

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

---

ПАМЯТЬ  
И СЛАВА

MEMORIA ET GLORIA

---

Давид  
Евсеевич  
ФАКТОРОВИЧ

К 100-летию  
со дня рождения

---

МИНСК  
БГУ  
2016

УДК 82(476)(092)Факторович Д. Е.  
ББК 83(4Бел)6дФакторович Д. Е.  
П15

Серия основана в 2003 г.

Редакционная коллегия:

*И. С. Ровдо, В. П. Рагойша,  
М. П. Кенько, Р. М. Ковалёва*

Использованы фотоматериалы  
из семейного архива *Д. Е. Факторовича*

ISBN 978-985-566-389-9

© БГУ, 2016

## MEMORIA ET GLORIA

*И*так называется серия, посвященная ученым Белорусского государственного университета, внесшим большой личный вклад в развитие науки и образования. Это дань памяти тем, кто прославил нашу альма-матер, нашу страну, оставил значительный вклад в истории отечественной науки.

*И*здание посвящено основателю кафедры зарубежной литературы филологического факультета БГУ, прекрасному лектору, учителю и человеку Давиду Евсеевичу Факторовичу (1917–1993).

*К*нига знакомит с жизнью и деятельностью Д. Е. Факторовича, его научным наследием, воспоминаниями близких и знакомых, коллег и учеников, позволяющими воссоздать живой портрет ученого.

*Б*удет интересна всем, кому небезразличны судьбы представителей отечественного образования и науки, история БГУ, тем, кто занимается изучением вопросов теории и практики художественного перевода.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Дорогие читатели! Перед вами издание, посвященное памяти основателя кафедры зарубежной литературы филологического факультета БГУ доцента Давида Евсеевича Факторовича, преподавателя и ученого с большой буквы. Книга выходит в год 95-летия Белорусского государственного университета и приурочена к грядущему в 2017 г. 100-летию со дня рождения Давида Евсеевича – незаурядной личности в истории университета и белорусской филологии.

В сфере белорусского образования и науки есть много выдающихся деятелей, прославивших свое отечество неустанным трудом и талантом, но особое место в их ряду занимают первопроходцы, основоположники новых направлений и школ, развитие которых продолжают несколько поколений учеников и последователей. К числу таких уникальных личностей относится Давид Евсеевич Факторович, заложивший основы изучения зарубежной литературы в белорусской филологии в сложное время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. и в первые послевоенные годы.

В 1944 г. филологический факультет с подмосковной станции Сходня возвратился в Минск. Закончилась война, необходимо было возобновлять деятельность университета. Для того чтобы восстановить белорусскую науку, белорусское образование, в Минск приехали специалисты из других республик Советского Союза.

Одним из таких ученых был кандидат филологических наук, доцент Давид Евсеевич Факторович, окончивший Московский государственный педагогический институт, защитивший в 1941 г. кандидатскую диссертацию под руководством доктора филологических наук, профессора, выдающегося германиста Б. И. Пуришева. В 1944 г. он приехал в Минск на филологический факультет БГУ по приглашению ректора для того, чтобы основать кафедру зарубежной литературы. Заведующим кафедрой он являлся восемнадцать лет – с 1947 по 1965 г.

За долгие годы активной работы Давид Евсеевич сформировал ведущие направления деятельности кафедры. Прежде всего, это академическое изучение истории зарубежной литературы, которое отразилось в историко-литературном подходе к освещению рубежных эпох развития западноевро-

пейской и славянских литератур – от Средних веков и Возрождения до современности (XX в.). Давид Евсеевич блистательно владел иностранными языками – немецким, английским, испанским, французским, польским, что давало ему возможность работать с оригинальными текстами.

Особое внимание Давид Евсеевич уделял также компаративистике – сравнительному литературоведению, позволяющему выявлять глубинные контактно-генетические и типологические связи между белорусской литературой и классикой мировой литературы. В русле данного аспекта литературоведения ученый в большей степени придавал значение теории и практике художественного перевода, о котором написал свою докторскую диссертацию и подготовил монографическое исследование, увидевшее свет спустя почти полвека после его создания.

Перечисленные направления, заложенные первым заведующим кафедрой зарубежной литературы филологического факультета БГУ, являются базовыми и в нынешней работе ее членов. Учеником Давида Евсеевича был сменивший его на посту заведующего кафедрой доцент Борис Павлович Мицкевич, в свою очередь обеспечивший подготовку ведущих преподавателей кафедры – профессора Евы Александровны Леоновой, доцента Светланы Дементьевны Малюкович, доцента Галины Вениаминовны Синоло. Хочется надеяться, что преемственность в передаче знаний и культуре филологической мысли не прервется и будет развиваться, приводя к новым достижениям, каковым, несомненно, является созданное в 1995 г. при непосредственном участии кафедры зарубежной литературы первое в истории белорусских учреждений высшего образования отделение романо-германской филологии.

В мае 2014 г. в рамках мероприятий, посвященных юбилею кафедры зарубежной литературы, на филологическом факультете БГУ состоялась презентация книги Д. Е. Факторовича «Основы теории художественного перевода», изданной в 2009 г. благодаря сыну Давида Евсеевича Евгению Давидовичу Факторовичу, составившему электронный вариант рукописи отца, и академику Адаму Иосифовичу Мальдису, подготовившему текст к изданию.

В основу книги положен материал докторской диссертации Д. Е. Факторовича, которую по ряду не зависевших от автора обстоятельств ему не удалось защитить в свое время. Высокая оценка новаторского значения данной работы была отмечена самыми авторитетными специалистами в области художественного перевода как в Беларуси, так и за ее пределами. Многие положения книги остаются актуальными и сегодня, что отметил заведующий кафедрой теории литературы ученик Д. Е. Факторовича профессор Вячеслав Петрович Рагойша.

Описанное событие, связанное с выходом в свет научного труда Д. Е. Факторовича, безусловно, нашло отражение и в настоящем издании, в которое включены: краткий обзор жизни и деятельности Д. Е. Факторовича; упомянутая монография «Основы теории художественного перевода» с предисловием к ней; рецензия на вышедшую книгу; записи выступлений на ее презентации; воспоминания близких, учеников, коллег; фотогалерея; библиография. В приложение вошли официальные документы, позволяющие подчеркнуть значимость научной работы Д. Е. Факторовича, полнее раскрыть его профессиональные и отчасти личностные качества, а также в целом отразить атмосферу социалистического общества.

В нашей памяти Давид Евсеевич Факторович навсегда останется как выдающийся филолог-эрудит, блистательный лектор, чуткий и внимательный преподаватель, талантливый ученый и наставник.

*Иван Семенович Ровдо,*  
декан филологического факультета БГУ,  
доктор филологических наук, профессор

## ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДАВИДА ЕВСЕЕВИЧА ФАКТОРОВИЧА

Давид Евсеевич Факторович родился 23 сентября 1917 г. в г. Саратове в семье врачей. Был единственным сыном, рано осиротел. Его отец, Евсей Маркович, умер в 1931 г., мать, Евгения Григорьевна Серман-Факторович, выпускница медицинского факультета Бернского университета (Швейцария), погибла в 1933 г., исполняя врачебный долг во время эпидемии тифа в Саратовской губернии. После смерти родителей Давид переехал к дальней родне в Казань, где окончил среднюю школу № 15 имени И. Г. Песталоцци.

В 1934 г. Д. Е. Факторович поступил на литературный факультет Второго Московского государственного университета, впоследствии преобразованного в Московский государственный педагогический институт имени В. И. Ленина (МГПИ). Начиная со второго курса он совмещал учебу в МГПИ с работой в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина в качестве консультанта и в средней школе № 588 г. Москвы, где был аттестован как учитель.

После получения диплома Д. Е. Факторович поступил в аспирантуру при кафедре мировой литературы МГПИ (был учеником Н. К. Гудзия и Б. И. Пуришева), по окончании которой в 1941 г. успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему «Новелла Сервантеса» (научный руководитель – профессор Б. И. Пуришев, оппоненты – профессор А. К. Дживелегов и доцент Д. Е. Михальчи).

Как отметил профессор Б. И. Пуришев, Д. Е. Факторович в своей диссертации поставил ряд вопросов: о поэтике сюжетов, о манере рассказчика, о генезисе новеллы в связи с фольклорной традицией, которые обнаружили его интерес к фольклору и этнографическому своеобразию изучаемых произведений, что во многом определило направление последующих научных интересов и стало для Н. К. Гудзия, П. Г. Богатырева и Б. И. Пуришева основанием рекомендовать его в докторантуру Института этнографии АН СССР (см. в прил. док. 1–3).

В 1939–1940 гг., будучи аспирантом МГПИ, Д. Е. Факторович исполнял обязанности доцента минского Коммунистического института журналистики (КИЖ) и Минского педагогического института по совместительству.

С 1941 по 1944 г. он работал доцентом, заведующим кафедрой Свердловского педагогического института, преподавал западную литературу; в 1943–1944 гг. по совместительству заведовал кафедрой Свердловского университета.

В июне 1944 г. по ходатайству ректората БГУ решением Министерства высшего образования СССР Д. Е. Факторович был переведен на работу в этот университет.

С 1944 по 1946 г. занимал должность декана открытого на филологическом факультете отделения журналистики.

С 1944 по 1950 г. исполнял обязанности заведующего кафедрой всеобщей литературы, в 1950–1954 гг. являлся доцентом кафедры русской и всеобщей литературы.

В 1954 г. Д. Е. Факторович стал первым заведующим вновь образованной кафедры зарубежной литературы БГУ, которой он руководил по 1965 г.

Не миновала Давида Евсеевича кампания по борьбе с космополитизмом, охватившая в 1940–50-е гг. ведущие вузы страны. Д. Е. Факторович был единственным, кто в 1949 г. на открытом университетском партсобрании, посвященном разоблачению «космополитов на филфаке», выступил в защиту фольклориста Л. Г. Барага, которого обвиняли в аполитичности, в том, что он преклонялся перед иностранными авторитетами, выступал в защиту компаративистской теории А. Веселовского. В результате кампании Бараг вынужден был уйти из университета и навсегда покинуть Минск (впоследствии его карьера успешно сложилась в Башкирском государственном университете). За поддержку «космополитической вылазки» Барага Д. Е. Факторовичу был объявлен строгий выговор по партийной линии. Предпринимались попытки опорочить всю его работу, он подвергался различного рода «проработкам», был лишен возможности публиковаться в периодической печати. В 1951 г. попытка уволить Д. Е. Факторовича из университета была приостановлена после его обращения в ЦК КП(б)Б и вмешательства Министерства высшего образования СССР (см. в прил. док. 4–7).

С первых дней работы в БГУ Д. Е. Факторович читал курсы античной и средневековой западной литературы, а также западной литерату-



ры Нового времени, в которых последовательно осуществлял «развернутую постановку проблемы связей западных и славянских литератур».

Давид Евсеевич – соавтор учебников и учебных пособий по истории зарубежных литератур разных эпох (Античность и Средневековье, Возрождение, зарубежные литературы XVII–XVIII, XIX и XX вв.), традиция написания которых была заведена в годы его руководства кафедрой. По ним учились поколения филологов. Он также является автором многочисленных статей по истории и проблемам зарубежной литературы, предисловий к изданиям произведений Г. Гейне, О. де Бальзака, П. Бранже, М. Твена и других зарубежных писателей.

Научно-исследовательские интересы Д. Е. Факторовича были сосредоточены на изучении проблем взаимосвязи и взаимодействия западных и славянских литератур (прежде всего на примере белорусской литературы) и, как логическое развитие этого направления работы, на теории художественного перевода.

В 1950–60-е гг. Д. Е. Факторович опубликовал ряд статей, посвященных данной тематике, в том числе по «давней истории» (определение Д. Е. Факторовича) взаимосвязей белорусской литературы с мировыми литературами, начиная от средневековой переработки романа «Тристан и Изольда» и деятельности Франциска Скорины, имевшего бесспорные заслуги в «лелеемой с его времен всеславянской взаимности» (определение Д. Е. Факторовича), завершая русско-белорусскими, белорусско-украинскими и польско-белорусскими связями (на примере творчества М. Богдановича, Т. Г. Шевченко, А. Мицкевича) и в целом связями современной белорусской литературы с мировой.

В 1960 г. Д. Е. Факторович принял участие в дискуссии «Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур», проведенной Институтом мировой литературы АН СССР, где выступил с докладом «Изучение взаимосвязей белорусской и зарубежных литератур».

В 1961 г. была издана монография Д. Е. Факторовича «Беларуская савецкая літаратура за мяжой», в которой, как пишет автор, «освещены некоторые моменты выхода новейшей белорусской литературы далеко за пределы орбиты славянской взаимности».

В 1964 г. Д. Е. Факторович выступил с докладом «Теория художественного перевода и взаимодействие литератур» на Научной конференции по вопросам теории и методики преподавания теории перевода в Московском педагогическом институте иностранных языков имени М. Тореза.

Результатом всесторонних исследований взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур (прежде всего на примере белорусской литературы), а также теории и практики художественного перевода стало написание докторской диссертации, работа над которой была завершена в 1963 г. Рукопись диссертации «Основы теории художественного перевода», рекомендованная ректоратом БГУ к изданию отдельной книгой, была включена в издательские планы «Вышэйшай школы» на 1963 и 1964 гг.

Для Д. Е. Факторовича проблема взаимодействия и взаимосвязи литератур и художественного перевода не исчерпывалась академическим интересом. Как преподаватель зарубежной литературы он считал, что теория художественного перевода должна быть включена в ряд фундаментальных дисциплин, необходимых при подготовке современных филологов.

В 1963–1965 гг. Д. Е. Факторович разработал и ввел в практику учебного процесса на филологическом факультете БГУ спецкурс «Основы теории художественного перевода», который трактовал новый предмет филологии с литературоведческой точки зрения, подчеркивая его специфику, состоящую во взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур.

В проспекте книги, выпущенном в БГУ в 1963 г., Давид Евсеевич писал: «Общефилологическая подготовка ныне уже немыслима вне понимания важнейших теоретических положений такого сложного явления культуры и творческой деятельности, как художественный перевод. Студент-филолог и педагог-словесник, естественно, должны иметь представление о природе художественного перевода. Уметь оценивать и анализировать переводную литературу, разбираясь в проблематике перевода, эстетическое своеобразие которой складывается в процессе все усиливающегося взаимодействия и взаимосвязей национальных литератур».

Рукопись докторской диссертации Давида Евсеевича Факторовича и одноименная программа спецкурса получили в 1963–1965 гг. широкий отклик как у литературоведов и специалистов по художественному переводу (А. М. Адамович, П. Г. Топер, Н. К. Гудзий, Л. Г. Бараг, Н. И. Крюковский и др.), так и у преподавателей-филологов университетов и пединститутов Москвы, Горького, Минска, Уфы, Кишинева, Ташкента (см. в прил. док. 8–11).

По мнению поэта и переводчика П. Г. Антокольского (руководителя секции перевода Союза писателей СССР), «Программа спецкурса “Основы теории художественного перевода”» стала первой в Советском Союзе

удачной попыткой систематического изложения курса теории художественного перевода».

Однако книга Д. Е. Факторовича не была издана в свое время (рукопись была отклонена издательством без указания причин) и увидела свет лишь в 2009 г. благодаря его ученику профессору А. И. Мальдису.

В мае 2014 г. по инициативе доцентов филологического факультета БГУ Н. М. Шахназарян и М. П. Кенько на родном факультете Д. Е. Факторовича состоялась презентация упомянутого издания – впервые опубликованной монографии, написанной почти полвека назад, – которая и послужила толчком к началу подготовки настоящей книги памяти.

В конце 1965 г. Д. Е. Факторович не принял участия в периодическом конкурсе на замещение должности заведующего кафедрой зарубежной литературы БГУ.

В 1965–1968 гг. Давид Евсеевич занимался литературным трудом, преподавал в Костромском и Калужском педагогических институтах. В 1967 г., будучи доцентом Костромского педагогического института, составил Программу спецкурса «Зарубежная литература в школе».

В 1968 г. преподавательскую деятельность Д. Е. Факторович сменил на работу в научно-исследовательских и проектных учреждениях Министерства высшего и среднего специального образования СССР г. Москвы. С 1968 по 1973 г. – заведующий отделом изучения опыта высшей школы за рубежом Информационного центра высшей школы (ИЦ ВШ), с 1973 по 1975 г. – заведующий сектором информации Научно-исследовательского института проблем высшей школы (НИИ ПВШ). С 1976 по 1989 г. являлся руководителем группы, старшим научным сотрудником сектора информации Государственного института по проектированию высших учебных заведений.

