

О школе ленинградских переводчиков с испанского языка

В двадцатые годы минувшего столетия в России начала формироваться новая традиция художественного перевода — та самая, в русле которой создавались вершинные достижения переводчиков советской эпохи¹ и принципы которой в целом не утратили актуальности и в наше время. Несложно перечислить основные черты, которыми это десятилетие отличается от предшествующей эпохи с точки зрения интересующей нас темы: централизованное планирование переводческой политики, рост роли переводной литературы в культурной жизни страны, резкое увеличение количества переводов, общее улучшение их качества, появление специальных работ по теории перевода, коллективная ориентация на единство принципов художественного перевода. Эти общие положения вполне можно отнести и к переводу испаноязычной литературы, с уточнением, что группа испанистов — переводчиков и литературоведов, объединенных общими принципами и активно сотрудничавших друг с другом, возникла примерно в середине 1920-х годов. Переводчиков с испанского было тогда значительно меньше, чем в наше время, и можно выделить несколько фигур, стоявших у истоков новой традиции. Примечательно, что эта группа единомышленников сформировалась в Ленинграде, вокруг филологического факультета ЛГУ (который в то время стремительно менял названия и ведомственную принадлежность). Насколько теперь можно судить, ее ядро составляли бывшие выпускники, а также тогдашние преподаватели Университета — А. А. Смирнов (1883–1962), Б. А. Кржевский (1887–1954), Д. И. Выгодский (1893–1943), К. Н. Державин (1903–1956), В. В. Рахманов (1900–1940), отчасти В. А. Пестовский (Пяст, 1886–1940), Г. Л. Лозинский (1889–1942) и К. В. Мочульский (1882–1948).² Творческое сотрудничество этих авторов заключалось в том, что они писали рецензии и предисловия к переводческим работам друг друга, выступали их редакторами, а порой занимались и совместным переводом.

¹ Подробнее см.: *Эткинд Е. Г.* Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век. СПб., 1997. С. 5–54; *Багно В. Е., Казанский Н. Н.* Переводческая «ниша» в советскую эпоху и феномен стихотворного перевода в XX веке // *Res traductoria: Перевод и сравнительное изучение литератур.* СПб., 2000. С. 50–64.

² В этом же ряду необходимо упомянуть одного москвича, переводчика и критика, впоследствии знаменитого театроведа С. С. Игнатова.

Также важно отметить, что этот круг универсантов объединяли не только отношения сотворчества, но и преемственность поколений. Эмблематично, что на издании первого тома «Дон Кихота» (1929 г., речь о нем пойдет ниже) стоит посвящение: «Свой труд переводчики и редакторы посвящают памяти своего общего учителя, основателя испанистики в Ленинграде, профессора Дмитрия Константиновича Петрова (род. 18 августа 1872 года, ум. 2 мая 1925 года)».³ Сам же Петров (после Октябрьской революции круг его научных интересов отчасти сместился в сторону арабистики) считал себя и фактически являлся прямым учеником А. Н. Веселовского.⁴

В настоящей статье деятельность этой группы переводчиков-универсантов будет исследоваться в трех направлениях: история перевода (реконструкция биографии забытого переводчика), теория перевода (формирование новых установок для перевода с испанского), переводческая практика (реализация этих установок в работе над произведениями испанской литературы).

1

Биографии большинства из перечисленных ученых и литераторов достаточно хорошо известны. О Б. А. Кржевском, А. А. Смирнове, К. Н. Державине, Владимире Пясте см., например, статьи в «Литературной энциклопедии», о С. С. Игнатове — в «Театральной энциклопедии», о Д. И. Выгодском, репрессированном в 1938 году, писали В. А. Шошин и В. Н. Андреев.⁵ Биографиями Г. Л. Лозинского и К. В. Мочульского занималась в последние годы М. А. Толстая.⁶ Иначе сложилась посмертная судьба В. В. Рахманова, одного из самых активных в 1920-е годы

³ *Сервантес Сааведра М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. Т. 1. Л., 1929. С. ХСII.

⁴ См. предисловия Петрова к главным его трудам: *Петров Д.К.* Очерки бытового театра Лопе де Вега. СПб., 1901. С. III; *Петров Д. К.* Заметки по истории старо-испанской комедии. Ч. 1–2. СПб., 1907. С. 3. См. также письма Петрова к Веселовскому: РО ИРЛИ. Ф. 45. Оп. 3. № 606.

⁵ См.: Распятые: Писатели — жертвы политических репрессий / Авт.-сост. З. Л. Дичаров. Вып. 1. СПб., 1993. С. 127–136; *Мачадо А.* Письмо Давиду Выгодскому / Пер. В. Андреева // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб., 2001. С. 471.

⁶ *Толстая М. А.* 1) К проблеме авторства перевода романа Сервантеса «Дон Кихот» для издательства «Academia» // Известия АН. Сер. литературы и языка. Т. 63. 2004. № 3. С. 56–59; 2) Жизнь и творчество Григория Лозинского // В мире Лузофонии. СПб., 2003. С. 194–199.

популяризаторов испанской и латиноамериканской прозы.⁷ Он не упоминается в словарях и справочниках, биографической информации о нем нет даже в Интернете. Долгое время мне не удавалось собрать о В. В. Рахманове никаких сведений кроме библиографических данных, свидетельствовавших о масштабах его деятельности: за 12 лет В. В. Рахманов успел перевести и подготовить к изданию десятки рассказов латиноамериканских и испанских авторов, повесть П. А. Аларкона «Треуголка» (1925), романы Р. Переса де Айялы «Белярмин и Аполонио» (1925, совместно с Б. А. Кржевским), Р. Пайро «Приключения внука Хуана Морейры» (1927), Р. Гомеса де ла Серны «Киноландия» (1927), Б. Переса Гальдоса «Золотой фонтан» (1937). Возникало ощущение, что судьба этого человека сложилась трагически: последний перевод, подписанный его именем, относится к 1937 году; в 1940 году В. Ф. Шишмарев не упомянул о своем ученике в обзорной статье, посвященной романо-германистике в ЛГУ.⁸ Рахманов не был также упомянут и в большой сводной статье М. П. Алексеева «Испанистика в Петербургском — Ленинградском университете»; более того, в ней перевод романа «Белярмин и Аполонио», выполненный двумя переводчиками, приписан одному Б. А. Кржевскому.⁹

Дальнейшие разыскания подтвердили предположение о трагической судьбе Рахманова. Большую часть имеющихся у меня сведений об этом забытом испанисте я обнаружил в его личном деле, которое хранится в Архиве СПбГУ [Отдел кадров: Л. 1–54]. Вадим Владимирович Рахманов родился в 1900 году в Гельсингфорсе; отец его был врачом, мать работала в библиотеке (впоследствии в одной из анкет на вопрос «Был ли за границей?» Рахманов ответил: в детстве с родителями, учился). В 1918 году он окончил классическую гимназию в Гельсингфорсе, а в 1922-ом — Пермский государственный университет (факультет общественных наук). В это время Рахманов также работал в пермском отделении Госиздата. В 1922 году он был откомандирован Пермским университетом в Научно исследовательский институт сравнительного изучения языков Запада и Востока при ЛГУ. Насколько удалось понять, пребывание в НИИ соответствовало для Рахманова прохождению аспирантуры. Официально он числился в Секции новой и новейшей литературы (где выступил с докладом «Сервантес в России XVIII века»), а также принимал участие в

⁷ Подробнее см. в нашей статье «Забытый испанист Вадим Рахманов» // Петербургская иберо-романистика: Памяти проф. О. К. Васильевой-Шведе и акад. Г. В. Степанова. СПб.: СПбГУ, 2008. С. 88–94.

⁸ См.: *Шишмарев В. Ф., Жирмунский В. М.* Кафедры романо-германской филологии и западноевропейских литератур Ленинградского государственного университета // Ученые записки ЛГУ. 1940. № 58. С. 367–375.

⁹ Научный бюллетень ЛГУ. 1947. № 14–15. С. 68.

