ЖЗ
русский толстый журнал как эстетический феномен

Главная
Авторы
Библиотека
Журналы
Поиск

Prosōdia
Вестник Европы
Волга
Дети Ра
Дружба Народов
Звезда
Зеркало
Зинзивер
Знамя
Иерусалимский журнал
Иностранная литература
Интерпоэзия
Крещатик
Нева
Неприкосновенный запас
НЛО
Новая Юность
Новый Берег
Новый Журнал
Новый Мир
Урал

Архив
©оюз Писателей
Homo Legens
Арион
ВОЛГА-XXI век
День и ночь
Зарубежные записки
Континент
Критическая Масса
Логос
Новая Русская Книга
Новый ЛИК
Октябрь
Отечественные записки
Сибирские огни
СловоWord
Старое литературное обозрение
Студия
Уральская новь

Проект «Египетские ночи»
Портал ЖЗ

Михаил Яснов

“Хранитель чужого наследства… ”

Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода

Опубликовано в журнале Иностранная литература, номер 12, 2010

Михаил Яснов#

“Хранитель чужого наследства… ”

Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода

1

Ленинградская школа художественного перевода — миф или реальность?

Ответить не так-то просто. Школа безусловно существовала как феномен петербургской-ленинградской культуры. И в то же время целиком принадлежит советской мифологии.

Рожденная первыми значительными опытами теории и практики отечественного перевода XX столетия, она почти сразу же оказалась разведенной с параллельно складывавшейся московской школой — однако не столько в подходах, в уровне осмысления общих положений или внутренних проблем, сколько в области книгоиздания, идеологии и социального бытования переводчиков.

Представления о московской и ленинградской школах перевода диктовались не творческими, а сопутствующими творчеству причинами, вызванными прежде всего жесткой централизацией и контролем над культурой. В Москве изначально было больше возможностей, было легче напечататься, поэтому со временем стал выше процент литературного брака. Так сложилась легенда о московской вседозволенности, легковесности, “разгульности”, которая “подобает москвичам”, говоря словами Александра Кушнера. В Ленинграде было куда сложнее добраться до того поэта, которого хотелось перевести. Поэтому на долю ленинградских переводчиков выпадала подчас более сложная, более изощренная работа, от которой по тем или иным причинам отказывались москвичи. Так возникла не менее популярная легенда о ленинградской точности, скрупулезности и “сухости стиха”, упомянутой в том же стихотворении[1].

Сегодня более чем очевидно, что проблемы были привнесены извне. Чем переводческая школа москвича Мориса Ваксмахера отличалась от школы москвича Аркадия Штейнберга, а школа Аркадия Штейнберга от школ ленинградокЭльгиЛинецкой и Татьяны Гнедич? Только тем, что у классных досок стояли, а за партами этих школ сидели разные люди со своими индивидуальными творческими установками. Но одновременно все были приверженцами одной школы, одной традиции — русского художественного перевода.

2

Феномен ленинградской переводческой школы порожден диффузией старой петербургской и советской ленинградской культур. Просуществовав около 75 лет, она в новых российских условиях практически слилась с общим потоком современного перевода, характеристика и изучение которого еще впереди.

Конец школы сопровождался в 90-е годы уходом из жизни ярких ее представителей — И. М. Чежеговой (1929-1990), А. Л. Андрес (1907-1991), А. В. Федорова (1906-1992), В. Г. Адмони (1909-1994), А. А. Щербакова (1932-1994), Ю. Б. Корнеева (1921-1995), Н. Я. Рыковой (1901-1996), М. А. Донского (1913-1996), Т. Ю. Хмельницкой (1906-1997), Э. Л. Линецкой (1909-1997), С. Н. Иванова (1922-1999), И. Я. Шафаренко (1918-1999), Е. Г. Эткинда (1918-1999). В эмиграции умирают Г. Г. Шмаков (1940-1988), И. А. Бродский (1940 — 1996), позднее — Г. Е. Бен (1934-2008). В первое десятилетие нового века со смертью В. А. Каменской (1925-2001), Э. Л. Шрайбер (1918-2004), Ю. Д. Левина (1920-2006), В. В. Фадеева (1947-2006), М. А. Шерешевской (1922-2007), Л. М. Цывьяна (1938-2007), М. И. Беккер (1920-2010), А. М. Косс (1934-2010) ленинградская школа начинает приобретать мемориальные черты, оставаясь (учитывая частотность переизданий) живым литературным явлением, но одновременно и вводя в историко-культурный обиход широкий материал для историков и исследователей культуры.

Ленинградская школа художественного перевода, не являясь петербургским мифом, способствовала его созданию; не бытуя как петербургский текст, существовала в его рамках; не представляя петербургский стиль в современном культурологическом понимании этого термина, служила и до сих пор служит камертоном литературно-филологической культуры города.

Писатель Михаил Берг справедливо отметил, что после переноса столицы в Москву за Ленинградом зарезервировались “функции сохранения, консервации и развития традиций дореволюционного времени”[2]. Он же, размышляя о петербургском стиле, предположил, что “Ленинград просмотрел, проморгал советскую эпоху, пытаясь либо ее не замечать и дистанцироваться от нее, либо описывать ее на чужом языке”[3]. При всей спорности этого последнего высказывания, как метафора, относящаяся к ленинградской переводческой школе, оно вполне показательно.

3

В капитальном труде Соломона Волкова “История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней”[4], реально претендующем на полный охват всех тех явлений, что сыграли свою роль в разнообразной жизни города за три столетия его существования, нет даже упоминания о петербургской-ленинградской школе художественного перевода.