Большой опыт преподавания в высшей школе, владение европейскими языками позволили Давиду Евсеевичу Факторовичу успешно заниматься актуальными проблемами высшего образования, в частности изучать опыт высшего образования за рубежом. Он автор методологической записки «О тезаурусе (постановка проблемы реферирования международных и национальных данных)», обзорных и реферативных изданий ИЦ ВШ и НИИ ПВШ по таким актуальным темам, как тенденции и прогнозирование образовательных систем за рубежом, системы образования, статистика и реформы образования в развитых странах Западной Европы и др.

В 1973 г. Д. Е. Факторович выступил на семинаре руководящих работников вузов страны в Донецке с докладом «Структура и прогноз развития высшего образования за рубежом», в 1974 г. – на проведенной в МГУ Всесоюзной конференции «Методологические вопросы планирования и прогнозирования высшего образования» с докладом «О структуре высшей школы за рубежом».

В 1989 г. Д. Е. Факторович ушел на пенсию. Умер 28 февраля 1993 г., похоронен в г. Москве.

## ОСНОВЫ ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Монография Д. Е. Факторовича

### ПРАДМОВА РЭДАКТАРА<sup>1</sup>

Работа «Основы теории художественного перевода», прадстаўленая ўвазе чытача, з’яўляецца кнігай, якая адлюстроўвае вынікі даследаванняў, выкананых кандыдатам філалагічных навук, дацэнтам, загадчыкам кафедры зарубежнай літаратуры БДУ Д. Я. Фактаровічам у 1950–60-я гг. У свой час рукапіс атрымаў шырокі водгук філолагаў і спецыялістаў па мастацкім перакладзе і быў рэкамендаваны да друку ў 1964 г.

Асабліваю вартасць рабоце надае наяўнасць у ёй матэрыялу з гісторыі беларускай літаратуры і творчасці тагачасных беларускіх пісьменнікаў, што тым самым увадзіла яго ў навуковы ўжытак.

Кніга складаецца з дзвюх прадмоў<sup>2</sup>, чатырох глаў і заключэння.

Першая глава («Проблематика перевода») прысвечана праблематыцы мастацкага перакладу, вызначанага як творчы працэс перастварэння арыгінала на іншай мове, у іншай культуры і з іншым эстэтычным вынікам. Такім чынам перакладзены твор становіцца фактам айчыннай літаратуры.

Тут аўтарам «развязаецца» той вузел, у які, па меркаванні рэцэнзента П. Топера, сцягваюцца асноўныя тэарэтычныя праблемы мастацкага перакладу (пераклад як грамадскае праяўленне, спецыфіка мастацкага перакладу, пытанне аб «перакладаемасці», індывідуальнасць перакладчыка і г. д.).

Тэорыя мастацкага перакладу, на думку Д. Я. Фактаровіча, заснавана на безумоўным прызнанні «перакладаемасці», на перакананні, што на шляху набліжэння да разумення і «перавыяўлення» (фармулёўка А. Пушкіна)

<sup>1</sup> Текст предисловия, представленного в первом издании монографии (*Факторович Д. Е. Основы теории художественного перевода. Минск : Кнігазбор, 2009*), стилистически исправлен.

<sup>2</sup> В настоящем издании второе предисловие не приводится.

арыгінала ў перакладчыка-мастака няма іншых перашкод, акрамя ступені збліжэння літаратур, акрамя майстэрства, акрамя меры спасціжэння арыгінала і артыстычнасці гэтага перавыяўлення.

І тут праблематыка і тэорыя мастацкага перакладу з галіны лінгвістыкі пераходзіць у літаратуразнаўчую плоскасць. У гэтай і наступных главах кнігі разглядаецца пытанне аб неабходнасці спалучэння лінгвістычнага і літаратуразнаўчага падыходаў да мастацкага перакладу. Гэтыя падыходы не антаганістычныя, яны павінны гарманічна спалучацца, бо ніякая эстэтыка мастацкага перакладу немагчыма без лінгвістычнай асновы.

Рэцэнзентам манаграфіі Л. Р. Барагам адзначаецца, што зробленае Д. Я. Фактаровічам – першая абагульняючая праца, напісаная не ў вузкім лінгвістычным, а ў шырокім лінгвістычна-літаратуразнаўчым плане. Гэта работа, створаная на стыку літаратуразнаўства і лінгвістыкі, адлюстроўвае сучасны стан і перспектывы вывучэння мастацкага перакладу і ўзаемадзеяння нацыянальных літаратур.

У другой главе («Из истории литературно-художественного перевода») прыведзены сціслы гістарычны нарыс, у якім апісваецца развіццё галоўным чынам рускай літаратуры і практыкі перакладу ў Расіі і, што асабліва каштоўна, у Беларусі. На гістарычным матэрыяле (у тым ліку ў літаратурных перакладах на беларускую мову) Д. Я. Фактаровіч дастаткова падрабязна выявіў праблему станаўлення мастацкага перакладу.

У прыватнасці, аўтарам адзначаецца, што Ф. Скарына паклаў пачатак перакладам на беларускую мову, «быть может, много раньше, чем эти переводы могли быть использованы и закреплены в общественной жизни» (гл. с. 29).

Асаблівую цікавасць прадстаўляе таксама прыведзеная своеасаблівае парамарама прасоўвання «Пана Тадэвуша» А. Міцкевіча да іншамоўных еўрапейскіх чытачоў, забяспечанага працай перакладчыкаў (імёны падаюцца з указаннем дат), з якой выяўляецца, што прыярытэт перакладу гэтага твора ў Еўропе – за беларускім пісьменнікам В. Дуніным-Марцінкевічам (Вільня, 1859).

У трэцяй главе («Развитие переводов в эпоху становления интернациональной культуры») на вопысе перакладчыцкай практыкі трактуецца праблематыка мастацкага перакладу ў час станаўлення інтэрнацыянальнай культуры, інтэнсіўнай узаемасувязі і ўзаемадзеяння нацыянальных культур і моў. У якасці прыкладу ўплыву мастацкага перакладу на ўзаемадзеянне нацыянальных культур разглядаецца перакладчыцкая дзейнасць М. Багдановіча, што была звязана з цэлай праграмай узбагачэння нацыянальнай літаратуры.

«З нашых вершаў можна было б лёгка зрабіць “кароткі паўтарыцельны курс” еўрапейскіх напрамкаў апошняга веку», – тут М. Багдановіч падкрэслівае, што авалоданне арсеналам выяўленчых сродкаў сусветнай літаратуры дазволіла беларускім пісьменнікам «ня толькі свайму народу, а і сусветнай культуры несці свой дар» (*Багдановіч М.* Творы. Менск, 1928. Т. 2. С. 39–40).

Поруч з М. Багдановічам у перакладчыцкай дзейнасці ішлі класікі беларускай нацыянальнай літаратуры Я. Купала і Я. Колас, якія імкнуліся засвоіць самае значнае з паэзіі іншых народаў. Першы пераклад Я. Купалы з А. Міцкевіча датуецца яшчэ 1905 г. Даследчыкі перакладчыцкай дзейнасці Я. Купалы паказалі, як ад найболей блізкай яму паэзіі А. Міцкевіча, У. Сыракомлі, М. Канапніцкай ён ішоў да паэзіі Т. Шаўчэнкі, М. Някрасава, А. Кальцова, а пазней і да літаратуры больш далёкай – Р. Тагора.

Роля мастацкага перакладу ў станаўленні інтэрнацыянальнай культуры даследавана аўтарам на прыкладах з сусветнай літаратуры, у тым ліку на матэрыяле нацыянальных літаратур (дастаткова назваць імёны І. Франко, Л. Украінкі, Я. Купалы, М. Багдановіча, Я. Райніса). Аўтарская думка аб ролі мастацкага перакладу ў кантэксце інтэрнацыянальнай культуры афарыстычна сфармулявана А. Адамовічам у рэцэнзіі на работу: «...інтэрнацыянальная культура не безнацыянальная – толькі паўнавартасны мастацкі пераклад можа служыць ёй».

Чацвёртая глава («Эстетика художественного перевода во взаимодействии литератур») прысвечана аналізу спецыфікі мастацкага перакладу, аўтар бачыць яе аснову ў эстэтычных пачатках узаемадзеяння нацыянальных літаратур. Ён таксама разглядае асаблівасці перакладу розных літаратурных жанраў – эпічных твораў, драматургіі, паэзіі, прозы, сатыры, адлюстроўвае падыходы да перакладу ідыём. Асобна аналізуецца праца над мастацкім перакладам з блізкіх, роднасных і далёкіх моў, што ўзбагачае методыку і тэорыю перакладу як адначасова навукі і мастацтва.

(Некаторыя асноўныя палажэнні аб спецыфіцы мастацкага перакладу і ўзаемазвязі нацыянальных літаратур былі апублікаваны аўтарам раней: у матэрыялах дыскусіі «Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур» (М., 1962), у кнізе «Беларуская савецкая літаратура за мяжой» (Мінск, 1961) і ў «Тезисах докладов конференции по вопросам теории и методики преподавания перевода» (М., 1964)).

У раздзеле «Вместо заключения. Эстетика художественного перевода и современность» на аснове распрацаваных у манаграфіі тэарэтычных палажэнняў, па сутнасці, прадстаўлены разбор новых тэарэтычных работ замежных аўтараў, звяртаецца ўвага на эстэтыку мастацкага перакладу.

На падставе даследавання, здзейсненага Д. Я. Фактаровічам, можна зрабіць вывад: эстэтычнае разуменне мастацкага перакладу – гэта ўмова сучаснага літаратурнага развіцця, што забяспечвае плённае ўзаемадзеянне мастацкіх літаратур у рэчышчы ўзаемасувязей нацыянальных культур, якія развіваюцца ў эпоху сучасных усеагульных сувязей з сусветнай літаратурай. Узаемасувязей, што заўсёды былі і застаюцца актуальнымі.

У заключэнне ёсць жаданне звярнуцца да метафары вядомага спецыяліста ў галіне мастацкага перакладу, якога неаднаразова цытуе Д. Я. Фактаровіч, – Э. Кары, які прыпадобніў сучасны сусвет да велізарнай машыны для перакладаў, што працуе з усё большай хуткасцю...

Дадзеная работа, безумоўна, мае дачыненне да гэтай машыны для перакладаў і будзе шмат у чым карыснай спецыялістам па мастацкім перакладзе і ў наш час.



## Глава I ПРОБЛЕМАТИКА ПЕРЕВОДА<sup>1</sup>

В культуре нового времени все возрастающую роль играет перевод, различные типы которого обеспечивают общение и взаимопонимание народов. Переводы множатся и совершенствуются. В новое время... все интенсивнее становится обмен между нациями.

<...> Миллионы людей во всем мире прибегают к переводам в чтении прессы, научной, художественной литературы. <...>

Перевод в наибольшей степени способствует всестороннему сближению народов...

<...>

Ныне Советский Союз стоит на первом месте по изданию переводной художественной литературы. По данным ЮНЕСКО, а в них многое остается тенденциозно преуменьшенным, в СССР за последние четыре года было переведено книг в три раза больше, чем в США и в шесть раз больше, чем в Англии. И это переводы высокого качества, завоевавшие на всемирной выставке в Брюсселе золотую медаль.

По данным Index Translationum [18]<sup>2</sup>, за год в СССР было переведено 5507, в Германии – 2859, в Чехословакии – 1548, во Франции – 1513, в Италии 1426, в Испании – 1416, в США – 1292 книги.

<...>

Среди писателей, по данным ЮНЕСКО, наиболее читаемыми в переводах являются А. Чехов, Ж. Верн, Л. Толстой, М. Горький, О. де Бальзак, Дж. Лондон.

<sup>1</sup> Изменения в тексте монографии: 1) исправлены замеченные орфографические и пунктуационные ошибки, описки; 2) на основании требований принципа единообразия в оформлении целостного произведения, издания к одному виду приведены обозначения годов (г., гг.), веков и столетий (ст., стст.), а также принята основная форма записи персоналий (инициалы и фамилия). Иные изменения отражены в подстрочных или внутритекстовых примечаниях по ходу текста.

<sup>2</sup> Ссылки [1–7] и [10–17] включительно отсутствуют по причине произведенных купюр текста монографии.

<...>

Русский язык сейчас — один из признанных мировых языков — средство межнационального общения и сближения народов. Он играет огромную роль в сближении народов нашей страны и в выходе советских литератур на орбиту мирового признания. Мы имеем массу примеров того, как переводы на русский язык сделали тувинца С. Тока, эвенка Ю. Рытхэу, адыгейца Д. Костанова, балкарца А. Шогенцукова и многих других представителей младописьменных литератур известными во всей нашей стране, а затем и во всем мире.

<...>

На IX сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО в Дели, выработавшей проект «Запад — Восток» (при участии представителей Белорусской ССР: народного писателя М. Лынькова и проректора БГУ имени В. И. Ленина В. Малышева), обсуждались как организационные меры к преодолению «европоцентризма» и налаживанию действительно взаимной информации в интересах сближения народов, так и некоторые общие принципиальные вопросы взаимосвязей культур, нуждающихся прежде всего в переводчиках.

В 1958 г. принята Конвенция о международном обмене, которая предусматривает содействие переводу, обработке и публикации различных изданий. Резолюция, принятая в Дели, гласит, что для обеспечения планомерной и целеустремленной переводческой деятельности необходимо всестороннее сотрудничество переводчиков.

С. Маршак в статье «Высокое искусство» [19] писал: «“Перевод, переводчик, переводить” — как мало, в сущности, соответствуют эти общепринятые слова тому содержанию, которое мы вкладываем в понятие художественного, поэтического перевода.

Мы переводим стрелки часов, переводим поезд с одного пути на другой, переводим по почте деньги.

И в слове “перевод” мы ощущаем нечто техническое, а не творческое. Пожалуй, оно вполне правдывает себя в тех случаях, когда относится к переводу документа, письма или устной речи с одного языка на другой» [20].

Если обратиться к толковым словарям для уяснения многосложного понятия «перевод», «переводчик» и проследить только одно его значение, то нам откроется поучительная картина постепенного развертывания этого понятия.

В романских языках подчеркивается этимологическая связь понятия «перевод» с общим латинским корнем *fraductio*, вместе с тем показывается расширение сферы его приложения. Например, в современном французском языке даются толкования: 1) делать перевод с одного языка на другой, 2) истолковывать и воспроизводить что-то.

В итальянском языке мы имеем дело с толкованиями: 1) переводить с одного языка на другой, 2) передавать сложное простыми словами, 3) переложить (в том числе экранизировать и дублировать кинофильм).

В испанском языке мы сталкиваемся с «двойным» рядом понятий: 1) перевод в другое место и 2) перевод на другой язык.

Пространно излагается эволюция этого понятия в статье Дж. Ф. Келли для «Британской энциклопедии». Как общее подчеркивается «перенесение из одной среды в другую» [21].

В немецком языке важнейшим значением дается «перевод на другой язык» (как и производное отсюда — «переводчик», «переводная литература»).

В новейшем толковом словаре немецкого языка К. Пельцера (называемом «Меткое, верное слово» [22]) перевод толкуется как «объяснение, толкование, разъяснение, передача, воспроизведение, описание, выражение».

Интересно отметить, что в практике немецких переводов достаточно давно на титульном листе того или иного издания нередко пишется: deutsch vori («по-немецки таким-то») или verdenstschī («внемечено», или «онемечено» таким-то).

В славянских языках повсеместно параллельно употребляются: тлумач (польский); толмач, толмачец, преводач (болгарский); прекладатель и тлумочник (чешский, словацкий); перакладчык, тлумач (белорусский).

И. Семезон обратил внимание на то, что в белорусском языке слово «перакладчыца» (мы знаем его только в форме женского рода) бытовало за много веков до того, как появились профессиональные художественные переводы с белорусского и на белорусский. И не менее интересно, что это слово выражало конкретное занятие, связанное именно с вдохновенным творческим процессом — «с художественной вышивкой и ткачеством, то есть с таким видом народного творчества, в котором особенно ярко проявлялись талант и истинный вкус народа» [23]. Вышивальщиц было куда больше, чем «перакладчыц» — создающих образцы рисунков мастериц высокого класса среди слущих ткачих, подобно тому как среди хранителей песни, сказки особенно высоко ценились на Западе «барды-мастера».

Характерно для славянских языков преимущественное закрепление термина «переводчик» в сфере языка и литературы.