работе Секции литературы средних веков и возрождения [Краткий отчет, 1926: IX, XI, XIII]. В 1926 году Рахманов был утвержден младшим ассистентом при романо-германском кабинете Ямафка ЛГУ. Отзыв о молодом специалисте для приема его на работу написал профессор В. Ф. Шишмарев, под непосредственным руководством которого Рахманов работал в 1922–1926 годы. Знаменитый ученый-романист характеризовал Рахманова как «человека серьезных познаний, серьезного отношения к работе, приобретшего уже хороший исследовательский навык и успевшего изодрать свои природные способности». В область филологических интересов Рахманова в то время входила французская литература эпохи Возрождения, а также творчество Анатоля Франса и вопросы влияния западных литератур на литературу русскую.

В 1927 году Рахманову пришлось прервать свои занятия романской филологией. В его личном деле сохранилось такое заявление:

«В Правление ЛГУ

Честь имею заявить, что 5 января 1928 г. я освобожден из-под стражи с отпадением обвинения, предъявленного мне следственными органами ОГПУ, и приступаю к исполнению своих служебных обязанностей. Под стражей я находился с 4.11.1927 по 5.01.1928. Ввиду признания моей невиновности прошу разрешения Правления ЛГУ о выдаче мне причитающегося за декабрь месяц содержания».

На обороте проставлено: «Удовлетворить». В анкетах последующих лет этот эпизод официально именуется «прошел чистку госаппарата».

В дальнейшем филологическая карьера Рахманова складывалась успешно: в 1930-е годы он стал доцентом в ЛГУ, доцентом и зав. кафедрой иностранных языков в Машиностроительном институте, помощником директора по учебной части Высших государственных курсов иностранных языков. В 1935 и 1937 годах ЛИФЛИ ходатайствовал в Квалификационную комиссию Управления высшей школы Наркомпроса о присвоении Рахманову степени кандидата лингвистических наук на основании написанных им работ и пройденной аспирантуры — о том, что степень была присвоена, никаких данных нет.

На материале официальных документов трудно делать выводы о том, каким человеком был Вадим Рахманов. Но сохранившиеся переводы и статьи позволяют согласиться с оценкой, данной ему В. Ф. Шишмаревым: это был образованный и старательный филолог с хорошим чувством русского языка и с достаточным знанием испанского¹⁰. Само по себе количество переведенного Рахмановым за двенадцать лет говорит о его незаурядной работоспособности. Не может не вызвать уважения и его способность к изучению иностранных языков. В одной из анкет Рахманов

¹⁰ Конкретный анализ работы Рахманова-переводчика см. ниже.

упомянул, что владеет (в разной мере) английским, итальянским, испанским, французским, молдавским и немецким языками; шведским владеет свободно. Шведский Рахманов знал, по-видимому, с детства. В 1929 году (а возможно, и впоследствии) он читал в ЛГУ курс «Новый шведский язык». Профессор Шишмарев упоминает также о его увлечении румынским и старофранцузским языками. Статья В. В. Рахманова «Русская литература в Испании» (1930), в которой ученый задается вопросами: «Что могут знать широкие массы испанских читателей о русской литературе? Какие ее памятники доступны для них?»¹¹ представляет собой, пожалуй, первую работу подобного рода в отечественной испанистике, на нее неоднократно ссылались акад. М. П. Алексеев и другие исследователи-компаративисты.

Тексты, написанные самим Рахмановым¹², отличаются странной особенностью: они абсолютно аполитичны, в них нет и следа «марксистского подхода», обязательных деклараций и цитат. Рахманов пишет с пугающей по тем временам объективностью. Так, например, объясняя, чем хороши рассказы переведенного им перуанца Гарсиа Кальдерона, Рахманов указывает: «Обе книги Кальдерона немедленно же вслед за появлением их возымели шумный успех как в Америке, так и в Европе». Главной ценностью этих рассказов объявляется их увлекательность: «Над книгой Кальдерона читатель не задремлет, но прочтет ее залпом, не отрываясь, позабыв все окружающее и перенесясь в далекий полусказочный мир».¹³ (Сам собой возникает вопрос: а правильно ли для советского читателя забывать об окружающем и переноситься в какой-то далекий мир?) В статье «Русская литература в Испании» Рахманов с научной добросовестностью упоминает (в числе многих других) об испанских переводах писателей-эмигрантов, противников советской власти, таких как Мережковский, Арцыбашев, Аверченко, Шмелев, а также о книге Троцкого «Литература и революция», что в 1930-м году само по себе могло оказаться преступлением.

Последняя по времени запись в университетском личном деле — это приказ от 16 марта 1938 года, согласно которому Рахманов был отчислен из числа штатных сотрудников ЛГУ как не вошедший в штат. Каких-либо пояснений этого отчисления не осталось.

¹¹ Рахманов В. В. Русская литература в Испании // Язык и литература. Т. 5. Л., 1930. С. 329–346.

¹² Не всегда удается установить степень участия Рахманова в той или иной работе: в анкетах среди опубликованных трудов он упоминает «ряд статей по вопросам испанской и испано-американских литератур для Литературной энциклопедии», работу над французско-русским словарем (М.; Л.: ОГИЗ, 1931. Сост. А. А. Смирнов и М. М. Рындин), «ряд мелких статей в газетах» и др.

¹³ Рахманов В. В. Предисловие // Гарсиа Кальдерон В. У предела. Л., 1928. С. 5.

Чтобы узнать о дальнейшей судьбе этого человека я отправил запрос в Информационный центр ГУВД Санкт-Петербурга и Ленинградской области. Полученный мною официальный ответ¹⁴ не оставлял места для неопределенности. Привожу его в сокращении:

«Рахманов Вадим Владимирович был арестован 14 февраля 1938 года по подозрению в совершении преступления, предусмотренного по ст. 58–6 ч. 1, 58–8, 58–11 УК РСФСР (в редакции 1926 года — шпионаж; совершение террористических актов; участие в контрреволюционной организации). Постановлением Особого Совещания при НКВД СССР от 05 февраля 1940 года за участие в антисоветской троцкистской организации осужден к 5 годам лишения свободы. Умер 01 октября 1940 года в Северовосточном ИТЛ Магаданской области.

Определением Военного Трибунала Ленинградского военного округа от 24 июня 1957 года Постановление Особого Совещания при НКВД СССР от 05 февраля 1940 года в отношении Рахманова Вадима Владимировича отменено и дело прекращено за отсутствием состава преступления. Рахманов В. В. реабилитирован посмертно».

Судьба этого талантливой филолога и переводчика оказалась трагичной и в то же время вполне обыкновенной для времени ежовщины. Фактически его творческий путь продолжался всего двенадцать лет и был связан с работой в ЛГУ. Хочется надеяться, что собранные мною сведения помогут вернуть истории отечественной испанистики имя Вадима Владимировича Рахманова, которое на протяжении семидесяти лет было предано забвению.

2

В России теория перевода как отдельная научная дисциплина начала формироваться в двадцатых годах двадцатого века; до Октябрьской

¹⁴ Исх. № 35/16-30-К-604.

ЛИФЛИ – Ленинградский институт лингвистики, философии и истории. Создан в 1930 году взамен упраздненного факультета языка и материальной культуры («ямфака») ЛГУ. Первоначально назывался ЛИЛИ (Ленинградский институт лингвистики и истории); осенью 1933 г. институт расширился – к нему прибавилось философское отделение, и ЛИЛИ был переименован в ЛИФЛИ. Просуществовал до 1937 года, когда все факультеты были переведены в состав Университета.

В 1932 г. И.М.Дьяконов поступил на I курс исторического отделения ЛИЛИ; в 1933 г. перевелся на I курс лингвистического отделения ЛИФЛИ. В 1934 лингвистическое отделение было переименовано в одноименный факультет; в 1937 году лингвистический и литературный факультеты были переведены в состав ЛГУ, слившись в единый филологический факультет. Таким образом Игорь Михайлович, закончивший учебу в 1938 г., считался выпускником уже филологического факультета ЛГУ.

