

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА В РОССИИ КАК ЭВОЛЮЦИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ УСТАНОВКИ

Читая курс истории перевода, приходится постоянно подчеркивать, что эта дисциплина важна не только как перечень имен и фактов для пополнения эрудиции переводчика и переводоведа, но и как история изменения представлений о переводческой норме – процесса, обладающего внутренней закономерностью.

Обычно попытки вскрыть и описать эту закономерность – особенно в отношении художественного перевода – предпринимаются в рамках литературоведения: эволюция нормы перевода рассматривается почти исключительно в связи со сменой литературных направлений. Этот подход не лишен недостатков, что хорошо видно на примере, пожалуй, самой известной модели эволюции переводческой нормы – концепции М.Л. Гаспарова, изложенной в статье «Брюсов и буквализм» [1]. Гаспаров видит историю развития художественного перевода как постоянное колебание между буквализмом и вольностью. Преобладание каждого из этих методов перевода он соотносит со временем господства того или иного литературного направления: классицизм, реализм XIX в., советский период – вольность, романтизм, модернизм – нарастание буквалистических тенденций.

Концепция Гаспарова вызвала возражения уже вскоре после публикации статьи «Брюсов и буквалисты» (см., например, статью В.В.Коптилова «И вширь, и вглубь...»[2]). Если обобщить и дополнить высказывавшиеся замечания, можно сказать, что главные недостатки упомянутой концепции – использование сугубо литературоведческой периодизации без учета восприятия переводного текста в каждый период и излишний упор на частности, вследствие чего они начинают выступать как общие закономерности. Характерный пример – фигура «заглавного героя» статьи, В.Я. Брюсова, чей поворот к буквализму на зрелом этапе творчества Гаспаров рассматривает как тенденцию, характерную для переводчиков Серебряного века. Однако, если ближе познакомиться с материалами, относящимися к ситуации в переводе в то время, можно убедиться, что как переводчик Брюсов был фигурой не более (а возможно, и менее) влиятельной, чем К.Д.Бальмонт, известный вольностью своих переводов, или И.А.Бунин, удостоившийся в 1903 г. Пушкинской премии Академии наук за свой перевод «Песни о Гайавате» Лонгфелло, чем Д.С. Мережковский, Ф.К. Сологуб, И.Ф. Анненский, Г.И. Чулков и другие переводчики, так же, как и Брюсов, представлявшие новые течения в литературе, но буквализмом в переводах не грешившие. Таким образом, считать Брюсова выразителем господствующей в переводе тенденции нет никаких оснований. С другой стороны, говоря о советском периоде как о времени, когда в переводе преобладала «вольность», Гаспа-

ров упускает из виду, что 1920-1930-е гг. характеризуются как раз нарастанием буквалистических тенденций, реакцией на которые было появление кашкинской школы.

Что касается просчетов, вызванных обращением к литературоведческой периодизации, ее ограниченность заключается в том, что на первый план выдвигаются различия переводческих программ каждого периода, тогда как сходство результатов остается в тени. Особенно хорошо это видно на примере переводческих подходов классицизма и романтизма (напомним, что первый из упомянутых периодов Гаспаров относит ко времени преобладания «вольности», а переводчика второго периода приписывает тягу к «буквализму»). Но настораживает даже некоторое сходство программных заявлений переводчиков этих, казалось бы, разных периодов. Сравним известные высказывания В.К. Третьяковского: «Переводчик от творца только что именем рознится» [3, 36], А.П. Сумарокова: «Ты сим, как твой творец письмом своим ни славен,/ Достигнешь до него и будешь сам с ним равен» [3, 52] и В.А. Жуковского: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник» [3, 86]. Налицо декларация представления о переводчике как о соавторе. Можно возразить, что Жуковский (ключевая фигура перевода эпохи романтизма) объявляет соавтором лишь переводчика поэзии, однако его собственная переводческая практика показывает, что и при переводе прозы он не был таким уж «рабом». Достаточно вспомнить его перевод прозаической повести Ф. де ла Мотт Фуке «Ундины», выполненный гекзаметром (то же самое, как известно, проделал классицист В.К. Третьяковский с прозаическим романом Ф.Фенелона «Приключения Телемаха, сына Улисса») или переведенную нерифмованным пятистопным ямбом новеллу П.Мериме «Матео Фальконе». И это не единичные примеры.