В «Толковом словаре русского языка» Д. Н. Ушакова<sup>1</sup>, изд. 1939 г. [24], на первом месте еще дается «действие по переводу с места на место, на другую должность», на втором — «перевод текста на тот или иной язык»; последним словоупотреблением Д. Н. Ушаков называет «бесполезную трату времени, денег». По существу это уже идиоматическое выражение.

<sup>1</sup> Под ред. Д. Н. Ушакова. — *Примеч. ред.*

В словаре современного русского языка Академии наук СССР [25] переводом называется «текст или устная речь, слово, переведенное с одного языка на другой». С филологической точки зрения перевод — это такое преобразование, в котором вторичный текст передает исходный. Перевод деловой, технический, отвлекается от формальных соответствий. Перевод литературный, художественный никак не безразличен к первичной и вторичной форме. Он должен быть достоверен не в пословной точности, а в такой адекватности новой языковой формы, которая обеспечила бы то же эстетическое воздействие. Названный словарь Академии наук вводит ниже определения «перевод» следующую градацию — «литературное произведение, переданное средствами другого языка, сохраняющее форму, особенности оригинала» [25]. К такому пониманию художественного перевода человечество пришло — как мы убедимся — по мере развития взаимосвязей литератур.

Перевод исторически сложился как перевод с одного языка на другой, в различных целях, а позднее и с помощью различных средств.

Еще Петр I жестоко ругал, когда «зело темно и вяло, переведено», советовал: «Не надлежит речь от речи хранить в переводе, но точно, сенс выразишь, на своем языке так писать, как внятнее может быть».

Деловой перевод тоже имеет свои трудности, предопределяющиеся быстрым ростом словарного фонда, но экономические, политические, правовые, военные и иные, деловые и непосредственные контакты между народами сильнейшим образом способствуют его успеху. Это предопределяется тем, что путь от реалий к реалиям здесь прям, не знает тропов, отталкивается от иносказаний.

Военный перевод отличается спецификой содержания и приказным стилем уставов при некоторой доле идиоматических оборотов специфических жаргонов (например, так называемый сленг).

Научно-технический перевод облегчен языком чертежей и формул, которые сообщают ему внутреннюю логику принятой всеобщности отношений. Дж. Бернал в книге «Наука в истории общества» говорит, что «...и научные идеи не могут распространяться, когда не имеют подходящего языка. Этот язык может быть геометрическим или математическим, или символическим, или же это может быть употребление общепринятого языка в особом смысле, то есть развитие научного жаргона. По словам Н. Бора, математику нельзя рассматривать как специальную область знания, базирующуюся на опыте. Она больше похожа на разновидность общего языка, приспособленную для выражения соотношений, которые либо невозможно, либо сложно излагать словами» [26].

Искусственные языки могут облегчать взаимопонимание не только с помощью формул, но и унификацией названий. К такому выводу пришел Институт географии АН СССР, когда в резолюции по итогам Международной конференции эсперантистов [27] подчеркнул важность той помощи, какую дает географии эсперанто в обмене специальной информацией.

Известные искусственные языки: эсперанто, идо и различные жаргоны — применительно к искусству бесплодны: перевод на них и общение с их помощью — это поиски подобия кода, стенографического конспекта, художественную литературу они обескровливают. Время показало, что художественные произведения на языке эсперанто переключались из сферы народного, национального чтения в несравненно более узкую сферу чтения самими эсперантистами и утрачивали все краски, так и не получая ничего взамен. Реальное значение эсперанто — значение международного вспомогательного языка, не больше.

Так, еще в 1930-х гг. Д. Снежка оперативно, на языке эсперанто информировал о новинках белорусской литературы даже японских читателей, но до появления художественных переводов взаимопостижение эстетических ценностей и взаимодействие литератур оставались невозможными.

За последнее время успехи математических наук, теории информации, теории игр и кибернетики сделали возможным конструирование математических систем для переводов. Дискуссиям об их возможностях в пределах едва десяти лет, а уже есть узкоспециальная литература, недоступная без математики, собираются международные конгрессы, делаются попытки конструирования машин для различных видов перевода. При этом если сравнительно бесспорно принималось применение машин к деловому переводу, то посягательства на литературный перевод встречены как посягательства на интуицию, на чувство, на нюансы стиля.

Но сами споры вокруг возможностей приложения машинного перевода к художественной литературе освещают многое в специфике именно этого вида перевода. Так, еще в 1954 г. Э. Кари говорил о демонстрациях электронной переводческой машины: «Показатели быстроты в работе электронного чудовища могут, наверное, ошеломить любое воображение. Достаточно сказать, что, теоретически рассуждая, машина эта могла бы перевести всю годовую книжную продукцию в течение пятнадцати недель, а для того, чтобы перевести всю национальную библиотеку в Париже, ей понадобилось бы десять лет!» [28]

«Но к этим сенсационным возможностям, — писал П. Антокольский в рецензии на книгу Э. Кари [28], — сам Э. Кари относится крайне скептически» [29]. Он указывает на то, что машине неизбежно потребуется целая

армия обслуживающего персонала, множество переводчиков, которые должны будут править переведенный текст, сообщать ему достоинства стиля.

Показательно то, как оценивали свои возможности в машинном переводе уже его пионеры. У. Уивер в статье «Новая башня», как и в письме Н. Винеру, писал: «Границы слов в разных языках слишком расплывчаты, а эмоциональные и интернациональные слова занимают такое место, что вряд ли полумеханический способ перевода будет многообещающим» [30].

Когда калифорнийской машине был предложен для перевода библейский псалом 22, то вместо слов: «Господь, пастырь мой, я не буду ни в чем нуждаться», она быстро выдала следующую фразу: «Господь, мой пастух, не я буду хватать». Этот курьез отражает не только неподготовленность системы и кода машины. Он отражает принципиальное отличие «преобразования информации» машиной от творческого ее преобразования. Машинные переводы безразличны к контексту, который и выявляет стилевые ценности.

По этому поводу У. Уивер писал: «Никто не думает, что при механическом переводе можно будет когда-нибудь достичь изящества стиля» [30]. «Пушкин может не беспокоиться», — восклицал он. Математические машины будут играть все возрастающую роль в статистике, библиографии, археологии, лингвистике, наконец, в некоторых количественных анализах литературоведения; но сфера приложения их методов к литературному, художественному переводу меньшая, чем к аналитическим или количественным задачам.

*Во-первых*, «языки представляют собой живые, постоянно развивающиеся, а не статичные логические системы человеческого общения» [31]. *Во-вторых*, специфические особенности словосочетаемости не могут быть приведены в чисто логическую систему. «Словосочетания образуют в языках ветви и гнезда слов, отношения которых не могут быть целиком алгебраизированы» [32]. *В-третьих*, в художественных произведениях язык предстает особо организованным, не по понятиям логики, а по законам стиля, в соответствии с индивидуальной авторской задачей; насколько очевидны перспективы машинного перевода текстов унифицируемых, например коммерческих или технических, настолько же неприводимы к машинному переводу тексты художественные, сугубо индивидуализированные.

Подготовка текста к машинному переводу ведется путем исключения неповторимого, индивидуального. Работа машин «обеспечивается за счет отсутствия идиом, за счет уменьшения числа встречных основ, за счет уменьшения многозначности слов» [33]. Кибернетики Н. Винер, У. Уивер, У. Р. Эшби усматривают препятствия машинному переводу не только в эмоционально окрашенных, но и в интернациональных словах и особенно в многообразных идиомах. Машинный перевод предполагает такую предварительную обработ-

ку художественного текста, которая выхолащивает, лишает индивидуальности, алгебраизует. Если уж идиомы должны предварительно свертываться, то что же сказать о тропике, составляющей душу художественного произведения, его ткань. «Коса девушки», «острая коса» и «коса с водорослями и ракушками», эти словосочетания — камень преткновения для машинного перевода. А «коса смерти»?!

К. Крапива, открывая IV съезд писателей Белоруссии, говорил, что «если пошел поток, если начато стандартное серийное производство, значит, есть угроза литературе как таковой». Сфера приложения машинного перевода к поточным, а не к творческим заданиям неограниченна, но литературному творчеству противопоказана.

Поэтому практические результаты машинного перевода художественных произведений малы не из-за технологических несовершенств автоматов, а из-за того, что «исходные» и «итоговые» данные преобразований литературных текстов сугубо индивидуальны и не могут сводиться к коду [34]. Все «правила» здесь несводимы к грамматикам, они в нормах и обязательных отклонениях стиля.

Специфика художественного перевода требует от переводчика передачи не только того, что сказал оригинальный автор, но и того, как, каким образом он это сделал. Тут совершенно необходимо использование всех ресурсов народного и литературного языка подлинника с отысканием подобий или соответствий в оригинальности стиля.

Художественный, мастерский перевод — искусство, которое, по словам С. Маршака, «воспроизводит на другом языке образы, тончайшие оттенки чувства, уже нашедшие свое предельно точное выражение в языке подлинника» [19].

Переводчик здесь в наибольшей степени не «механический толмач», а «рупор автора» — говоря словами К. Маркса. Он должен стремиться к тому, чтобы верно представить оригинального автора иноязычному читателю. Здесь переводчик — истолкователь автора. Поэтому так интересны, а не просто остроумны сравнение литературного переводчика с актером (который разыгрывает пьесу перед новыми зрителями); сравнение его же — переводчика — с исполнителем-интерпретатором (который может и должен донести до иноплеменного читателя перевод так, как доносит, например, В. Клиберн музыку П. И. Чайковского до слушателей); сравнение переводчика не с фотографом, а с проникновенным портретистом, который ищет на палитре родной литературы краски, соответствующие природе оригинала, и превращает переводные стихи в факты родной поэзии.

Теория и практика *художественного* перевода не могут рассматриваться в чисто лингвистическом плане, как это преподносилось еще недавно во всех сводных работах.

Наиболее последовательно чисто лингвистическая точка зрения на общую теорию перевода была выражена в свое время А. Фёдоровым в его книге «Введение в теорию перевода». В этой книге он писал, что «поскольку перевод всегда имеет дело с языком, всегда означает работу над языком, постольку перевод всего больше требует изучения в *лингвистическом разрезе*» [9]<sup>1</sup> (подчеркнуто им самим). Поэтому вопрос переводимости, пояснял А. Фёдоров, это вопрос о характере соотношения двух языков, ибо язык – альфа и омега, основа всего. «Теория перевода является дисциплиной лингвистической прежде всего. Всякого рода исследования и рассуждения о том, как отразилось при переводе содержание подлинника и какую роль оно сыграло для данной литературы, будут беспредметны, если не будут опираться на анализ языковых средств».

В докладе на Втором Всесоюзном съезде советских писателей «Художественные переводы литератур народов СССР» П. Антокольский, М. Ауэзов, М. Рылский указали, что «вопросы теории перевода трактованы А. Фёдоровым (как он сам в начале книги признается) в связи с “общим языкознанием, лексикологией, грамматикой, стилистикой отдельных языков”. На карте Фёдорова остается одно белое пятно – эстетика художественного перевода, то есть, по сути дела, центральная проблема всей теории перевода художественной литературы» [8].

В книге А. Фёдорова «Введение в теорию перевода» лингвистические проблемы перевода были трактованы абсолютизированно, без учета даже того опыта в разработке проблем теории художественного перевода, который был уже к тому времени накоплен М. Алексеевым, В. Жирмунским, П. Антокольским, Б. Кржевским, А. Смирновым, Н. Берковским, И. Кашкиным.

А. Смирнов еще в декабре 1935 г. говорил о художественно адекватном переводе и как о средстве культурной связи, и как о самостоятельном художественном произведении.

Теория перевода, как она выработалась в последнее десятилетие советской переводческой школой, основывается на безусловном признании переводимости, на убежденности, что на пути приближения к пониманию и «перевыражению» (термин Пушкина) оригинала у переводчика-художника нет других препятствий, кроме степени сближения литератур, кроме мастерства, кроме меры постижения оригинала и артистизма перевыражения.

<sup>1</sup> Здесь и далее полужирное начертание в написании номеров ссылок означает, что ссылка добавлена составителями при подготовке настоящего издания.



Здесь советская школа художественного перевода переключает проблематику этого вида творчества в литературоведческую плоскость. Перевод рассматривается как область литературоведения И. Кашкиным [35], Н. Любимовым [36], Е. Эткиндом [37], В. Россельсом [38]. За всем этим П. Антокольский, И. Кашкин основательно предупреждают как против чисто лингвистической, так и против чисто литературоведческой односторонности.

Решение самых сложных вопросов художественного перевода возможно лишь на сближении лингвистического и литературоведческого аспектов анализа во имя аргументированного эстетического синтеза.

Вопрос о так называемой «непереводимости» в философском, гносеологическом плане решается отрицательно теми, кто релятивистски отказывается признать перевод возможным, восстает против очевидных фактов тысячелетнего человеческого опыта, против общительности художественного мышления. Те, кто отстаивает извечно непостижимые и недоступные к выражению на другом языке мысли, образы, чувства, в конце концов отвергают отражение и внушают непознаваемость иноязычных ценностей. Им, если быть последовательными, должны казаться непостижимыми и древние произведения отечественных литератур. Исторический опыт учит, что художественные литературы всех народов переводятся и становятся доступными все большему кругу читателей. <...> Человечество все больше и больше осознает свою историческую общность. Все интенсивнее становится обмен между нациями, а средством этого обмена художественными ценностями является перевод. Одной из особенностей художественного перевода является обогащение его опытом всей мировой литературы в процессе ее развития, включающее распространение произведений оригинальных и переводных. Перевод в новое время — фактор взаимодействия национальных культур, существенная черта их развития. Поэтому вопрос о переводимости не отвлеченный, логический или умозрительный. «Проблема переводимости решается исторически, — пишет Ф. Наркирьер, — а не логической аргументацией» [39]. Различный уровень развития языков ставит переводу, казалось бы, непреодолимые преграды.

Ныне лишь в переводах литературы географической, этнографической да специально философской различие в уровнях языков становится камнем преткновения в переводах. Взаимопонимание в мире исторически определившихся и современных идеологических ценностей сближает и в понимании стоящих за реалиями отношений явлений. Взаимодействие культур предопределяет всеобщность перевода. И различия в языках отступают перед этой всеобщностью.

Теория и практика художественного перевода не рассматриваются ныне в чисто лингвистическом плане, как они освещались в сводных работах еще недавнего времени.

Вслед за советскими авторами [8] и Ж. Мунен в своей сорбоннской монографии 1963 г. [40] пишет, что «литературный перевод не есть лингвистическая операция, подобно тому как сочинение музыки не тождественно овладению нотами».

Мастера слова, великие писатели достаточно давно обратили внимание на то, что не те или иные предметные обозначения (так называемые «реалии»), а *отношения* высшего порядка представляются истинным камнем преткновения при переводе. Так, уже М. де Сервантес в гл. 62 второй части «Дон Кихота» изображает встречу Дон Кихота с издателем, переводчиком, которого озадачивает вопросом, как тот переведет итальянское слово *pignata* на испанский, и слышит: «А разве есть у него другое значение кроме печного горшка?» Ирония автора в том, что этнографически колоритные вещи, предметы, совсем нетрудно перевести. Другое дело – отношения.

И тут же Сервантес сам уподобляет весь переводной текст ковру – «как если бы смотреть на него с изнанки: фигуры, правда, видны, но обилие нитей делает их менее явственными, и нет той гладкости, и нет тех красок, которыми мы любимся на лицевой стороне». Здесь обращает на себя внимание то, что художник слова видит в передаче отношений, связей главное.

Позднее Дж. Свифт едко высмеял псевдоученых лапутян, полагающих возможным беседовать с помощью демонстрации предметов в роли «разговорных орудий», ибо «все мыслимые вещи только имена». Все слова находятся в лексиконе, – писал А. Пушкин [41]<sup>1</sup>, но они вместе не составляют еще ни языка, ни литературы. Слова по отдельности, вне художественного контекста, вне целого не дают нам картины, образа, тропа, не служат эстетическому впечатлению и до перевода, при обращении данного произведения к родному читателю. В художественных произведениях слова не нейтральны, они фигурируют в особой функции, будучи преобразованными именно данным автором для именно такого, а не иного способа выражения мысли. Пути рождения словесных тропов вырабатываются как в зависимости от национальных и эпохальных особенностей, так и, в наибольшей степени, от авторских намерений, собственно художественных принципов. И если уж, по мнению лингвиста Р. Будагова, контекст всецело реализует слово, то художественные контексты так объемны, значительны, как произведения в целом.