Походя брошенная фраза об “утопической идее” Максима Горького, одного из создателей “Всемирной литературы” (1918-1924), издательства, где был составлен “огромный список произведений писателей всех времен и народов, который надо было заново перевести и издать для пролетарской аудитории”[5], — чуть ли не единственная, отмеченная Волковым деталь того духовного, но весьма весомого мира, каким был и остается в культуре нашего города мир художественного перевода. Столь же странно и субъективно, в отрыве от какого бы то ни было контекста, выглядит беглое упоминание среди “культурных лидеров” “влиятельных переводчиц” Татьяны Гнедич и ЭльгиЛинецкой[6].

Кстати, в семье сотрудника “Всемирной литературы” вырос Ю. Д. Левин — один из ведущих переводоведов и переводчиков, несколько лет возглавлявший секцию художественного перевода при Союзе писателей Санкт-Петербурга. В своей монографии “Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода” (1985) он, по словам переводчика и историка литературы Всеволода Багно, убедительно доказал, что “без учета творческих достижений переводчиков, их вклада в национальную культуру, любые историко-литературные построения оказываются не только односторонними, но и неверными”[7]. Багно безусловно прав, когда пишет о существовании петербургской-ленинградской школы, — не только художественного перевода, но и его теории и истории, — наиболее яркими представителями которой были А. В. Федоров, Е. Г. Эткинд, В. Е. Шор и Ю. Д. Левин.

Работы А. Федорова давно стали классикой современного переводоведения[8]; в частности, и на их основе Е. Эткиндом и Ю. Левиным была разработана историко-литературная концепция русского художественного перевода, заслуга которой, как отмечал В. Шор, — “установление органической связи между оригинальной и переводной литературой, раскрытие эволюции переводческих принципов, выявление качественно своеобразных черт различных этапов переводческого искусства”[9].

4

Отечественная переводческая школа существует не одно столетие. И как бы за это время ни менялись ее установки и формы, основные постулаты были выдвинуты уже в самом начале, прежде всего в новаторскую петровскую эпоху.

В 1719 году плодовитый переводчик той поры Андрей Хрущев в предисловии к переведенному им “Духовному утешению” Фомы Кемпийского изложил суть всех будущих концепций теории перевода. По мнению современного исследователя, это предисловие — “настоящий меморандум работы переводчика, в котором рождение нового профессионального менталитета поставлено в прямую зависимость от идеи общественной пользы. Три сформулированных там основополагающих принципа: гражданской ответственности, национальной гордости и пионерного лингвистического сознания — становятся далее постоянными темами, которые затрагивают петровские переводчики в своих письменных рассуждениях, касающихся проблем их ремесла”[10].

До начала XIX века роль переводной поэзии (да и всей переводной литературы в России) была в основном ознакомительной. При этом никаких выработанных механизмов бытования художественного перевода еще не появилось. “Переводная поэзия, равно как и беллетристика, была предоставлена самой себе и могла стать лишь частным занятием”, хотя сама проблема стихотворного перевода “уже была решена в XVII в.”[11]. Русские поэты XVII-XVIII веков, бравшие на себя труд перевода иноязычных авторов, были куда более самостоятельными, более свободными по отношению к оригиналу, нежели того стала требовать переводческая теория и практика последующего времени. “Адекватное воссоздание размера, характера, рифмовки и строфики оригинала в русских стихотворных переводах XVIII в. не требовалось”[12].

5

Переводчики XIX века методом проб и ошибок нащупывали дорогу к тем принципам художественного перевода, которые были сформулированы только в XX веке. К. Чуковский отмечал, что, “кроме отдельных — порою проникновенных — высказываний, писатели предыдущей эпохи не оставили нам никакой общей методики художественного перевода”[13]. Основную проблему он видел в том, что, “начиная с двадцатых годов минувшего века делом перевода завладели журналы, причем редакторы считали себя вправе кромсать переводы как вздумается”. Журналы сформировали “плеяду равнодушных ремесленников, которые переводили спустя рукава одинаково суконным языком (лишь бы успеть к сроку!) <…> Они-то и выработали тот серый переводческий жаргон, который был истинным проклятием нашей словесности семидесятых, восьмидесятых, девяностых годов”[14]. Низкий уровень переводной литературы той эпохи был вызван рядом причин, и среди них не последнюю роль играло политическое состояние общества, в котором “оценка современной зарубежной литературы в целом нередко проводилась с “охранительных” позиций, обусловленных стремлением оградить отечественную литературу и культуру от “вредного” западного влияния”[15]; перевод вытеснялся на периферию литературного процесса, а переводчик воспринимался как литературный маргинал, ремесленник.

Чуковский подмечает одну, казалось бы второстепенную, но, при ближайшем рассмотрении, важную деталь: “Огромное большинство этих торопливых ремесленников состояло из нуждающихся женщин, эксплуатируемых издателями самым бессовестным образом. Среди них было немало талантливых, но словесная культура к тому времени пала так низко, требования, предъявляемые читающей публикой к искусству перевода, были так ничтожны и смутны, что вся их работа пропала, из всех переводов не осталось ни одного, который можно было бы сохранить для потомства…”[16]. В этом смысле характерна деятельность уникальной женской переводческой и издательской артели, существовавшей в Петербурге в 1863-1865 годах[17].

В начале XX века общая тенденция сохранилась, однако взлет культуры в эпоху Серебряного века привел к существенным сдвигам и в переводческом деле. Об этом справедливо пишет уже упоминавшийся Соломон Волков: “По мере того как в России расширялся литературный и газетно-журнальный рынок, роль участвовавших в нем женщин-профессионалок резко возрастала. В редакциях остро нужны были переводчицы, корректоры, переписчицы, секретарши; русские образованные женщины с охотой занимали эти позиции, вызывая ужас властей”[18]. Обратим внимание на то, что переводчицы стоят в этом ряду на первом месте, хотя автор вряд ли имел в виду представительниц художественного перевода.

Тем не менее все эти замечания свидетельствуют о том, что женщины занимали и занимают прочные позиции в практике русского перевода, из чего С. Волков делает лестный, но безосновательный и даже двусмысленный вывод о “влиятельности” Т. Гнедич и Э. Линецкой в ленинградской культуре второй половины двадцатого столетия.

6

Ленинградской школе поэтического перевода с первых же лет ее существования были присущи одновременно целостность и дискретность при взгляде на творчество переводимых поэтов: от роли переводимого текста в творчестве автора до роли автора в конкретной исторической и литературной эпохе и шире — в национальной литературе.

Таким универсальным взглядом обладал Иннокентий Анненский. Его практика поэта-переводчика была воспринята многими будущими представителями ленинградской школы как образец для подражания. “В каждом стихотворении иностранного поэта Анненский прежде всего старается обрести это столь ценимое им ▒целокупное восприятие’; на той же ▒целокупности’ основано прочтение самим Анненским всякого стихотворения, которое привлекало его как переводчика”[19].

Кроме того, Анненский провозглашал нерасторжимость переводного и собственного лирического творчества; взгляд на перевод как на органичную часть и форму оригинальной поэзии был присущ целому ряду поэтов XX века, в том числе петербургского-ленинградских, от Н. Гумилева до А. Гитовича, и вплоть до сегодняшних поэтов-переводчиков.

7

По инициативе М. Горького и при содействии А. Луначарского в 1918 году в Петрограде было создано издательство “Всемирная литература”. Просуществовав шесть лет, оно продемонстрировало не только обобщающе-теоретические, но прежде всего новые практические подходы к переводческому делу. В планах издательства значилось несколько тысяч наименований, вся классика XVIII-XX веков не только Европы и Америки, но и литератур Востока. И хотя эти планы были выполнены лишь частично[20], именно в работе издательства определились и методы работы, и круг переводчиков будущей ленинградской школы художественного перевода, которая стала оформляться во второй половине петроградского (1914-1924) периода петербургской городской культуры.

К работе были привлечены поэты (А. Блок, Н. Гумилев), переводчик (М. Лозинский), критик (К. Чуковский), филологи (И. Крачковский, А. Смирнов, В. Алексеев). Им и было суждено обосновать и доказать необходимость новых переводческих текстов для новых читателей. Во “Всемирной литературе” впервые в таком масштабе и с таким размахом был поставлен эксперимент, подтвердивший, что каждая историческая эпоха рождает свой художественный перевод; что потребность в переводе и его бытование находятся в прямой зависимости от состояния живого языка и необходимости сохранения литературного языка предшествующего периода; что история перевода есть неотъемлемая часть истории литературы.

8

Наполеоновские планы “Всемирной литературы” потребовали значительного пополнения переводческих рядов; практика нуждалась в теоретическом обосновании. Известны споры о принципах художественного перевода, разгоравшиеся между Блоком и Гумилевым (что в то же время не помешало Блоку заказать Гумилеву для “Всемирной литературы” перевод гейневской поэмы “АттаТроль”, а Гумилев в свою очередь заказал Блоку перевод предисловия к “Цветам зла” Бодлера). Споры “завершились явной победой гумилевской точки зрения, принятой и развитой впоследствии мэтрами петербургской переводческой школы М. Л. Лозинским, Т. Г. Гнедич и Е. Г. Эткиндом. Эта победа была подкреплена несколькими десятками тысяч стихотворных строф, блестяще переведенных и отредактированных пером великого мастера. Знакомство с литературным наследием Гумилева тех лет настолько поражает воображение исследователя, что ему трудно сразу поверить в то, что все это написано одним человеком, к тому же сидящим на полуголодном пайке и обремененном многотрудными педагогическими и общественными (Петроградское отделение Союза поэтов, Дом искусств, Дом литераторов и др.) обязанностями”[21].

Не менее острые дискуссии возникали между Гумилевым и Чуковским. “На заседании была у меня жаркая схватка с Гумилевым, — отмечает Чуковский в дневнике 12 ноября 1918 года. — 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 все, — а нет, не шевелит. Какие же правила? А он — рассердился и стал кричать. Впрочем, он занятный, и я его люблю”[22]. Очевидно, доводы Гумилева все-таки подействовали на Корнея Ивановича: уже через двенадцать дней он записывает свое впечатление от переводческой “Декларации” Гумилева, который в присутствии Горького огласил “программу максимум и минимум — великолепную, но неисполнимую”[23]. А уже 12 января 1919 года сам Чуковский прочитал в Обществе переводчиков доклад “Принципы художественного перевода”.

9

Именно Н. Гумилева и К. Чуковского можно считать основоположниками современной теории перевода. Оба они входили в Коллегию экспертов издательства “Всемирная литература”, которое в 1919 году выпустило брошюру “Принципы художественного перевода”. Брошюра, по утверждению К. Чуковского, предназначалась специально для переводчиков, привлеченных издательством к работе, и по этому случаю даже не поступила в продажу[24].

Тем не менее в двух ее статьях — “Переводы прозаические” (К. Чуковский) и “Переводы стихотворные” (Н. Гумилев) — были впервые изложены принципы художественного перевода, ставшие фундаментальными для отечественных переводчиков всего XX столетия. В частности, ленинградской школой поэтического перевода были восприняты как руководство к действию положения Гумилева об эквиритмичном и эквилиниарном переводе — автор настаивал на том, что следует “обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement[25], 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона”.

