

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 Кашкин, а потому и период, которому здесь уделяется основное внимание, совпадает с периодом его активного творчества: 1936 г. — его первая статья о технике перевода, 1950-е годы — 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 охлаждать пыл этого сбивчивого и далеко не всегда чистоплотного полемиста, некоторые его оруженосицы, как показало время, мнимые, подзуживали и навинчивали его то против Шенгели, то против Ланна. Талантливый человек, Кашкин растрачивал себя на 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, повторяю 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 приспособлять 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-

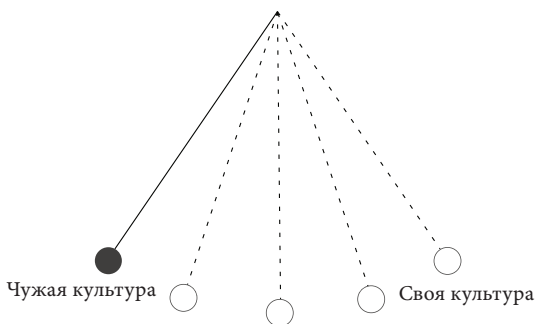
нивается с театром Брехта и названа словом «остранение» (alienation). В книге 1995 г. это деление представлено более отчетливо и приведено в соответствие со взглядами Шлейермахера, а переводческие стратегии названы осваивающей, или одомашнивающей, и очуждающей (domesticating и foreignizing). Вероятно, 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].

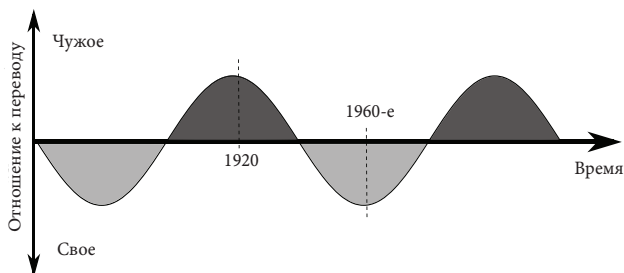
Гаспаровскую модель истории перевода можно зримо представить в виде маятника, который качается между дающей культурой и берущей культурой, ориентацией на чужое и ориентацией на свое, приноравливанием то к особенностям авторского текста, то к привычкам читателя, а в итоге — между более строгим и более 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].

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 сдвиг 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].

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

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

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

1. КРАТКИЙ ОБЗОР ПУБЛИКАЦИЙ

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru