И занят кавальер был этим батальоном...
В тот самый миг, когда, подстать хамелеонам,
Орлам кутузовским менял окраску страх.
Открылись ворота Килийские смущенным
Солдатам, жавшимся друг к другу в уголках
Рва...

Ясно, что «отвечать» за эту строфу должен Байрон, поставивший в иронические кавычки выражение *forlorn hope*. А кстати, он несколько раз говорит, что и Фридриху приходилось бежать (VIII, 22), и Цезарю удерживать бегущих (VIII, 28) и т.п., так что отдельные случаи утраты боевого порыва, потери духа, — вещь нередкая...

Далее мне в вину ставятся «егеря, испуганные выше всех приличий» (233, 1, 1).

У Байрона читаем:

And there, a little shelter'd from the shot
Which rain'd from bastion, battery, parapet,
Rampart, wall, casement, house...
He found a number of Chasseurs, all scatter'd... (VIII, 37)

Дословно:

И там, едва укрытые³⁹ от пальбы,
Хлеставшей градом с бастиона, батареи, парапета,
Вала, стены, из амбразур, из домов...
Он нашел несколько егерей, сплошь разогнанных...

³⁹ Т.е. укрытых. — А. А.

У меня:

И там, в укрытии от огненного шквала,
 Чья дикая струя с валов и с батарей,
 Со стен, из амбразур, с домов и крыш хлестала...
 ...он горстку егерей
 Нашел, испуганных превыше всех приличий...

Да! Склоняю повинную голову! *Разогнанные* бешеным
 огнем егеря испугались с соблюдением всех приличий!
 Я перехватил!

И наконец, — о, наконец, — Кашкин прав.
 В оригинале сказано:

...Suwarrow,
 Who loved blood as an alderman loves marrow. (VII, 8)

Дословно:

...Суворов,
 Кто любил кровь, как олдермен бычьи мозги.

А у меня он —

Как олдермен — мозги, кровь *обожал парную*.

Правда, «кровь», любимая им, очевидно всё же была
 «свежей», лившейся из ран на поле боя; но, конечно, я
 сгустил краски...

* * * * *

ИТАК, НА РЕШЕТЕ У КАШКИНА, ИЗ ВСЕГО РАЗБОРА,
 ОСТАЛОСЬ ЛИШЬ 2 ПОЛУСТИШИЯ: «парная кровь» и
 «неприличный испуг». Небогато!

ВСЕ ЖЕ ОСТАЛЬНЫЕ ЕГО НАПАДКИ ОКАЗАЛИСЬ
 ЛИБО ВЗДОРОМ, ЛИБО ПЕРЕДЕРЖКАМИ, ЛИБО ПОПРО-
 СТУ ОПРОВЕРГАЮТСЯ БАЙРОНОВСКИМ ТЕКСТОМ.

Но, на все лады ворочая строки, где я «искажил об-
 раз Суворова» (и где, *как доказано*, никаких искаже-
 ний НЕТ), Кашкин з а б ы в а е т указать те строфы, где
 Байрон *почтительно* и *восторженно* говорит о Суво-
 рове, и которые мною переведены столь же заботливо
 и бережно, как всё остальное. Кашкин лишь небрежно
 упоминает о «двух-трех парадных строфах» (232, 2, 1).

Но я, как это Кашкину ни неприятно, приведу и эти места. Приводить их я буду уже, для краткости, без английского текста и дословного перевода. Читатель, внимательно прочитавший вышеизложенное, п о в е р и т м н е , что и здесь перевод адекватен оригиналу.

Байрон, подтрунив над трудными русскими именами, говорит, что их носители —

Всё люди brave, умевшие в бои
Вступать бестрепетно, врага клинком приветив. (VII, 17).

Байрон почти буквально цитирует историка Кастельно:

Историк говорит: «Для описания боя
И русских подвигов за этот день — томов
Пришлось бы написать пять или шесть, и то я
Всего б не рассказал»... (VII, 32).

Байрон оттеняет воинскую славу Суворова:

...депеша...
Примчалась: князь приказ «взять штурмом Измаил»
Любовнику войны — Суворову — вручил. (VII, 39).

Тут, в скобках: Кашкин негодует на «любовника войны», но, во первых, у Байрона стоит *that lover of battles*; во вторых, в байроновское и пушкинское время слово «любовник» не обязательно означало «хахаль», как, повидимому, мнится Кашкину, но означало и «возлюбленный»; в «Онегине» (VI, 40) читаем про Ленского: «Увы, любовник молодой... Убит приятельской рукой», и в «Полтаве» (III, 65 строка) про Карла: «И ты, любовник бранной славы»...

Байрон отмечает бытовую неприхотливость Суворова: у него с денщиком

...и кладь была не черезчур обильна:
Рубашки три на двух... (VII, 43).

Байрон подчеркивает популярность Суворова в войсках:

Ну, всё тут приняло особый оборот:
 Везде энтузиазм, все выглядят бодрее;
 Вождя приветствуют и армия, и флот... (VII, 47).

Байрон говорит о вдохновляющей роли могучей личности Суворова:

И непреклонный дух упорно и сурово
 Толпу несметную стремится одной тропой...
 ...так, волей их овевая,
 Великий человек влияет на пигмеев. (VII, 48).

Уже приводилась VII, 52, где сказано, что Суворов считал нужным лично обучать солдат. А дальше Байрон отмечает успех Суворова, в который не верили его антагонисты:

И, пантомимую поупражняв солдат,
 Он счел их годными идти на приступ ярый.
 Смеялись умники, острили: «что за бред?»
 А он помалкивал. Он город взял в ответ. (VII, 53).

И ПРИ НАЛИЧИИ ТАКИХ СТРОФ МНЕ СМЕЮТ ПРИПИСЫВАТЬ «ИСКАЖЕНИЕ ОБРАЗА СУВОРОВА»?

Я привел ВСЕ строки, где дана характеристика или оценки Суворова и его бойцов. А подробнейшее описание штурма, данное в VIII песне, изобилует объективными штрихами, данными со скрупулезной точностью (почти всюду Байрон ссылается на исторические труды) и рисующими активность русских солдат, находчивость офицеров и генералов и пр. Но тут уж нужны буквально сотни цитат.

* * * * *

ИЗ ВСЕГО СКАЗАННОГО ЯСНО ОДНО:

МОЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КАШКИНСКОЙ КРИТИКИ КАК А М Е Р И К А Н С К О Й ОБОСНОВАНА ПОЛНОСТЬЮ.

И, осмеливаясь утверждать, что переводчик (я)

вольню или невольню смыкается с реакционной английской традицией трактовки Байрона, которая снижает его до уровня поэта-озорника, позорящего английскую литературу, легковесного острошлова, способного на нелепицу и болтовню, до смысла которой не стоит добираться (236, 2, 1), —

Кашкин ВОЗВОДИТ НА МЕНЯ ПРЯМУЮ ПОЛИТИЧЕСКУЮ КЛЕВЕТУ, караемую не только общественным мнением, но и уголовным законом.

НЕТ, ЭТО ОН, КАШКИН, запрещая переводить точно, требуя вуалей и пудры, рекламируя нечитаемый и бездарный перевод Козлова, ПОМОГАЕТ БУРЖУАЗНОЙ АНГЛИИ ВЫРЫВАТЬ КЛЫКИ И КОГТИ У ЛЬВА-БАЙРОНА.

А уж невольно или вольно он это делает, — пусть решат соответственные органы.

На этом я кончаю разговор о Кашкине, кандидате филологических и докторе хемингуэевских наук.

* * * * *

Но я не верю в непорочное зачатие вышеопровергнутой клеветы.

Общеизвестно в переводческих кругах Москвы, что тесно сплоченная кучка, — и ранее господствовавшая в журнале «Интернациональная литература», где печатались и рецензировались только ее переводы, где никогда ни словом не был упомянут ни мой Верхарн, ни мой Гюго, ни мой Байрон («Поэмы»), ни труды Е.Л. Ланна и А.В. Кривцовой, блестяще переведших почти всего Диккенса и почти всего Лондона, — теперь, дорвавшись до «командных высот», окончательно растопырила локти, никого не подпуская к работе и ссаживая с седла тех, кого нельзя «не подпустить».

Характерным штрихом является выступление Т. Аксель (члена бюро секции переводчиков зарубежной литературы) на одной из собраний прошлой зимы. Речь зашла о переводе пьесы Фаста «30 серебрянников», сделанном кем то из «чужих». Аксель негодовала: «этот же перевод пойдет в театр! за него получат десятки тысяч! так нельзя! надо, чтобы всё было под нашим контролем!» Это слышали десятки людей. «Вожди», конечно, не одобрили такого выступления: излишняя откровенность неуместна. Но безудержная реклама «своих» идет полным ходом и «превыше всех приличий».