<sup>1</sup> Уточнение цитаты: «Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона» (*Пушкин А. С. Книга «Об обязанностях человека»*. Сочинение Сильвио Пеллико : крит. обзор // Современник. 1836. № 3).

## Глава II ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

История того или иного вопроса приводит нас к его пониманию в теории и на практике. История литературного или художественного перевода разворачивает перед нами поучительную панораму возрастающего взаимопонимания народов в сфере образного мышления.

Всеобщая история переводов переплетается с многовековой историей всех литератур и потому практически необозрима. Однако нам важно проследить в истории то, что постепенно выкристаллизовалось в теорию. (История художественного перевода интенсивно разрабатывается в нашем литературоведении [42, 43, 44 и др.]. Смотри также библиографию сборников «Мастерство перевода» 1959 и 1963 гг. За рубежом по вопросам художественного перевода особенно плодотворно выступают ученые ЧССР, ГДР, Польши).

Уже в античном мире придавалось большое значение переводам. Античные теории языка и стиля свидетельствуют о том, что самые выдающиеся писатели углубленно занимались переводами.

Перевод «Одиссеи» Ливием Андроником с полным основанием считается началом собственно римской литературы на латинском языке. Цицерон приветствовал труды переводчиков, если они переводили не от слова к слову, а от мысли к мысли. (Это, заметим, очень плодотворный в теоретическом отношении тезис.) Гораций в «Послании к Пизонам» предостерегал от дословной передачи оригинала. Правда, в развитии римской литературы переводы бывали осложнены контаминацией сюжетов и готовыми вставками образцов.

В Средние века, когда патроном переводчиков почитался Иероним (340–420), вокруг переводов церковной литературы – педантичных в силу благоговейного отношения к Священному Писанию<sup>1</sup> – возникали споры и противоборствовали противоположные тенденции буквальности и вольности. Тот же Иероним брал за образец Цицерона и писал, что перевод с языка на язык, если он предпринят дословно, затемняет смысл и засоряет посев сорняками иноязычных оборотов.

<sup>1</sup> Здесь выправлено: в оригинале оба слова со строчной буквы. – *Примеч. ред.*

Нельзя назвать лишь переводами варианты переложений куртуазных рыцарских романов, бытовавших в средневековой Европе. Следует подчеркнуть, что в той средневековой литературе Запада и Востока, которая бытовала столетиями в различных вариантах, переводчик выступал как соавтор или соревнователь, а читатели видели в нем не переводчика, а скорее нового рассказчика. Так, известен роман о Тристане и Изольде, восходящий к XII ст. и распространенный в переложениях на романских, германских и славянских языках. Его белорусский вариант (XIV в.) отмечен близостью к народной традиции рассказчиков, которые вводили в изложение фольклорную образность во вкусе своих читателей-слушателей.

Авторы различных редакций этого романа находили, по словам М. Богдановича, верные слова, то трогательные, то лукавые, для выражения чувств. Они изобразили трагический конфликт естественных человеческих стремлений с жесткой феодально-сословной моралью. Нередко, как, например, в белорусском варианте этого куртуазного романа, рассказчик вводил пословицу, народный элемент в описаниях и, естественно, расширял словарь памятника.

Реформационное движение вместе с началом национального самоопределения дает толчок переводческой мысли и деятельности. Реформаторы-идеологи и проповедники (среди которых, как правило, были и переводчики) добивались права перевода Библии на народные языки, ибо эти переводы по мере их доступности массам крестьянства становились идеологическим оружием в борьбе с католическими догматами. Вожди Реформации переводят Библию: Д. Виклиф – на английский, Я. Гус – на чешский, М. Лютер – на немецкий языки. Последний, как известно, заслужил высокую оценку Ф. Энгельса. Перевод М. Лютера появился в ту пору, когда имело хождение уже 17 печатных изданий Библии на верхненемецком и нижненемецком диалектах. Однако, как отмечает Б. И. Пуришев – «ни одно из этих изданий не получило широкого общественного признания. И дело, конечно, было не только в том, что Лютер обратился к греческому и древнеевропейскому текстам, что дало ему возможность избежать множества укоренившихся ошибок» [45].

Историческое значение лютеровского труда заключалось в том, что он, по словам Ф. Энгельса, вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу. Это надо понимать только в том смысле, что при переводе, добываясь, чтобы его одинаково понимали южане и северяне, Лютер сознательно обратился «к ресурсам *всего* народного языка («Я пользуюсь общим немецким языком»).

К. Маркс в письме к Ф. Энгельсу (5/III 1856 г.) писал: «Реформация принесла с собою перевод Библии на все славянские наречия. Правда, с этим связано было и пробуждение национальности» [46].

Белорусский первопечатник из Полоцка Ф. Скорина явился ранним гуманистом, разносторонне образованным человеком. Он перевел и издал в Праге 23 книги Ветхого Завета в годы борьбы реформаторов всей Европы против папства. Перевод Ф. Скорины — это переложение с отступлениями, прибавлениями и рассуждениями в духе гуситства. Ф. Скорина радел о народном чтении и языке. Характерно заглавие его труда — «Библия Руска — выложено доктором Франциском Скориной из славного города Полоцка». «Выложена» — это будущее «перакладзена».

Выдающееся значение подвига Ф. Скорины в истории белорусской общественной мысли и книгопечатания общеизвестно. Мы подчеркиваем в нашем изложении ту сторону его деятельности, которая потребовала от него *переводческих* данных. Как переводчик Ф. Скорина проявляет самостоятельность и, подобно Эразму, ищет и находит соответствующие параллели в идиоматических народных выражениях.

Например:

«... Не копай под другом своим ямы, сам свалишься в нее.

Не ставь Аман Мордохею шибеницы, сам повиснешь на ней».

В переводах своих Скорина прибегает к синонимам и специальным вводным словам: «рекомы», «зовемы — иже есть». Он дает славянские параллельные названия месяцев «февраль — рекомы люты», «март — рекомы марец», «апрель — зовемы кветень», «июнь — рекомы чирвень», «июль — рекомы липец».

Его книги свидетельствуют как о начитанности в чешских изданиях Библии, так и о настойчивом стремлении оттолкнуться от книжной учености и принести пользу «людям посполитым русского языка». Характерен его крылатый афоризм: «Польская квитнеет Лациною, Литва квитнеет Русчиною», что значит, что в польской книжности преобладают латинизирующие, а в литовско-белорусской — народные начала. Как бы ни разрешались многие спорные вопросы о личности Скорины, одно несомненно: он положил начало *переводам* на белорусский язык, быть может, много раньше, чем эти переводы могли быть использованы и закреплены в общественной жизни. Он был предренессансным деятелем [47].

В литературах эпохи Возрождения впервые за долгую историю художественной культуры Западной Европы происходит своеобразный синтез универсальных, общечеловеческих и национальных устремлений. «Вместо противоположения между греками, римлянами и варварами, — писал Ф. Эн-

гельс, — теперь имеется шесть культурных народов с культурными языками... которые были все настолько развиты, что могли участвовать в могучем литературном подъеме XIV века» [48].

Для литератур Возрождения характерны смелые искания в области художественной формы, метода, стиля и литературного языка. В эту эпоху складываются гуманистические теории и исторические концепции развития национальных литератур и языков; исследуется вопрос о взаимоотношении живых народных языков с классическими, с одной стороны, и с диалектной стихией — с другой. Приверженцы антикизирующих классических традиций долгое время оспаривают саму возможность и целесообразность переводов кроме как с древних языков. Но время берет свое и количество переводов растет, стимулируя теоретическое осмысление их методов.

Само слово «перевод» впервые появляется под пером французского гуманиста Р. Этьена в 1539 г. Год спустя Э. Доле говорит о переводах и переводчиках. Ю. Левый [49] упоминает в этой связи чешского гуманиста Я. Благослава.

Друг Ф. Рабле — издатель-гуманист Э. Доле — не только переводит Платона, но и печатает оригинальный трактат «О способе хорошо переводить с одного языка на другой» (1540), в котором призывает переводить не дословно, стремясь выразить без лишних заимствований намерения автора и передать оригинал. И. дю Белле в особых параграфах «Прославления французского языка» (1549) выразительно говорит о значении переводов, обогащающих живые языки.

То, что М. де Сервантес в «Дон Кихоте» вкладывает в уста Ламанчского рыцаря тираду: «Я держусь того мнения, что перевод с одного языка на другой, если только это не перевод с языка греческого или латинского, каковые суть цари всех языков, это все равно что фламандский ковер с изнанки: фигуры, правда, видны, но обилие нитей делает их менее явственными, и нет той гладкости, и нет тех красок, которыми мы любуемся на лицевой стороне, да и потом, чтобы переводить с языков легких, не надобно ни выдумки, ни красот слога, как не нужны они ни переписчику, ни копиисту» — отнюдь нельзя представлять выражением неверия в переводы вообще, а лишь критикой ремесленнических переводов, которые были не способны перевести такого тонкого итальянского стилиста, как Л. Ариосто.

В эпоху Возрождения и практически и теоретически переводы художественной литературы уже играли значительную роль во взаимообогащении литератур. Эстетические теории и художественная практика гуманистов европейского Возрождения вбирает в себя и переводческие проблемы. Выдающийся гуманист-педагог Я. А. Коменский обобщает и углубляет теорию

изучения и взаимообогащения новых языков через переводы. Английский драматург Дж. Драйден описывает хороший перевод в следующих выражениях: «он проникнут внутренним вдохновением, когда переводчик в совершенстве постиг гений и оттенки чувств и мыслей автора, природу его суждений и выражается столько<sup>1</sup> точно, как если бы писал оригинал».

В XVIII ст. переводческой деятельности в Европе был дан мощный толчок распространением революционных идей просветительства и той литературы, главным образом французской, которая подготовила умы к буржуазной революции. Переводческие занятия приобретали воинствующе идеологический характер. Так, например, в России 29 лет (1768–1788) существовало общество переводчиков, в кругу которого был А. Н. Радищев.

Интенсивно накапливавшийся опыт переводческого дела потребовал тогда и своего осмысления. Появляются теоретики перевода, среди которых выделяется А. Тайтлер. В своей работе «Эссе о принципах перевода» Тайтлер писал, что совершенства перевода следует искать на путях преодоления двух крайностей: 1) следования исключительно духу и идеям оригинала или 2) стремления передать не только мысли и чувства, но и стиль и манеру письма автора. А. Тайтлер заключал: «Хороший перевод я определил бы как перевод, в котором настолько полно воплотились достоинства оригинала на другом языке, что они воспринимаются человеком, говорящим на этом языке, так же отчетливо, как теми, кто говорит на языке оригинала» [50]. Иными словами, хороший перевод – по А. Тайтлеру – должен передать идеи оригинала в соответствующей стилевой манере и обладать легкостью и изяществом оригинала.

В сочинении А. Тайтлера были не только поставлены общие вопросы теории и практики перевода на новые живые языки, но и (рассмотрены. – *Примеч. ред.*) особые трудности перевода индивидуального стиля (например, Сервантеса). Опять-таки А. Тайтлер, как сын своего века, обсуждает стиль автора «Дон Кихота» именно тогда, когда в Англии множились переводы и переделки испанской литературы. Наконец, Тайтлер указал на два пути передачи идиоматических выражений: либо соответствующими идиомами, либо – точным пересказом [50].

«Речь А. Тайтлера в Эдинбургской академии в 1791 г. под заглавием «Принципы перевода» послужила предметом долгих дебатов не только в Англии, но и в Германии», – писал М. Алексеев [42]. Немецкий исследователь К. Френцель показывает резонанс взглядов А. Тайтлера в Германии, где не остановились на том, что А. Тайтлер считал «хорошим переводом», а пошли

<sup>1</sup> По-видимому, «настолько». – *Примеч. ред.*

далее. Уже Ф. Шлейермахер развивает достаточно определенную систему взглядов на передачу «авторского духа» как цель перевода. «Настоящий переводчик, — говорил Ф. Шлейермахер, — ищет пути сближения писателя и читателя, не выводя этого последнего за пределы родного языка. Автор изъяснялся на иностранном языке, а переводчик отыскивает естественный для него стиль в ином языке». И в начале XIX ст. эти идеи подкрепляются переводами В. Шекспира и М. де Сервантеса. Становление эстетической теории немецкого романтизма накладывает свою печать и на переводческие теории, и на переводческие методы, приемы. Намечаются такие проблемы, как индивидуализация стиля автора, верность «духу места и времени», колорит неповторимости в стиле. К сожалению, даже при обилии работ по историографии немецкого романтизма до сих пор не освещена теория и практика перевода в связи с переходом от романтизма к реализму, в частности в связи со становлением концепции И. В. Гёте.

Полная передача идей оригинала, как и его стиля, позволили многим переводным произведениям восприниматься как оригинальные уже в Германии на рубеже XVIII–XIX стст. Как показывал еще К. Френцель, внимание к переводу шло в Германии под знаком распространения гердеровских идей вживания в мир других народов. Следует подчеркнуть, что подобные взгляды берут верх над скептическим отношением Г. В. Лейбница и В. фон Гумбольдта к переводу. Гумбольдт считал перевод неразрешимой задачей в силу двойственной цели: поиска верности двум языкам сразу и верности либо подлиннику, либо другому читателю.

Взгляды И. В. Гёте на перевод вырастают из огромного эстетического опыта и широты кругозора. Все его высказывания о переводе, неизменный и глубокий теоретический и практический интерес к нему предопределяются тем, что они являются частью его восходящей к И. Г. Гердеру концепции «всеобщей мировой литературы», которая основана на «свободном, духовном, торговом обмене». Гёте говорил Эккерману: «Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи» [51]. Естественно, что, общаясь с И. Г. Гердером, И. Г. Фоссом, Ф. Шиллером, братьями А. и Ф. Шлегелями, И. В. Гёте пристально изучал различные принципы и практические пробы выдающихся переводчиков. Во второй книге «Поэзии и правды» Гёте различает: 1) прозаические переводы оригинала, 2) травестирование и, наконец, 3) перевод, стремящийся к идентичности оригиналу.

Гёте высоко ценил перевод М. Лютера, который «меньше считался с религией, нежели со своеобразием стиля оригинала». «И если в первоначальную



пору переводческой деятельности, — заметил Гёте, — мы довольствуемся только общим смыслом переводимого, то со временем мы хотим<sup>1</sup>, подобно французам, создавать суррогаты».

Наконец, высшей точкой развития переводческого искусства, по И. В. Гёте, является создание перевода, идентичного оригиналу, — так, что он оказывается не «вместо», а на «месте» подлинника. Этому способу, указывал Гёте, многие противодействовали, ибо к нему не подготовлен вкус публики, но со временем немцы убедились, что именно такие переводы Ариосто и Тассо, Шекспира и Сервантеса обогатили саму литературу. В полном соответствии со своими теоретическими взглядами Гёте выполнил перевод такого шедевра, как «Жизнь Бенвенутто Челлини». Писатель приходил к выводу, что для каждой нации это огромный культурный шаг, когда она переводит чужие произведения на свой язык. «С помощью переводчиков, — говорил Гёте Эккерману, — можно поехать в страну поэта, можно привезти поэта к нам, чтобы он чувствовал себя как дома» [51].

В русской литературе XVII в. было немало творческих поисков в сфере литературного перевода. Велись поэтические переводческие состязания и обсуждались общие задачи этого занятия, которое еще В. Третьяковским нарекалось творческим («переводчик от творца только что именем разнится», 1730 г.). Однако как в художественной практике, так и в эстетической теории переводческие штудии в России были долго еще скованы, связанные по рукам и ногам принципами классицизма, теорией «трех штилей». Педантичное применение этой теории отгораживало переводческую словесность и от лучших самобытных произведений А. Радищева и Д. Фонвизина. Более того, именно классицистская эстетика толкала переводчиков на создание так называемых «исправительных переводов», или печально знаменитых переделок под пресловутым наименованием «склонения на русские нравы».

