

РАЗДЕЛ 3. ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА

О.Е. Волчек

Санкт-Петербургский государственный университет

К истории книги «Принципы художественного перевода»

Книга-манифест «Принципы художественного перевода» вышла свет в голодном и холодном Петрограде 1919 г. в рамках грандиозного начинания пролетарского писателя А.М. Горького, получившего от большевистской власти мандат на просветительскую деятельность и организовавшего издательство «Всемирная литература», призванного познакомить широкие читательские массы с лучшими образцами западной литературы конца XVIII-XIX веков. Для реализации этого масштабного замысла были привлечены крупнейшие культурные силы тогдашней России: писатели, поэты, ученые. В этом отношении создание «Всемирной литературы» следует попытаться понять, как воплощение определенных устремлений русской литературы, сложившихся еще до революции, но обострившихся именно силой исторического события, заставившего словесность предельно точно определиться в плане политики. Речь идет, строго говоря, не о партийной принадлежности отдельных литераторов – в первые годы во «Всемирной литературе» сотрудничали писатели совершенно различных политических убеждений или вообще без оных. Речь идет, собственно говоря, о сознании сопринадлежности поэзии и политики, которое давалось далеко не всем писателям революционной поры, хотя последняя как никогда жестко поставила всех перед необходимостью выбора.

Если вернуться к трагической фигуре Горького, то в сущности в этом притязательном замысле он пытался реализовать насущную задачу примирения мятущейся творческой интеллигенции, пришедших к власти большевиков и бунтующего против самой культуры народа. Вместе с тем в оценке замысла Горького нельзя недооценивать и власти иллюзии, безусловно, владевшей какое-то время сознанием писателя, что в условиях нового политического режима действительно возможен взлет русской культуры посредством целенаправленного скрещения ее с высшими достижениями культуры европейской. По крайней мере, именно такая мысль проводится в статье Горького, помещенной в качестве предисловия к каталогу издательства «Всемирная литература», где представлена довольно стройная концепция «мировой литературы», включающая в себя не только восходящее к Гете представление о единстве национальных литературных процессов, но и трагическое восприятие новейшей литературы как «живого зеркала» исто-

рических событий мирового масштаба [3, С.9-10]. При этом лейтмотивом статьи Горького остается мысль о единстве задач мировой литературы и русской революции: «Когда всматриваешься в могучий поток творческой энергии, воплощенный в образе и слове, чувствуешь и веришь, что великая цель этого потока – смыть навсегда все различия рас, наций, классов» [3, С.10]. Следует попытаться понять мысль Горького о связи задач истории (революции) и задач литературы (перевода): действительно только в самое последнее время в историко-литературных исследованиях можно встретить оценки, свидетельствующие о начале понимания исторического значения этого опыта по радикальному обновлению не только литературы, не только языка, но и самого способа русской мысли. Например, в комментариях к жизнеописанию Н. С. Гумилева, составленному писателем и журналистом П.Н. Лукницким, утверждается, что «“Всемирная литература” – грандиозный просветительский издательский проект М. Горького, сопоставимый по масштабам и культурной значимости с изданием французской энциклопедии» [4, С.541]. Такую оценку, в которой нет даже тени преувеличения, можно даже усилить, придерживаясь аналогии с французской культурой, сказав, что опыт «Всемирной литературы» сочетает в себе просветительский размах и пафос Французской энциклопедии с определенной политикой языка, характерной для Французской революции.

Действительно, в самом размахе планов издательства «Всемирная литература», ставившего перед собой задачу по переводу около 1500 памятников мировой литературы, призванных, как писалось в одном из рекламных проспектов, служить пособием к изучению истории мировой литературы во всем разнообразии ее национальных оттенков, литературных школ, течений и художественных форм изложения, чувствовалась своего рода бурлацкая или даже купеческая удаль новоявленного вождя мировой литературы, решившего поразить весь западный мир способностями революционной культуры усвоить высшие достижения мирового духа. Как с нескрываемым торжеством писал Горький в уже упоминавшемся предисловии к каталогу издательства, после кровавой бойни мировой войны, «после бури злобы и ненависти», молодая советская Республика готовится дать своему народу «широкую картину духовного творчества»: «Да вспомнят люди на празднике зверя и скота обо всем истинно человеческом, чему века служили, чему учили мир гении и таланты» [3, С.10]. Как это ни парадоксально, но именно этот гиперболический просветительский размах Горького, захвативший также часть сотрудников «Всемирной литературы», стал, как мы увидим, одним из самых острых камней преткновения, равно как предметом громких и тихих разногласий в деле создания новой поэтики перевода, разрабатывавшейся в 1918-1919 гг. Именно в спорах и прениях участников этого предприятия закладывались теоретические основания и практические рекомендации для того, что и

получило название «Петроградско-ленинградской школы художественного перевода». Другими словами, помимо внешней исторической невозможности, выражавшейся в нечеловеческой обстановке голода, холода и красного террора, вопреки которой складывалось это сообщество Петроградских переводчиков, существовала невозможность эстетическая, то есть радикальное несовпадение в понимании задач и призвания литературы вообще и перевода в частности.

Действительно, Горькому было мало того, что он привлек к осуществлению своего грандиозного замысла крупнейших деятелей русской литературы и искусства, по разным причинам, согласившимся участвовать в этом начинании, которое в плане мировой литературы вполне соответствовало политическим притязаниям русской революции. Как вспоминает К.И. Чуковский, Горького чрезвычайно «увлекала... мысль о создании специального руководства для неопытных и неумелых переводчиков. Ему казалось настоятельно необходимым, чтобы «Всемирная литература» напечатала возможно скорее ряд научно-установленных заповедей, которые надлежит соблюдать переводчикам художественной литературы» [6, С.334]. Таким образом, именно учительскому пафосу Горького русская культура обязана появлением поразительного эстетического трактата под названием «Принципы художественного перевода», вышедшего в свет в издательстве «Всемирная литература» в Петрограде 1919 г.

Напомним, что существуют два издания этой книги: первое состояло из двух статей – «Переводы прозаические» – написанной К.И. Чуковским, и «Переводы стихотворные», принадлежащей перу Н.С. Гумилева; второе увидело свет в 1920 г.[5] и было дополнено двумя статьями Ф.Д. Батюшкова и некрологом, посвященным смерти этого выдающегося деятеля русской культуры рубежа веков, автором которого был академик-востоковед Сергей Ольденбург.

Как это ни странно, но этот литературный документ редко обсуждается в работах по истории переводческих идей в России: как правило, он лишь упоминается в работах посвященных авторам этого поистине невероятного литературного манифеста, в котором утверждались две взаимоисключающие позиции в отношении литературного перевода: с одной стороны, в угоду просвещенческому пафосу Горького, говорилось о принципиальной возможности перевода как такового, тогда как с другой, заявлялось, что перевод возможен не иначе, как под знаком его абсолютной невозможности, каковая определяется тем, что истинный поэт переводит не слова, а форму; с одной стороны, говорилось, что переводчик такой же мастер слова, такой же служитель искусства, как «актер, ваятель, живописец», тогда как с другой, утверждалось, что задача переводчика в том, чтобы всецело забыть себя, что переводы, в противовес всем авторским амбициям, должны быть анонимными.

Следует заметить, что в Институте мировой литературы в Москве хранятся неопубликованные и неоткомментированные стенограммы заседаний редколлегии издательства «Всемирная литература». Разумеется, только по ним можно будет воссоздать подлинную историю создания этой книги. На сегодняшний день некоторые детали рождения этой книги можно воссоздать по дневниковым записям К.И. Чуковского, а также по новейшим биографическим исследованиям, посвященным жизни и творчеству Н.С. Гумилева.

Судя по всему, задача создания своего рода пособия для начинающих переводчиков была поставлена Горьким на одном из заседаний редколлегии издательства. За нее взялись с разным рвением и пылом Гумилев и Чуковский.

При оценке статьи Гумилева «Переводы стихотворные» следует учитывать то обстоятельство, что создавалась она в ту пору, когда поэт, сознательно вернувшийся в революционную Россию в начале мая 1918 г. из более спокойной Европы, полагал, что может стать полноправным участником грандиозного исторического события, которое в его сознании неоднократно принимало очертания новой Французской революции.

Наверное, ни в одной из других работ того времени революционный пафос Гумилева не сказался с такой силой, как в его предисловии к «Цветам Зла» Бодлера. Вот всего лишь несколько строк, по которым можно составить представление о том, какие вихри витали в сознании поэта-конкистадора, который сравнивал взрывчатую силу «Цветов Зла» с революционной энергией «Капитала» Карла Маркса. Говоря о XIX веке, он писал: «Леса и пустыни Африки, Азии и Америки открыли свои вековые тайны путешественникам, и кучки смельчаков, как в шестнадцатом веке, захватывали огромные экзотические царства. В недрах европейского общества Лассалем и Марксом была открыта новая мощная взрывчатая сила – пролетариат. В литературе три великие течения, романтизм, реализм и символизм, заняли место наряду с веками царившим классицизмом. Бодлер к поэзии отнесся, как исследователь, вошел в нее, как завоеватель» [2, С.232].

Подобной поэтической энергией пронизана и статья «Переводы стихотворные». Судя по всему, статья или ее черновой вариант зачитывалась как своего рода манифест на одном из заседаний редколлегии издательства «Всемирная литература». Во всяком случае, в дневнике К. Чуковского встречается важнейшее историческое свидетельство о том, с какой горячностью и ответственностью Гумилев воспринял задачу разработки принципов поэтического перевода (запись от 12 ноября 1918 г.): «На заседании у меня была 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 все, – а нет, не шевелит. Какие же правила? А он – рассердился и стал кричать. Впрочем, он занятный, и я его люблю. [...] Коля, может быть, и не поэт, но он сама поэзия» [7, С.95].

Шутливый и снисходительный тон автора дневника не должен скрывать от нас принципиального расхождения двух литературных характеров, темпераментов и, соответственно, двух литературных позиций. Сегодня всем известно, что Гумилев – не «ремесленник», как утверждает Чуковский, а поэт милостью божьей, бесконечно приумноженной индивидуальной страстью и силой исторического события, в котором он мнил себя полноправным участником. Чуковский той поры – литератор до мозга костей, небесталанный переводчик и очеркист; он весь погружен в реальность, ему не до метафизических высот поэзии и поэтического перевода.

Следующая дневниковая запись Чуковского наглядно обнаруживает это расхождение (запись от 24 ноября 1918 г.): «Вчера во «ВсеЛите» должны были собраться переводчики и Гумилев должен был прочитать им свою *Декларацию*. Но вчера б[ыло] воскресенье, «ВсеЛит» заперт, переводчики столпились на лестнице, и решено было всем гурьбой ехать к Горькому. Все в трамвай! Гумилев прочел им программу максимум и минимум – великолепную, но неисполнимую – и потом выступил Горький» [7, С.96].

И вновь: очевидно нейтральный тон дневниковой записи не должен нас обманывать. Чуковскому претит пафос переводческого манифеста Гумилева; он полагает его программу невыполнимой, хотя и называет превосходной. Литератору Чуковскому кажется чуждой сама мысль, что перевод может следовать каким-то принципам, что возможна полноценная поэтика поэтического перевода, гениальный набросок которой и представлен в статье «Переводы стихотворные».

При разборе этого текста следует учитывать также его пародийную форму; пародируется здесь, конечно, не «Поэтическое искусство» Буало, хотя композиция, или строй, манифеста классицистического искусства присутствует в статье Гумилева; пародируется само Божье Писание, не больше и не меньше; во всяком случае, именно на структуру Моисеевых заповедей указывает заключительная строка текста Гумилева: «Таковы девять заповедей для переводчика: так как их на одну меньше, чем Моисеевых, я надеюсь, что они будут лучше исполняться» [5, С.59].

Каковы же эти заповеди, которые поэт полагает обязательными для истинного поэтического перевода: 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.

Здесь не место обсуждать степень выполнимости каждого из этих девяти принципов перевода поэзии, которые формулирует Гумилев. Современный переводчик и поэт М.Д. Яснов обращался уже к ним в своей

недавней статье, опубликованной в журнале «Иностранная литература» [8]. Важно, что каждый из этих принципов обретает в статье Гумилева достаточно аргументированное обоснование; важно и то, что поэт вполне сознает необходимость этих принципов, равно как и необходимость строгой поэтики перевода вообще; но самое важное в тексте Гумилева заключается в том, что этот набросок поэтики поэтического перевода создается под знаком онтологической невозможности перевода. Гумилев, сам переводчик, отдающий предпочтение французским поэтам формы, парнасцам, но также, например, французским народным песням или Марсельезе, вполне сознает, что буквальный перевод, тем более в поэзии, невозможен, однако он полагает, что устремление к этой невозможности, запечатленной в твердых принципах и может стать залогом поэтической удачи. В сущности, Гумилев пытается заложить основания *формального* перевода, который будет жестко отвергаться в советском литературоведении всего лишь через десять лет: «...Поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой, как единственным средством выразить дух» [5, С.54].

Таков исходный поэтический постулат Гумилева-переводчика, который дополняется в завершении статьи следующим этическим требованием: «Из всего сказанного видно, что переводчик поэта должен быть сам поэтом, а, кроме того, внимательным исследователем и проникновенным критиком, который выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными» [5, С.59].

Одним из ключевых слов в этом фрагменте переводческого манифеста является слово *идеал*. Невзирая на всю реалистичность, материалистичность поэтики акмеизма, которой следовал Гумилев в собственном литературном творчестве, жестко противопоставляя ее русскому символизму, он, как уже говорилось, остается поэтом и хочет оставаться поэтом в переводе. В сущности, в этом фрагменте впервые в истории новейшей русской культуры формулируется кодекс чести поэта-переводчика, принципы *этики перевода*, как формулировал ее в своих поздних работах Анри Мешонник [9].

В противовес *идеальной* поэтике перевода, сформулированной в статье Гумилева, Чуковский берет за составление именно прикладного, недалекого и невысокого пособия для начинающих переводчиков. Строго говоря, в его статье «Переводы прозаические» не формулируется никаких принципов; литератору-ремесленнику, просиживающему ночи напролет за редактурой какого-нибудь перевода («Перевод гнусный, пьяный» [7, С.118], – пишет он, например, о переводе «Дэвида Копперфильда» Ирринарха Введенского) или составляющему очередной очерк памяти какого-нибудь русского писателя, не было никакого дела до какой бы то ни было

науки, поэтики, теории или этики перевода. Как уже говорилось, он взялся за задачу, поставленную Горьким, без всякой охоты, без всякого интереса (запись от 20 ноября 1919): «Я начал переделывать «Принципы худ. перевода», но вдруг заскучал и бросил» [7, С.128].

В этой записи обращает на себя внимание не только скука теоретика поневоле, любопытно в ней и то, что она сделана ровно через год после появления первой записи, упоминающей о *Декларации* Гумилева. Не исключено, что Чуковский, в угоду просвещенческому пафосу Горького, мечтавшего исправить русский народ посредством доступных, понятных переводов классической западной литературы, сочиняет свою статью в противовес той идеальной поэтике перевода, которую изложил Гумилев, сходящийся в этом пункте с Блоком. В конечном итоге, Чуковский не создает ни оригинальной теории, ни, тем более, полноценной поэтики перевода, пусть даже и в виде наброска. Виной этому – не только исторические обстоятельства, не только предшествующий литературный путь составителя принципов, не только его податливый характер, склонный к принятию любой реальности; главное здесь – своего рода теоретическая скука, или беспомощность (запись от 28 ноября 1919 г.): «Я сейчас пишу о Принципах Перевода – вновь. К чему – не знаю» [7, С.130].

Строго говоря, работа Чуковского «Переводы прозаические» представляет собой даже не пособие для начинающих переводчиков, как того хотелось Горькому, а своего рода образцовую работу над ошибками: мальчики или девочки для битья могут различаться, но критика Чуковского беспощадна: он пишет не том, как должно переводить, а о том, как переводить не надо, перемежая скупые, отрывистые и бесплодные размышления обильными и уморительными цитатами из плохих переводов.

Главный теоретический посыл работы Чуковского заключается в идее творческого воссоздания, основанного на внутреннем преобразении переводчика в автора. Перевод, формулирует он один из главных постулатов советского переводческой практики – это, прежде всего, искусство, причем, что особенно примечательно, искусство не столько словесное, сколько драматическое. Весь этот набросок теории перевода Чуковского строится на психологической, а не на поэтической или формальной теории искусства, которой направлялась мысль Гумилева: «Как актер выбирает роль, соответственно со своим амплуа, так и переводчик должен выбирать для себя перевод, согласуясь со своим темпераментом, с характером своего дарования» [5, С.25].

Позиция Чуковского является не столько творческой, активной, сколько собственно критической, реактивной или даже, как это ни парадоксально, реакционной. Как структура его статьи, так и некоторые ее содержательные моменты обнаруживают глубокое несогласие автора с поэтикой перевода, изложенной Гумилевым. Характерно в этом отноше-

нии не только то, что композиция статьи Чуковского частично воспроизводит композицию статьи Гумилева: в ней выделяются разделы «фонетика и ритмика», «стиль», «словарь», «синтаксис», «текстуальная точность», «фразеология, идиомы и проч.»; характерно и показательно, что само слово *заповедь*, фигурирующее в тексте Гумилева как одно из ключевых понятий, со всеми религиозными, этическими и поэтическими коннотациями, также появляется в статье. Откликаясь на поистине библейскую категоричность Гумилева-теоретика, автор статьи «Переводы прозаические» низводит принципиальность поэтики перевода до банальной, расхожей истины: «Переводи лишь того, кого любишь – вот первая заповедь для переводчика. Если ты любишь де Куинси, это значит, что тебе сродни его стиль, что отчасти ты и сам де Куинси...» [5, С.36].

В сущности, размышления Чуковского крайне анахроничны для этой эпохи исторической, революционной и языковой ломки, которую переживает Россия в начале XX столетия. Они всецело укоренены в XIX веке, в теории искусства Ипполита Тэна, в идеях темперамента, характера, национального типа. Вот почему для Чуковского переводчик – прежде всего актер, владеющий искусством психического перевоплощения. Вместе с тем при оценке теоретических размышлений Чуковского не следует недооценивать того ремесленного характера его литературной деятельности, которой он занимался в это время. В отличие от Гумилева, он не только не поэт, не только не увлекающийся теоретик, он литературный корректор, исправитель дурных переводов, которыми завален книжный рынок пореволюционной России. В сущности, в статье Чуковского выражается позиция литературного редактора, которая станет ключевой в советской издательской практике. Если взять ее на пределе, всякий перевод – заведомо плох: «Подвергая строгой редактуре все без исключения переводы, кем бы они ни были исполнены, мы надеемся тем самым поднять еще выше уровень переводческого искусства в России» [5, С.51].

В этой фразе нашла выражение та заповедь, которая в отличие от заповедей Гумилева, стала альфой и омегой переводческой практики или, как вскоре ее будет именовать сам Чуковский, «высокого искусства».

Как уже говорилось, второе издание книги «Принципы художественного перевода» вышло в 1920 г. В ней две в сущности несовместимые позиции перевода примирялись включенными в это второе издание статьями Ф.Д. Батюшкова, выдающегося деятеля русской филологической науки, одного из подлинных основоположников российского переводоведения. В настоящем представлении книги «Принципы художественного перевода» нам остается сделать упор на том, что в двух статьях Батюшкова – «Задачи художественных переводов» и «Язык и стиль» изложен набросок последовательно *филологической* теории перевода, восходящей к французской романистике конца XIX века. Вместе с тем для теории перевода Батюшкова

важны источники, восходящие к немецкому романтизму и, прежде всего, к Гумбольту и Гете, также он учитывает опыты перевода французских романтиков, с сочувствием цитируя предисловие Леконта де Лилля к переводу «Илиады»: «Время неточных переводов миновало. Произошел явный поворот к верной передаче смысла и слов (*littéralité*). То, что было еще несколько лет назад опасным опытом, стало обдуманной необходимостью для всех, достигших известной интеллектуальной высоты (*intelligence élevée*). Вкус общества расширившись, стал чище» [5, С.13].

Работы Батюшкова, включенные во второе издание «Принципов художественного перевода», заслуживают особого и обстоятельного рассмотрения, поскольку они представляют собой своего рода синтез филологических взглядов на перевод с теми теориями поэтического перевода, которые разрабатывались в русском символизме. В этом отношении крайне важными представляются его отклики на более чем вольные переводы из Бодлера, вызвавшие целую полемику в журнальном мире первых десятилетий XX века. В рамках данной статьи важно подчеркнуть, что теория Батюшкова, примиряя в каких-то отношениях позиции Гумилева и Чуковского, была ближе все-таки к своду переводческих заповедей поэта, нежели чем к советам литератора-корректора. Более того, в статье «Задачи художественных переводов» Батюшков вступает в открытую полемику с Чуковским, утверждая, что переводчик «не может быть уподоблен ни актеру, ни ваятелю, ни живописцу» [5, С.14] Глубоко понимая сущность драматического искусства, Батюшков решительно отвергает аналогию Чуковского, справедливо замечая: «Артист открывает иногда новое для самого автора: Савина «открыла» Верочку Тургеневу, в «Месяце в деревне», Акулину во «Власти тьмы» – Толстому, который не хотел, чтобы она исполняла эту «слишком незначительную роль»; она открыла бы и Марию Антоновну в «Ревизоре» самому Гоголю, если бы Гоголь до нее дожил. Дузе создала совсем другую Маргариту Готье, чем Сара Бернар, и обе возможны, жизненны, каждая по своему. Переводчик не может пользоваться такой свободой при «воссоздании текста». Он должен воспроизвести то, что дано. Актер, воплощая, имеет перед собой возможность открывать новое; переводчик, как и филолог, познает познанное» [5, С.15].

Как уже говорилось, статьи Батюшкова представляют собой набросок последовательно филологической теории перевода. Важно и знаменательно, что Батюшков ставит вопрос о степени исторического развития культуры-языка перевода и культуры-языка оригинала, из чего выводит свои три принципа перевода художественных произведений.

Первый принцип – нарочитая «неточность», характерная для Франции XVIII века, т.е. ситуация, «когда переводчик принадлежал народности, стоявшей или мнившей себя выше в художественном развитии другого народа, у которого заимствуется подлинник» [5, С.7] и приноравливал к своему вкусу оригинал, не считаясь ни с его формой, ни с его стилем.

Второй принцип определяется ситуацией «когда в литературном отношении народность переводчика стоит ниже той, с языка которой исполняется перевод; тогда наблюдается рабская зависимость перевода от языка подлинника» [5, С.8]. По мнению Ф.Д. Батюшкова примером может служить русская литература XVIII века, которой не хватало своих слов для выражения, поскольку литературный язык еще не вполне сложился. Оба эти принципа отвергаются им как неудовлетворительные, но сыгравшие служебную роль в истории, поскольку «отсталые нации воспитывались на переводной литературе» [5, С.9].

«Третий же случай – при одинаковой степени духовного развития двух народов, – предполагает и достаточную образованность, чтобы понимать отличия своего от чужого» [5, С.8]. Тогда принципом художественного перевода является стремление не только передать точный смысл, но и соблюсти по возможности форму, «подыскивая ей соответственное выражение, которое отвечало бы среднему пониманию своего народа» [5, С.9], что и обеспечивает адекватность перевода подлиннику.

Заметим, что у Батюшкова идеальной нормой «образцового перевода» оказывается греческий перевод Библии семидесяти толковников. По мысли Батюшкова именно легенда и служит идеалом, к которому необходимо стремиться, т.е. по сути его позиция смыкается с позицией Гумилева, который также мыслит в категориях «идеала» – недостижимого, но потенциально открытого для возможного воплощения. Как и Гумилев, Батюшков говорит о безусловном требовании подчинения индивидуальности переводчика автору переводимого произведения, но при этом тот не должен выдумывать свои слова, не должен нарушать строй своего языка, а должен ориентироваться на среднее понимание. Это положение и является, собственно говоря, своеобразным консенсусом между позициями Гумилева и Чуковского.

Если воспринимать книгу «Принципы художественного перевода» в перспективе истории взглядов на перевод, то есть развитием критического сознания в отношении перевода в его связях не только с историей литературы, но и с историей философии и философией истории, то следует полагать, что дело идет в сущности о первой в истории отечественной культуры попытке поверить «классическую русскую литературу» и сам русский язык жесткой алгеброй радикально современной поэтики перевода, которая нашла выражение, соответственно, в статьях Батюшкова и Гумилева.

В завершение приведем небольшую цитату из статьи М.Л. Гаспарова, «Брюсов и буквализм», где он рассматривает буквализм как научное понятие: «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» [1, С.109].

В свете этого методологического положения должно быть ясно, что книга «Принципы художественного перевода» зафиксировала некий поворотный момент в истории русской мысли о переводе. Смерть Батюшкова, затравленного большевистской властью, расстрел Гумилева, который многими деталями своей судьбы повторил опыт Андре Шенье, могут восприниматься сегодня как своего рода смертный приговор точному, буквалистскому переводу в русской культуре, в которой наступал совершенно новый период. В более общем плане философии перевода это означало забвение «другого» или, по меньшей мере, отказ от этого напряженного испытания «своего» через лобовое («буквальное») столкновение с «иностранным языком», со всем «странным» как таковым, означало уход от остранения родного языка через буквальный, дословный перевод. Переводя эту ситуацию в иной понятийный регистр, можно сказать, что уход от филологического перевода, нацеленного, прежде всего, на любовь, верность, почтение к «чужому слову», переход к переводу, озабоченному, главным образом, тем, чтобы его поняли нетребовательные читатели, означал выбор в пользу зеркального повторения «Того же самого» в ущерб культуре Различия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Гаспаров М.Л.* Брюсов и буквализм//Мастерство перевода. Сборник восьмой. – М.: Советский писатель, 1971.
2. *Гумилев Н.С.* Поэзия Бодлера. Полное собрание сочинений в 10 томах. Т.7.
3. Каталог издательства «Всемирная литература» при Народном Комиссариате по просвещению. Вступ. статья М. Горького. Пб., 1919.
4. *Лукницкий П.Н.* Труды и дни Н. С. Гумилева. СПб: Наука, 2010.
5. Принципы художественного перевода (статьи Ф.Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского) 2 изд. Пб., 1920.
6. *Чуковский К.И.* Горький во «Всемирной» //Сборник статей и воспоминаний о Горьком. М.; Л., 1928.
7. *Чуковский К.И.* Дневник 1901-1929. М.: Современ. писатель, 1997.
8. *Яснов М.Д.* Хранитель чужого наследия. Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода// Иностранная литература, 2010. № 12.
9. *Meschonnic H.* *Ethique et politique du traduire* éditions Verdier, Paris 2007.