революции еще не существовало работ, специально посвященных этой области филологии. Такие авторитетные исследователи, как А. В. Федоров и Ю. Д. Левин, называют в качестве прямого предшественника отечественной теории перевода статью Валерия Брюсова «Фиалки в тигеле», который, разбирая конкретный перевод цикла стихотворений, пожалуй, наиболее системно изложил свои взгляды на суть перевода как явления.¹⁵ Однако по-настоящему первой работой по теории перевода нужно признать брошюру «Принципы художественного перевода», изданную в 1919 году и составленную из статей Чуковского и Гумилева. Второе, дополненное издание вышло в свет в 1920 году. Еще в двадцатые годы появилось около десятка книг и статей, посвященных этой проблеме: большинство на русском и как минимум две на украинском языке¹⁶. Никто из их авторов не занимался переводами с испанского: примеры брались из английского, французского и немецкого языков.

Первым российским филологом, который посвятил специальную работу художественному переводу с испанского на русский язык, стал А. А. Смирнов, автор статьи «О переводах “Дон Кихота”» — как известно, это одна из вступительных статей к первому тому «Дон Кихота», изданному под редакцией Кржевского и Смирнова в 1929 году в

¹⁵ См. Брюсов В. Я. Фиалки в тигеле // Весы. 1905. № 7.

¹⁶ Тема дискуссий 1920-х гг. о принципах и задачах художественного перевода слишком обширна, чтобы затрагивать ее здесь, поэтому просто приведу названия книг и статей: Чуковский К. И., Гумилев Н. С. Принципы художественного перевода. Пб., 1919; изд. 2-е, дополненное: Принципы художественного перевода. Статьи Ф. Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. Пб., 1920; О коллективном переводе стихов // Дом искусств. № 1. 1921; Финкель А. М. 1) О переводе // Художественная мысль (Харьков). 1922. № 12; 2) Теория и практика перевода. Харьков, 1929; Шор Р. О переводах и переводчиках // Печать и революция. 1926. Кн. 1; Державин В. М. Проблема виршованного перевода // Плужанин. 1927. № 9–10; Федоров А. В. 1) Проблема стихотворного перевода // Поэтика. Вып. 2. Л., 1927; 2) Звуковая форма стихотворного перевода // Поэтика. Вып. 4. Л., 1928; 3) О современном переводе // Звезда. 1929. № 9; Вайсенберг Л. Переводная литература в Советской России за 10 лет // Звезда. 1928. № 6; Дейч А. В борьбе за массовую переводную литературу // Вестник иностранной литературы. 1929. № 6; Сергиевский М. В. О передаче иностранных фамилий и имен в русском языке // Публичная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Сб. 2. М., 1929; Мандельштам О. Потоки халтуры // Известия. 1929. 7 апреля. № 80; Ивич А. Производственный брак. Как издаются иностранные классики // Литературная газета. № 29. 4 ноября 1929; Луначарский А. В. Нужно ли бить в набат? По поводу перевода иностранных классиков на русский язык // Литературная газета. № 31. 18 ноября 1929; Залежская Л. Я., Любарская А. А. Значение перевода // Иностранные языки в массы. М.; Л., 1930; Чуковский К. И., Федоров А. В. Искусство перевода. Л., 1930; Алексеев М. П. Проблема художественного перевода. Иркутск, 1931.

издательстве «Academia»¹⁷. Благодаря разысканиям М. А. Толстой и А. М. Грачевой теперь стало известно, что Кржевский и Смирнов являлись не только редакторами, но и сопереводчиками романа Сервантеса¹⁸.

Перевод, выполненный с испанского языка несколькими филологами (наличие нескольких переводчиков — это, разумеется, скорее недостаток; А. А. Смирнов в своих письмах объясняет необходимость такого способа работы экономией времени), был сведен воедино, сверен по испанскому тексту и отредактирован двумя редакторами-испанистами, которые одновременно входили и в коллектив переводчиков. А. А. Смирнов так описывал их взаимодействие: «Общая редакция — Б.А. Кржевского и моя, причем я в первую очередь координирую переводы отдельных лиц стилистически, а Кржевский выверяет точность и в согласии со мной устанавливает окончательный текст»¹⁹.

Примечания к «Дон Кихоту» сами по себе представляют серьезное текстологическое исследование и не утратили своего научного значения и по сей день; в этой части работы Б. А. Кржевский и А. А. Смирнов опирались на исследования сервантесоведов прошлых лет и следовали высоким стандартам зарубежных комментаторов, таких как Д. Клеменсин и Ф. Родригес Марин²⁰. Как представляется, примечания ориентированы на образованного русского читателя, знакомого с историей литературы, но не профессионального литературоведа и не испаниста.

Статья «О переводах “Дон Кихота”» несколько раз переиздавалась вместе с текстом, последний раз — в репринтном издании 1997 года. Поэтому ее никак нельзя считать неизвестным текстом, однако мне хотелось бы предложить несколько необычное прочтение этой статьи.

Традиционно статью Смирнова воспринимают как работу историко-литературную. И это справедливо, ведь Смирнов разворачивает перед

¹⁷ До недавнего времени его неофициально было принято называть «переводом Григория Лозинского». См., например: *Багно В. Е.* Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 411; или примечание, сделанное переводчицей А. М. Косс в кн.: *Унамуну М. де.* Житие Дон Кихота и Санчо, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуну. СПб., 2002. С. 22.

¹⁸ См.: *Толстая М. А.* К проблеме авторства перевода романа Сервантеса «Дон Кихот» для издательства «Academia»; *Грачева А. М.* Роман А. М. Ремизова «Учитель музыки» и его жанровый прототип // *Sub specie tolerantiae: Памяти В. А. Туниманова.* СПб., 2008. С. 504–513.

¹⁹ *Толстая М. А.* К проблеме авторства перевода романа Сервантеса «Дон Кихот» для издательства «Academia». С. 58.

²⁰ См. раздел «Библиографические указания» в предисловии Б. А. Кржевского: *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Т. 1. Л., 1929. С. LXXVIII–LXXIX. Смирнов составил примечания к первому тому; Кржевский — ко второму. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и номера страницы.

читателями панораму русских и западноевропейских переводов «Дон Кихота» XIX–XX века и анализирует их достоинства и недостатки. Сам по себе этот анализ уже представляет немалый интерес. Однако важно не упустить из виду и иную грань: это было первое в отечественном литературоведении исследование по теории перевода с испанского языка. По отношению к предшествующим переводам Смирнов в этом своем выступлении является не только литературоведом и критиком: он выступает как один из авторов нового перевода, как редактор и комментатор бессмертного и хорошо известного текста. Он представляет читателям собственный многолетний труд, созданный с оглядкой на достижения предшественников, и поэтому Смирнову просто необходимо показать, чем новый перевод отличается от старых, которые признаются им неудовлетворительными и крайне несовершенными. В предисловии к переводу следовало сформулировать новые принципы, на основе которых он выполнен. И Смирнов справляется с этой задачей, на мой взгляд, не только изобретательно, но и хитроумно, выстраивая свою теорию перевода от противного.

Важно обратить внимание еще и на такую деталь: Смирнов анализирует не все русские переводы — и дело здесь не в недостатке эрудиции. Он лишь вскользь упоминает, что переводы XVIII и первой половины XIX века совершенно устарели в смысле языка. Речь в его статье идет лишь о «живых» переводах, то есть о таких, которые еще могут восприниматься как «удовлетворительные». С ними следует сражаться, их следует победить. Время показало, что эта задача была выполнена. В наши дни существует два «живых» перевода, и перевод под редакцией Кржевского и Смирнова, несмотря на то, что его не переиздавали почти полвека, сейчас на равных конкурирует с более поздним переводом Н. М. Любимова, появившимся в 1951 году.

Смирнов формулирует требования, которыми предлагает руководствоваться современному переводчику-испанисту, разбирая конкретные особенности «живых» переводов романа. В целом эти требования согласуются с принципами художественного перевода, изложенными в общих работах тех лет, но есть и специальные указания, касающиеся испаноязычной литературы. Ниже я считаю нужным привести пространные цитаты из статьи «О переводах “Дон Кихота”», поскольку, собранные воедино, мысли Смирнова представляют собой первый в России свод правил для перевода испанской литературы вообще и испанской классики в частности; на мой взгляд, его формулировки сыграли важную роль в становлении того переводческого канона, который не утратил своей значимости и теперь.