Даже В. Жуковский не уберется от влияния французских переделок Сервантеса и повторил Флориана в том, что «Сервантес не везде имел очищенный вкус. Я осмелился переменить многое, ослабил некоторые слишком сильные выражения; переделал некоторые стихи, выбросил повторения» [44]. В этом рассуждении В. Жуковский уходил в сторону от ранее достигнутого принципа перевода Н. Карамзина «не менять мыслей и слога автора». Но если в отношении стиля реалистического романа М. де Сервантеса В. Жуковский проявил неприязнь и отталкивался именно от его оригинальности, предпочитая французские переделки, то весь поток европейской поэзии ро-

<sup>1</sup> Возможно, здесь описка и подразумевается «не хотим». — *Примеч. ред.*

мантизма, и именно реакционного романтизма, нашел в нем замечательнейший, звонкий свой рупор. По справедливому мнению А. Бестужева, «многие переводы В. Жуковского лучше своих подлинников, ибо в них благозвучие и гибкость языка украшают верность выражения... он передает все их черты со всей свежестью красок портрета, не только с бесцветной точностью, силуэтностью» [52].

В ставших очень распространенными между литераторами афористических словах В. Жуковского «Переводчик в прозе – раб, в стихах – соперник» следует скорее видеть не противоположение самих литературных жанров, а противопоставление двух методов, двух решительно разнящихся между собой манер перевода. Уже европейский романтизм, который, как мы видели, критиковал А. Пушкин, вступал при переводе в соперничество с оригиналом, очень часто бессильное и неоправданное.

Выдающимся русским переводчиком древних явился Н. Гнедич. Как Б. Фосс для немецкого, так Н. Гнедич для русского стихосложения сделал выдающиеся открытия в переводческих исканиях.

В первой трети XIX ст. не только осуществляется ряд замечательных переводов из древних и новых авторов, но журналы тех лет изобилуют статьями и заметками о вышедших переводах; сами переводчики нередко предпосылают своим работам предисловия, в которых, полемизируя с противниками, определяют свою собственную позицию. Впервые, может быть, в русской печати с такой отчетливостью намечаются те проблемы, которые и в наши дни не перестают волновать переводческую мысль: вопрос о точности или, по выражению Пушкина, верности художественного перевода, о переводе стертой метафоры или идиомы, о сохранении национального колорита [53].

В очень полезном сборнике «Русские писатели о переводе» составитель раздела «Пушкин о переводах и переводчиках» Я. З. Левкович представил многое из тех материалов, которые анализируются О. Холмской и приводят ее к выводу, что общетеоретические суждения Пушкина о принципах верного, «колоритного» перевода в духе народности не только интересны и плодотворны по сей день сами по себе, но и что в них слышатся дальние отзвуки дискуссий, проходивших в русской прессе за предшествующую четверть века [53].

Теоретические переводческие споры, в которых приняли участие поэты пушкинской поры, велись вокруг переводов В. Жуковским «Леноры» Г. Бюргера, «Илиады» в переводе Н. Гнедича и «Адольфа» Б. Констана в переводе и с предисловием П. Вяземского. О. Холмская в названной работе показывает, какая острая полемика возникла в связи с переводом В. Жуковского между А. Грибоедовым с одной стороны и П. Катениным и Н. Гнедичем – с другой.

Это была полемика идейно-эстетического характера, в которой декабристские друзья А. Пушкина ратовали за точность в передаче народного духа и художественных форм выдающихся произведений мирового искусства.

Переводы из Гомера делались Гнедичем с решимостью «переселиться в век Гомера, сделаться его современником, жить с героями и царями-пастырями Эллады, чтобы хорошо понимать их» [54]. Пушкин в своей «Литературной газете» приветствовал появление перевода «Илиады» как «высокий подвиг». Он писал: «Приступаем к ее изучению, дабы со временем дать отчет нашим читателям о книге, долженствующей иметь столь важное влияние на отечественную словесность» [54].

Своим переводом Гнедич «постигнул дух древних» — по словам Белинского — и, не приноравливая размер к стихам александрийским, не столько воссоздал, сколько создал новый вариант гекзаметра («нет ли возможности произвесть русским гекзаметром впечатление, какое получил я, читая греческий»).

В историзме подхода к переводам отдаленных и своеобразнейших авторов — от Гомера и до современных европейских писателей — главное достоинство позиции А. Пушкина в спорах его времени. Историзм в поисках «верности мысли и выражения», как принцип А. Пушкина, сходился с требованием Н. Гоголя: отдаляясь от слов более всего привязываться к мысли.

В этом плане следует обратить внимание и на разногласия А. Пушкина и П. Вяземского в оценке так называемого «подчиненного перевода», то есть подстрочника, кальки [53].

Выдающееся значение не только в истории русской, но и всей европейской эстетической и переводческой мысли имела статья А. Пушкина «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”». Советский теоретик перевода П. Топер писал: «Сегодня ни одна теоретическая работа о переводе немислима без ссылки на эту статью; она воспринимается как итог, обобщение наиболее передовых взглядов на перевод в России того времени, более того, как обобщение переводческого опыта многих десятилетий» [43]. Она, эта статья А. Пушкина, имела общеевропейское значение. В ней А. Пушкин не ограничился разбором одного перевода, но выразил свое отношение к классицистским и романтическим принципам, хотя еще и не называл их так. Уже в первой строке статьи А. Пушкин порицает тех французов, «которые долгое время пренебрегали словесностью своих соседей. Уверенные в своем превосходстве над всем человечеством, они ценили славных писателей иностранных относительно меры, как отделились они от французских привычек и правил, установленных французскими критиками.

Они никогда не дерзали быть верными своим подлинникам; они тщательно их преобразовывали» [54]. В этой критической оценке нельзя не видеть отповедь А. Пушкина эстетическим принципам классицизма в переводческой практике, приведшим к так называемым «исправительным переводам» «во вкусе французского читателя».

Подобные переводы уже не удовлетворяли развитию литератур XIX ст. «Критика, — как иронически пишет ниже А. Пушкин, — спохватилась». Она спохватилась, когда классицистские требования к переводу стали уступать место романтическим, когда — как писал А. Пушкин — «стали подозревать, что неоправданно “переиначивать” (а не переводить. — Д. Ф.) на свой лад Гамлета, Ромео и Лира. От переводчиков стали более требовать верности, а менее щекотливости и усердия к публике. Пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их соответственном виде, в их народной одежде, с их природными недостатками» [54]. Здесь А. Пушкин фактически оценивает принципы и методы немецкой романтической школы перевода, с которой спорили тогда в Европе. Не называя имен, А. Пушкин продолжает свое освещение проблемы совершенствования литературных переводов. Он пишет о том, что в спорах 30-х гг. «даже мнение, утвержденное веками и принятое всеми, что переводчик должен стараться передать дух, а не букву, нашло противников и искусные опровержения» [54]. Кажущийся парадокс, что «первый из французских писателей (Ф. Шатобриан. — Д. Ф.) переводит слово в слово и объявляет, что подстрочный перевод был бы верхом искусства, если б только оный был возможен», должен был «сильно изумить поборников исправительных переводов». Этот парадокс отражает переход к несравненно более высоким критериям, нежели предшествующие и те, которым следовал упоминаемый А. Пушкиным французский критик Шатобриана — Низар. После собственного анализа А. Пушкин заключает: «Шатобриан не мог соблюсти в своем переложении верности смысла и выражения. Подстрочный перевод никогда не может быть верен. Каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами» [54].

В приведенной цитате содержится не только категорическое осуждение буквализма. Здесь А. Пушкин не только осуждает «переложения слово в слово», но и негодует против пренебрежения взаимодействиями и сопоставлениями языковых стилей, неизбежными при переводах. Он вводит такие понятия стилистики перевода, как «общежительность», «гибкость» языка, указывает на сопротивление своенравного стиля данного поэта переводу. Наконец, А. Пушкин заключает: «Если уже русский язык, столь гибкий и мощный

в своих оборотах и средствах, переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам, не способен к переводу подстрочному, к переложению слово в слово, то каким образом язык французский, столь осторожный в своих привычках, столь пристрастный к своим преданиям, столь неприязненный к языкам, даже ему единоименным, выдержит такой опыт, особенно в борьбе с языком Мильтона, сего поэта, все вместе и изысканного, и простодушного, темного, запутанного, выразительного, своенравного и смелого даже до бессмыслия?» [54].

Исследования М. Алексеева, В. Жирмунского, Е. Эткинда показали, что теоретические воззрения, эстетические принципы пушкинского понимания перевода были обобщением как рационального смысла споров первой трети XIX ст., так и поисков собственных путей. А. Пушкин как никто другой разрешил противоречия между эстетическими принципами классицизма и романтизма в духе воссоздания переводом реалистической целостности именно данного неповторимого единства содержания и формы. Переводческие искания А. Пушкина, как то указано было еще Ф. Достоевским, шли в русле освоения им мировой литературы, ее идей, образов и художественных форм, включая жанры, метры, ритм (например, «народная драма шекспирова», повесть от лица рассказчика, баллада, романтическая песня, сонет, октава, рондо). Целостное прочтение, «перевыражение», воссоздание того или иного образца средствами русской художественной прозы или стиха являлись обогащенными от содержания и формы образа — такова была реалистическая программа А. Пушкина.

Борьба русской революционно-демократической критики за реализм и народность национальной литературы включала и обсуждение переводов. В. Белинский, Н. Добролюбов, Н. Чернышевский сами переводили сравнительно немного, но они формировали взгляды писателей и читателей на иностранную словесность, на значение переводной литературы. «Переводы, — по мысли Белинского, — служат к развитию эстетического чувства, образованию вкуса и распространению понятий об изящном» [55], сверх того, «переводы необходимы и для образования нашего еще не установившегося языка: только посредством их можно образовать из него такой орган, на коем бы можно было разыгрывать все неисчислимы и разнообразны варианты человеческой мысли» [55].

В. Белинский продолжал и развивал взгляды А. Пушкина на перевод, отталкиваясь от «украшательства» и «исправительности», требуя сохранять национально-историческое своеобразие подлинника. При обсуждении вопроса о том, оправдан ли выбор автора для перевода, при обсуждении достоинств самого перевода В. Белинский основывался на стройной системе эстетиче-

ских взглядов о специфике словесного искусства и развитии мировой литературы. Широкая перспектива, отчетливое понимание места перевода в мировом литературном развитии отличает статьи и отзывы В. Белинского. В этом плане некого поставить с ним вровень из зарубежных эстетиков его времени, и лишь «Молодая Германия» да «Новая Рейнская газета» К. Маркса и Ф. Энгельса развивали идеи революционного вмешательства искусства в жизнь при оценке появления иностранных писателей на горизонтах тех или иных национальных литератур.

Как революционно-демократический эстетик В. Белинский видел основную задачу перевода в удовлетворении народного читателя, которому оригинал был недоступен, отмечал влияние полноценных переводов на развитие оригинальной литературы и театр.

Взгляды В. Белинского на перевод развивались при обсуждении в мировой эстетической литературе 40-х гг. XIX ст. соотношения объективной «гётевской» и субъективной «гейновской» линии; русский критик выступал за соединение объективных и субъективных начал в творчестве под знаком народности и реализма. В самых общих вопросах эстетики он шел в том направлении, которое было развито К. Марксом и Ф. Энгельсом в их учении о тенденциозности правдивого искусства. Народная литература, по В. Белинскому, народна не столько внешним колоритом, сколько духом своим, что проявляется не только в языке, но и в особенностях разработки темы данным автором. И эта личная разработка той или иной темы оригинальным автором должна остаться в переводе. «И если бы, — писал Белинский, — сам Пушкин взялся переводить Гёте, мы бы и от него потребовали, чтоб он показал нам Гёте, а не себя» [56]. Белинский фактически отталкивается от вольных обработок и субъективных перечтений под видом переводов. «Талант переводчика есть талант формы, разумеется, при способности вникать в дух чужих произведений и чувствовать их красоты».

Выясняя предысторию собственно пушкинской поэзии, В. Белинский пишет о В. Жуковском как об оригинальнейшем переводчике: «Да, велика, неизмеримо велика заслуга Жуковского русской литературе, русскому обществу! Это не временная, не относительная заслуга: многие, или, лучше сказать, большая часть его переводов будут вечными памятниками его огромного таланта, неувыдаемыми цветами русской литературы» [55].

Большой теоретический интерес представляет обсуждение В. Белинским переводов А. Струговщикова из И. В. Гёте и Ф. Шиллера вместе с предисловием к ним самого переводчика. Переложения, поэтические вариации «из такого-то автора» В. Белинский строго отделяет от переводов в собственном

смысле слова: дело переводчика не в изобретении, а в разработке сюжета. Мнение А. Струговщикова «переводить иностранного писателя значит заставлять его творить так, как он сам бы выразился, если бы писал по-русски» Белинский уже не считает безусловным. «Подобное мнение, — пишет критик, — очень справедливо, если оно касается только языка; но во всех других отношениях оно более нежели несправедливо. Кто угадает, как стал бы писать Гёте по-русски? Для этого самому угадывающему надо быть Гёте... цель перевода — дать возможно близкое понятие об иностранном произведении так, как оно есть» [56].

Большой исторический и теоретический интерес имеет статья Н. Чернышевского «Шиллер в переводах русских поэтов». В ней великий русский мыслитель отмечал, что несправедливо составлять историю оригинальной литературы исключительно из оригинальных авторов, не обращая должного внимания на переводных. «И если еще не знамениты сами переводчики, — говорит Н. Чернышевский, — важную роль играют введенные ими в литературу произведения». Случалось, что влияние Байрона на французскую публику было не меньше, чем Ф. Шатобриана или А. Ламартина. «Поэтому историко-литературные сочинения только тогда не будут страдать очень невыгодной односторонностью, когда станут на переводную литературу обращать гораздо больше внимания, нежели это обычно делается теперь» [57].

В ту пору на Западе и в России появляется много одаренных переводчиков: М. Михайлов, В. Курочкин, Л. Мей, В. фон Зизе, П. Мериме, Ф. Боденштедт, которые много сделали для правдивой передачи русской поэзии и прозы на немецкий и французский языки. Их переводческая деятельность нашла себе поддержку у И. С. Тургенева. Великий русский писатель-реалист свои взгляды на теорию и практику художественного перевода наиболее полно выразил в рецензии на перевод «Фауста» Гёте, исполненный М. Вронченко [58]. Здесь И. Тургенев дает детальный разбор перевода, вникает в ложные суждения переводчика, в его настроения, основанные на кажущемся «здравом смысле», а по существу на недопонимании текста. Отмечая отдельные места, переданные художнически, писатель объясняет причины отдельных неудач и заключает общими теоретическими суждениями о переводе, который хорош, когда «читатель не чувствует ни малейшего следа той ассимиляции, того процесса, которому подвергся подлинник в душе переводчика; хороший перевод есть полное превращение, метаморфоза» [58].

И. Тургенев занимался переводами сам и вместе с пропагандой русской литературы организовывал ее переводы. Он создал реалистическую по своим эстетическим принципам школу перевода с русского языка. «Это русская шко-

ла, которая скорее на стороне немецкой традиции приверженности к духу оригинала, нежели на стороне французской, которая требовала перетолковывания иноземных авторов с помощью допущенных им стилистических средств, в привычной для французского вкуса стилистической ориентации» [59].

Русская художественная литература в эти годы вызывает на Западе все больший интерес. В рецензии на историю русской литературы Карьера А. Леруа-Больё писал: «Переводчиков – вот кого недостает на Западе для того, чтобы оценить русский ум». Вместе с русской художественной литературой приобретала мировое эстетическое значение и русская школа перевода. «На Западе, в частности в Германии, где само искусство перевода стояло на большой высоте, теоретики, тем не менее, постоянно подчеркивали невозможность адекватной передачи иноязычного подлинника, и особым распространением пользовались скептические афоризмы В. фон Гумбольдта и А. Шлегеля, утверждавших невыполнимость основной цели перевода» [60]. Не то демонстрировала русская школа перевода в теории и на практике. Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, Д. Писарев ввели обсуждение переводов в общий круг вопросов идейности и реализма современной им литературы и критики. Борьба за «русского Гейне», за «русского Беранже», за «русского Диккенса», которая велась революционными демократами, выдвинула такие фигуры мастеров перевода, как В. Курочкин, М. Михайлов, Д. Минаев, А. Плещеев. Эта борьба показала, что даже такой знаток языков и по-своему тонкий поэт, как А. Фет, потерпел фиаско в переводах именно как эстет, как буквалист и камерный лирик. В «Современнике» был дан отпор попытке А. Фета заслониться от принципиальной критики его неудач меланхолической скорбью «извечной» непереводимости, равно как и «муками творчества» («о если б без слов сказать...»). Меж Фетом с одной стороны и революционными демократами с другой – принципиальная, далеко идущая полемика. Если А. Фет нигилистически относился к обогащению малых народов России общечеловеческой, и прежде всего русской, художественной культурой («К зырянам Пушкин не придет»), то революционные демократы все делали для того, чтобы приобщить читателей всех народов России к такому поэту, как Т. Шевченко. Н. Добролюбов в статье «Кобзарь Шевченко» писал: автор стремится пробудить «такие мысли и чувства, которые, будучи народно-украинскими, понятны и близки, однако, всякому, кто не совсем извратил в себе лучшие человеческие инстинкты» [61].