Свою статью Гумилев завершил ироническим напутствием: “Таковы девять заповедей для переводчика; так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться”[26].

10

Большое внимание, которое правительство Советской России стало уделять переводной литературе, в том числе многочисленным поэтам-классикам, было неслучайным: “Их имена служили своеобразной *идеологической легитимацией* режима, который с самого начала объявил себя наследником всей культуры человечества”[27].

Важнейшим принципом “Всемирной литературы” стало подключение к собственно переводу всех новейших научных достижений в области филологии и издательского дела (это касается прежде всего “основной” серии, в отличие от облегченной, “народной”), включая текстологию, толкование текста, исследований биографического характера; предполагалось, что каждую книгу должны сопровождать значительные по объему статьи, а главное — комментарии. Вкупе с заявленной необходимостью литературной и научной редактуры перевода, вся работа издательства строилась, таким образом, на выпуске совершенно нового типа книжной продукции.

Так появились образцовые издания Байрона, Гёте, Готье, Кольриджа. В 1924 году была издана “Орлеанская девственница” Вольтера в переводах Н. Гумилева, Г. Иванова и Г. Адамовича под редакцией М. Лозинского — одна из первых ласточек нового подхода к поэтическому переводу. Обратим внимание на то, что в этом издании удивительным образом удалось сохранить имена расстрелянного к тому времени Гумилева и эмигрировавших Иванова и Адамовича — в дальнейшем такого уже быть не могло. Впоследствии многие переводчики, оказавшиеся в эмиграции, критически оценивали цели и деятельность издательства[28], хотя в то же время некоторые из них и указывали, как это сделал Г. Иванов, на его значение “благодаря ряду превосходных переводов, им изданных или приготовленных к печати. Техника перевода, в частности стихотворного, была поднята ▒Всемирной литературой’ на небывалую у нас до сих пор высоту”[29]. Опыт этой работы лег, в частности, в основу переводческого творчества Всеволода Рождественского, превратившегося в те годы в значительного переводчика французской лирики, а позднее — и в редактора переводов с французского языка.

Отдельно заметим, что уже тогда переводчики оказались в более благоприятном положении нежели писатели — это касалось и большей свободы в области общения непосредственно с языком, и большей свободы “подтекстового” высказывания, что в особенности проявилось позже, в 30-50-е годы, когда, по словам Е. Г. Эткинда, изъятым цензурой из предисловия к двухтомнику “Мастера русского стихотворного перевода” в Большой серии “Библиотеки поэта” (1968), “русские поэты, лишенные возможности выразить себя до конца в оригинальном творчестве, разговаривали с читателем языком Гёте, Орбелиани, Шекспира и Гюго”[30].

В процессе работы издательства, после смерти Блока и гибели Гумилева, на первые роли выдвинулся Михаил Леонидович Лозинский (1886-1955).

11

Работе Лозинского-переводчика посвящены два исследования Е. Эткинда и А. Федорова[31], обобщившие методологию его подходов к переводимому материалу. Большинство открытий Лозинского было подхвачено и развито самыми разными мастерами ленинградской школы.

Прежде всего — принцип изменения переводческого метода в зависимости от характера подлинника (например, жесткий академизм, который Лозинский продемонстрировал в переводах из Шекспира или Данте, свобода воображения в переводах Леконта де Лиля или Эредиа, естественность и лиричность при обращении к стихам Деборд-Вальмор). Принцип передачи исторической окраски, напрямую связанной со временем создания произведений (“Надо подчеркнуть — речь должна идти именно о печати времени создания, с которой они живут в веках, а не о печати времени, которое прошло с тех пор, то есть о возрасте событий и переживаний, а не о возрасте языка, который за истекшие столетия так или иначе изменился”[32]). Принцип индивидуальности переводчика, который, по Лозинскому, тем более индивидуален, чем менее выражен в переводе. Наконец, принцип приближения к недостижимой цели — особенно в стихотворном переводе, когда переводчик сталкивается с нерасторжимым формально-содержательным комплексом каждого произведения.

В этом случае, поскольку на чужом языке невозможно воссоздать все элементы структуры оригинала, важна система приоритетов и иерархия ценностей. Так фактически впервые была артикулирована универсальная формула, которую впоследствии старались применить на практике все крупные мастера ленинградского поэтического перевода: перевод — это искусство потерь.

Обобщению своего опыта Лозинский посвятил основополагающий доклад на Первом Всесоюзном совещании переводчиков (1936). Четверть века спустя Е. Эткинд в “Семинарии по французской стилистике” на конкретных текстах показал, что значит непереводимость каждой отдельной фразы при общей переводимости всего текста. Позднее об этом же говорил И. Бродский: “Самое основное при переводе — сохранить структуру оригинала”; он вводит понятие “эстетического баланса”, “который существует в оригинале, и, если он действительно существует, вы просто стараетесь различными средствами воссоздать в переводе это равновесие”[33].

Подобные принципы отрабатывались Лозинским с самого начала его творческой деятельности. Переводить он начал еще в студенческие годы, но перевод стал его призванием и основной профессией уже после революции и связан прежде всего с деятельностью “Всемирной литературы”. К тому времени относятся литературные вечера, на которых Лозинский выступал с чтением переводов; как раз после одного из таких чтений — 21 октября 1920 года — Блок записал в дневнике ставшие впоследствии знаменитыми слова, посвященные Лозинскому-переводчику: “Глыбы стихов высочайшей пробы”[34].

Теоретические положения Лозинского претворялись им не только в конкретных переводах, но и в редакторской, и в педагогической практике. Имеется в виду и уже упоминавшийся перевод “Орлеанской девственницы” Вольтера (редкий, почти уникальный опыт “коллективного” труда, когда под началом поэта-редактора работают одновременно несколько поэтов-переводчиков), и знаменитая студия Лозинского, работавшая в 20-е годы — прообраз ленинградских переводческих семинаров 50-80-х годов, — создавшая значительный литературный памятник: коллективный перевод с французского книги сонетов Эредиа “Трофеи”[35]. Эта работа осталась в истории отечественного поэтического перевода как “соборный”, по определению самого Лозинского, труд его студии. Но не только. Студия впервые продемонстрировала, что такое критическая дискуссия вокруг перевода, как она ведется и к каким результатам приводит. “Лозинский открыл нам поэзию перевода”[36], — вспоминала впоследствии одна из ярких переводчиц 20-30-х годов Елизавета Полонская.

12

В. Е. Шор в незаконченном, но частично опубликованном труде, посвященном истории перевода в Советском Союзе, описал три этапа, “которые характеризуют русский прозаический перевод в XX веке: перевод небрежно-вольничающий сменился буквалистским, и наконец возник перевод художественно полноценный”[37]. А одна из блестящих представительниц ленинградской школы прозаического перевода А. Л. Андрес утверждала, что художественно полноценный перевод появляется тогда, когда зарубежные произведения “переведены не только на превосходный русский язык, но и, так сказать, *на язык русской литературы*”. Они должны рождать у читателя “четкие аналогии с определенными стилевыми явлениями родной литературы, порой еле уловимые реминисценции”[38].

Воспитанию “художественно полноценных” переводчиков прозы была посвящена работа открывшейся в 1932 году студии перевода под руководством Александра Александровича Смирнова (1883-1962). В студии делали первые шаги будущие мастера ленинградского перевода с романских языков: Д. Г. Лившиц, Э. Б. Шлосберг, А. С. Кулишер, Т. Ю. Хмельницкая; здесь первую свою “заказную” работу — перевод новеллы Мопассана — обсуждала Э. Л. Линецкая; совсем еще мальчиком в студию пришел Е. Г. Эткинд. К работе студии в качестве мэтров и оппонентов привлекались Т. Л. Щепкина-Куперник, М. Л. Лозинский, А. В. Федоров, А. М. Шадрин.

А. А. Смирнов, доктор наук, знаток западноевропейских литератур, был не только выдающимся ученым, критиком, переводчиком, но прежде всего — талантливым редактором. В работе его студии реализовывалось на практике обоснование искусства редактуры, неотторжимого от общего процесса переводческого труда. Будучи редактором, он сам принимал участие в большом количестве изданий европейских классиков; искусству редактуры он обучал и практикующих переводчиков.

Если перевод — это искусство потерь, то можно сказать, что в студии А. А. Смирнова родилась сопутствующая этому принципу схожая формула: редактура — это искусство находок.

13

В предвоенной истории ленинградского перевода значительное место занимает Бенедикт Константинович Лившиц (1886-1939), и прежде всего его антология французской поэзии “От романтиков до сюрреалистов” (1934), вышедшая значительно дополненным изданием в 1937 году под названием “Французские лирики XIX и XX веков”.

Подробный анализ работы Лившица над переводами французских поэтов дан Е. Г. Эткиндом в статье, посвященной переводческому искусству этого петербургского-ленинградского поэта[39]. Вывод, сделанный Эткиндом, в практическом плане важен для ленинградской школы поэтического перевода или, как пишет Ефим Григорьевич, для “творческих наследников” Б. Лившица: “он говорит о плодотворности метода, который основан на глубоком понимании оригинала и совершенном его прочтении, на осознании смыслового веса каждого из элементов поэтической формы и умении воссоздать иерархию этих элементов в системе композиционного единства произведения”[40].

В неопубликованном на тот момент предисловии к антологии, Б. Лившиц сформулировал несколько положений, которые свидетельствовали о новаторском подходе переводчика к принципам отбора и подачи поэтического материала: прежде всего, принимались во внимание “удельный вес” поэта, “значение и роль его в истории французской поэзии, влияние на современников и на последующие литературные поколения”; в то же время переводчик старался представить не наиболее известные, а наиболее типичные произведения, “сводя до минимума количество стихов в тех случаях, когда поэт был уже знаком русскому читателю”; в тех же случаях, “когда творчество поэта было представлено существующими переводами достаточно полно”, отбирались вещи, “могущие несколько изменить традиционный ракурс литературного облика”[41]. Опыт авторских антологических сборников французской поэзии был развит ленинградскими переводчиками послевоенной поры (“Из французской лирики” Э. Линецкой, “Рог” Ю. Корнеева).

Лившиц был и среди тех, кто способствовал проникновению современной французской поэзии в Россию, за ее железный занавес. В этом смысле его роль бесценна. “В русской переводной поэзии, как и во всей русской литературе, происходила острая борьба идей, борьба политических и художественных принципов. Свое выражение эта борьба находила и в выборе оригиналов, то есть в предпочтении, отдаваемом тем или иным поэтам, и в определенной трактовке переводимого, субъективной или объективной, но так или иначе связанной с общественным лицом переводчика”[42].

В советское время поэтический перевод стал политической областью — особой свободной зоной, — в которой нередко можно было высказать то, что цензура никогда бы не пропустила в оригинальных стихах. Советскими поэтами-переводчиками был выработан “код для посвященных” (при всем том, что такими посвященными могли стать тысячи читателей), соединивший целый набор поэтических средств: аллюзии, намеки, эзопов язык, — то, что нередко выводило на первый план злободневный для читателей подтекст стихотворения, в то же время оставляя его в поле иноземной литературы.