О «Дон Кихоте» В. Карелина Смирнов пишет: «Первый из них <...> имеет прежде всего тот основной недостаток, что он сделан, вопреки

заявлению автора, не с испанского, а с французского. <...> Но еще хуже то, что переводчик не счел себя обязанным хотя бы строго придерживаться французского текста, в силу чего ряд пассажей являются у него не переводом, а вольным пересказом романа Сервантеса» (Т. 1. С. LXXXIV). Перевод Марка Басанина в первую очередь грешит неточностью, в нем также отмечается «раскраска», привносящая в него добавочный юмор дурного вкуса; «в целях освежения текста переводчик влагает в уста испанцев XVII в. русские пословицы и поговорки» (Там же. С. LXXXV). Работа М. В. Ватсон — это «первый полный и точный, притом выполненный с редкой добросовестностью и старанием перевод. К сожалению, этот весьма достойный труд страдает одним, но весьма существенным недостатком — чрезмерной дословностью, в жертву которой принесена всякая забота о художественности»; кроме этого Ватсон не удалось избежать и фактических ошибок (Там же. С. LXXXVI). После критических замечаний общего характера приводятся примеры допущенных переводчиками вольностей и неточностей. Теоретическое значение имеют и замечания Смирнова об одной из свободных переработок перевода Ватсон (М., 1928, предисловие П. С. Когана): «С одной стороны, главная ценность перевода М. В. Ватсон, именно точность, совершенно пропала; с другой стороны, умеренные литературные достоинства, приросшие таким путем к тексту, оказались характерными для стиля русского редактора книги, но отнюдь не для испанского подлинника» (Там же. С. LXXXVII).

Для сравнения приведу цитату из другого источника, тоже 1929 года. В «Литературной газете» появилась статья А. Ивича, в которой описывался популярный «рецепт» издания иностранной классики: «Покупается экземпляр какого-нибудь старого перевода и вручается для редактирования редактору “с именем”. Последний, в зависимости от степени своей добросовестности, сверяет перевод с подлинником или просто “выправляет слог” переводчика, не заглядывая в оригинал, или же, наконец, сдает для печати со своей редакторской визой экземпляр вовсе не правленный. Издательство сочиняет титульный лист, на котором крупным шрифтом красуется фамилия редактора собрания сочинений, фамилия редактора данного произведения, фамилия редактора серии и, конечно, отсутствует фамилия переводчика. Книга преподносится читателю»²¹. Нужно отметить, что критические замечания Ивича, — а стало быть, и Смирнова — не были в то время самоочевидными: А. В. Луначарский, один из «редакторов с именем», о которых шла речь, посчитал нужным выступить с ответной статьей, где, в частности, писал, защищая этот метод подготовки книг: «Самым важным при таких изданиях я считаю

²¹ *Ивич А.* Производственный брак. Как издаются иностранные классики. С. 2.

марксистские вводные статьи и комментарии. Конечно, очень важно дать новый свежий перевод, но еще гораздо важнее дать соответственные комментарии»²².

Рассуждая о новом переводе, Смирнов представляет положительную программу коллектива переводчиков «Дон Кихота»: «Его авторы поставили себе задачей совместить максимальную точность с художественной проработкой, разумея под последней не просто “литературность” как таковую, а передачу стилистических намерений самого Сервантеса». При передаче стилистических оттенков речи персонажей авторы перевода «всякий раз проверяли, насколько средства современного русского языка пригодны для создания именно того впечатления, которое желал вызвать Сервантес; и нередко — тщательно избегая, понятно, всякой “русификации” — им приходилось все же подыскивать субституты» (Т. 1. С. LXXXIX).

Изучая переводческие установки, всегда следует помнить, на какого читателя ориентировались переводчики в своей работе. Литературоведческие статьи двадцатых годов пронизаны стремлением создать и развивать новый тип читателя — читателя демократического, как писал Горький, то есть человека, стремящегося к знаниям и чтению, но не обладающего фундаментальным образованием. По моему мнению, и перевод «Дон Кихота», и предваряющие его статьи являются ярким примером этой благородной — хотя и не единственно возможной — тенденции. Смирнов признает, что авторы перевода занимали среднюю позицию между двумя крайностями — модернизацией старинного текста и стилизованным соблюдением всех архаизмов. И все-таки в спорных случаях уклон делался в сторону модернизации. Примечательно, что в этом месте статьи Смирнов и по смыслу, и стилистически, и в логической последовательности как бы повторяет два противоречивых — и вместе с тем взаимодополняющих — совета, данные Дон Кихотом своему оруженосцу перед его губернаторством. Дон Кихот сначала наставляет Санчо: «Постарайся обнаружить правду, и да не помешают тебе в этом ни подарки и посулы богача, ни рыдания и мольбы бедного» (Т. 2. Л., 1932. С. 503). А потом, понимая, что некоторые ситуации все-таки требуют осознанного выбора, добавляет: «Если когда-нибудь жезл правосудия склонится в твоей руке, то пусть он это сделает не под тяжестью даров, а под бременем сострадания» (Там же). Смирнов объясняет установку переводчиков на модернизацию так: «Главной нашей заботой было все же дать не “филологическую реконструкцию”, а вполне живой, художественный текст, столь же ясный и легкий для восприятия

²² Луначарский А. В. Нужно ли бить в набат? По поводу перевода иностранных классиков на русский язык. С. 3.

современного русского читателя, каким он был во времена Сервантеса для тогдашнего читателя — испанца» (Т. 1. С. LXXXIX–XC).

Смирнов специально касается и спорного в те времена вопроса передачи имен: «Все собственные имена представлены в их оригинальной испанской форме, за исключением трех, именно: Дон Кихот, Росинант и Мамбрин <...> утвердившихся в этой форме в русской и отчасти европейской традиции, а также, конечно, некоторых античных имен, воспроизводимых нами в их оригинальной, а не испанизированной форме» (Там же. С. LXXXVIII–XCI).

В целом можно констатировать, что издание «Дон Кихота» «под редакцией Б. Кржевского, А. Смирнова» явилось прецедентом нового для 1920-х годов подхода к художественному переводу с испанского языка, а принципы этого подхода были специально сформулированы в статье, предваряющей текст. Особенно следует подчеркнуть гибкость декларируемого переводческого канона, допустимость исключений и частных случаев — что дает представление о переводе как о процессе творческом и, вместе с тем, подчиненном определенным правилам²³.

К сожалению, приходится завершать это сообщение несложным, но пугающим арифметическим подсчетом. Со времени выхода в свет «Дон Кихота» Н. М. Любимова прошло 58 лет. В русской истории романа Сервантеса с самого ее начала (перевод И. А. Тейльса 1769 года²⁴) ни разу не бывало такого долгого промежутка без появления нового перевода. Мне не кажется, что пришла пора отказываться от переводов «Кржевского — Смирнова» и Любимова, но все-таки с момента их создания изменился и язык, и представление о мире, и представление о романе Сервантеса. Ведь, как пронциательно заметил А. А. Смирнов, «если есть “бессмертные” литературные произведения, то “бессмертных” переводов не может быть, и чем замечательнее произведение, тем чаще должен возобновляться его перевод» (Там же. С. LXXXIII).

3

В третьей части исследования будут рассмотрены конкретные примеры сотрудничества ленинградских переводчиков — представителей

²³ Об этом неоднократно писалось и в других трудах 1920-х гг. по теории перевода; см., например, рекомендацию А. В. Федорова: «В каждом отдельном случае вопрос о характере нарушений и замен, о их роли для целого произведения должен быть решен по-разному — в зависимости от совершенно конкретных, индивидуальных условий каждого данного случая» (*Чуковский К. И., Федоров А. В. Искусство перевода. С. 164*).

²⁴ История о славном Ламанхском рыцаре Дон Кишоте. Переведена с французского. Т. 1–2. В Санктпетербурге, 1769.