Революционеры-демократы способствовали приобщению национально-демократической мысли, оригинального художественного творчества к прогрессивной, демократической иноземной литературе.



Множатся переводы из Шевченко и Мицкевича, хотя царские сатрапы и препятствуют имени. При этом следует обратить внимание, что взаимность развивалась исподволь, преодолевая «цензурные рогатки», поставленные как против изданий, так и против переводов. Известно, что цензоры запрещали любые переводы на украинский и белорусский языки. А. Белецкий показал, какое большое значение для самоопределения и прогресса оригинальной украинской литературы играл (имел. — *Примеч. ред.*) на важнейших этапах ее развития активный и полноценный художественный перевод, особенно на началах взаимности [62].

Таким моментом развития явился перевод на белорусский язык В. Дуниным-Марцинкевичем вступления из «Пана Тадеуша». Известно, что в 1859 г. оно было напечатано, но в полном объеме не увидело свет, да и сам этот «Уступ» («Литва, родимая сторонка») оставался, как полагают, до 1908 г. читателям неизвестным, так как издание было конфисковано и уничтожено.

С. Александрович, И. Басс, М. Ларченко, О. Лойко, А. Мальдис, С. Майхрович, Н. Перкин в своих многочисленных работах о связях А. Мицкевича с белорусской культурой после перевода, изданного, но не дошедшего к читателям в 1958 г., ставят высоко перевод «Пана Тадеуша» А. Ельского, осуществленный в 1892 г. Перевод В. Дунина-Марцинкевича представляется как бы захоронением с 1859 по 1908 г., когда он увидел свет в издательстве «Загляне сонца і ў наша аконца» с характерным препровождением: «Няхай пакажа гэта кніга, што ў нашай мове можна выгаварыць вялікія думкі, даці прыгожыя слаўныя вобразы».

Но действительно ли была только глубокая пауза с 1859 по 1908 г.? Нет. Перевод В. Дунина-Мицкевича существовал и читался. Известна подписанная инициалами «А. С.» рецензия на белорусский перевод, напечатанная в «Тыгодніке ілюстраваным» № 261 за 1887 г. под заглавием «"Пан Тадеуш" на Беларусі». Солидные библиографические справочники Польской академии наук и библиография А. Земкевича об изданиях А. Мицкевича в XIX ст. не называют никаких других белорусских переводов или изданий после 1859 г. Однако после 1859 г. переводы и издания были. Появившаяся в 1887 г. статья «Мицкевич в Белоруссии» относилась не к уничтоженному изданию 1859 г., а к бытовавшему в живом потоке славянской взаимности более позднему изданию перевода В. Дунина-Марцинкевича. Перевод этот читался и перечитывался. И кто бы ни был автор этой рецензии, он, очевидно, заинтересовал ею современных литераторов и издателей. В 1888 г. во Львовской типографии Брухнальского подготавливается отдельное иллюстрированное издание «Пана Тадеуша» А. Мицкевича на польском языке и одновременно с ним пока не описанное ни библиографами, ни исследователями весьма

примечательное издание с заглавием на польском и французском языках: «Адам Мицкевич. Вступление к “Пану Тадеушу” в переводе на восемь языков европейских».

Издатель ввел здесь в обиход европейской читающей публики своеобразную панораму движения «Пана Тадеуша» к иноязычным читателям, панораму, созданную трудом переводчиков, имена которых с подобающим уважением названы с указанием дат (перевода. — *Примеч. ред.*):

Винцент Дунин-Марцинкевич — переводчик на белорусский язык, Вильно, 1859 г.;

Ариго Бойто — переводчик на итальянский язык, 1871 г.;

Кузьма Волянец — за год до этого переведший поэму на украинский язык, Львов, 1875 г.;

Николай Берг — составитель известной антологии «Песни разных народов», рецензировавшей Н. Г. Чернышевским, переводчик на русский язык, Москва, 1854 г.;

Элиза Красногорская — переводчица на чешский язык, Прага, 1882 г.;

Зигфрид Липинец — переводчик на немецкий язык, Лейпциг, 1882 г.;

Мод А. Биггс — переводчик на английский язык, Лондон, 1885 г.;

Венцеслав Гастови — переводчик на французский язык, без указания года и места издания.

Издатель отдает должное приоритету белорусского писателя как переводчика.

Издания этих переводов перекликаются с переводами Т. Г. Шевченко в Западной Европе, в те же годы осуществленные, как полагают, с участием Г. Брандеса. Советские исследователи Е. Таратута и А. Крыцевый [63] показали, что именно в 70–80-е гг. XIX ст. переводятся славянские песни и произведения А. Кольцова, Т. Шевченко в Лондоне. Деятельное участие принимала в этом автор «Овода» Э. Войнич, которая несколько позднее сблизилась со львовскими демократами.

Во второй половине XIX ст. теоретические воззрения на стиль В. Белинского, Н. Добролюбова, И. Тургенева наследуются и развиваются в русле романтической эстетики, что развернуто показано П. Топером [43]. Поэтому думается, Ю. Левин напрасно склоняется к мысли, что «во второй половине XIX века ведущие деятели литературы оставляют занятия переводов» [55]<sup>1</sup>.

Большой самостоятельный интерес представляют взгляды Ф. Достоевского и Л. Толстого на общие проблемы переводимости и соотношения оригинальных литератур.

<sup>1</sup> Ссылка [56] поправлена на [55] (см. библиографические ссылки).

В «Дневнике писателя» Ф. Достоевского заново развита мысль о том, что «мы на русском языке понимаем Ч. Диккенса, я уверен, почти так же, как англичане, даже, может быть, со всеми оттенками», что «Шиллер буквально вместе с Жуковским в “душу русскую всосался” и “гораздо роднее варварам русским, чем во Франции”» [64]. Интересно, что задолго до исчерпывающего историко-филологического обследования мистификации Пушкина книжкой Мериме «Gusla» Достоевский прочувствовал и показал тайну рождения «Песен западных славян» (пушкинские песни – это песни «всеславянские, народные, вылившиеся из славянского сердца, в духе, в образе славян, в смысле их, в обычае и в истории их» [64]).

Толстой сам занимался переводами с молодых лет и до глубокой старости. Его перу принадлежат переводы как морально-философских трактатов, так и художественных произведений. Хорошо известна новелла «Франсуаза» (вместо «В порту») Г. де Мопассана.

В издательстве «Посредник» Л. Толстой руководил выбором авторов для перевода. В конце XIX ст., поддерживая огромную переписку, интересовался переводами русских авторов за рубежом. Теоретически значимы высказывания Л. Толстого: «Надо писать, т. е. выражать мысли так, чтобы было хорошо на всех языках. Таково Евангелие, Лао-цзы, Сократ. Евангелие и Лао-цзы лучше на других языках» [65].

15 июня 1904 г. Л. Толстой записал: «Достоинство творчества Чехова в том, что оно понятно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще». К сожалению, это высказывание не приводится составителем раздела о Льве Толстом Л. Гессеном [65].

При оценке переводов своих произведений за рубежом Л. Толстой был равно взыскателен и объективен. Он пишет, что: «“Казачи” по-английски, кажется, очень хорошо переведено». Осуждая легковесные переводы французского журнала «Revue der famille», Л. Толстой замечает, что «достаточно знания даже одного языка, чтобы удостовериться, если перевод ниже всякой критики».

В последнее десятилетие XIX в. переводческая теория и практика развивались преимущественно усилиями переводчиков-профессионалов и в конце XIX в. сомкнулись на так называемом сравнительном методе изучения связей всех литератур. Среди компаративистов были люди одаренные и эрудированные, которые обогатили филологические науки ценными историко-литературными комментариями и отдельными переводами. Достаточно указать на труды Ж. Бедье и Г. Лансона – на Западе, труды А. Веселовского в России.

Так, например, перевод «Декамерона», сделанный А. Веселовским, осуществлялся им с одновременным — как он писал — «исследованием художественных и этических задач сборника новелл Боккаччо». Однако ни переводы, ни сопоставления стилей литератур европейских компаративизмом конца XIX ст. не идут ни в какое сравнение с переводческими открытиями европейских романтиков, а тем более реалистов XIX ст. Горизонты этих исследователей были буржуазно ограниченными, а методология была ложной. Даже идеи всеобщности литературного развития они трактовали куда уже, формалистичнее И. Гердера, И. В. Гёте, А. Пушкина.

Большой ущерб европейской переводческой школе конца века нанесли всевозможные псевдоориенталистские стилизации «под Восток вообще», которыми увлекались поэты-декаденты. Ими суживались горизонты переводимых произведений, а вместо переводов в народном духе появлялись блеклые, анемичные стилизации.

В. Саянов в предисловии к антологии Б. Лившица «От романтиков до сюрреалистов» отмечал, что русские поэты-символисты, например Н. Гумилев, находили себе созвучными этих авторов даже в их «ориентализме». Декаденты герметизировали восточные антологии, населив их своими единомышленниками — иноземными декадентами.

Выискивать созвучных авторов в прошлом или в экзотических даях становилось главенствующей задачей (так был «открыт» в Западной Европе наово Э. А. По). Не менее характерной для переводческого искусства стала тенденция растворения в своей системе образов переводимых авторов. Так складывались у нас в России переводы К. Бальмонта. Уже современники, и среди них В. Брюсов, указывали, что «К. Бальмонт почти исключительно занят передачей размера подлинника и совсем, например, пренебрегает стилем автора, переводя и П. Б. Шелли, и Э. А. По, и Ш. Бодлера одним и тем же в сущности бальмонтским языком» [66].<sup>1</sup> <...>

<...> К. Чуковский остроумно писал о том, что читатели переводов К. Бальмонта приглашались вместо Испании и Англии к посещению одной единственной страны «Бальмонттии».

<...>

<sup>1</sup> Далее — купюра, поэтому ссылки [67–70] отсутствуют. — *Примеч. ред.*

### Глава III

## РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДОВ В ЭПОХУ СТАНОВЛЕНИЯ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Очерк истории литературно-художественных переводов показывает, что переводческие занятия тогда были особенно плодотворны, когда складывались в целостную эстетическую концепцию. Так было в эстетике европейского романтизма, при переходе от романтизма к реализму, когда выдвинулось немало выдающихся мастеров и целых школ, переводы которых обогатили национальные литературы шедеврами иноплеменных литератур. Такими переводами были переводы «Жизнеписания» Б. Челлини – И. В. Гёте; переводы Шекспира и Сервантеса А. В. Шлегелем и Л. Тиком; переводы Байрона – М. Лермонтовым, многочисленные переводы А. Пушкина и В. Жуковского – эти лучшие образцы русской переводческой школы XIX ст.; наконец переводы А. Мицкевича и П. Мериме.

В том же XIX ст. выявились определенные противоречия, препятствовавшие поступательному развитию искусства перевода. Эти противоречия были отражением идеологических воздействий на отбор и понимание роли переводов, различий, а иногда и непримиримых противоположностей национально-поэтических представлений, например, в поэтиках и устойчивых образных системах Запада и Востока.

Лишь постепенно ширилась география переводов всемирных литератур и вырабатывались эстетические принципы, соответствовавшие интересам естественно взаимосвязанного развития национальных литератур и мировой литературы. К началу XX ст. относится авторитетное суждение академика С. Ф. Ольденбурга: «У нас всегда много переводили, но за редкими исключениями эти переводы делались бессистемно, крупнейшие произведения совсем не переводились, а прочие, бездарные, переводились по нескольку раз» [71]. На это указывал и известный книговед Н. Рубакин, когда в 1897 г. сетовал на «недостаточность изданий переводной литературы для народа при отсутствии длинного ряда произведений, украшающих собой всемирную литературу» [72].

В государственном или, тем более, международном масштабе переводческая деятельность еще никогда не мыслилась и не организовывалась. Можно указать лишь на созданный в 1130 г. Толедский колледж переводчиков как единственное в своем роде учреждение. С другой стороны, многочисленны запретительные и охранительные меры в области перевода. Так, католическая церковь и мусульманство придерживались категорического запрета переводов Библии и Корана, ибо видели в переводах этих книг угрозу их святости, их первоизданной «истинности». Правители светские полицейскими запретами и цензурным надзором встречали и пресекали пуще всякой заразы переводные издания. В XIX ст. власть предрержащие на Украине и в Белоруссии неизменно предавали анафеме как развитие оригинальных украинской и белорусской литератур, так и все переводы. Это показала хотя бы рассмотренная нами история перевода и издания «Пана Тадеуша» А. Мицкевича В. Дуниным-Марцинкевичем... Это показывает в своем очерке А. Белецкий [62], который приводит такой красноречивый факт: даже сказки А. Пушкина запрещались к переводу главным управлением по делам печати вплоть до... 1899 г. Понадобился 1905 г. для перевода «Сказки о рыбаке и рыбке». Можно прибавить к этому, что понадобился 1905 г. и для первого перевода на русский язык и издания памфлета Дж. Мильтона «Ареопагитика, или Речь в защиту печати».

Борясь как с великодержавным угнетением, так и с националистической ограниченностью, очень много сделали в области переводов И. Франко, Я. Райнис, Л. Украинка, которые переводили и античных, и западноевропейских авторов, придавая этим переводам большое значение.

Близко к ним стоял по своим эстетическим взглядам, по пониманию роли художественных переводов М. Богданович. В работах Н. Лapidуса обстоятельно анализируются переводы белорусского классика из античных, западноевропейских поэтов, примыкающие к ним переложения [73].

В переводческих принципах М. Богданович был близок к стремлению А. Пушкина показать зарубежных авторов «в их собственном виде, в их народной одежде». Его переводческая деятельность была связана с целой программой обогащения национальной литературы недостающими в ней поэтическими жанрами и, более того, с его концепцией о «кратком повторительном курсе литературы». «За 8–9 лет своего подлинного существования наша поэзия прошла все пути, а отчасти и тропинки, которые поэзия европейская протоптывала более ста лет. Из наших стихов можно было бы легко составить “Краткий повторительный курс европейских направлений последнего века”». Здесь М. Богданович подчеркивает, что овладение арсеналом изобразительных

средств мировой литературы позволило белорусским писателям «не только своему народу, а и мировой культуре нести свой дар» [74].

Та деятельность по переводам, которую развернул в эти годы М. Богданович, отнюдь не была обособленной от основного русла развития белорусской литературы. Рука об руку шли с ним и в переводческой деятельности Я. Купала и Я. Колас. Первый перевод Я. Купалы из А. Мицкевича датируется еще 1905 г. Исследователи переводческой деятельности Я. Купалы [75] показали, как от наиболее близкой ему поэзии А. Мицкевича, В. Сырокомли, М. Конопницкой он шел к поэзии Т. Шевченко, Н. Некрасова, А. Кольцова, а позднее и к литературе более далекой — Р. Тагора.

Классики белорусской национальной литературы Я. Купала и Я. Колас, опираясь на глубочайшее постижение народной жизни белорусов, одновременно стремились освоить самое значительное в поэтическом миропонимании других народов.

Латышский «мощный поэт Райнис» (М. Горький) уже в гимназические годы вместе с П. Стучкой задумал книгу переводов. В предисловии к сборнику «Беспокойное сердце» поэт писал о том впечатлении, которое оставила в его сердце «сверкающая прерия — поэзия мира на языках многих народов». Затем, как нашествие, изумил легион «Голоса народов в песнях» И. Гёрдера: «Наши<sup>1</sup> и литовские, и белорусские народные песни, звеня, вышли навстречу». Я. Райнис задумывает переводы тех же авторов, которых переводили И. Франко, М. Богданович, Л. Украинка, пропагандировал М. Горький. Книга Я. Райниса «Новая сила» объединяла оригинальные его стихотворения и переводы из Г. Гейне и У. Уитмена. Отдельные переводы Я. Райниса, например «Фауста» Гёте, признаются классическими. В этом переводе Я. Райнис как истолкователь опирается на развернутую оценку противоречий Гёте Ф. Энгельсом в его очерке «Немецкий социализм в стихах и прозе».

Уже тогда произведения самого Я. Райниса переводили на русский язык такие поэты, как В. Брюсов; он же включил весеннюю сказку латышского поэта «Золотой конь» в «Сборник латышской литературы», изданный в 1916 г. под редакцией М. Горького и В. Брюсова.

