

К истории теории перевода в Советском Союзе

ПРОБЛЕМА РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

АНДРЕЙ АЗОВ

ВВЕДЕНИЕ: ОБЩИЕ ОРИЕНТИРЫ



ЕРЕВОД существует на границе двух языков, двух культур, двух литературных традиций, двух поэтик. Поэтому в рассуждениях о переводе так часто говорится о выборе между двумя возможностями: ориентацией либо на оригинал, с его языком, его культурой, его стилистическими особенностями, либо на читателя, с его языком, его культурой и его вкусами. Широко известны слова Гёте, сказанные в речи памяти Виланда (1813 год):

Существует 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 особенностям¹.

Об этом же, и почти теми же словами, писал Фридрих Шлейермахер в 1813 году 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

1. Цит. по: Федоров А. В. Основы общей теории перевода: лингвистический очерк. Изд. 3-е. М.: Высшая школа, 1968. С. 46.

может оказаться плачевным: писатель и читатель могут вообще не встретиться².

Об этом же — уже значительно позже, в 1990-е годы, — писал американский теоретик перевода Лоренс Венути, называя тот перевод, при котором «писатель идет навстречу читателю», *осваивающим*, или *одомашнивающим*, а тот, при котором «читатель идет навстречу писателю», — *очуждающим*³.

Помимо магического числа *два* (два языка, две культуры, два принципа перевода и так далее), в рассуждениях о методах перевода также часто фигурирует магическое число *три*: рассматривается три метода перевода, два из которых объявляются переводческими крайностями, а третий — золотой серединой между ними. Едва ли не первым такой взгляд на методы перевода предложил Джон Драйден в своем предисловии к переводам посланий Овидия (1680 год):

Все переводы, по моему разумению, можно свести к следующим трем наименованиям.

Первый — это *метафраза*, или перевод автора слово в слово и строка в строку из одного языка в другой; таковым или близким к таковому способом Бен Джонсон перевел «Поэтическое искусство» Горация. Второй путь — это *парафраза*⁴, или перевод широкий, когда переводчик ни на минуту не теряет автора из виду, но следует не столько за его словами, сколько за смыслом, который позволительно усиливать, но отнюдь не изменять. Таков перевод четвертой песни «Энеиды» Виргилия мистером Уоллером. Третий путь — это *подражание*, когда переводчик (если к тому времени он не потерял еще этого имени) берет на себя свободу не только отступать от слов и смысла подлинника, но и вовсе отказываться от них, когда считает это уместным, и заимствует из подлинника лишь некоторые общие намеки, отклоняясь от него насколько ему заблагорассудится. Таким способом мистер Каули перевел на английский две оды Пиндара и одну Горация.

Из этих трех методов сам Драйден выбирает второй, считая, что хорошо переводить (поэзию) первым методом практиче-

2. Шлейермахер Ф. О разных методах перевода. Лекция, прочитанная 24 июня 1813 года // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2000. № 2. С. 132–133.
3. Venuti L. The Translator's Invisibility. A History of Translation. London; NY: Routledge, 1995. P. 20. Вероятно, некоторым читателям будут привычнее другие названия этих венутиевых терминов, приближенные к их английскому звучанию: *доместикация* и *форенизация*.
4. Слова *метафраза* и *парафраза*, как пишет Г. Кружков, Драйден заимствовал из рассуждений Квинтилиана о переводе (Кружков Г. М. Хроники вавилонского разделения // Иностранная литература. 2007. № 11. С. 246).

ски невозможно, а третий метод — это уже не вполне перевод. Наш современник, наверное, узнает в метафразе Драйдена дословный перевод, а в подражании — вольный перевод, нередко пренебрежительно именуемые соответственно буквализмом и отсебятиной.

Очевидно, что магическое число *три* легко преобразуется в другое магическое число — *один*, а именно, постулируется, что есть лишь *один* правильный метод перевода (который обычно находится между двумя крайностями), а остальные методы — неверны, недопустимы, вредны. Представление о единственном правильном методе получает особенно широкое распространение тогда, когда в обществе безраздельно господствует одна эстетическая система, что и происходило в Советском Союзе в тот период, который я собираюсь рассмотреть: в 1930–1950-е годы. Эстетическая система эта называлась социалистическим реализмом, и, поскольку она претендовала на то, чтобы охватить все искусства — а также все ведающие этими искусствами науки, — была сделана попытка приспособить теорию перевода к этой системе. Это одна тема, которая будет занимать меня в данной статье.

Другая тема возвращает нас к числу *два*. В 1971 году, выступая наперекор преобладающему мнению о единственном верном методе перевода, М. Л. Гаспаров в статье «Брюсов и буквализм» сказал, что метод художественного перевода меняется со временем, колеблясь между ориентацией на автора и ориентацией на широкого читателя, между языком оригинала и языком перевода, между точностью и удобопонятностью, между «буквалистичностью» и «вольностью»⁵. Этот вывод Гаспаров сделал, анализируя историю перевода в России, и, несмотря на последовавшую критику⁶, своей точки зрения не поменял, а, напротив, распространил ее на всю историю перевода:

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,

5. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм. (По неизданным материалам к переводу «Энеиды»)// Мастерство перевода. Сб. 8. М.: Советский писатель, 1971. С. 108.

6. См., напр.: Коптилов В. В. И вширь, и вглубь...// Мастерство перевода. Сб. 9. М.: Советский писатель, 1973. С. 257–261.

которые они не могут прочесть в подлиннике. В истории культуры эти два типа перевода чередуются⁷.

Временем очередной смены переводческого метода в России стала граница между двадцатыми годами XX века, на которых еще лежал глубокий отпечаток Серебряного века, и тридцатыми годами⁸ — временем масштабных культурных перемен⁹. Возникает вопрос: что происходило с переводчиками, которые не смогли или не захотели изменить свой творческий метод и остались верны программе предыдущей эпохи? Это вторая тема для обсуждения.

ТЕОРИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

ПРЕДПОСЫЛКИ

Сквозь многочисленные выступления советских переводчиков с трибуны и в печати, начиная с 1920-х годов, рефреном проходит жалоба на отсутствие стройной теории перевода, причем такой теории, которая носила бы рекомендательный, нормативный характер и пользуясь которой можно было бы учить начи-

7. Гаспаров М. Л. О книге С. В. Шервинского // Трагедии в переводе С. В. Шервинского. Томск: Водолей, 2000. С. 4.
8. М. Л. Гаспаров — в надлежаще комплиментарном по отношению к переводу советской эпохи стиле — описывает эту перемену так: «Модернизм начала XX века... 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» (Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм. С. 109).
9. М. М. Голубков, опираясь на концепцию В. З. Паперного, автора «Культуры Два», дает наглядную схему происходивших тогда изменений в литературе: «...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,

нающих переводчиков, а также оценивать существующие переводы. Статья Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», появившаяся в «Правде» в 1950 году, в очередной раз подхлестнула разработку теоретических проблем, которые должны были согласовываться с выступлением вождя. В конце ноября 1951 года, в рамках подготовки к предстоящему Всесоюзному совещанию переводчиков, состоялось заседание московской секции переводчиков Союза советских писателей, посвященное «работам товарища Сталина по вопросам языкознания и задачам художественного перевода»¹⁰, а в начале декабря 1951 года прошло само Всесоюзное совещание переводчиков, среди итогов которого было сказано следующее: «Разработка принципов и основ художественного перевода у нас отстает. Теория перевода не разработана. Обобщение тридцатичетырехлетнего опыта советских переводчиков ведется кустарными методами. Такие ра-

изобразительное искусство, кино, архитектуру» (Голубков М. М. История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы). М.: Академия, 2008. С. 164–165).

10. На этом заседании, в частности, было определено то место из статьи Сталина, которое применимо к проблемам перевода. Это следующий отрывок из статьи «К некоторым вопросам языкознания (Ответ товарищу Б. Крашенинниковой)»:

Говорят, что мысли возникают в голове человека до того, как они будут высказаны в речи, возникают без языкового материала, без языковой оболочки, так сказать, в оголенном виде. Но это совершенно неверно. Какие бы мысли ни возникли в голове человека и когда бы они ни возникли, они могут возникнуть и существовать лишь на базе языкового материала, на базе языковых терминов и фраз. Оголенных мыслей, свободных от языкового материала, свободных от языковой «природной материи» — не существует. «Язык есть непосредственная действительность мысли» (Маркс). Реальность мысли проявляется в языке. Только идеалисты могут говорить о мышлении, не связанном с «природной материей» языка, о мышлении без языка.

Из этого сталинского утверждения докладчик И. С. Брагинский выводил важный для советской теории тезис о принципиальной переводимости любого художественного произведения. Поскольку язык национален, а мышление общечеловечно, — рассуждал он, — значит, все мы разделяем одно и то же мышление и, следовательно, особенности одного языка вполне можно передать особенностями другого языка, поскольку оба языка относятся к единому мышлению (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 34. Д. 583. Л. 24). Ирония ситуации состоит в том, что сталинское утверждение скорее подкрепляет противоположный тезис — о принципиальной непереводимости художественных произведений, поскольку при переводе с одного языка на другой приходится отрывать «мысль» от того языка, на котором она была высказана, а это, по утверждению Сталина, невозможно, ведь «оголенных мыслей, свободных от языкового материала... не существует». На этот вывод обратил внимание на том же заседании Б. А. Турганов (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 34. Д. 584. Л. 34–35), но из-за нежелательных последствий такого вывода далее он не развивался.

боты по теории перевода, вышедшие много лет назад, как книги К. Чуковского¹¹ или А. Федорова¹², сейчас безнадежно устарели и по материалу, и по многим концепциям, положенным в основу этих книг. Они не охватывают того большого круга проблем, который поставлен самой жизнью перед нашей литературой»¹³. Иван Александрович Кашкин — главный герой нашего дальнейшего повествования, — писал по поводу этого совещания: «Одним из результатов Всесоюзного совещания переводчиков 1951 года было признание необходимости разработать единую советскую теорию перевода, тесно связанную с методом социалистического реализма. Такая теория даст надежный критерий оценок и для переводчика, и для критика, и для редактора. Она еще повысит уровень культуры перевода и уровень переводческого мастерства»¹⁴.

Другим событием, несомненно способствовавшим разработке теории реалистического перевода, стал выход книги Андрея Венедиктовича Федорова «Введение в теорию перевода» в 1953 году. В этой книге (в полном, впрочем, соответствии со сталинской статьей) теория перевода, в том числе перевода художественного, рассматривалась под новым углом: с точки зрения лингвистики. Более того, сама теория перевода объявлялась «дисциплиной лингвистической прежде всего». У переводчиков художественной литературы, привыкших считать художественный перевод искусством, переводное произведение — предметом искусства, а науку о переводе — отчасти литературоведением, а отчасти литературной критикой, — такая позиция вызывала раздражение, и порой весьма сильное. В противовес книге Федорова и нарождающейся лингвистической теории перевода сторонники литературоведческого подхода выпустили сборник «Вопросы художественного перевода» (1955 год), куда вошла статья И. А. Кашкина «В борьбе за реалистический перевод», наиболее подробно излагающая его взгляд на эту проблему.

СОДЕРЖАНИЕ

Отзываясь об одной работе Корнея Чуковского о художественном переводе, Теодор Левит говорил, что центральная ее мысль «нигде конкретно не высказана, по обычной манере Чуков-

11. Имеется в виду книга К. И. Чуковского «Высокое искусство» 1941 года издания.

12. Имеется в виду книга А. В. Федорова «О художественном переводе» 1941 года издания.

13. Сурков А. А. К итогам Всесоюзного совещания переводчиков // Литературная газета. 8 декабря 1951. № 145. С. 1.

14. Кашкин И. А. О реализме в советском художественном переводе // Дружба народов. 1954. № 4. С. 199.

ского не формулировать»¹⁵. Тот же самый упрек Левита можно было бы адресовать И. А. Кашкину: будучи автором термина «реалистический перевод» (по крайней мере, первым употребив его в печати), он не дал четкого определения этого понятия, и наполнять его конкретным содержанием приходится с помощью анализа всех статей Кашкина о переводе.

Художественный перевод для Кашкина — это литературное творчество. Труд переводчика сродни труду писателя. Следовательно, и заниматься построением теории художественного перевода должна та же наука, которая разрабатывает теорию литературы, то есть литературоведение¹⁶. Современное же Кашкину литературоведение утверждало, что эволюция литературных направлений, или, иначе говоря, эволюция писательского метода, оканчивается реализмом и венчается социалистическим реализмом. Следовательно, раз это справедливо для оригинальной литературы, то должно быть справедливо и для художественного перевода — ведь это тоже литературное творчество¹⁷. Таким обра-

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

16. Согласно утверждениям некоторых историков перевода, Кашкин строил не литературоведческую, а общелингвистическую теорию перевода, которая бы учитывала рассмотрение языковых и литературных вопросов. Действительно, основания для такого утверждения можно найти в его словах:

«...самая постановка вопроса о реалистическом методе перевода способствовала бы построению теории художественного перевода как дисциплины в широком смысле *филологической*, какой она и должна быть; конечно, с учетом лингвистического изучения переводимого текста, но с особым вниманием к литературной специфике и без слепого подчинения литературного перевода только языковым закономерностям, которые применимы к художественному переводу настолько же, насколько и ко всякому литературному произведению» (Кашкин И. А. О методе и школе советского художественного перевода // Знамя. 1954. № 10. С. 152).

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

«...самая постановка вопроса о реалистическом методе перевода способствовала бы построению теории художественного перевода как дисциплины *литературоведческой*, какой она и может, и должна быть, без слепого подчинения литературного перевода только языковым закономерностям» (Он же. Вопросы перевода // В братском единстве. М.: Советский писатель, 1954. С. 493).

и там же:

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

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

17. «У советских переводчиков как у отряда советской литературы те же цели, задачи и творческий метод, что и у всех советских литераторов. Это метод

зом, наилучший метод художественного перевода — это перевод реалистический. Но что это значит и какие еще бывают методы?

Начнем со второго. Помимо реалистического перевода, Кашкин регулярно выделяет перевод натуралистический, формалистический и импрессионистический. Три слова. Все три намекают на что-то давно отжившее: натурализм, импрессионизм, формализм. Все три изрядно скомпрометированы критикой 1930–1950-х годов, причем настолько, что формализм и натурализм превращаются уже в ругательства. По Кашкину, натуралистический перевод — это перевод, стремящийся сохранить все смысловые нюансы оригинала, формалистический перевод — это перевод, стремящийся как можно тщательнее сохранить формальные и стилевые особенности оригинала, а импрессионистический перевод — это перевод, слишком отдаляющийся от оригинала по прихоти переводчика. Над этими тремя методами возвышается реалистический перевод.

Принцип реалистического перевода, по Кашкину, состоит в следующем: писатель, создавая художественное произведение, отразил и запечатлел в нем действительность. Задача переводчика — разглядеть ту действительность, которую видел (или воображал) писатель, и выразить ее на своем языке. Говоря словами Кашкина:

Переводчику, который в подлиннике сразу же наталкивается на чужой грамматический строй, особенно важно прорваться сквозь этот заслон к первоначальной свежести непосредственного авторского восприятия действительности. Только тогда он сможет найти настолько же сильное и свежее языковое перевыражение... Советский переводчик старается увидеть за словами подлинника явления, мысли, вещи, действия и состояния, пережить их и верно, целостно и конкретно воспроизвести эту реальность авторского видения¹⁸.

Итак, преодолевая непонятность чужого языка, переводчик должен разглядеть в тексте художественный образ (являющийся, как гласила теория литературы, отражением действительности) и воспроизвести его средствами своего родного языка. Здесь теория реалистического перевода напоминает разновидность теории вольного перевода¹⁹.

социалистического реализма» (*Он же. О методе и школе советского художественного перевода. С. 152*).

18. *Он же. В борьбе за реалистический перевод // Вопросы художественного перевода. М.: Советский писатель, 1955. С. 126.*

19. Ср. с Цицероном: «...я перевел самые знаменитые и притом произнесенные с двух противоположных точек зрения речи — речи обоих вождей атти-

Однако Кашкин идет дальше:

Реалистический перевод правдиво передает содержание, но так же правдиво он должен передать и форму подлинника, в которой в частности находит свое отражение национальное своеобразие подлинника и отпечаток эпохи²⁰.

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

...в переводе формализм — это бессодержательная игра в форму, часто осложненная всяческим стилизаторством и особенно намеренным бездушным копированием подлинника, порождающим много излишних мелочей и много важных упущений. Цепляясь за национально-ограниченные языковые особенности грамматического строя, преувеличивая значение внутренней формы слова, без нужды оживляя давно умершие идиомы, формалисты в то же время упускают главное — передачу идейной сути и живых человеческих образов²¹.

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

В переводе надо добиваться передачи той формы, которая служит выявлению содержания подлинника, неотделима от него и является одним из средств выражения стиля. Одинаково вредно как пренебрегать формой, так и отрывать форму от содержания, придавая ей чрезмерную роль без учета содержания или даже в ущерб содержанию²².

На помощь даже приходит идея, заимствованная, по всей видимости, из известного определения социалистического реализма

ческого красноречия, Демосфена и Эсхина. Перевел я их, однако, не как толмач, а как оратор: я сохранил и мысли, и их построение — их физиономию, так сказать — но в подборе слов руководился условиями нашего языка. При таком отношении к делу я не имел надобности переводить слово в слово, а только воспроизводил в общей совокупности смысл и силу отдельных слов; я полагал, что читатель будет требовать от меня точности не по счету, а — если можно так выразиться — по весу» («О наилучшем роде ораторов»).

20. Кашкин И. А. О реализме в советском художественном переводе. С. 193.

21. Там же.

22. Там же.

(«социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»²³):

...обязательно ли полностью сохранять в переводе, а тем более подчеркивать и смаковать *каждую* черточку грубости, или слезливости, или ходульности, — эту дань веку, эту опадающую со временем шелуху, — некоторых и, конечно, не этим великих произведений прошлого?²⁴

или

При переводе перегруженной всяческим реквизитом «Шагреновой кожи» нельзя забывать, что и здесь Бальзак, по словам Маркса, остается «доктором социальных наук», и поэтому не следует фиксировать внимание читателя преимущественно на внешних деталях, как это было сделано в первом советском собрании сочинений Бальзака.

При переводе байроновского «Дон Жуана» надо помнить, что в этой вещи Байрон не только классик романтизма, но и романтик на пути к реализму. Поэтому ошибочно было бы тянуть Байрона назад к «Корсару» и обряжать в те романтические обноски, которые к тому времени уже сбрасывал с себя сам автор.

При переводе Диккенса нельзя считать его просто мастером гротеска, так как он глубоко реалистический писатель, великий гуманист, автор книг, полных сердечного юмора. Поэтому ошибочно было бы уделять основное внимание в переводе гротескным образам (как бы эффектны и выигрышны они сами по себе ни были для перевода) в ущерб реалистическим образам (как бы ни трудно было иной раз переводчику уловить и передать их осязательно)²⁵.

То есть переводчику предлагается наметить у автора наиболее прогрессивные (так сказать, «в революционном развитии») особенности содержания и стиля и заострять их, а черты устаревшие («эту опадающую со временем шелуху») — выбрасывать или сглаживать. Очевидно, что выделить как те, так и другие черты можно лишь при литературоведческом подходе к тексту.

23. О том, что Кашкин, безусловно, учитывал эту классическую формулу в своих теоретических построениях и старался ей соответствовать, говорят следующие его слова: «Прежде всего важно осмысление и верное истолкование подлинника на основе понимания связи искусства и жизни, а в числе главных критериев такого понимания нужно считать *идейно-смысловую правду и историческую конкретность, взятые в их революционном развитии*» (Он же. В борьбе за реалистический перевод. С. 127. Курсив мой. — А. А.).

24. Он же. О реализме в советском художественном переводе. С. 193.

25. Там же. С. 192–193.

Наконец, есть третья составляющая теории реалистического перевода, также вытекающая из теории социалистического реализма — это установка на простоту и понятность языка:

К переводу применимы и некоторые другие общие признаки реалистических произведений, как, например, сила и богатство изобразительных средств и вместе с тем простота²⁶.

Простота в применении к переводу — это, главным образом, не навязчивая, не заслоняющая подлинник прозрачность и отчетливость передачи. Это значит переводить так просто, чтобы перевод дошел до читателя, был понят — иначе зачем же переводить?²⁷

Легкость и доступность, за которой *чувствуется* глубина подлинника, — это великое достоинство перевода²⁸. Если вспомнить деление Венути, то реалистический перевод — это, безусловно, перевод *осваивающий*, перевод, предназначенный специально для современного советского читателя и приближающий к нему писателя; перевод, не смущающий читателя ни сложным языком, ни непривычным стилем, ни идеологически чуждыми фразами. Это перевод для широкого читателя (в отличие от перевода очуждающего, более «элитарного», предназначенного для избранных:

Переводы «эрудитов» [то есть переводчиков издательства «Academia»] в лучшем случае ставили своей целью демонстрировать отдельные красоты и трудности подлинника и виртуозность техники перевода. В сущности, эти переводы были обращены не к широкому читателю, а к знатоку²⁹.

И может ли считаться реалистическим «перевод для перевода», затрудняющий для широкого читателя восприятие переводимого автора?³⁰

поэтому это перевод простой и понятный:

Сильным и гибким русским языком они [советские переводчики] передают силу и гибкость языка подлинника. Они добиваются простоты, не затемняя и не усложняя любую стилистическую манеру подлинника. Они упорным трудом вырабатывают ту легкость, которая обеспечивает доступность, а самая доступность их переводов, — конечно, при наличии всех прочих отмеченных свойств — делает их работы достоянием нашей литературы и облегчает им путь к советскому читателю³¹.

26. Там же. С. 196.

27. Там же. С. 197.

28. Там же.

29. Там же. С. 188.

30. Там же. С. 197.

31. *Кашкин И. А.* О методе и школе советского художественного перевода. С. 149.

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

Они [советские переводчики] стараются установить для себя то основное и главное, что делало писателя и его произведение значительным и актуальным для своего времени, и пытаются в первую очередь донести до нашего читателя все то прогрессивное, что живо и актуально в нем и для нашего времени³².