университетской испанистики. Результатом совместной работы Б. А. Кржевского и В. В. Рахманова стал перевод романа Р. Переса де Айялы «Белярмин и Аполонио».²⁵

Задача перевода этого романа по своей сложности, пожалуй, сопоставима с переводом «Дон Кихота» — настолько богатую стилистическую палитру использует автор²⁶. Речи каждого из персонажей присущ особенный колорит, многие из них употребляют диалектизмы, просторечные обороты и профессиональную лексику (последнее в наибольшей степени касается речи священнослужителей). Важно отметить, что удачные (с точки зрения современного читателя) случаи перевода сложных мест в романе Переса де Айялы согласуются с рекомендациями, изложенными в теоретических работах 1920-х годов и развитыми советскими переводоведами в последующих трудах.

Начну с анализа передачи имен собственных: переводчики пользуются для этой цели как переводом, так и транскрипцией. Эмблематично, что разнобой в передаче имен начинается в романе уже с имени автора: на обложке стоит «Р. Пэрес де Айяла», а на титульном листе — «Р. Пэрес де Аияла». Впрочем, надпись на обложке, выполненной художником В. Троновым, имеет отношение, скорее, к оформлению книги, нежели к переводу. В целом испанские имена в романе транскрибированы близко к нормам, принятым в наше время, что значительно «осовременивает» этот перевод²⁷.

По поводу написания «Пэрес» и других подобных примеров замечу, что обыкновение снабжать трудные, с точки зрения переводчика, испанские имена и фамилии графическим ударением, бытовавшее в практике 1920–1930-х годов, на мой взгляд, очень полезно для читателей,

²⁵ Подробнее см. в нашей статье «Сложный случай перевода с испанского: «Белярмин и Аполонио» Р. Переса де Айялы (Л., 1925)» // Русская литература. 2005. № 3. С. 209–215.

²⁶ В испанском литературоведении сам роман Переса де Айялы традиционно сопоставляется с «Дон Кихотом» как единый и универсальный текст, образованный сочетанием разнородных элементов. См. об этом: *Amorós A. Pérez de Ayala: vida y obra. Carácter* // Pérez de Ayala R. *Belarmin y Apolonio*. Madrid, 1996. P. 26–27.

²⁷ Исключение почему-то сделано для имени «Белярмин» («Belarmino»). О необходимости сохранять звуковую форму имен собственных писал в 1920-е годы К. И. Чуковский: «Переводчик должен передавать иностранное имя (например, название лица или города) *не приблизительно*, а со всею точностью, доступной для русской фонетики» (Чуковский К. *Переводы прозаические* // Принципы художественного перевода. Пб., 1920. С. 52). В наши дни оценка возможностей транскрибирования несколько изменилась: «Нет “правильной” или “неправильной” транскрипции самой по себе, есть только транскрипция, соответствующая или не соответствующая некоторым нормам. Нормы эти, как и все языковые нормы, устанавливаются постепенно и эволюционируют» (Гиляревский Р. С., Старостин Б. А. *Иностранные имена и названия в русском тексте*. М., 1985. С. 14–15).

не владеющих испанским языком. К сожалению, в наше время эта традиция утрачена, что часто приводит к неправильному произношению испанских имен — а это в свою очередь накладывает отпечаток на представление русских читателей об Испании и испаноязычном мире в целом²⁸.

Перес де Айяла часто прибегает к обыгрыванию имен; иногда это отражается в переводе, иногда — в подстрочных примечаниях, иногда (впрочем, таких случаев немного) языковая игра вообще не передается. Так, например, значимыми являются имя вымышленной в разговоре с портным богини Sastrea (от Astrea — богиня справедливости и sastro — портной), фамилия Caramanzana (человек с румяным, как яблоко, лицом) и прозвище жены философа Белярмина Xuantipa (от астурийского Juana la Tira, одновременно возникает прозрачный намек на сварливую жену Сократа); во всех трех случаях этимология слов обсуждается в тексте²⁹. В русском переводе богиню зовут Портнида; представляется, что это удачная замена, так как слово сохраняет сходство с греческими женскими именами. Фамилия одного из главных героев транскрибируется (Карамансана), ее значение разъясняется в примечании. Сохранить языковую игру с прозвищем жены философа переводчикам не совсем удалось: ее называют Хуантипа, так что ассоциация с именем «Ксантиппа» выражена намного слабее, чем в оригинале.

В целом переводчикам удалось передать и стилевое разнообразие романа: сохранены риторические периоды в авторском повествовании и в речи персонажей-рассказчиков (частный случай — это дружеский диалог-диспут, составляющий всю вторую главу), лиризм в описании пейзажей и душевных переживаний героев, логически безупречные, но циничные и резкие рассуждения Герцогини, брань сварливой Хуантипы, жеманная и взволнованная болтовня доньи Фелиситы и т. д. Сложнее обстоит дело с характерным для Переса де Айялы смешением стилей и контрастными переходами от одного стиля к другому — именно в этих приемах выражена авторская ирония и принципиально важная в контексте романа идея множественности истин при смене точек зрения на объект («perspectivismo»). Такие стилевые сдвиги переводчики обычно передают, но иногда пропускают.

Вот пример стилистически верного перевода:

«В такие моменты Аполонио высоко возносился над мировой скорбью и над плачущими облаками, подобно гармоническому духу Иеговы, витающему над предвечным хаосом.

²⁸ Мне приходилось слышать такие курьезные варианты, как «Хуан Валерá», «Педро Альмодовáр» и даже «Хорхé Луис Борхéс».

²⁹ *Pérez de Ayala R. Belarmino y Apolonio*. P. 102, 83, 106.

— Сеньорито, бобы сопреют, — ядовито прошамкала служанка, высунув голову из-за двери»³⁰.

В следующем примере одна из реплик лакея, равнодушного к переживаниям доньи Фелиситы, передана стилистически верно, а вторая — сглаженно, нейтральным стилем (или, как писали в 1920-е гг., «переводческим языком»):

«— Дон Ансельмо умирает? — спросила Фелисита.

— Да, сеньора, беспрерывно протянет ноги³¹, — отвечал лакей.

Я пройду к нему. Укажите мне путь, — приказала Фелисита.

Никому не разрешается входить к нему. Ему не до визитов»³².

Речь некоторых персонажей романа насыщена диалектными астурийскими словами и выражениями. Обычно Кржевский и Рахманов в таких случаях используют просторечные и разговорные формы, что, как представляется, является оптимальным решением сложной задачи. Так, вопрос кучера-астурийца «¿De dónde vienes, hom?»³³ переводится как «Откуда едешь, дружище?»³⁴. Один из персонажей «Белярмина и Аполонио» — француз Колиньон. В его речь вкраплены галлицизмы, воспринимаемые в испанском тексте как слегка комичная неправильность. В русском переводе эта тонкая игра не отражена, Колиньон изъясняется правильным русским языком³⁵. С другой стороны, цельные фразы, которые Колиньон произносит по-французски, сохранены в качестве варваризмов и снабжены переводом³⁶.

³⁰ *Перес де Айяла Р.* Белярмин и Аполонио. Л.: КУБУЧ, 1925. С. 120.

³¹ В оригинале: «Sí, señora, espicha sin remedio» (*Pérez de Ayala R.* Belarmino y Apolonio. P. 236).

³² В оригинале: «No está el horno para bollos» (*Ibid*) — фразеологизм, буквально означающий «печке сейчас не до булочек».

³³ *Pérez de Ayala R.* Belarmino y Apolonio. P. 220.

³⁴ *Перес де Айяла Р.* Белярмин и Аполонио. С. 126. Именно такой способ перевода рекомендует (как вариант) А. В. Федоров: «Воспользоваться диалектизмами собственного языка, как правило, мешает то обстоятельство, что они неизбежно придают произведению свою слишком специфическую национально-языковую окраску. (...) Другая существующая возможность — если не передача диалектизма или провинциализма как такового (посредством русского диалектизма же), то замена его словом, которое играло бы ту же ироническую роль...» (*Федоров А. В.* О художественном переводе. Л., 1941. С. 220).