Оригинальное творчество и переводческая деятельность корифеев национальных литератур И. Франко, Я. Купалы, Л. Украинки, М. Богдановича, Я. Райниса развивается в едином русле ширящегося взаимодействия всех литератур начавшейся эпохи победоносного социалистического демократизма.

В деятельности этого поколения переводчиков появляется нечто качественно новое по сравнению с их предшественниками. И это новое заложено

<sup>1</sup> Наши — подразумев. «латышские». — *Примеч. ред.*

но прежде всего в сфере идеологической. На пороге XX ст., на пороге новой эпохи происходят коренные изменения в истории взаимодействия национальных литератур. Борьба двух культур в каждой национальной литературе небывало обостряется и усиливается. В противоположность национальной культуре буржуазии складывается интернациональная культура демократизма и всемирного рабочего движения. «Лозунг национальной культуры, – писал В. И. Ленин в 1913 г., – есть буржуазный, (а часто и черносотенно-клерикальный) обман. Наш лозунг есть интернациональная культура демократизма и всемирного рабочего движения» [2].

Интернациональная культура демократизма и всемирного рабочего движения отнюдь не «национальная» (то есть безнациональная, безнародная), как представлял ее бундовец г. Либман (который в качестве давно известных истин преподносил буржуазные взгляды).

Вопрос же, по Ленину, – в том, чтобы против национальной культуры буржуазии «проповедовать на всех языках... лозунг интернационализма рабочих... отстаивать общую или интернациональную культуру пролетарского движения» [2].

В этом же русле складывались переводческие и издательские планы А. М. Горького. В годы, когда РСДРП возглавила борьбу за интернациональную культуру, великий пролетарский писатель выступает организатором (в подготовке. – *Примеч. ред.*) переводных антологий народов России (татар, грузин, евреев).

Собственные переводы свои Горький, с присущей ему скромностью, считал незначительными. Однако известно, какое огромное значение сыграл в истории наших литератур тот факт, что Горький поднял на щит поэзию Я. Купалы и Я. Коласа и тем самым приковал к ней внимание.

Естественно, что Горький как переводчик искал и находил созвучное себе в поэзии Я. Купалы. Он был увлечен «Адвечнай песняй» и хотел видеть ее в переводе на русский язык, о чем писал А. Амфитеатрову и А. Черемнову: «Вы перевели бы А. п., – писал Горький в 1911 г. Амфитеатрову, – славная вещь». «У Купалы есть небольшая поэмка “Адвечная песнь”, вот бы перевести ее на великорусский язык» [76].

Горький показал глубочайшее понимание этой программной лирики. Проникновенные и пророческие суждения о молодой белорусской литературе шли рука об руку с переводами купаловской песни. В примечании, к которому<sup>1</sup> он написал: «Прошу Я. Купалу извинить мне дурной перевод его красочной и суровой песни» [77], – беспредельное уважение к белорусско-

<sup>1</sup> Видимо, «В примечании (к переводу), в котором он написал...». – *Примеч. ред.*



му поэту и начало истолкования той песни, которая со временем может стать «гимном белорусов».

В переводе Горького мы читаем:

А кто же это их, не один миллион,  
Кривду несть научил, разбудил их сон?  
– Нужда, горе.  
А чего ж теперь захотелось им,  
Угнетенным век, им, слепым, глухим?  
– Людьми зваться.

Именно такое революционное прочтение программного стихотворения Я. Купалы буревестником первой русской революции было созвучно тому, как его понимали и толковали в переводах друзья за рубежом, например в Чехословакии, где перевод был напечатан в 1911 г.

Каждый новый перевод этого замечательного произведения должен считаться с предшествующими и превосходить их. К сожалению, ленинградский поэт-переводчик Н. Браун [78] поспешил в своем переводе оспорить горьковский перевод как устарелый. Н. Браун попробовал переключить «Нужда, горе» в чисто внешнее фонетическое созвучие, а не соответствие слов «бядя» и «беда». Правильно писал И. Кашкин, что «перевод Н. Брауна буквален и ухудшил то, что было достигнуто М. Горьким», что «прав был А. М. Горький, когда из всех возможных осмыслений белорусского слова “бядя” он выбрал не синонимику повтора “беда – горе”, напоминающую примиренно-эпическое причитание о некоем абстрактном и неустрашимом “горе-зло-счастье”, а взял то, что было подсказано суровой действительностью, – реальную “нужду”, он ломает привычную фольклорную формулу, и видишь, как она углубляется. И это было сделано Горьким не сразу, а по выбору, вполне сознательно, – это видно из сравнения первоначального варианта, содержащегося в письме М. Коцюбинскому (1910), где стоит “беда, горе”, с приведенным нами выше окончательным вариантом 1911 года» [79].

Надо заметить в дополнение к этому, что и в последующей строфе Н. Браун пошел на некоторое стилизаторское абстрагирование и буквализм, когда писал: «А чего же, чего захотелось им, угнетенным век, им, слепым, глухим? – Людьми зваться». Этот повтор «чего», «чего ж» звучит менее исторично, чем горьковское: «А чего ж теперь захотелось им...»

Нельзя не заметить, что переводы песни Я. Купалы не удаются и ныне. Так, редакция Бюллетеня ЮНЕСКО не выполнила решений сессии в Нью-Дели о тщательном редактировании переводов, когда приложила к статье народного поэта Белоруссии М. Лынькова, посвященной 75-летию Я. Купалы,

пословный и оттого беспомощный перевод Я. Купалы на английский и французский языки, игнорируя переводы поэтические, которые имеются [80].

Кажущийся единичным перевод Горького занимает важное место в его широких издательских и переводческих планах (переписка с писателями и переводчиками, издательские начинания, участие в организации товарищества писателей по переводам). В письме к В. Вересаеву М. Горький выясняет его мнение относительно издания иноплеменной и областной литературы. «Можно очень быстро организовать сборники произведений сибирских, украинских и белорусских писателей, латышских, казанских татар. Затем нетрудно составить сборники грузинский, армянский, польский, финский и т. д. Думаю, что это вполне своевременно в наши националистические дни, и было бы крайне важно, если бы за это дело ознакомления России с самой собой взялась не издательская фирма, из соображений коммерческих, а товарищество великорусских писателей» [76].

Вся эта работа, естественно, не могла встретить сочувствия властей царской России, и только благодаря широкому признанию ее важности лучшими умами всех народов России это историческое начинание частично осуществилось.

Примером понимания этого явилось выступление М. Богдановича в газете «Голос», где он пишет: «Мы имеем еще один мощный фактор, сплывающий разнородные племена Российской империи – именно русскую культуру. Ее печать лежит на духовном творчестве любого народа России, она является для них общей почвой, сближая содержание их культур, их идейных и литературных течений» (цит. по [73]).

Победоносная Октябрьская социалистическая революция открыла возможности для развития начинаний по взаимным переводам в небывалых масштабах – уже как начинаний государственных, естественных и необходимых в ходе социалистической культурной революции.

Советское правительство, осуществляя культурную революцию, декретирует продажу изданий и переизданий отечественных и иностранных авторов по себестоимости.

Об издательстве, способном взяться за издание мировой литературы для народных масс, Горький высказывал мечту еще до 1917 г., на что В. И. Ленин ему ответил: «Подождем с издательством до лучших времен» [81].

В начале 1919 г. А. М. Горький и А. В. Луначарский заручаются поддержкой издательству «Всемирная литература» со стороны В. И. Ленина.

Это было начинанием большого исторического значения, возможным только в ходе социалистической культурной революции. Социалистическая

культурная революция в области национальных отношений начиналась ленинской Декларацией прав народов России от 2/15 ноября 1917 г., в которой провозглашались равенство и суверенность народов, свободное развитие национальных меньшинств и этнографических групп, населявших Россию.

Важнейшим моментом истории социалистической культурной революции явилось одновременное развитие, расширение интернациональных зарубежных связей и упрочение многонационального характера советской социалистической культуры. Всему этому должна была отвечать издательская и переводческая деятельность того времени.

В 1918 г. было основано издательство «Всемирная литература», деятельность которого открыла новую главу в истории нашего отечественного и мирового переводческого искусства. Издательство наметило небывалые, невиданные прежде масштабы изданий переводной литературы с тем, чтобы «ознакомить русский народ с литературой средних веков, с литературой России и других славянских стран, а также с образным мышлением и словесным творчеством Востока — с художественной литературой Индии, Персии, Китая, Японии, арабов» [82].

В двух сериях (1500<sup>1</sup> — основной и 2500 — популярной) было намечено раздвинуть привычные рамки читательских представлений об иностранных литературах, положить конец отождествлению их с двумя-тремя «главными» литературами Запада. Было намечено издать в добротных переводах произведения фольклора, памятники письменности большинства народов Земли. Это был грандиозный по размаху своему план, который «воодушевлялся» пафосом социалистической революции.

В январе 1919 г. А. М. Горький обратился с письмом к В. И. Ленину, в котором сообщал, что закончил первый перечень книг к изданию. Горький писал здесь В. И. Ленину, что «не худо бы перевести эти списки на все европейские языки и разослать их в Германию, Англию, Францию, Скандинавские страны и т. д., дабы пролетариат Запада, а также уэлсы и разные шейдеманы видели воочию, что российский пролетариат не только не варвар, а и понимает интернационализм гораздо шире, чем они, культурные люди, и что он в самых гнусных условиях, какие только можно себе представить, сумел сделать в год то, до чего им давно бы пора додуматься» [77].

Перспект-каталог издания, написанный А. М. Горьким, имел очень большое значение и резонанс. На четырех языках мира было оповещено о смелом просветительском начинании. Этот документ с полным на то основанием

<sup>1</sup> Количество томов. — *Примеч. ред.*

следует считать манифестом переводческих начинаний эпохи социалистической культурной революции. Если предисловие к «Кромвелю» В. Гюго или «Экспериментальный роман» (теоретическая статья. — *Примеч. ред.*) Э. Золя признаны манифестами литературных школ, то развернутое выражение принципов отбора и передачи массовому читателю всей мировой литературы тем более должно восприниматься как эстетическая декларация.

В статье об издательстве «Всемирная литература» М. Горький писал: «В наши дни, когда идея братства народов, идея социального интернационала превращается, по-видимому, в действительность, в необходимость, — в наши дни обязательно приложить усилия для того, чтобы усвоение спасительной идеи братства развивалось возможно быстро, проникая в глубины разума и воли масс» [83].

Вокруг издательства М. Горькому удалось собрать лучшие научные и литературные силы, практически утвердив принцип соединения эстетической и социологической историко-филологической критики для отбора самых достойных авторов с лабораторной, студийной работой по совершенствованию переводов. Академик С. Ф. Ольденбург — один из первых участников горьковского начинания — вспоминал: «Всемирная литература» задалась целью в плановом порядке давать переводы тщательно отредактированных произведений всемирной литературы. Был поставлен перед специалистами важнейший в таком деле вопрос о принципах художественного перевода — и был открыт ряд дискуссий на эту тему. Работа шла чрезвычайно интенсивно, и участие в ней М. Горького было велико и чрезвычайно плодотворно» [71]. Это ценное начинание противостояло пролеткультовскому нигилизму в отношении культурного наследия.

М. Горьким была организована при издательстве настоящая студия художественного перевода, в которой сошлись на поисках и проверке принципов художественного перевода А. Блок и М. Лозинский, К. Чуковский и Н. Конрад, С. Маршак и А. Фёдоров.

В том же 1919 г. этой студией перевода была подготовлена брошюра «Принципы художественного перевода» — первое подобное издание, в предисловии к которому издательство писало, что «надеется в ближайшем будущем доложить<sup>1</sup> принципиальные основы если не науки, то хотя бы практического руководства к одному из самых трудных и требовательных искусств — искусству художественного перевода».

В письме бельгийскому журналу «Зеленый круг» А. М. Горький вспоминал, что он придавал важное значение созданной тогда же студии художе-

<sup>1</sup> Видимо, «заложить». — *Примеч. ред.*

ственного перевода (см. журн. «Жизнь в искусстве» (1928 г., № 10)<sup>1</sup>). М. Горький поручил К. Чуковскому написать первое руководство или специальный учебник для усовершенствования переводчиков.

Обращает на себя внимание [то], как далеко предвидел перспективы переводов и углубленно работал над ними А. Блок, когда занимался переводами стихов и прозы, редактурой и рецензированием. Его отзывы об отдельных переводчиках: И. Анненском, В. Брюсове, М. Лозинском, М. Шагинян — очень проникновенны и основываются на понимании сложности отношений автора и переводчика.

Большое значение имеет мысль А. Блока о моральном старении даже превосходных для своего времени переводов. Так, А. Блок заявил в 1915 г., что «старые переводы Гейне совершенно не удовлетворяют современным требованиям, несмотря на то, что лучшие русские поэты переводили Гейне и у нас есть несколько так называемых “полных собраний сочинений Г. Гейне”». В работе «Гейне в России» А. Блок дает не только критический очерк переводов великого немецкого лирика почти за 80 лет, но и углубленно разбирает перевод «Гренадеров» М. Михайловым, убеждая читателей в его несовершенстве. А. Блок показывает, что прошли времена «Гейне из Тамбова», которым в свое время пробавлялась русская публика. Наступило новое время. Оно требует новых песен и новых переводов как с точки зрения социологической, так и с точки зрения артистической. Этому велению времени А. Блок стремился подчинить не только свои переводы, но и свою редакторскую работу в издательстве, основанном А. М. Горьким.

К студии издательства «Всемирная литература» примыкает брюсовская школа перевода. Брюсов сам, увлеченно занимаясь переводами не только с западно-европейских и классических языков, но также с армянского, латышского и финского, как ученый и редактор и крупнейший экспериментатор стиха, оставил огромное наследие в методике перевода [66].

Из общетеоретических высказываний В. Брюсова обращает на себя самое пристальное внимание убежденное высказывание в пользу переводимости в связи с нужностью переводов: «и сколько бы ни распространялось образование, как бы ни ширилось в обществе знание языков, — работа поэтов-переводчиков не прекратится, пока не снимется вавилонское смешение языков (а этого, конечно, не будет никогда) и “пока в подлунном мире жив будет хоть один пиит”» [66].

<sup>1</sup> Здесь и далее в ссылках на периодические источники, приводимых в тексте, добавлены внутренние скобки.

В работе А. Фёдорова «Горький и переводческие проблемы» [84] убедительно показано, как студийные занятия при издательстве «Всемирная литература» вписывались в великие планы и свершения начавшейся в стране социалистической культурной революции. Главное, что студия «Всемирной литературы» вырабатывала принципы подхода и эстетические нормы перевода уже не в масштабах частного издательства, литературного кружка или даже товарищества писателей, а в масштабах государственных, в масштабах огромного многонационального государства – Советской России.

Переводческое дело не могло не измениться в самом существе своем в эти годы. Оно стало развиваться, а его эстетические принципы прилагаться на плацдарме становления и развития многонациональной советской литературы.

П. Берковым указано, что лишь в 1925–1926-х гг. sporadически стал употребляться термин «советская литература», понимавшийся как совокупность всех литературных произведений, написанных и изданных в СССР, в противоположность дореволюционной литературе.

С принятием советской конституции ориентация на признание художественных ценностей всех народов Союза нашла свое выражение в том, что к журналу «Красная нива» уже в 1924 г. был издан «Сборник образцов словесного творчества – творчество народов СССР».

П. Берков в одной из работ [85] указал ряд переводов на русский язык произведений национального фольклора, восходящих еще к XVIII ст.; можно назвать и несколько последующих изданий. Однако они нисколько не делали в то время погоды.

Совершенно другое дело – советские годы. Переводы на языки народов СССР настолько обильны и разнообразны, настолько обогащают литературу, имели и имеют столь большое стимулирующее значение для писателей данного народа, что все это в полном объеме еще сейчас не может быть ни изображено, ни оценено. Иногда переводы делались с подлинника, и больше всего с русских художественных или подстрочных переводов. В связи с этим подобные переводы расцениваются иногда пренебрежительно. «К этому вопросу надо отнестись исторически», – писал там же Берков [85]. Указывая на примеры средневековых латинских переводов; французских переводов, служивших для распространения романтизма; немецких – для скандинавских литератур; английских – для Р. Тагора, П. Берков заключает, что «число подобных примеров можно умножить». Это совершенно справедливо, однако названные примеры не могут быть сведены к общему знаменателю. Латинские переводы в качестве посредников были идеологически всеобщими

в эпоху диктатуры римской церкви; что касается французских или немецких переводов XVII–XIX стст., то они не выступали как посредники и не принимались нейтрально.