Эти и другие факты заставляют задуматься: нельзя ли создать периодизацию истории художественного перевода на иных, лингвистических основаниях (разумеется, соотнося данные лингвистики и литературоведения) с тем, чтобы снять имеющиеся в существующих схемах противоречия и более точно описать механизм, лежащий в основе эволюции представлений о норме перевода?

Для большей конкретности ограничимся историей перевода в России: выявление более общих закономерностей, обуславливающих эволюцию перевода в целом, потребовало бы обращение к разным национальным культурам, а провести настолько подробный анализ в рамках доклада невозможно.

Если признать, что перевод как процесс – это особый вид речевой деятельности, то отсюда следует, что и перевод как результат, то есть переведенный текст, также должен иметь специфические черты. Применительно к художественному переводу одной из таких черт, на наш взгляд, можно считать функцию переводного текста. В докладе «Искусство стихотворного перевода», прочитанном в 1936 г., М.Л. Лозинский писал: «Функция переводных произведений двоякая: 1) эстетическая – как произведений художественных и 2) познавательная – как памятников, которые знакомят нас с

другой страной, с другой эпохой, с другой культурой, с новым для нас строем мысли и чувств. [4, 93].

Лозинский излагает взгляды на художественный перевод, сложившиеся к первой четверти XX в. (и с тех пор коренных изменений не претерпевшие). Но насколько эти взгляды соответствуют более ранним представлениям о функциях переводного текста?

Выше уже было показано, что как для эпохи классицизма, так и для переводческой мысли эпохи романтизма было характерно отношение к переводчику как к соавтору. Правда, характер и степень соавторства понимались классицистами и романтиками по-разному. Переводчик-классицист рассматривал соавторство как способ улучшения оригинала, приближения его к идеалу, заданному канонической поэтикой. По словам Г.Е. Эткинда: «Господствовавшей в XVIII в. теории идеального, абсолютного перевода не мешали никакие исторические и иные расхождения между национальными культурами – эти расхождения игнорировались, потому что ведь и вообще игнорировались своеобразные черты исторических эпох и национальных характеров. Не было препятствий и со стороны несходства поэтических индивидуальностей – игнорировались своеобразные черты этих индивидуальностей» [5, 10].

Переводчик-романтик, напротив, уделяет внимание самобытным чертам оригинала и стоящей за ним реальности. Собственно говоря, это стремление воспроизвести в переводе особенности иноязычной национальной культуры и считаются главной чертой романтической школы в переводе, отличающей эту школу от классицистского подхода. Но не стоит упускать из вида парадокс романтизма, о котором писал С.С. Аверинцев: «Романтический поэт ощущает себя личностью, и личностью чуть ли не самодостаточной, с такой эмфазой, с какой никто и никогда этого еще не делал; но именно романтический поэт, столь резко чувствующий “свое”, исключительность “своего”, открывает и делает особой поэтической темой “чужое” как таковое – “местный колорит” определенной эпохи или определенного народа, специфическую своеобразность чужого голоса [6, 560-561]. Из такой позиции следует то, что даже сохранение формальных особенностей подлинника для переводчика превращается в «послушание оригиналу, которое должно высвободить субъективность романтического поэта и оказаться средством его личной исповеди» [6, 565]. Другими словами, формальная точность для романтика опосредована собственной эстетической задачей: она становится средством самовыражения, самораскрытия личности переводчика. Если же формальные особенности оригинала не помогают решению этой задачи, переводчик с легкостью от них отказывается и перерабатывает материал таким образом, чтобы выявить в нем неосуществленные, с точки зрения переводчика, возможности. Показателен опыт А.С. Пушкина, заимствовавшего часть одной только сцены из пятиактной трагедии Дж. Уилсона “The City of the Plague” и путем минимальных изменений при весьма точном переводе превратившего эту сцену во вполне законченное самостоятельное литературное произведение «Пир во время чумы», где

присутствует тема, занимавшая Пушкина в те годы (при том, что в контексте пьесы Уилсона тема эта едва проявлена). [7]