³⁵ Ср., например: «Que no ha estado mi falta», и «Я тут совсем ни при чем»; «Quería preguntarte una requeña cosa», и «Хотел я тебя спросить об одной вещи» (*Pérez de Ayala R.* Belarmino y Apolonio. P. 110; *Перес де Айяла Р.* Белярмин и Аполонио. С. 40, 41).

³⁶ Подстрочный перевод иноязычных выражений — элемент именно русской текстологической традиции, закрепившийся в практике сравнительно недавно; еще в 1941 г. А. В. Федорову приходилось обращать на его необходимость специальное внимание: иноязычные слова и словосочетания «непрерывно должны быть переводимы

Переводчики «Белярмина и Аполонио» обычно не отступают и перед сложной задачей перевода игры слов, при этом они передают не буквальный смысл каждого слова, а находят подходящие по смыслу и форме субституты в русском языке, что позволяет воспроизвести важный для восприятия текста комический эффект всей фразы³⁷. Вот пример чрезвычайно удачного контекстуального перевода каламбура (про открытие магазина механической обуви): «Esa nueva tienda debe llamarse “La Estolidez”, en lugar de “La Solidez”» — «Новый магазин следовало бы назвать “Порочность”, а не “Прочность”»³⁸.

Главные герои романа Переса де Айялы — это сапожник Аполонио, к месту и не к месту изъясняющийся стихами (причем плохими!), и сапожник Белярмин, по ходу действия изобретающий свой собственный философский язык, который является предметом обсуждения и изучения для других персонажей — и, как следствие, объектом специального внимания для автора и читателей. Перевод двух этих идиолектов нужно отнести к несомненным переводческим удачам Кржевского и Рахманова.

Аполонио не получил систематического образования, но с детства «увлекался романами и драмами» и начал писать стихи. Повзрослев, он стал сочинять «почти механически», «сам того не замечая». Богатые покровители Аполонио часто провоцируют его на такое поведение, чтобы иметь повод посмеяться. В итоге Аполонио начинает пользоваться стихами вместо обычной разговорной речи (вероятно, примером ему послужил популярный в Испании XIX в. жанр стихотворной драмы, где поэтическая речь в разговоре героев является нормой). Комизм мини-произведений Аполонио заключается в контрасте между прозаизмом содержания и формальными признаками поэзии (ритм и рифма), что придает высказываниям чудаковатого сапожника вид не к месту торжественный и напыщенный.

То же впечатление оставляют стихотворения Аполонио и в русском переводе: сохранены как формальные, так и содержательные особенности языка сапожника. Ср.: «El tren se retrasa ya. ¿Qué demonio ocurrirá? Acaban de dar las dos. ¿Qué pasa? Sábelo Dios», и «Поезд уже запоздал: черт бы его

в сносках — с расчетом на читателя, которому иначе они будут непонятны» (Федоров А. В. О художественном переводе. С. 209).

³⁷ Выбор этой возможности признается предпочтительным и в отечественной теории перевода: «Подыскиваются слова, хотя точно и не соответствующие значению слов оригинала, но содержащие черты звукового сходства, так что можно поставить их в соотношение, подобное тому, какое дано в оригинале» (Федоров А. В. О художественном переводе. С. 229).

³⁸ Pérez de Ayala R. Belarmino y Apolonio. P. 210; Перес де Айяла Р. Белярмин и Аполонио. С. 118.

побрал! Ага, два часа уже бьет. Все будет, как Бог пошлет»³⁹. Вместе с тем, случаи, когда Аполонио переходит на стихи (обычно это происходит в моменты большого волнения), в романе не всегда специально маркированы, поэтому несколько раз переводчики не замечают, что герой говорит стихами, и переводят его речь прозой. Ср.: «¡Plugiara a Dios segarme, antes de haberla yo leído! Pero ya, ¿qué he de hacer? ¡Ah! Resignarme y perdonar la mano que me ha herido», и «О если бы Бог ослепил меня, прежде чем я его прочел. Но, увы, что мне делать? Смириться и простить руку, ранившую меня»⁴⁰.

Еще более любопытный случай — искусственный философский язык, который сапожник Белярмин конструирует на основе испанского. Таким способом он стремится достичь наиболее адекватного выражения сути вещей («попасть пальцем в финтифирюльку» в его терминологии): «Философия состоит в том, чтобы расширять слова и набивать их, так сказать, на колодку», — объясняет философ-сапожник свою задачу⁴¹. У этого языка как минимум два источника: с одной стороны, Белярмин «по целым дням читает книги и пишет бумажки», с другой, им руководит некое вдохновение, «которое он представлял себе в виде особого существа, самостоятельного и почти телесного». Белярмин называет этого «demonio», это сокрытое в себе существо «Inteleteo»⁴².

В результате кропотливой работы со словом возникает сложный, но внутренне непротиворечивый и функциональный язык, в котором не путается ни сам Белярмин, ни автор, ни переводчики. Многие страницы романа написаны на языке Белярмина или представляют собой сочетание двух языковых систем — в тех случаях, когда сапожник объясняет свои рассуждения другим персонажам.

В целом язык Белярмина в русском переводе оставляет то же впечатление, что и в оригинале: передана его связность, его лексическое богатство (культизмы, просторечия и слова нейтрального стиля входят в этот язык на равных основаниях) и последовательность (если одно и то же

³⁹ *Pérez de Ayala R.* Belarmino y Apolonio. P. 143; *Перес де Айяла Р.* Белярмин и Аполонио. С. 66.

⁴⁰ *Pérez de Ayala R.* Belarmino y Apolonio. P. 214; *Перес де Айяла Р.* Белярмин и Аполонио. С. 121.

⁴¹ *Перес де Айяла Р.* Белярмин и Аполонио. С. 41.

⁴² В переводе эти важные понятия переданы как «бесенок» и «интеллект» — и то, и другое неточно. «Demonio» — это философский термин, отсылающий к сократовскому «δαίμων» («гений»); назначение гениев — «быть истолкователями и посредниками между людьми и богами» (*Платон. Пир* // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 112–113). «Inteleteo» — просторечие от нормативного «intelecto», что указывает на стихийность философствования Белярмина, а также на простоту и доверительность его отношений со своим «советчиком». С другой стороны, некоторое упрощение этих сложных понятий делало текст более ясным для читателя 1920-х гг.

слово встречается несколько раз в испанском тексте, в русском оно тоже переводится одинаково); сохранены также малопонятность этого языка для всех, кроме его носителя-сапожника и его комизм. (Ср.: «¿Qué es la república? Un maremágnun, el escuménico de los beligerantes, el leal de la romana de Sastrea», и «Что такое республика?.. Макрокосм, универсал воюющих, поклонник безмена в руках Портниды»⁴³.) В конце романа Перес де Айяла помещает в качестве приложения краткий словарь языка Белярмина; этот текст тоже заботливо переведен Кржевским и Рахмановым.

Единственное существенное стилистическое изменение, которое пришлось допустить переводчикам — это передача реально существующих слов испанского языка, которые Белярмин нагружает собственной совокупностью смыслов и собственной этимологией, окказионализмами или же словами другого стилистического регистра, призванными решить те же задачи в контексте пояснений сапожника⁴⁴. Впрочем, для читательского восприятия такой сдвиг вряд ли является серьезным нарушением; скорее, его следует рассматривать как еще один пример удачного решения сложной переводческой проблемы, еще одно подтверждение принципа переводимости художественного текста с одного языка на другой.

Роман «Белярмин и Аполонио» впоследствии не переиздавался и не переводился заново. Однако мы имеем возможность сопоставить характер работы ленинградских филологов с методом представителя иной переводческой традиции — Н. М. Любимова.