Поэтому закономерно, что от формулировки

...правдивость в применении к переводу — это, прежде всего, верность подлиннику, а через него и верность отраженной в нем действительности³³.

Кашкин переходит к формулировке:

Реалистический перевод предполагает тройкую, но единую по существу верность: верность подлиннику, верность действительности и верность читателю³⁴.

ПРЕДТЕЧИ

Стоит отметить, что в учении о реалистическом переводе очень мало оригинальности. Многие его элементы проговаривались еще в 1930-е годы. Выше мы видели, что реалистический перевод требует от переводчика проникновения к действительности, лежащей за словами (за «условными словесными знаками», как любил повторять Кашкин), — сходную мысль, с таким же подчеркиванием вторичности способа выражения по отношению к содержанию высказывал А. А. Смирнов в статье «Перевод» в «Литературной энциклопедии». «Если, — писал он, — считать сущностью произведения его общее идейно-эмоциональное эстетическое воздействие, по отношению к которому различные словесные средства играют лишь служебную роль, то проблема точного в смысле адекватности перевода оказывается разрешимой»³⁵.

Еще интереснее статья литературного критика И. Л. Альтмана «О художественном переводе», которая представляет собой его несколько переработанное выступление на Первом Все-

32. Кашкин И. А. Указ. соч., С. 151.

33. Он же. О реализме в советском художественном переводе. С. 190.

34. Он же. В борьбе за реалистический перевод. С. 140.

35. Смирнов А. А., Алексеев М. П. Перевод // Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: «Советская энциклопедия», 1934. Т. 8. С. 527.

союзном совещании переводчиков в январе 1936 года³⁶. Выше я говорил, что Кашкин разделял методы перевода по историко-литературному (а лучше даже сказать — по литературно-критическому) принципу, различая реалистический перевод и противостоящие ему натуралистический, формалистический и импрессионистический переводы. Ровно такой же классификационный принцип использует и Альтман, требуя применять к художественному переводу принцип социалистического реализма и противопоставляя правильному методу перевода (его Альтман называет «творческим переводом») всё тот же натуралистический (то есть излишне дословный), формалистический (то есть с повышенным вниманием к формальным особенностям подлинника) и импрессионистический (то есть чрезмерно свободный) переводы. Примечательно, что статья Альтмана была напечатана в том же номере «Литературного критика», что и первая критическая статья Кашкина о переводе, так что вряд ли можно сомневаться в том, что Кашкин был с ней знаком.

Теперь что касается самого термина «реалистический перевод». В ноябре 1951 года, во время совещания секции переводчиков «Работы товарища Сталина по вопросам языкознания и задачи художественного перевода» (на котором присутствовал и И. А. Кашкин), А. М. Лейтес заявил:

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

Чем выше идейные и эстетические позиции писателя-переводчика, тем больше возможностей у него создать перевод точный и в то же время реалистический, т. е. лишенный каких бы то ни было черт догматизма, формализма, упрощенчества и фальсификации³⁷.

Итак, фраза «реалистический перевод» была произнесена³⁸. Причем произнесена не случайно: несколькими минутами позже Лейтес повторил:

И чем выше идейно-эстетические позиции художника-переводчика, тем более возможностей у него создать перевод точ-

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

37. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 34. Д. 583. Л. 76.

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

ный и в то же время реалистический, т. е. лишенный какого бы то ни было догматизма, формализма, упрощенчества...³⁹

Другой примечательный случай, касающийся принципиального содержания понятия «реалистический перевод», произошел на второй день того же заседания. Слово взял Б. А. Турганов и произнес следующее (выделение мое):

...хочется по-товарищески коснуться одного недавнего выступления тов. Н. К. Чуковского. При обсуждении тезисов тов. Лейтеса на бюро нашей Секции, 19 ноября, тов. Чуковский высказал гипотезу о принципиально полной переводимости любого художественного произведения. Эту любопытную мысль тов. Чуковский аргументировал утверждением, что *нужно переводить не с языка на язык, а переводить то реальное содержание, те мысли и чувства, какие выражены в данном произведении*⁴⁰.

То есть к началу 1950-х годов теория реалистического перевода витала в воздухе. Оставалось лишь собрать различные ее элементы воедино, что и сделал И. А. Кашкин.

КРИТИКА

Очевидная уязвимость теории Кашкина состояла в попытке использовать термины, понятия и теоретические положения, относящиеся к оригинальной литературе, то есть к созданию самостоятельного художественного произведения, применительно к переводной литературе, то есть к произведениям принципиально вторичным, опирающимся на другие произведения. Это рождало путаницу и недоуменные вопросы: значит ли понятие «реалистический перевод», что в результате его должно получиться реалистическое произведение? Как тогда быть с произведениями других литературных направлений — можно ли «реалистически» переводить, например, романтические произведения?⁴¹ Может ли писатель-реалист быть натуралистом в переводе — и т. д.

Впрочем, всё это были проблемы поверхностные: от них легко было отмахнуться, объяснив, что реализм в реалистическом пе-

39. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 34. Д. 583. Л. 77.

40. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 34. Д. 584. Л. 33.

41. В ранних рассуждениях Кашкина о реалистическом переводе он был связан именно с переводом реалистических произведений. Готовя статью «На подступах к реалистическому переводу» (1951 г.), он писал, что «речь идет прежде всего о переводе хорошей реалистической прозы и поэзии» (РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Д. 42. Л. 5). Впоследствии он пересмотрел свою точку зрения, распространяя реалистический перевод на произведения любого литературного направления.

реводе означает не литературное направление, а отношение переводчика к подлиннику⁴². Гораздо хуже обстояло дело с основной теоретической установкой реалистического перевода, согласно которой переводчик переводит не слова, а художественные образы и тем самым отражение действительности, которую видел автор. Возникал вопрос: во-первых, если переводчик переводит «не слова», то из чего же у автора складываются художественные образы? И, во-вторых, где гарантия, что художественный образ непременно отражает действительность; что делать, если автор действительность не отражает? Кажется, первым на эту теоретическую неувязку указал Ефим Григорьевич Эткинд:

Итак, А. Лейтес просто считает несправедливым относить теорию перевода к числу языковедческих вопросов⁴³. И. Кашкин идет дальше: он и практику перевода не считает «формой языковой деятельности». Переводчик, по его теории, должен идти *мимо языка*, заглядывать за *текст* и этот самый «затекст» переводить. Словесная форма оригинала — «заслон», сквозь который надо прорваться. Словесная ткань произведения — «условный словесный знак». Для И. Кашкина переводчик исходит из «соответствия идейно-образного смысла *самих явлений*».

Точка зрения эта в высшей степени странная. Ведь язык — «непосредственная действительность мысли». Это марксистское положение относится и к языку художественного произведения. Зачем же создавать новую теорию об «условном словесном знаке»? Писатель использует для создания образа, для выражения мысли все средства родного языка. Разумеется, многие из этих средств не имеют прямых соответствий в другом языке — таковы, например, специфические особенности грамматического строя, морфологии, характерные явления синтаксиса. Другие, напротив, вполне могут быть воспроизведены: например, риторические фигуры — вопросы, восклицания, обращения, анафоры, все явления так называемой синтаксической композиции. Впрочем, дело не только в этом. Перевод — всегда сопоставительная стилистика⁴⁴ двух языков. Перевод — проблема литературоведческая и одновременно лингвистическая в такой же степени, как

42. «Конечно, надо сразу договориться о том, что речь идет не об историко-литературном понятии, не о реалистическом стиле, а о методе передачи стиля, и дело, конечно, не в том, чтобы, скажем, романтический стиль подлинника подгонять в переводе под реалистические нормы, а в том, чтобы реалистическим методом верно передавать стиль переводимого произведения» (Кашкин И. А. В борьбе за реалистический перевод. С. 125).

43. Имеется в виду статья А. М. Лейтеса «Художественный перевод как явление родной литературы», помещенная в сборнике «Вопросы художественного перевода» (1955) перед статьей Кашкина.

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

наука о синонимических средствах языка относится и к той и к другой областям филологии.

Теория, игнорирующая языковую форму литературного произведения, фактически обезоруживает переводчика. От последнего требуется воспроизводить некую реальность, стоящую за «условным словесным знаком». Но спрашивается: как познать эту реальность, если не через этот самый «словесный знак»? И далее: если еще можно как-то представить себе, что переводчик сумеет постичь действительность, прорвавшись сквозь «заслон» словесной ткани реалистического произведения, то что делать переводчику произведений романтических или, скажем, символистских? Какая, например, действительность должна предстать взору переводчика, проникшего в «затекст» фантастической сказки Гофмана «Золотой горшок»?⁴⁵

Заканчивает Эткинд убийственно:

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

В том-то все и дело, что теория И. Кашкина тянет ее автора к тому, чтобы игнорировать стиль, своеобразие переводимого писателя, и критерием перевода выдвигает большее или меньшее соответствие переводимого произведения непосредственно изображенной действительности. Нечего и говорить о том, насколько опасной может быть такая теория для практики наших переводчиков. Впрочем, результаты налицо, — их можно было бы наглядно показать на анализе некоторых работ переводчиков, принадлежащих к так называемой школе Кашкина⁴⁶.

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

46. Там же. С. 198–199.

Таким образом, теория, требовавшая от переводчика изображать не слова подлинника, которые суть не более чем «условный знак», а увиденную действительность, причем не просто, а «в развитии направленном, в революционном развитии», оказывалась противоречивой и вряд ли состоятельной. Более того, понятие реалистического перевода обесмысливалось и тем, что слишком часто употреблялось просто в оценочном смысле — как синоним хорошего перевода. На это указывал, например, чешский теоретик Иржи Левый:

Другие советские авторы склоняются к тому, что для них понятие «реалистический перевод» просто заменило прежние термины «адекватный» и «эквивалентный», «полноценный», короче говоря, «хороший» перевод, и, следовательно, лишено конкретного смысла⁴⁷.

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

Наверное, немарксисту сложно понять, что именно представляет собой реалистический перевод, как его описывают Кашкин и Гачечиладзе... В итоге реалистический перевод невозможно отличить от художественного — видимо, поэтому Гачечиладзе использует эти два термина как синонимы. Более того, совершенно не обсуждаются очевидные вопросы, вызываемые его рассуждениями об отражении действительности: что делать с тем, насколько оригинал *не отражает* действительность? Как быть с произведениями, основная эстетическая задача которых состоит в том, чтобы исказить действительность?⁴⁸

ПОПРАВКА ГАЧЕЧИЛАДЗЕ

Кашкинскую теорию реалистического перевода впоследствии развивал грузинский переводчик Гиви Ражденович Гачечиладзе. Если для Кашкина термин «реалистический перевод» оставался (действительно или только на словах) лишь «удобным рабочим термином», то Гачечиладзе настаивал, что именно этот термин и должен использоваться для описания советского метода художественного перевода, потому что он удачнее остальных. В частности, Гачечиладзе указывает на преимущества терми-

47. Левый И. Искусство перевода/Пер. с чешского Вл. Россельса. М.: Прогресс, 1974. С. 43.

48. Friedberg M. Literary translation in Russia: A Cultural History. Pennsylvania State University Press, 1997. P. 106–107.