В 1963 году, в конце хрущевской “оттепели”, Александр Гитович, ленинградский поэт, прославленный своими переводами из лирики китайских классиков, писал в стихотворении “О переводах”:

Пытаясь современными словами
Перевести восточный старый стих,
Я как бы видел древними глазами
Тревогу современников своих[43].

Эти слова могли бы стать эпиграфом ко многим поэтическим переводам советской эпохи.

14

В сороковые годы, ознаменованные войной и репрессиями в отношении многих деятелей советской культуры, ленинградские переводчики куда больше работали “в стол”, нежели выходили к читателю. Многолетняя подспудная работа дала себя знать в середине 50-х годов, когда после смерти Сталина новая издательская политика позволила значительно расширить филологические горизонты и переводческие интересы: стали разрабатываться и выходить многочисленные собрания сочинений европейских классиков, прямую государственную поддержку получили переводы с языков народов СССР, к теории перевода обратились крупные ученые и значительные переводчики.

Возвращавшиеся из тюрем, ссылок и лагерей привозили с собой сделанную даже там, в нечеловеческих условиях, работу. Иван Лихачев, знавший наизусть “Цветы зла” Бодлера, переводил их по памяти в лагере, как и Сергей Петров, так же по памяти и тоже в лагере переводивший польских и французских поэтов; ЭльгаЛинецкая, разделившая с осужденным мужем долгие годы ссылки, возвратилась в Ленинград с тетрадками переводов, которые позднее легли в основу ее антологии “Из французской лирики”; наиболее яркий и показательный пример личного мужества и самозабвенного переводческого труда — “Дон Жуан” Байрона, переведенный в тюрьме Татьяной Гнедич. Сталинский режим в полной мере разработал сюжет, который Е. Г. Эткинд озаглавил “Лагерная действительность и поэтический перевод”.

С середины 50-х годов при ленинградском Доме писателя стали создаваться и быстро превратились в серьезную литературную реальность переводческие семинары; ими руководили признанные мастера — Т. Г. Гнедич (английская поэзия), А. А. Энгельке (испано-португальская проза), Е. Г. Эткинд (немецкая проза и поэзия); Б. Б. Вахтин положил начало знаменитому “восточному” семинару, долгие годы собиравшему в Доме писателя переводчиков с восточных языков. Главным долгожителем оказался семинар романской, прежде всего французской, поэзии (затем вобравший в себя немецкую и английскую литературы) Э. Л. Линецкой, под руководством которой он просуществовал свыше тридцати пяти лет. С годами возникали новые семинары: романский семинар А. М. Косс, английский — М. А. Шерешевской, немецкий — И. П. Стребловой… Были и неофициальные, домашние студии перевода — И. А. Лихачева, Ю. Б. Корнеева, небольшой поэтический семинар переводов с языков народов Севера, собиравшийся дома у Н. И. Грудининой.

Практически все ныне действующие переводчики Петербурга прошли выучку в этих семинарах, которые не только обучали техническим сторонам перевода, но прежде всего формировали литературную среду. Не случайно в Ленинградском отделении Союза писателей за секцией художественного перевода закрепилась слава самой свободной, самой образованной, но — с точки зрения тоталитарной идеологии — и самой “ненадежной”: владение иностранными языками давало большую свободу выбора; литературный кругозор и познания переводчика заставляли власть подозревать в нем опасного приверженца западных ценностей и всячески принижать (как это видно, в частности, на примере Бродского) его роль в культуре. Хотя, что уже не раз отмечалось, “*основное качество переводчика — это* не знание двух и более языков (переводчик их может и не знать, и тем не менее быть переводчиком), а *знание своей роли*. Переводчик — не столько тот, кто знает языки, сколько тот, кто ведет себя как переводчик”[44].

15

В истории ленинградской школы поэтического перевода можно выделить особую тему, связанную с жизнью и творчеством Ефима Григорьевича Эткинда.

Помимо уже упомянутого переводческого семинара, помимо исследовательской и преподавательской деятельности и конкретной работы над книгами, в первую очередь следует назвать любимое детище профессора Эткинда — уникальные устные альманахи зарубежной поэзии, которые проходили в Доме писателя под названием “Впервые на русском языке”. Собственно, с них и началось знакомство многих и многих слушателей с современной зарубежной поэзией, с ее новыми, неведомыми или даже запрещенными тогда темами. Помню юбилейный, пятидесятый, выпуск альманаха — вечер был устроен таким образом, что в первом отделении читались переводы с языков народов СССР, а второе было отдано зарубежной лирике. Первое отделение затянулось, но Ефим Григорьевич вышел к микрофону и твердо сказал: “Пока не покончим с Советским Союзом, останавливаться не будем!”

Он и не останавливался. В апреле 1974 года по представлению КГБ Е. Г. Эткинд был лишен всех степеней и званий и уволен из Педагогического института, в котором проработал более двадцати лет. Вслед за тем секретариат Ленинградской писательской организации исключил его из Союза писателей. Среди обвинений, изложенных в специальной “Справке”, два должны были выглядеть особенно устрашающе: связь с Солженицыным, а именно то, что Эткинд “длительное время хранил у себя” его рукописи, и “близкие отношения” с Бродским — Эткинду припомнили и защиту поэта во время известного процесса в середине 60-х, и причастность к машинописному собранию его сочинений, которому органы придали антисоветский характер. Исследователю вменялось в вину знакомство с предметом исследования: рукописью. 12 июня 1989 года, после пятнадцати лет эмиграции, Е. Г. Эткинд посетил Пушкинский дом. Оказалось, рукописный отдел жаждет приобрести у него рукописи Солженицына и Бродского. Так своеобразно зарифмовалась хронология этого пятнадцатилетия.