«Дон Кихот» под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, как уже говорилось выше, представляет собой плод соединенных усилий целой группы филологов. Сейчас, к сожалению, сложно установить наверняка, какие именно главы переводил каждый из соавторов этого труда (также остается открытым вопрос об участии в переводе Елизаветы Ивановны Дмитриевой (Васильевой)), однако из переписки

⁴³ *Pérez de Ayala R. Belarmino y Apolonio. P. 102; Перес де Айяла Р. Белярмин и Аполонио. С. 35.*

⁴⁴ Вот примеры двух этих способов перевода из «Словаря Белярмина»: 1) «*Chisgarabís* — Quid. Cuando dais en el quid de las cosas veis que es algo sencillo, simple, leve, escapadizo; un chisgarabís»; «*Финтифирюлька* — суть; когда мы рассматриваем суть вещей, мы сразу убеждаемся, что это нечто элементарное, вздорное, легковесное, суетное; одним словом, финтифирюлька»; 2) «*Intuición* — Dominio y familiaridad con un asunto. Vale tanto como tratar de tú»; «*Протыкание* — хорошее знакомство с предметом, основательное понимание. Происходит от глагола “тыкать” в значении говорить “ты”» (*Pérez de Ayala R. Belarmino y Apolonio. P. 311, 312; Перес де Айяла Р. Белярмин и Аполонио. С. 195, 196.*)

Смирнова и Лозинского, обнаруженной М. А. Толстой, можно сделать вывод, что за первую главу первой части отвечал все-таки Кржевский.

В 1951 году вышел в свет новый перевод, об авторстве которого спорить не приходится: его выполнил уже известный в то время переводчик Н. М. Любимов. Новый «Дон Кихот» надолго вытеснил перевод «Кржевского – Смирнова», и, думается, в основе этого лежало не сопоставление качества двух работ, а идеология. Ситуация начала изменяться только в последнее десятилетие. В 1997 году вышло репринтное издание перевода «Кржевского – Смирнова», сейчас существует еще несколько переизданий, включая два тома серии «Литературные памятники» (2003), снабженные серьезными исследовательскими статьями и комментариями.

Парфразируя знаменитые слова Тургенева, скажу, что теперь мы, русские, имеем два хороших перевода «Дон Кихота». И все-таки хочется выяснить, какой из них более адекватно соответствует тексту Сервантеса. В общем виде сопоставительную оценку двух переводов дал в 1988 году В. Е. Багно: «Обе версии пользовались, а вторая и поныне пользуется, заслуженной любовью читателей. Это, однако, не значит, что роман в новом рождении не утратил в них каких-либо из своих качеств. В переводе Лозинского, например, стилистическая амплитуда скромнее сервантесовской. Он несколько более “интеллигентен”, чем следовало бы; ему явно не хватает временами просторечной сочности перевода Любимова (которая, впрочем, иногда по-пантагрюэлевски избыточна). Перевод же Любимова, в основе которого лежит безоговорочно-ренессансная концепция романа, свойственная 40-м — началу 50-х годов, не мог в силу этого в должной мере отразить барочные особенности стиля Сервантеса»⁴⁵. В. С. Виноградов исследовал лексические соответствия оригиналу в переводах «Кржевского – Смирнова» и Любимова и попутно сделал ряд важных для нашего сопоставления замечаний. В переводе Любимова отмечается несколько меньше полных константных соответствий, зато увеличилось количество частичных константных и окказиональных соответствий. В разных случаях это объясняется: 1) стремлением избежать дословного перевода; 2) ненавязчивой искусной архаизацией лексики; 3) введением просторечной и более экспрессивной разговорной лексики. В других случаях в переводе Любимова появляются стилистически более нейтральные слова по сравнению с лексикой другого перевода⁴⁶.

В мои намерения входит изучить адекватность двух переводов на микроуровне, то есть посмотреть, как передаются отдельные слова и

⁴⁵ Багно В. Е. Дорогами «Дон Кихота». С. 411–412.

⁴⁶ См.: Виноградов В. С. Введение в переводоведение. М., 2001. С. 92–98.

фразы; ведь, в сущности, читательское представление о тексте в целом, интуитивное понимание того, насколько хорош перевод, формируется на основе неуловимых сцеплений этих малых элементов, на основе отдельных находок и неудач переводчика. Особенно это касается ключевых понятий и образов, тем более когда они впервые вводятся в текст.

Исходя из таких соображений, я сопоставил два перевода первой главы части первой «Дон Кихота» с текстом оригинала и между собой. Первую главу я выбрал по двум причинам: во-первых, она, пожалуй, лучше всего известна, она, как говорится, на слуху, многие фразы из нее стали крылатыми выражениями; во-вторых, как я уже сказал, определенно известно, кто переводил ее для издания 1929 года — Б. А. Кржевский.

Я остановлюсь на нескольких ключевых различиях в переводах, которые, определенно, влияют как на первое читательское впечатление от романа Сервантеса (Пролог и стихотворные послания читают не все), так и на формирование первоначального образа заглавного героя.

Так например, оба переводчика избегают чрезмерной архаизации текста (предпочитая по необходимости насыщать его испанскими реалиями), но с одной существенной оговоркой: Любимов последовательно использует архаические междометия (кой, сей, оный); в переводе 1929 таких междометий мы не встретим. Оба подхода (принятые как система), бесспорно, имеют право на существование, однако представляется, что во фразах, которые сам Сервантес стилизовал под «хитросплетенный» стиль рыцарских романов, присутствие архаизмов более чем уместно. Фраза «Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza...», архаично звучащая уже в эпоху Сервантеса, у Кржевского представлена несколько сглаженно: «Высокие небеса, которые своими звездами божественно укрепляют вашу божественность и удостаивают вас достоинства, достойного вашего величия...», а у Любимова передана более адекватно: «Всемогущие небеса, при помощи звезд божественно возвышающие вашу божественность, соделывают вас достойною тех достоинств, коих удостоилось ваше величие».

Обратим также внимание на слово «*fermosura*» в соседней книжной цитате: Кржевский передает этот испанский архаизм стилистически нейтрально — «красота»; Любимов подыскивает слово более высокого регистра — «великолепие»⁴⁷.

⁴⁷ Ср. менее удачный перевод, выполненный приблизительно в то же время: «Суждения, которыми вы осуждаете мои рассуждения, столь всемерно действуют на мои суждения, что я не без рассуждения осуждаю вашу красоту» (Дон-Кихот / Избранные страницы в сокр. пер. под ред. Ал. Дейча. М., 1928. С. 4).

В предисловии к изданию 1929 года А. А. Смирнов⁴⁸ признает, что авторы перевода занимали среднюю позицию между двумя крайностями — модернизацией старинного текста и стилизованным соблюдением всех архаизмов. И все-таки в спорных случаях уклон делался в сторону модернизации. Н. Б. Томашевский (Медведев) отмечал, что Любимов для передачи ощущения временной дистанции черпает лексику из основного словарного фонда, то есть из наиболее устойчивой во времени части языка, в его переводе нет архаизмов, непонятных современному читателю⁴⁹. В переводе Кржевского можно обнаружить примеры необязательной модернизации, стремление сделать текст Сервантеса настолько понятным читателю-современнику, что для читателя нынешнего некоторые обороты парадоксальным образом начинают звучать архаично: в них угадывается стиль 20-х годов XX века. Так, в эпизоде выбора имени для коня Кржевский употребляет слово «браковал»; Любимов же обходится словом «отметал».

Любимов чаще прибегает к замене одного фразеологизма другим (в отсутствие сходных фразеологизмов в двух языках); Кржевский же остается ближе к исходному тексту, порой в ущерб юмору Сервантеса. Так, например, о будущем Росинанте сказано, что он «tenía más cuartos que un real». Кржевский так передает этот оборот: «у ней было больше болезней, чем quarto в реале» и отсылает читателя к примечанию, в котором сообщается, что реал состоял сначала из четырех, потом из восьми quarto, но не упоминается, что «cuarto» — это еще и конская болезнь. Любимов отказывается от quarto и реалов и предлагает фразеологизм, который применительно к кляче становится еще и каламбуром (так же как и у Сервантеса): «хромала на все четыре ноги». Отметим, что почти чудесным образом в русском тексте сохранилась даже такая «необязательная» деталь, как цифра четыре.