Так, Н. Вильям (член бюро секции) заявил в прошлом году в своем докладе, что — подобно тому, как Пушкин рекомендовал учиться русскому языку у московских просвирен, — так он, Вильям, рекомендует переводчикам учиться русскому языку у переводчиц Дарузес и Топпер!⁴⁰ А когда на совещании в «Литгазете» ее работник т. Разговоров привел цитату из читательского письма, в коем удивлялись, как переводчица Касаткина умудрилась из «плиты с четырьмя камфорками» сделать плиту с «четырьмя топками», то на т. Разговорова обрушилась та же Аксель: «это — оскорбление одной из наших лучших переводчиц! мы должны протестовать!»

И вот, в конце своей статьи в «Новом мире» К а ш к и н уже называет ряд переводческих имен, — именем С.Я. Маршака маскируя другие, — носители коих переведут-де Байрона как должно.

Таким образом, под кашкинской «идеологической надстройкой» явный «экономический базис».

В этой связи я должен кое что сказать о себе. Как переводчик я работаю 1) над моими любимыми авторами, 2) в широких масштабах; по мелочам, — за редчайшими исключениями, — я не перевожу ничего, ибо переводческая работа лишь тогда успешна, когда сроднишься с данным автором и трудишься как художник, а не как ремесленник.

Наряду с этим, у меня никогда не было тенденции ни к монополизму, ни к непотизму.

Иллюстрация к первому утверждению: в «большого» Верхарна, изд. 35 г. я включил переводы Брюсова и Волошина и целую книжку, переведенную А. Гатовым, хотя у меня почти все эти стихи переведены тоже; в книжку Верхарна, изд. «Мол. гвардии» я включил почти все переводы Брюсова, отведя им полкнижки. Далее; я много лет подумывал о переводе гениальной поэмы Агриппы д'Обинье *Les Tragiques*. Но, когда ко

⁴⁰ Опечатка. Имеется в виду Вера Максимовна Топер. — А. А.

мне в 35 г. (тогда я был редактором Гослитиздата) пришел мне неведомый Валентин Дмитриев (глухонемой, научившийся говорить) с образцами своего перевода этой поэмы, я, найдя их удачными, немедленно помог ему заключить договор на полный перевод этой поэмы⁴¹. Теперь Дмитриев является автором многочисленных переводов «Поэтов революции 48 г.», Клемана, Эж. Потье и др. Наряду с этим укажу, что именно мною были привлечены к переводческой работе лучшие наши переводчики — Тарковский, Липкин, Петровых. — Следовательно, руководствуясь моим долгом *советского писателя*, я и открывал дорогу талантливой молодежи, и сам умел отходить в сторону. Будучи редактором «Драм» Верхарна, я сам ничего не перевел для этой книги. Перевод «Зорь» я поручил Вильгельму Левику (в чем ошибся: зори оказались весьма тусклыми). Располагая собственным переводом четверостиший Омар Хайама (почти в полном объеме бодлеанского текста), я открыл двери соответственному переводу О. Румера и стал редактором этой книги.

Иллюстрация ко второму утверждению. Будучи 6 лет редактором и распределяя переводы, *я ни одной строки не поручил моей жене*, хорошей переводчице Манухиной, с успехом переводившей стихи Мопассана, Райниса, Барбюса и др. Ее перевод «Филиппа II», исполненный без договора, наудачу, был включен в редактированную мною книгу лишь с санкции тогдашнего заведующего соответственным сектором Гослитиздата.

⁴¹ Этот перевод так и не вышел: клика некоего В. Парнаха, переведшего строк 700 этой поэмы в добавление к переводу «Мемуаров» организовала длительную травлю Дмитриева и добилась своего: Парнах напечатан, а Дмитриев — нет, хотя его перевод (тыс. 10 строк) был принят и оплачен. Положительным рецензиям почтенных лиц (как проф. Ю.Н. Верховский) противопоставлялись шулерские рецензии, со всевозможными передержками. — Пораспросите-ка об этом самого Дмитриева.