Таким образом, при всем несхождении позиций переводчиков-классицистов и переводчиков-романтиков, в этих позициях наблюдается определенное сходство: основной функцией переводного текста оказывается эстетическая; познавательная же функция если и присутствует, то лишь на втором плане. Тем самым создание перевода приравнивается к самостоятельному художественному творчеству (со всем вытекающими отсюда последствиями, касающимися метода перевода). Именно это сходство и обусловило некоторое совпадение программных положений и результатов деятельности переводчиков рассматриваемых эпох, о чем говорилось выше. Но если для классициста (Третьяковского) объективной причиной, оправдывающей использование гекзаметра при переводе прозы, было то, что этот размер представляется более уместным для текста эпического характера, то романтик (Жуковский) пользовался этим же приемом для осуществления субъективного эстетического намерения. В первом случае сотворчество переводчика понималось как очищение оригинала от индивидуальных особенностей, мешавших ему соответствовать канону, во втором – напротив, подчеркивание индивидуальных черт или замена их на более выразительные (с точки зрения переводчика), но цель в обоих случаях была одна: улучшение оригинала, причем улучшение, вызванное сугубо эстетическими соображениями.

Примерно в 1830-е гг. в отношении к переводческой деятельности происходит перелом, приведший к тому, что к середине XIX в. «переводы постепенно перестали приравниваться к оригинальным произведениям. “Чужое” и “свое” стали обособляться» [8, 23]. Осознание переводного текста и отраженной в нем реальности как «чужого» дает толчок к изучению, освоению этого «чужого», в связи с чем на первый план начинает выдвигаться познавательная функция перевода. В этом смысле показательны взгляды В.Г. Белинского: «У нас только богатые люди, и притом живущие в столицах, могут пользоваться неисчерпаемыми сокровищами европейского гения; но сколько есть людей, даже в самых столицах, а тем более в провинциях, которые жаждут живой воды просвещения, но по недостатку в средствах или по незнанию языков не в состоянии утолить своей благородной жажды! Итак, нам надо больше переводов, как собственно ученых, так и художественных произведений <...> Главная же польза последних, кроме наслаждения истинно изящным, состоит наиболее в том, что они служат к развитию эстетического чувства, образованию вкуса и распространению истинных понятий об изящном» [3, 195]. Последняя фраза показывает, что, с точки зрения Белинского, эстетическая функция художественного перевода вторична по отношению к познавательной, просветительской.

Такой подход во многом определяет степень свободы переводчика в обращении с оригиналом. Хорошо известно наиболее категоричное высказывание Белинского по этому вопросу: «Если бы искажение Шекспира было единственным средством для ознакомления его с нашею публикою – и в

таком случае не для чего б было церемониться: искажайте смело, лишь бы успех оправдал ваше намерение: когда две, три или даже одна пьеса Шекспира, хотя бы и искаженная вами, упрочила в публике авторитет Шекспира и возможность лучших, полнейших и вернейших переводов той же самой пьесы, вы сделали великое дело, и ваше искажение или переделка в тысячу раз достойнее уважения, нежели самый верный и добросовестный перевод, если он, несмотря на все свои достоинства, более повредил славе Шекспира, нежели распространил ее» [3, 198].

Справедливости ради отметим, что в более поздних статьях Белинского эта позиция была уже не так категорична, но установка на адаптацию текста применительно к пониманию и вкусам аудитории (хотя бы и не в явном виде) сохранялась в переводческой практике в течение долгого времени. Недаром одним из самых ярких и талантливых переводчиков середины XIX в. в глазах современников был И.И. Введенский, чей перевод «Домби и сына» Белинский оценил весьма высоко. (Спор о его переводе «Базара житейской суеты» Теккерера был вызван скорее журнальной конкуренцией, а упреки в русификации и пр. стали раздаваться лишь в начале XX в., когда представление о норме перевода существенно изменилось).

Как явствует из вышеописанного, развитие художественного перевода шло как самоопределение переводческой деятельности, ее размежевание с индивидуальным художественным творчеством, осознание перевода как творчества особого вида. Поэтому дальнейшее развитие перевода проходило как постепенное установление равновесия между указанными функциями, обусловленными специфической ролью переводчика художественной литературы: создатель художественного произведения (эстетическая функция), но при этом знакомящий читателя с чужим художественным замыслом (познавательная функция). А поскольку этот замысел реализуется средствами языка, неизбежно должен был вырасти интерес к формальным способам воплощения этого замысла.

В этом смысле примечательна деятельность Издательства Всемирной Литературы, впервые обратившемся к выработке законченной системы принципов художественного перевода. В сущности, первым толчком к этой работе был, казалось бы, наивный вопрос, заданный на заседании издательства А.М. Горьким К.И. Чуковскому: «Что вы считаете хорошим переводом?» [9, 95]. Ответом на этот вопрос стала изданная в 1919 г. брошюра «Принципы художественного перевода», включающая статьи Ф.Д. Батюшкова («Задачи художественных переводов», где едва ли не впервые был употреблен термин «адекватность перевода»), Н.С. Гумилева («Переводы поэтические») и К.И. Чуковского («Переводы прозаические»). Любопытно, что идею дать теоретическое обоснование переводческому труду Чуковский принял не сразу. В своем дневнике (запись от 12 ноября 1918 г.) он отмечает: «На заседании <Издательства Всемирной Литературы> была у меня жаркая схватка с Гумилевым. Этот даровитый ремесленник – вздумал составлять *Правила для переводчиков*. По-моему, таких правил нет. Какие в литературе правила – один переводчик *сочиняет*, а другой и ритм дает и все

– а нет, не шевелит. Какие же правила?» [9, 95]. Чуть позднее, познакомившись с переводческой программой Гумилева, он называет ее «великолепной, но неисполнимой» [9, 96]. Как видим, в этот момент Чуковский все-таки еще не совсем разграничивал самостоятельное литературное творчество и перевод.

Книга «Принципы художественного перевода» стала первым манифестом того понимания сущности перевода, которое сохраняет свои позиции по сей день. Хотя вопрос о функциях переводного текста в этой брошюре подробно не рассматривался, на основании ее материалов (с поправкой на индивидуальную трактовку вопроса каждым из авторов) вполне можно судить, каким представлялось к этому времени соотношение двух функций. Можно сказать, что их равновесие достигнуто за счет того, что предметом ознакомления становится не только стоящая за текстом предметная ситуация и культура, породившая текст-оригинал, но и эстетическая сторона переводимого текста, создаваемая использованными в оригинале языковыми средствами и стилистическими приемами.

Такое соотношение функций позволяет объяснить и рост буквалистских тенденций в 1920-1930-е гг. Коренное свойство буквализма – неразличение авторского и общеязыкового в тексте оригинала. С этой точки зрения передаче подлежат все формальные элементы текста, независимо от того, являются ли они особенностью авторского стиля или принадлежат узусу языка оригинала, маркированы ли они, а если да, то как именно, стоит ли за их использованием определенное авторское намерение и пр. Если эстетическая сторона текста становится предметом ознакомления, то без учета разделения составляющих ее элементов на авторские и общеупотребительные воспроизведение этой стороны сводится лишь к точному копированию этих элементов. Поэтому познавательной функцией буквалистски переведенный текст обладает лишь на взгляд переводчика-буквалиста: это то, чем он руководствуется, но то, что не достигается на практике, поскольку истинного представления о стиле автора читатель не получает.

Разумеется, буквалистские и околбуквалистские программы создавались и до рассматриваемого периода. Но одно то, что они носили единичный характер, свидетельствует о том, что за их появление было вызвано субъективными причинами. Так, П.А. Вяземский в своем переводе романа Б. Константа «Адольф» делал попытку разработать русский вариант «метафизического языка» («Кроме желания моего познакомить русских читателей с этим романом, имел я еще мою собственную цель: изучивать, ощупывать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки, и выведать, сколько может он приблизиться к языку иностранному, разумеется опять, без увечья, без распятыя на ложе прокрустовом» [3, 131]). Буквалистская программа А.А. Фета была отражением его литературной позиции, противопоставленной утилитарному просветительскому началу, которое господствовало в литературе того времени, а в переводе выразилось в адаптирующем подходе, заданном Белинским и его единомышленниками. (В предисловии к своему переводу «Сатир» Ювенала Фет писал: «Мы, например, не

понимаем слов: “нам не нужны классики, не нужна философия, а необходимо народное образование”» [3, 326]). Это, повторяем, были лишь единичные эпизоды: буквализм как широкая тенденция заявил о себе именно в 1920-1930-е гг.