А вот пример, где, на мой взгляд, четверка как раз не на месте: у Сервантеса герой искал имя коню «cuatro días», а затем «duró otros ocho días» в поисках имени для самого себя. У Кржевского эти строки переведены как «четыре дня» и «неделя»; у Любимова — «несколько дней» и «еще неделю», что, на мой взгляд, вернее.

Любопытно, что слово «espada» (оружие Дон Кихота) Кржевский в первой главе переводит как «шпага»⁵⁰, в то время как на гравюрах Гюстава Доре, которыми иллюстрировано издание 1929 года, ясно видно, что Дон Кихот держит в руках меч. Тот же предмет будет называться мечом в

⁴⁸ Подробнее см. в нашей статье «А. А. Смирнов как теоретик художественного перевода (На материале статьи «О переводах “Дон Кихота”»)» // Русская литература. 2008. № 3. С. 211–215.

⁴⁹ См.: *Медведев Н.* О новом переводе «Дон Кихота» // Октябрь. 1952. № 4. С. 184.

⁵⁰ Исключение сделано лишь для Амадиса Гальского, рыцаря Пламенного Меча.

других главах перевода Кржевского – Смирнова, что еще раз подчеркивает недостатки коллективного перевода единого текста. Любимов на всем протяжении романа систематически разделяет оружие старых времен (в частности, старый меч Дон Кихота) и оружие современников ламанчского идальго: в таких случаях «*espada*» переводится как «шпага».

У Кржевского мастер Николас — это деревенский цирюльник; у Любимова маэсе Николас — цирюльник из того же села, что и священник. Первый вариант фактически неверен: деревня тем и отличается от села, что в ней нет церкви.

Ставшая крылатой испанская фраза «*del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro*», к сожалению для переводчиков, не сделалась таковой в русском языке, поскольку утратила свою афористичность. Ср. у Кржевского: «От недосыпания и чрезмерного чтения мозги его высохли»; у Любимова: «...оттого, что он мало спал и много читал, мозг у него стал иссыхать». И все-таки «мало спал и много читал» ритмически ближе к оригиналу.

По-разному отнеслись переводчики к мечте идальго «*cobrase eterno nombre y fama*». У Кржевского читаем: «...обессмертить и прославить свое имя»; у Любимова: «...стяжать себе бессмертное имя и почет». Варианты этой формулы будут множество раз повторяться в следующих главах; фраза эта очень важна для понимания романа в целом: достаточно сказать, что она легла в основу концепции «кихотизма» М. де Унамуно. Как представляется, более прав Любимов, передавший ее смысл почти дословно, что в данном случае вполне возможно сделать средствами русского языка. Согласимся, что «*nombre*» и «*fama*» — это все-таки разные понятия.

В первой главе даны и другие важные характеристики рыцарского служения Дон Кихота: у Сервантеса странствующие рыцари *deshacen «todo género de agravio»*. Любимов переводит это место так: «искоренять всякого рода неправду»; у Кржевского сказано несколько иначе: «восстанавливать попорченную несправедливость». Не хватает слова «*todo*»: как представляется, исчезло слово, важное для понимания образа Дон Кихота: ведь он тем и знаменит, что готов всегда искоренять неправду и восстанавливать несправедливость, в этом заключается и комизм, и трагизм, и героизм Рыцаря Печального Образа.

Об «*ocasiones y peligros*» у Сервантеса сказано «*acabándolos*». Кржевский дает перевод «подвергаться разным случайностям и опасностям», Любимов — «в борении со всевозможными случайностями и опасностями». На мой взгляд, оба переводчика упускают здесь одну черту, существенную для «романа сознания» Дон Кихота: как странствующий рыцарь, он не сомневается в своей способности *acabar ocasiones y peligros*, а не просто им подвергаться, и эта линия найдет продолжение в других

главах романа. Так, например, в эпизоде с принцессой Микомиконой Дон Кихот бранит Санчо: «А ну-ка скажите, плут с языком гадюки, кто по вашему завоевал это королевство, отрубил голову великану и сделал вас маркизом (ибо все это я считаю уже совершившимся: то, что задумано, сделано)...»⁵¹. Скорее, для перевода слова «acabándo» в первой главе подошло бы русское деепричастие «преодолевая».

В приведенных выше отрывках ближе к испанскому тексту почти всегда оказывался Любимов, однако есть и обратные примеры. Так, в наряд Дон Кихота входит «sayo de velarte». Авторитетнейший испанский сервантист Франсиско Рико указывает, что это род толстого плаща, к 1605 году уже вышедший из моды⁵². Таким образом, ближе в передаче этой реалии Кржевский: «кафтан из доброго сукна»; у Любимова («тонкого сукна полукафтанье») Дон Кихот одет несколько франтовато. Устойчивое выражение «dar una mano de coses» Кржевский передает выражением «задать хорошую трепку»; Любимов ограничивается одним словом: «отколотить». Однако, как показывает простой подсчет, примеров более удачного перевода в издании 1929 года все-таки меньше.

Иногда в двух русских версиях почти слово в слово совпадают целые периоды (Кржевский: «Наконец, совершенно свихнувшись, он возымел такую странную мысль, какая никогда еще не приходила в голову ни одному безумцу на свете, а именно...»; Любимов: «И вот, когда он уже окончательно свихнулся, в голову ему пришла такая странная мысль, какая еще не приходила ни одному безумцу на свете, а именно»); быть может, в таких случаях следует говорить о том, что выдающиеся мастера перевода подошли к пределу переводческой адекватности. Я. И. Рецкер описывал подобную ситуацию так: «Когда переводы выполняются на высоком профессиональном уровне опытными переводчиками, то часто они избирают тот оптимальный вариант, который как бы напрашивается для передачи мысли на русском языке»⁵³. С другой стороны, несомненно, что Любимов имел в своем распоряжении текст «Кржевского – Смирнова», так же как и переводчики 1920-х годов использовали и критически оценивали перевод М. В. Ватсон.

Об этом, в частности, позволяют судить архивные материалы. В Рукописном отделе ИРЛИ РАН (Ф. 670. А. А. Смирнов. Оп. 1. № 43) хранятся наброски перевода глав XV–XX первой части «Дон Кихота», выполненные А. А. Смирновым (карандашные записи, текст значительно отличается от впоследствии опубликованного), а также текст,

⁵¹ Кржевский, т. 1, гл. XXX, с. 459.

⁵² См.: *Cervantes Saavedra M. de. Don Quijote de la Mancha. Edición del IV centenario. Ed. y notas de Francisco Rico. Madrid, 2004. P. 28.*

⁵³ *Рецкер Я. И. Плагиат или самостоятельный перевод? (Об одной судебной экспертизе) // Тетради переводчика. № 1. 1963. С. 57–58.*

озаглавленный «Дон Кихот (Попутные заметки)» с примечанием: «чит. по перев. Ватсон, прил. к “Ниве”» (Л. 41). В том же фонде (Оп. 1. № 182) хранится письмо Н. М. Любимова к А. А. Смирнову от 5 декабря 1951 года. В нем есть такая фраза: «Прежде всего приношу Вам искреннюю благодарность за Ваши тонкие и зоркие замечания. Я принял подавляющее их большинство» (Л. 1). К сожалению, в письме прямо не говорится, о работе над каким произведением идет речь, однако, учитывая дату, нельзя исключать, что Смирнов прямо помогал Любимову работать над переводом «Дон Кихота».

Остается добавить, что сосуществование двух качественных, не устаревших переводов великого произведения всегда лучше, чем наличие в культуре одного канонического текста⁵⁴ (так произошло, например, с «Интермедиями» Сервантеса, переведенными еще в XIX веке А. Н. Островским) — в разных переводах неизбежно отражаются разные особенности исходного текста, а сопоставление двух или нескольких вариантов позволяет глубже проникнуть в смысл произведения, зачастую недоступного русским читателям на языке оригинала.

⁵⁴ О принципе множественности художественных переводов см.: *Левин Ю. Д.* Перевод и бытие литературы // *Вопросы литературы.* 1979. № 2. С. 10–18; *Багно В. Е.* Испанская поэзия в русских переводах // *Багно В. Е.* Россия и Испания: общая граница. СПб., 2006. С. 87–115.