Докторская диссертация “Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики”, защищенная Эткиндом в 1965 году, стала основополагающим трудом в новейшем изучении русской и западноевропейской поэзии. История поэзии и перевода, стиховедение и стилистика — этими темами Ефим Григорьевич всегда умел покорить своих читателей и учеников, раскрывая феноменальные богатства исторических аналогий и поэтических явлений.

Уместно вспомнить его работы, опубликованные в России и на Западе. “До отъезда” у Е. Г. Эткинда вышли книги, написанные им или им составленные, которые стали вехами в современном литературоведении, в теории и практике художественного перевода: “Семинарий по французской стилистике” (1961, 1964), “Поэзия и перевод” (1963), “Писатели Франции” (1964), “Разговор о стихах” (1970), “Бертольт Брехт” (1971), “Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина” (1973), “Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX вв.” (1969, 1973), образцово подготовленные сборники Бодлера и Верлена, множество других исследований, статей и отдельных переводов. Наконец, уже упоминавшийся двухтомник “Мастера русского стихотворного перевода”, в предисловии к которому взлет отечественного перевода в советскую эпоху обретал конкретные причины и особый смысл. Позднее, в связи с цензурным делом об этом предисловии, Ефим Григорьевич процитировал стихи поэтессы Татьяны Галушко: “Из Гёте, как из гетто, говорят / Обугленные губы Пастернака…” “Эти строчки, — замечал он, — мне запали навсегда, они и теперь кажутся мне гениальными, в них сжато все, что я мог бы изложить в долгих рассуждениях”[45].

Между тем “долгие рассуждения” профессора Эткинда продолжались на Западе. Там были изданы, среди прочих, фундаментальные работы, непосредственно связанные с проблемами художественного перевода: “Материя стиха” (1978, 1985), “Кризис одного искусства: опыт поэтики стихотворного перевода” (1982), организовано издание семитомной истории русской литературы и отдельных книг переводов на французский и немецкий языки стихов Пушкина и Лермонтова, Ахматовой и Цветаевой…

В послесловии к одной из последних своих книг, антологии немецкой поэзии “Маленькая свобода”, именно так — “маленькой свободой” (повторяя слова Эриха Кестнера) — называет Ефим Григорьевич переводческую деятельность в ту советскую “глухую пору”, когда перевод стал играть существенную роль в формировании новых общественных настроений в нашей стране, сумевших привести к подлинной эстетической революции более позднего времени.

16

Судьбы переводчиков, чьими трудами создавалась реальная и мифологическая история петербургской-ленинградской школы художественного перевода, творческие портреты, исследование бытования отдельных семинаров[46] и их роли в общем переводческом процессе — тема отдельной, обстоятельной работы.

Геннадий Шмаков, ученик школы Э. Линецкой, разделивший судьбу многих вынужденных эмигрантов поздней советской эпохи, блестящий знаток и переводчик европейской лирики, начал один из своих переводов Жана Кокто словами:

Хранитель чужого наследства,
Скажи ты мне, ящик стола…[47]

Настоящий переводчик работает медленно, трудно и именно ящику своего стола нередко доверяет то, что должно отлежаться и дождаться своего времени. И сам он тоже “хранитель чужого наследства”, ответственный за то, чтобы этим наследством умно и с пользой распорядился его будущий читатель. По крайней мере этому (и этому тоже!) учит ленинградская (петербургская) школа художественного перевода.

ï Михаил Яснов, 2010

[1] Из стихотворения А. Кушнера “Еще чего, гитара!..” (1973). // А. Кушнер. Канва. — Л., 1981.

[2] М. Берг. Несколько тезисов о своеобразии петербургского стиля // Феномен Петербурга. Труды Международной конференции, состоявшейся 3-5 ноября 1999 года во Всероссийском музее А. С. Пушкина. — СПб., 2000. — С. 116.

[3] Там же. С. 120.

[4] С. Волков. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. — М., 2001.

[5] Там же. С. 224.

[6] Там же. С. 508.

[7]В. Багно. Предисловие // Res traductorica. Перевод и сравнительное изучение литератур. К восьмидесятилетию Ю. Д. Левина. — СПб., 2000. — С. 7.

[8] Первая работа А. В. Федорова, посвященная теории перевода, — статья “Проблемы стихотворного перевода” была опубликована в 1927 г.

[9] В. Шор. Как писать историю перевода? // Мастерство перевода: 1972. — М., 1973. — С. 282.

[10] Irina Gouzévitch. Le transfert du savoir technique et scientifique et la construction de l’Etat russe: Fin du XVe — début du XIXe siècles: Thèse de docteur de l’Université Paris 8 / Dir. A. Guillerme. T. 1. P. 298-299.

[11] История русской переводной художественной литературы / Древняя Русь. XVIII век // Том II. Драматургия. Поэзия. — СПб., 1996. — С. 98.

[12] Там же. С. 143.

[13] К. Чуковский. Высокое искусство. — М., 1988. — С. 7.

[14] К. Чуковский. Высокое искусство. — С. 251.

[15] М. Коренева. История русской переводной литературы сквозь призму развития русского литературного языка // Restraductorica. Перевод и сравнительное изучение литератур. К восьмидесятилетию Ю. Д. Левина. — СПб., 2000. — С. 28.

[16] Там же. С. 251-252.