Ответом на эту тенденцию стало, как известно, появление кашкинской школы. К сожалению, увлекшись полемикой с буквалистами и с подозрением относясь к использованию лингвистических методов в теории перевода (видимо, из опасений рецидива буквализма), Кашкин формулировал свою положительную программу лишь в самых общих чертах. Но если выразить ее в предложенных здесь категориях, можно сказать, что за ней стоит представление именно о таком соотношении функций художественного перевода, которое сложилось ко времени деятельности Издательства Всемирной Литературы, скорректированное более ясным пониманием различия между авторским и общеязыковым (последнее, впрочем, отчетливее чувствуется не в программных статьях Кашкина, а в конкретных разборах стиля определенного автора, например в статьях о стиле Хемингуэя, и в переводческой практике самого Кашкина и его учеников).

Думается, что лингвистическое направление в переводоведении, активно развивающееся с 1970-х гг., могло бы, вопреки опасениям Кашкина, значительно помочь в осмыслении богатого переводческого наследия, оставленного им и его единомышленниками: многие ценные находки кашкинцев до сих пор остаются интуитивными догадками, тогда как для развития переводческой мысли и практики художественного перевода было бы полезно подкрепить эти догадки теоретическим обоснованием.

Если вернуться к вопросу об эволюции функциональной установки художественного перевода, описанную картину можно выразить в категориях прагматики, предложенных А.Д. Швейцером. Швейцер разграничивает *коммуникативную установку переводчика* («верность переводчика определенной культурной, и в частности литературной традиции, его собственное эстетическое кредо, его связь с собственной эпохой и, наконец, та конкретная задача, которую он сознательно или неосознанно ставит перед собой» [11, 172]), *установку на получателя* («учет расхождений в восприятии одного и того же текста со стороны носителей разных культур, участников различных коммуникативных ситуаций» [11, 152]) и *коммуникативную интенцию отправителя* («учет функциональных параметров текста для обеспечения основного условия эквивалентности – соответствия между коммуникативной интенцией отправителя и коммуникативным эффектом конечного текста» [11, 147]). Разумеется, все эти три аспекта присутствуют при переводе неразрывно. Однако если взглянуть с точки зрения преобладания той или иной прагматической установки на историю перевода, можно заметить, что на первом этапе (классицизм, романтизм) определяющей является коммуникативная установка переводчика (и недаром Швейцер приводит как пример отчетливой проявленности такой установки переводы В.А. Жуковского и М.Ю. Лермонтова). В дальнейшем она оттесняется на второй план установкой на получателя. Наконец, на третьем этапе более заметную

роль начинает играть установка на коммуникативную интенцию отправителя. Переводчика-соавтора сменяет переводчик-просветитель, после чего наступает время переводчика-выразителя авторского намерения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. М.Л. Гаспаров. Брюсов и буквализм. //Мастерство перевода. Вып. 8. – М.: Советский писатель, 1971.
2. В.В. Коптилов. И вширь, и вглубь... //Мастерство перевода. Вып. 9. – М.: Советский писатель, 1973.
3. Русские писатели о переводе (XVIII-XX вв.). – Л.: Советский писатель, 1960.
4. М.Л. Лозинский. Искусство поэтического перевода.//Перевод – средство взаимного сближения народов. – М.: Прогресс, 1987.
5. Е.Г. Эткинд. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. – Л.: Наука, 1973.
6. С.С.Аверинцев. Размышления над переводами Жуковского.//Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского в двух томах. – Т. 2. – М.: Радуга, 1985.
7. М.М. Межуев. Стратегия переводческих преобразований в переводческой практике А. С. Пушкина: на материале сопоставления пьесы А. С. Пушкина «Пир во время чумы» и отрывка из пьесы Дж. Вильсона 'The City of the Plague'. Дисс...канд.филол. наук. – М., 2006.
8. Ю.Д. Левин. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. – Л.: Наука, 1985.
9. К.И. Чуковский. Высокое искусство. – М.: Советский писатель, 1988.
10. К.И. Чуковский. Дневник (1901-1929). – М.: Советский писатель, 1991.
11. А.Д. Швейцер. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988.