Далее. Печатая *свои* книги, я никогда не напирал на денежную сторону. Иллюстрация: за перевод доброй половины стихов Верхарна (в сборнике 35 г., — тыс. 7–8 строк), ранее не напечатанный, я согласился получить по рублю за строку (вместо 2½ — тогдашняя ставка) ввиду того, что печатается «очень много». За перевод ДЖ (55 тыс. экз., т.е. 6 тиражей) я согласился получить как за 2 издания, т.е. почти в три раза меньше, чем следует по закону и меньше, чем я получил бы по средней ставке (мне платили высшую) за 6 тиражей.

Значит, борясь за свое место в переводческих рядах, я не ищу денег, а тем паче обогащения. У меня нет ни яхт, ни автомобилей, ни дач, ни коллекций фарфора или кактусов. Единственное, что я «добыл» помимо гонорара своими переводами, это отдельная квартира, предоставленная мне по личному распоряжению одного из руководителей нашей страны, позаботившегося о создании мне лучшей обстановки именно для моей переводческой работы.

Но в переводческом деле множество литпромышленников, переводящих «всё» и умудряющихся из года в год, так или иначе, переиздавать свои опусы.

Как же им упустить такую золотую жилу, как Верхарн или Байрон?

Мне с 35 г. не удастся добиться переиздания моего, почти полного, Верхарна. Три года назад в план Гослитиздата был, наконец, включен «вообще» избранный Верхарн, — и четвертый год эта книга переползает из плана в план: «руки не доходят». Казалось бы, просто: есть перевод Брюсова и мой, названные в БСЭ (1 изд.) лучшими. Сделать книгу нетрудно. — Нет! Весною 52 г. некая Гальперина (не упоминавшаяся выше Ревекка Гальперина, а другая), на обсуждении плана Гослитиздата заявила: «Кому нужен Верхарн, *а особенно в переводах Шенгели?*»

И вот Кашкин в своей статье «подбирается» и к этому вопросу, поминая старую, 23-го года, и довольно суровую рецензию Брюсова о моем Вехарне. Но по-

минает он ее, конечно, с передержками. Брюсов, весьма ревнивый к переводчикам Верхарна, которого он первый начал переводить и пропагандировать, укорял меня в *недостаточной точности* в некоторых случаях, в несоблюдении *эквilinearности*, в недостаточной бережности в отношении мелких деталей фактуры — вроде внутренней рифмы в иных местах — и т.п. Но при этом Брюсов подчеркивал, что мой перевод «*несравнимо выше*» всех других переводов Верхарна, появившихся в эти годы.

Кашкин (приходится еще раз упоминать это имя), заговорив о брюсовской статье, *об этой оценке, конечно, не упоминает* (так же, как умалчивает о лестной оценке моего Байрона в статье Федорова, откуда цитирует мимоходный упрек). Зато он, в экстазе ясновидения, «читает в сердце»:

Проницательный критик Брюсов уже тогда определил несостоятельность переводческой манеры Шенгели. Однако Ш не внял Брюсову (240, 1, 2).

Во первых, Брюсов упрекал меня за *нехватку* тех качеств, за *наличие* коих меня скальпирует Кашкин. Во вторых, я «внял» Брюсову: стал переводить много бережней.

А в третьих, «проницательность» Брюсова проявилась в том, что он через несколько месяцев пригласил меня профессором в свой Литинститут (где Кашкин тогда был студентом — и не из очень способных) и передал мне свой курс энциклопедии стиха...

Таким образом, группка начинает вести бой и на «ближних подступах» к Верхарну.

И уже совсем на днях было «обходное движение»: В. Россельс, который был одним из редакторов того сборника «Леси Украинки», помещенный в моем переводе «Роберта Брюса» был назван критикой лучшим в книге, в своем реферате «Национальная форма» уже (без мотивировки) назвал меня «формалистом», а статью Кашкина «прекрасной». Правда, Россельс, эта

переводческая Маргарита, которая своей невинности пока не доказала, должен был выслушать от одного из товарищей (которому я лично едва знаком) весьма резкую реплику. Но что ж, — маленькая неприятность не мешает большому удовольствию...

Я не говорил бы о всей этой мелкой возне, хотя «борьба за пирог», ведущаяся сейчас в переводческих кругах, весьма дурно — во многих случаях — пахнет.

Но я думаю, что, если говорить о Байроне, борьба ведется не только с экономических позиций.