на «реалистический перевод» перед набравшим популярность термином «адекватный перевод». Если «адекватный» перевод, — рассуждал Гачечиладзе, — это перевод «лучший», «полноценный», то каждый метод художественного перевода, в том числе и любой «нереалистический» метод, даст свой «адекватный» перевод. Однако поскольку «реалистический» метод перевода заведомо лучше любого нереалистического, то и перевод, адекватный реалистическому методу, будет лучше перевода, адекватного любому другому методу. «Традиционное понимание адекватности есть довольно абстрактное понятие лучшего перевода, в которое каждый метод может вложить свое содержание, а реалистический перевод — лучшая конкретная форма адекватности в нашем понимании»⁴⁹. Следовательно, не лучше ли так и говорить — «реалистический перевод»?

В основу своих рассуждений Гачечиладзе кладет представление о мышлении как об отражении действительности, в том виде, как об этом писал Ленин: «Познание есть отражение человеком природы». «Также и создание художественного перевода, — подхватывает Гачечиладзе, — является творческим актом отражения объективного мира, который в данном случае представлен оригиналом, т. е. предметом познания для переводчика»⁵⁰.

Тут — важное отличие Гачечиладзе от Кашкина, которое (видимо, потому, что и Кашкин, и Гачечиладзе избегали четких формулировок) не всегда осознавалось современниками: если Кашкин утверждал, что переводчик должен проникать сквозь текст оригинала к чувствам и мыслям писателя и к «действительности», которую он отражает (то есть к тому, что видел, слышал и ощущал автор), то для Гачечиладзе «действительность» — это само художественное произведение. Отражать эту действительность переводчик может по-разному, в зависимости от своего мировоззрения и избранного метода:

Если перевод — это отражение переводимого произведения, то мы увидим множество различных методов отражения в соответствии с эпохой и мировоззрением переводчика: дословные переводы дают разновидности натуралистического метода, которые созданием фотографических безжизненных копий пытаются достичь сходства с подлинника. Среди вольных переводов отмечается субъективизм, навязывание собственной художественной системы переводимому автору, необоснованное, бессистемное и произвольное отношение к подлиннику и т. д.; все это характерные черты модернистского, декадентского метода⁵¹.

49. Гачечиладзе Г. Р. Вопросы теории художественного перевода. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964. С. 82.

50. Там же. С. 81.

51. Там же. С. 114.

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

Если подлинник — действительность, а перевод отражение этой действительности, то метод нашего отражения должен быть реалистическим, воссоздающим подлинник в единстве его содержания и формы. Предполагается, что реалистический метод не только постигает существенное, типичное и характерное для действительности подлинника и репродуцирует его в соответствующей форме, но и придает новому произведению особенно сти творческой индивидуальности переводчика⁵².

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

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

...Отражение начинается с живого представления того, что отражено автором в его произведении. В этом представлении, возникающем в мысли переводчика, участвует не только то, что сказано в подлиннике, то есть содержание, но и то, как оно сказано, то есть художественная форма. Все это находится в органическом единстве и в таком же единстве отражается в мышлении переводчика. Это значит, что, оживив перед мысленным взором художественную действительность подлинника, переводчик приобретает право выразить все это словами, лексических эквивалентов которых, может быть, и нет в подлиннике. Он как бы должен пересказать своему слушателю все это, перевыразить на понятном тому языке⁵³.

52. Там же. С. 110–111.

53. Он же. О реализме в искусстве перевода // Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы Всесоюзного симпозиума (25 февраля — 2 марта 1966 г.). Т. 1. М., 1967. С. 47.

и там же:

Переводчик не был бы творцом, если бы он ограничивался словами текста и их воссозданием и не оживил бы в своем воображении то, что автор видел в свое время. Переводчик должен видеть опосредованную подлинником живую жизнь⁵⁴.

ТЕОРИЯ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ БОРЬБЫ

Развивая идею реалистического перевода, Кашкин опирался на «лучших советских переводчиков» (которые, очевидно, потому, что усвоили метод социалистического реализма, переводят реалистически) и противопоставлял их другим переводчикам — так сказать, врагам реалистического метода. Среди этих врагов, которых наметил Кашкин, упомяну о двух важнейших: это очень похожие и в то же время совершенно различные переводчики Евгений Львович Ланн и Георгий Аркадьевич Шенгели. Друзья со студенческой скамьи, они оба застали краешек уходящего Серебряного века, оба усвоили то стремление к наибольшей переводческой точности, которое было тогда распространено. Но из-за разного материала своей работы точность они понимали по-разному.

Ланн переводил прозу. Он требовал от переводчика⁵⁵ точности в воссоздании не только содержания произведения (это разумелось само собой), но и стиля автора, а этого предполагалось достичь максимально точным воспроизведением всех авторских приемов, всех авторских находок и всех авторских огрехов. Запрещалось что-либо приписывать к авторскому тексту (то есть, например, разъяснять темные места непосредственно в тексте, что нередко делают переводчики) и запрещалось также что-либо из него убавлять (например, разбавлять часто повторяющееся слово синонимами, поскольку повтор есть черта авторского стиля). При переводе автора-классика требовалось соответствующим образом архаизировать язык, чтобы он соответствовал той эпохе, в которую жил автор. Поощрялись многочисленные иноязычные заимствования, чтобы не допустить потери смысла при слишком обтекаемом и приблизительном переводе бытовых реалий. Переводной текст получался непривычным для читательского восприятия, ощутимо ино-

54. Гачечиладзе Г. Р. О реализме в искусстве перевода. С. 45.

55. В двух опубликованных статьях «Стиль раннего Диккенса» (Литературная учеба. 1937. № 2) и «Стиль раннего Дикенса и перевод „Посмертных записок Пиквикского клуба“» (Литературный критик. 1939. № 1).

странным — и Ланн вполне это понимал. Он полагал, что настоящая — и труднейшая — задача переводчика состоит в том, чтобы «придать идеям и чувствам иностранный вид в отечественной форме»⁵⁶. Переводчик, по Ланну, «должен с предельной ясностью сознавать, что форма выражения Бальзака окрашена в национальный французский цвет, а у Диккенса — в английский, а каждый из этих цветов имеет множество оттенков, соответствующих индивидуальным стилевым особенностям писателя»⁵⁷ — и вместе с переводчиком это должен слышать его читатель. Нетрудно заметить, что Ланн стоял на позиции очуждающего перевода — стоял твердо и не отступил от нее, несмотря на резкую критику в его адрес в начале 1950-х годов.

Шенгели же, переводивший поэзию, был, скорее, наоборот, сторонником осваивающего метода. Он требовал точности и старался не упустить в переводе ни капли исходного смысла, но, связанный рамками стиха, вынужден был изобретать хитроумные способы уложить этот смысл в наличествующее стиховое пространство, приспосабливаясь к заданному автором размеру и схеме рифмовки. И если стих Шенгели получался «тяжело-весным» (постоянный повод для упреков), то это было вызвано не воспроизведением непривычного, чужого стиля, а попыткой как можно плотнее насытить свой перевод содержанием оригинала. Шенгели высказывался против воспроизведения иноязычного синтаксиса (так, он не принял «Энеиду» в переводе своего учителя, Брюсова) и против многочисленных лексических заимствований, если они сильно очуждали перевод⁵⁸. Даже от формальных особенностей стиха, блистательно воспроизводимых им в одних переводах, он в других готов был отступить, если

56. РГАЛИ. Ф. 2210. Оп. 1. Д. 67. Л. 5.

57. Там же.

58. Показательно в этом смысле письмо Шенгели в издательство Академии наук СССР с отрицательным отзывом на перевод «Рамаяны», сделанный академиком А. П. Баранниковым. «Публикация этого перевода в его настоящем виде невозможна», — решительно заявляет Шенгели, говоря, что русский текст перевода загроможден «бесчисленными микродетальями. Почти все имена, например, снабжаются почтительной приставкой „шри“ или почтительной надставкой „джи“; можно было без ущерба опустить эти словечки, сотнями пестрящие текст. Очень часто встречается слово „гуны“, означающее вообще свойства и качества; почему не сказать просто „свойства“? Очень часто упоминается „гуру“, наставник; почему не сказать просто „наставник“?.. Очень часто упоминается „сансара“ — иллюзорный мир, „мир бытия“, как его определяет переводчик... не проще ли говорить „призрачный мир“, „видимый мир“, отодвинув пояснение в комментарий?.. Итак, важнейшее свойство перевода, его *доступность*, переводчиком не реализовано» (РГАЛИ. Ф. 2861. Оп. 1. Д. 95. Л. 73–76, 147–148).

считал, что иные, не авторские, свойства стиха будут лучше передавать содержание перевода.

Однако, несмотря на столь выраженные различия между ними, оба (Ланн — как сопереводчик и редактор романов Диккенса; Шенгели — как переводчик «Дон Жуана» Байрона) в начале 1950-х годов попали под критический огонь Кашкина⁵⁹, предъявившего им те упреки, которые сторонник осваивающего метода перевода предъявляет сторонникам очуждающего: в сложности, неестественности, нарочитости языка перевода, склонности к иноязычным заимствованиям, к «засорению языка». Критик не ограничивался переводческими аргументами, прибегая и к обвинениям политического характера: Ланн (намекami) обвинялся в приверженности марризму и намеренном усложнении Диккенса (чуть ли не в угоду английской буржуазии); Шенгели — в искажении образа великого русского полководца Суворова и, таким образом, в оскорблении советского читателя.

Много сторонних факторов усложняет анализ этих нападок Кашкина на Ланна и Шенгели: помимо борьбы за утверждение и распространение своих взглядов на перевод тут была и борьба за издательские заказы, и, по-видимому, личная ссора, да и условия, в которых находились критик и критикуемые, были заведомо неравными⁶⁰. Как бы то ни было, кашкинские статьи начала пятидесятых знаменуют собой период торжества осваивающего метода в советском переводе, торжества безраздельного, не оставляющего места сторонникам перевода очуждающего или недостаточно осваивающего. Потребуется еще почти двадцать лет, чтобы М. Л. Гаспаров в статье «Брюсов и буквализм» сказал, что и у очуждающего метода есть свои достоинства и что полезна не окончательная победа осваивающего метода над очуждающим, не их синтез в поисках «золотой середины», а сосуществование обоих методов.

59. Против Ланна — статья «Ложный принцип и неприемлемые результаты» (Иностранные языки в школе. 1952. № 2); против Шенгели — статьи «Удачи, полуудачи и неудачи» (Новый мир. 1952. № 2) и «Традиция и эпигонство» (Новый мир. 1952. № 12); против обоих — статья «О языке перевода» (Литературная газета. 1 декабря 1951). Тут стоит отметить, что в 1936 году Кашкин также писал критический отзыв на перевод Диккенса, выполненный при участии Ланна (Мистер Пиквик и другие // Литературный критик. 1936. № 5), но по своему стилю он был гораздо профессиональнее и безобиднее, чем статьи начала 1950-х.

60. И Ланн, и Шенгели писали ответные статьи на критику Кашкина: Ланн, по-видимому, в «Литературную газету», Шенгели — в «Новый мир», но они не были опубликованы. С 1947 года Ланн — постоянный объект нападок в связи с кампанией по борьбе с космополитизмом; за Шенгели же с 1950 года закрепился слух, что он посягнул на Суворова.