[17] См.: И. Баренбаум. Женская издательская артель // И. Е. Баренбаум, Н. А. Костылева. Книжный Петербург-Ленинград. — Л., 1986.

[18] С. Волков. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. — С. 167.

[19] Е. Эткинд. Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век. — СПб., 1997 (Новая библиотека поэта). — С. 9.

[20] “За время своего существования… ▒Всемирная литература’ выпустила 213 названий книг (не считая двух переизданий) и 11 номеров журнала ▒Восток’ и ▒Современный Запад’. По сравнению с замыслами издательства это было ничтожно мало; но если учесть условия, в которых работало издательство, то это очень много”. (И. Шомракова. Книгоиздательство “Всемирная литература” (1918-1924) // Книга. Исследования и материалы. Сб. XIV. — М., 1967. — С. 184.)

[21] Н. Мартынов. Гумилев и “Всемирная литература” // Гумилевские чтения — WienerslavistischerAlmanach. Sonderband 15: Wien, 1984. — С. 82.

[22] К. Чуковский. Дневник 1901-1969. Том. 1. 1901-1929. — М., 2003. — С. 109.

[23] Там же. С. 110.

[24] К. Чуковский. Высокое искусство. 1988. — С. 322.

[25]Enjambement — перенос части слова или предложения через границу строки или строфы (*франц.*).

[26] Принципы художественного перевода / Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. — Пб., 1919. — С. 30.

[27] Е. Эткинд. Русская переводная поэзия XX века. — С. 32.

[28] Этому, в частности, посвящена еще не опубликованная статья О. Демидовой “Издательство ▒Всемирная литература’ в воспоминаниях писателей-эмигрантов”.

[29] Г. Иванов. Китайские тени. // Г. Иванов. Собр. соч. в 3 тт. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. — М., 1994. — С. 234.

[30] Е. Эткинд. Записки незаговорщика. — Лондон, 1977. — С. 184.

[31] Е. Эткинд. Творчество М. Л. Лозинского // Багровое светило: Стихи зарубежных поэтов в переводе М. Лозинского. — М., 1974 (Мастера поэтического перевода. Вып. 17); А. Федоров. М. Лозинский / Из воспоминаний и размышлений. Индивидуальность переводчика. Метод перевода // А. Федоров. Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки. — Л., 1983.

[32] А. Федоров. Искусство перевода и жизнь литературы. Очерки. — Л., 1983. — С. 313.

[33]Цит. по: В. Полухина. Больше самого себя. О Бродском. — Томск, 2009. — С. 295, 297.

[34] А. Блок. Собрание сочинений в 8-ми тт. Т. VII. — М.-Л., 1963. — С. 371.

[35] Перевод был осуществлен студией М. Лозинского в 1920-1923 гг. (над книгой работало, включая самого М. Лозинского, пятнадцать переводчиков), но издан не был. Фрагментарно был опубликован в книге: Жозе-Мария де Эредиа. Трофеи. — М., 1973, а через год значительная часть переводов вошла в книгу: Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе Михаила Лозинского. — М., 1974. Впервые все переводы студии Лозинского увидели свет только через восемьдесят с лишним лет после завершения работы — в издании, подготовленном Б. Н. Романовым: Жозе-Мариа де Эредиа. Сонеты в переводах русских поэтов. — М., 2005.

[36] Е. Полонская. Города и встречи. — М., 2008. — С. 399.

[37] В. Шор. К вопросу о завоеваниях советского переводческого искусства // Вопросы педагогики, филологии и методики преподавания языка. — Л., 1972. — С. 86.

[38] А. Андрес. Дистанция времени и перевод (Некоторые мысли и наблюдения) // Мастерство перевода: 1964. — М., 1965. — С. 125.

[39] Е. Эткинд. Мастер поэтической композиции (Опыт творческого портрета Бенедикта Лившица) // Мастерство перевода: 1971. — М., 1971. — С.187-230.

[40] Там же. С. 230.

[41] Б. Лившиц.Полутораглазый стрелец / Стихотворения. Переводы. Воспоминания. — Л., 1989. — С. 583-584.

[42] А. Федоров. Искусство перевода и жизнь литературы. — С. 80.

[43] А. Гитович. Зимние послания друзьям. — М.-Л., 1965. — С. 49.

[44] В. Уваров. Парадоксы ролевого поведения участников ситуации перевода // Тетради переводчика. Вып. 18. — М., 1981. — С. 13.

[45] Е. Эткинд. Записки незаговорщика. — С. 191.

[46] Мне известна единственная большая статья, непосредственно посвященная практике работы одного из ленинградских переводческих семинаров: Т. Гнедич. Коллективный перевод сборника стихов // Мастерство перевода: 1963. — М., 1964. — С. 257-279. О ленинградских переводческих семинарах можно также прочитать в книге: Эльга Львовна Линецкая / Материалы к биографии. Из литературного наследия. — СПб., 1999, и в книге: Г. Усова. И Байрона в соавторы возьму / Книга о Татьяне Григорьевне Гнедич. — СПб., 2003. Материалам о петербургской-ленинградской школе перевода посвящена и значительная часть журнала “Вестник филологического факультета Института иностранных языков”. — СПб., 2000, № IV (1999) — I (2000).

[47] Г. Шмаков. Странница-любовь / Избранные переводы. — Л., 1991. — С. 76.

СЛЕДУЮЩИЙ МАТЕРИАЛ

Уильям Блейк в России

Опыт одного семинара. Перевод с английского Лидии Хесед

© Горький Медиа. Сетевое издание «Горький» зарегистрировано в Роскомнадзоре 30 июня 2017 г. Свидетельство о регистрации Эл № ФС77—70221