ПЕРВЫМ ГОНИТЕЛЕМ моего ДЖ был *бывший гражданин Сучков*, занимавший с 43 или 44 г. должность заведующего иностранной редакцией Гослитиздата. Он, отказавшись выпустить заказанный мне Гослитиздатом, принятый и оплаченный перевод ВОЕННЫХ СТИХОВ Верхарна, *бывших прямо по врагу* и звучавших так, как если бы они были написаны в 41 г., а не в 14, — почти три года мариновал ДЖ под всевозможными предложениями. Для меня нет сомнения, что этим он угождал *купившим его силам*.

Ни для кого не секрет, что этот субъект был *persona grata* у переводчиков определенной группы.

Он участвовал в выборах первого послевоенного бюро секции. Он, сидя в президиуме, позволил себе кричать на товарищей, пожелавших закрытого голосования, заявляя, что их пожелание — «контрреволюционная вылазка» (!!).

Став директором Инолита, он закрыл двери этого издательства для всех переводчиков кроме определенной группы. Посмотрите на титульные листы книг Инолита за «сучковские времена»: там всё те же 5–6–7–8 имен, тасующиеся в разном порядке (я имею в виду художественную литературу и, отчасти, публицистику).

И иные носители этих имен являются и доселе продолжателями и глашатаями сучковских установок в отношении моего ДЖ, участниками травли.

Я НЕ УТВЕРЖДАЮ НИЧЕГО БОЛЕЕ.

Но объективно, если учесть, что ДЖ и вообще Байрон, как сообщалось несколько лет назад, не допущены в библиотеки англоамериканских войск; что в Англии был выпущен клеветнический фильм *Bad lord Byron* («Дрянной лорд Байрон»); что журнальчик «Британский союзник» в юбилей Байрона посвятил ему кислую как уксус статью, говоря об его «устарелости», — нельзя не сопоставить с этим практические результаты травли моего ДЖ, действительные и возможные.

Например. Издание Однотомника Байрона, который предполагался к выпуску весной 49 г. (к 125-летию смерти Байрона), затянулось на 4 года: лишь недавно дан в набор. После всех кляуз «комиссии по качеству» мой ДЖ частично (см. выше письмо проф. Самарина) был всё же включен в Однотомник, но в конце истекшего лета, втайне от меня, был выброшен оттуда. На мой вопрос о причине, мне ответили в соответственной редакции, что причина — в «неблагоприятных отзывах о Суворове» (в каковых обвиняли уже не меня, а Байрона), «которому мы ставим памятники». На вопрос же директора, т. Котова, к которому я обратился, та же редакция ответила, что ДЖ выброшен из за чрезмерного объема книги.

Ну, — когда на один вопрос даются два вздорных ответа, то ясно, что подлинный ответ утаен. Нельзя же прятать от советского читателя лучшее произведение Байрона, если даже в нескольких главах он и говорит «неприятные вещи». Ведь можно было дать другие, *резко антианглийские главы!* Нет, сработали к выгоде реакционной Англии! Книга слишком толста? Так выбросьте письма! Или дайте двухтомник: выпустили же избранного Гюго в 2 томах! Нет! Как же можно нарушить план?! А нарушить здравый смысл, дать массовому читателю — на десятилетия — Байрона без ДЖ (всё равно что дать Пушкина без «Онегина») — это можно.

А за это время, глядишь, ктонибудь сработает новый перевод, гладенький, серенький, приблизительный, нечитаемый, — и «Дон Жуан» исчезнет из алмазного фонда советского читателя, — чему, конечно, порадуются кое где и кое кто...

Я СПРАШИВАЮ: может ли такое невозбранно происходить в столице Советского Союза?

Георгий Шенгели

Москва, 27 декабря 1952 г.

Научное издание
Серия «Исследования культуры»

АНДРЕЙ АЗОВ

ПОВЕРЖЕННЫЕ БУКВАЛИСТЫ:
ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПЕРЕВОДА В СССР В 1920–1960-е ГОДЫ

Главный редактор
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ
Заведующая книжной редакцией
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА
Художник
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ
Редактор-корректор
АНАСТАСИЯ АРХИПОВА
Верстка
ОЛЬГА ИВАНОВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
Тел./факс: (499) 611-15-52

Подписано в печать 15.10.2013. Формат 84×108/32
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 16,0. Уч.-изд. л. 13,5
Печать офсетная. Тираж 1000 экз.
Изд. № 1668. Заказ №