Как показал П. Заборов, понятие «литература-посредник» сугубо исторично [86]. По его мнению, посредничество не длится долго, оно постепенно уступает место другим формам и видам взаимодействия и взаимосвязей литератур [87].

Это бесспорно относительно досоциалистических культур. В эпоху же социалистических культурных революций те литературы, которые ушли вперед, надолго сохраняют значение посредников, и характер их посредничества иной, нежели у литератур-посредниц XVII, XVIII, XIX стст. Мы не будем отрицать того, что и там литературное посредничество не только заключало в себе обслуживание взаимосвязей наиболее употребительных языков, но и накладывало свою печать в идеологическом, эстетическом отношении. Это убедительно показано И. Неупокоевой, А. Николоюкиным, А. Саруханян в отношении взаимосвязей литератур в период буржуазных революций конца XVIII ст. и XIX–XX стст. [88, 89].

Однако в первые же годы советской власти и мировое значение русской советской литературы, и ее значение для литератур нерусских народов проявлялось в посредничестве новом по своему характеру, по типу. Если еще классическая русская литература завоевала идейно-эстетическое признание у всех народов России, то в процессе становления социалистической русской литературы, на пути ее развития к социалистическому реализму многонациональный характер этой литературы будущего становился ее существенной внутренней чертой.

Можно ли было вне переводов с русского языка, вне огромной роли русской литературы как посредника в идейном и эстетическом отношениях развиваться национальным литературам страны Советов? Вопрос представляется ныне праздным. Однако в свое время он обсуждался. И различные как националистические, антисоциалистические, так и псевдопролетарские, пролеткультовские идеологи в Прибалтике и на Украине, в Закавказье и в Белоруссии искали другие пути. В издательской и переводческой деятельности пытались оттолкнуться от исторически складывавшейся и все более значительной по самому существу своему роли русской литературы как посредника.

В Белоруссии организуются кружки эсперантистов, деятельность которых определенным образом связана с исканиями белорусской пролетарской литературы и процессом взаимодействий и взаимосвязей ее с культурой и литературой зарубежного мира. При оценке эсперантистского движения и пер-

спектив развития языка эсперанто мы сталкиваемся с крайностями и противоречиями внеисторического подхода. История показала, что расширительное понимание миссии языка эсперанто основывалось на недопонимании диалектики взаимоотношения национальной и интернациональной культур.

Первоначально на эсперанто были очень большие упования. Это отразилось в многочисленных широковещательных заявлениях, и в потоке информационных публикаций в текущей периодике, и в переписке белорусских эсперантистов с А. М. Горьким в 1935 г.

Время показало, что если для фактической информации о литературной жизни за рубежом на страницах изданий МОПР<sup>1</sup> в Москве и Харькове или «Польмя» в Минске эсперантистские источники и были достаточно содержательными, то для переводов полнокровных художественных произведений, и даже для посредничества в этом, язык эсперанто оказался весьма недостаточным. Этот вспомогательный язык никак не обеспечивал эстетического взаимодействия и воздействия на иноязычного читателя с помощью образного слова.

Он переводил образные структуры на язык телеграфа и вне хроники литературной жизни оказался бесплодным. Так, белорусский эсперантист Дм. Снежжа из номера в номер печатал обзоры национальных зарубежных литератур, но все эти публикации не пошли дальше хроники. В те же годы издавалось во взаимных переводах равное число как зарубежных, так и отечественных авторов (например, в 1930–1932 гг. по 124–126 названий [90]). Как отдельные издания И. Бехера, А. Барбюса, А. Гидаша и др., так и антология Ю. Гаврука «Кветкі з чужых палёў» явились этапными для советской школы перевода в БССР. И вскоре заметно ширится круг переводимых авторов, так же как шире становится круг стран, где переводятся наши писатели.

И пусть, как отмечалось критикой тех лет, переводческая деятельность была отягощена целым рядом существенных недостатков, как по отбору изданий, так и по эстетической взыскательности к образцам — постепенно именно эстетическая критика переводов, серьезная взыскательность к переводной литературе в интересах массового читателя влияют на литературный процесс и такое его слагаемое, как перевод. В эпоху становления интернациональной культуры несравненно большую роль играет литературный перевод, который становится постоянно действующим фактором развития национальных литератур и мирового литературного движения.

<sup>1</sup> Международная организация помощи борцам революции — коммунистическая благотворительная организация. — *Примеч. ред.*



## Глава IV

### ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЛИТЕРАТУР

В истории художественного перевода как части словесного искусства исторически складывались принципы подхода к решению эстетической задачи: передать не только содержание («что»), но и форму («как») того или иного произведения. Процесс перевода и перевод приближали иноязычного читателя к такому восприятию иностранной литературы, которое присваивало ее читателю в новой литературной среде.

Советская переводческая школа за сравнительно короткий исторический срок выказала плодотворное понимание и приложение эстетической природы художественного перевода как в рамках литератур народов СССР, так и зарубежных литератур.

Плодотворную концепцию, основывающуюся на строгом историзме в подходе к художественному переводу, развернул М. Алексеев в работе «Проблемы художественного перевода» [42]. Эта статья, являющаяся лекцией М. Алексеева, читанной в Иркутском университете 15.12.1927 г., характеризовала проблематику перевода в так называемом «сравнительном изучении истории литератур»: обрисовывала важное теоретическое и практическое значение переводов. «Перевод художественной литературы — по мысли М. Алексеева — и неизбежен, и необходим. Все отступления от подлинника, неизбежные замены одних художественных средств другими имеют значение не сами по себе, а от их функций<sup>1</sup>. Задачи теории перевода — заключает автор — извлечь из опыта его определенные правила и наметить наилучшие пути его развития» [42].

Изданная в 1931 г. с «Приложением библиографических материалов для истории художественного перевода в России» [42, с. 38–50], эта работа, являющаяся ныне библиографической редкостью, намного опережала современную ей литературоведческую мысль за рубежом.

Советская переводческая практика 1930-х гг., когда развернулась колоссальных масштабов работа по взаимным переводам («мы все быстрее

<sup>1</sup> «Обусловлены выполняемыми ими функциями». — *Примеч. ред.*

учились понимать национально-культурные свойства и особенности друг друга» – М. Горький), будила и торопила теорию. Понятия «точности», «верности» и «адекватности» художественного перевода ставились самой жизнью. А. Смирнов в статье «Литературной энциклопедии» «Перевод» трактует понятие «адекватность» так: «Адекватным мы должны признать такой перевод, в котором переданы все намерения автора (как продуманные им, так и бессознательные), в смысле определенного идейно-эмоционального художественного воздействия на читателя, с соблюдением по мере возможности (путем точных эквивалентов или удовлетворительных субинститутов подстановок) всех применяемых авторами ресурсов образности, колорита, ритма и т. п.; последние должны рассматриваться, однако, не как самоцель, а только как средство для достижения общего эффекта. Несомненно, что при этом приходится кое-чем жертвовать» [91]. Несмотря на описательность этого определения художественного перевода, в нем, однако, уже были названы его слагаемые и причины «жертв» при «заменах».

В 1935 г. А. Смирнов в докладе «Задачи и средства художественного перевода», тезисы которого были напечатаны стеклографически [92], высказывал более категорические суждения. Так, здесь он склонялся к мнению, что «абсолютная адекватность неосуществима, так как нельзя воспроизвести смысловой, эмоциональной словесной структуры». В 1935 г. А. Смирнов предостерегает от натяжек при подстановках во избежание языковых парадоксов и стилизации. Вместе с тем Смирнов признает за художественным переводом огромное культурное и эстетическое значение; для прогресса перевода нужна не мелочная опека или педантическая критика, а оценка того, передано ли в переводе эмоциональное содержание подлинника.

В поступательном развитии советской переводческой школы и теории перевода такие авторы, как К. Чуковский, Б. Грифцов, И. Кашкин, А. Белецкий, М. Морозов, А. Финкель, при разногласии в частных вопросах и оценках сходились на безусловном признании переводимости и эстетической природы художественного перевода как такового. В уже цитированном нами выступлении А. Смирнова художественно адекватный перевод понимался в тройном значении: 1) с познавательной точки зрения, 2) как самостоятельное художественное произведение, 3) как средство обогащения языковой культуры.

Прошедшие в 1930–40 гг. на страницах советской печати дискуссии по различным аспектам и методам перевода в связи с переводами У. Шекспира и фронтальными работами над собраниями сочинений О. де Бальзака, Г. Флобера, А. Франса, Г. Гейне, над эпосом народов СССР и Т. Шевчен-

ко, также показали, что эстетическая трактовка вопросов теории перевода становилась тем более общепризнанной, чем более убеждала в своей плодотворности. Неудачи и даже полные провалы отдельных литературных переводчиков и их методов (Г. Шенгели, Е. Ланна, А. Радловой) отнюдь не скомпрометировали общего подхода к художественному переводу, именно с эстетической, а не лингвистической точки зрения. Многие лингвисты — В. Виноградов, Л. Щерба, Б. Ларин — понимали художественный перевод как задание, выходящее за пределы чисто языковых факторов. Поэтому точку зрения А. Фёдорова, направленную на абсолютизацию лингвистических проблем художественного перевода, никак нельзя считать всеобщей.

В разделе своей работы «Введение в теорию перевода» А. Фёдоров трактует и перевод художественных произведений в лингвистическом аспекте. Справедливо подчеркивая, что язык — как говорил Горький — первоэлемент литературы, А. Фёдоров видит в накоплении языковых слагаемых, в «особенностях использования морфологических явлений языка», в «роли лексических категорий», в «роли синтаксических связей» — альфу и омегу перевода. С другой стороны, А. Фёдоров не уделял тогда достаточного внимания стилю, методу, жанру в литературоведческом смысле эти явлений. Остановливаясь перед очевидными трудностями художественного перевода, которые состоят в том, что он называет «сохранением национальной окраски» и «соблюдением индивидуального своеобразия подлинника в переводе», А. Фёдоров освещает эти вопросы с точки зрения нормативной стилистики и лишь «их грамматического оформления». Он называет некоторые реальные проблемы, препятствия и трудности, стоящие на пути создания полноценных художественных переводов. Таков параграф 8-й главы «Черты подлинника, связанные со временем его создания, и задачи перевода». Здесь указываются реальные трудности переводов романов Г. Гриммельсгаузена и Л. Стерна, отдельных произведений Данте и Шекспира. Однако общая природа этих трудностей не вскрыта и даже не названа, так как автор отказывается оперировать историческими, точнее, историко-литературными и эстетическими категориями, абсолютизирует, универсализирует одни только лингвистические факторы. Еще Л. Щерба указывал, что переводные словари не дают настоящего значения иностранных слов, а лишь помогают догадываться о их смысле в контексте [93]. При переводе художественных произведений исключительно многообразен этот «контекст». Он объясняет все произведение в целом. В художественном произведении язык выступает в новом качестве, которое не измерить и не объяснить только лингвистически. Построения А. Фёдорова, ведущиеся на основе анализов двоякого ряда явлений в переводе:

«вещественного содержания и языкового оформления» – недостаточны, так как исключают роль эстетического задания автора, результаты читательского восприятия и новое качество переводного произведения в другой литературной среде.

А. Фёдоров, говоря об исторической дистанции между тем или иным оригинальным произведением и его переводом, опять-таки подчеркивает: «Необходимо учитывать, что развитие разных языков совершалось разными темпами, в зависимости от исторических условий жизни страны и народа» [9]. Языков, бесспорно, не менее того – и литератур! Для учета этого исследователь, даже указывая на просчеты отдельных переводчиков, например К. Бальмонта или М. Тарловского, сводит их до «системы отбора языковых элементов» [9].

В художественный перевод, в отличие от других видов перевода, включаются не только языки (пары языковых систем, как пишут лингвисты) и не только параллельные или не параллельные жизненные реалии, а в наибольшей степени литературы в их исторической и эстетической специфике и в связи с их особыми взаимоотношениями друг с другом, с посредниками и с процессом становления литературы мировой. Здесь в лабораторию перевода включаются индивидуальные авторские стили и стили эпохи; учитываются эстетические задания оригинала и приемлемость их, адекватность, «созвучность» в переводе. Отсюда историзм художественного перевода связан в наибольшей степени с литературным заданием. Для обычного перевода словари выступают и как инструментарии, и как склады материалов, так сказать «кирпичей» той языковой материи, которая нужна в строительстве перевода по чертежу оригинала. Для художественного перевода слова из словарей – только инструменты воссоздания стиля. И такие крупные филологи, как Л. Щерба и К. Фосслер, указывают, что переводческие трудности сродни развернутой синонимии. Переводчик-художник обходится с выбором слов очень осторожно и, безусловно, творчески; он ищет не «обиходное», «нейтральное», «всеобщее» значение слова, а то, которое задал ему своим замыслом оригинальный автор. «Все слова находятся в лексиконе, – писал Пушкин, – но они не составляют еще литературы». Они должны быть приведены в движение и осознаны по законам искусства, эстетически. Любое слово в оригинальном произведении художественной литературы должно и может быть понято не из словаря, а из осознания той роли, которую оно играло в контексте данного произведения и в контексте литературной школы, да и всей национальной литературы. Поэтому вопрос о переводимости тех или иных художественных произведений еще далеко не предпрешается наличием

под рукой у переводчика всех слов и грамматических категорий в параллельных рядах и даже лексикографическими разысканиями в этом направлении.

Переводчика художественной литературы в сильнейшей степени ограничивает отсутствие соответствующих пар жанров, литературных традиций и представлений. Когда мы говорим «ограничивает», то это не означает невозможности для переводчика выйти за пределы данного в родной литературе. Многочисленны и очень важны для решения проблемы взаимодействия национальных литератур примеры воссоздания переводчиками самих жанров и обогащения ими (своих. — *Примеч. ред.*) литературу.

### IV.1. Переводы эпических произведений

Очевидно, что эпические произведения фольклора, подобные сказкам, нуждаются в соответствиях себе для перевода. Они плодотворно переводятся на язык соответствующего жанра. Насколько объединяющим и сближающим моментом здесь является жанровое своеобразие, видно хотя бы на примерах некоторых изданий для детского чтения. Эпические памятники, куртуазные стили средневековых литератур образуют эстетическое единство даже при вкраплении перелагателями-переводчиками родимых пятен местных, например диалектных, речений. Стилиевое своеобразие жанра влияет решающим образом на стиль перевода, что отмечал М. Богданович в отклике на появление романа о Тристане и Изольде.

В ряду специфических трудностей художественного перевода едва ли не на первом месте стоят трудности перевода эпических произведений и произведений фольклора. Переводчик стоит здесь перед сложнейшей задачей: преодолеть дистанцию времени во имя приближения оригинального произведения к современному читателю и вместе с тем не нарушить обаяния особого впечатления от того или иного памятника, именно как памятника старины.

Переводы эпоса и многих других жанров фольклора губит ложная стилизация, а она возникает как суррогат приближения к стилю оригинала. Для передачи колорита времени нужна в эпосе не стилизация, но стиль, способный «дать живое прошлое народа в масштабах героической идеализации» [94]. Полноценные художественные переводы этих жанров воссоздаются лишь с предельным историзмом подхода. Выдающийся мастер поэтического перевода Н. Заболоцкий писал: «Если переводимое произведение написано в XII веке, это не значит, что его нужно переводить языком “Слова о полку Игореве”. Но переводить его языком нашей разговорной речи также не годится» [67].

История переводов «Слова о полку Игореве» (далее – «Слово...») на все новые зарубежные языки и на русский, белорусский и украинский языки глубоко поучительна. Как показал И. Еремин [95], длительное вживание и усвоение этого памятника новой литературой идет как через углубленное историко-филологическое комментирование, так и через перевод. То это переложение «русскими» стихами, свойственными, по Карамзину, Хераскову и др., «почти всем нашим русским песням», то это сентиментальные перепевы 20–30-х гг. XIX ст.; то это романтические и даже романсные, балладные озвучания памятника [96].

Разыскания исследователей положили начало признанию опытов перевода «Слова о полку Игореве» ритмической прозой и перевода-переложения, имевшего и сохраняющего значение развернутых комментариев. Эти толкования имели положительное значение при высвобождении от субъективно-произвольной стилизации. Одновременно интерпретаторы – И. Новиков, Г. Шторм, С. Шервинский, А. Югов – ставили себе, как писал И. Еремин, трудную и ответственную задачу: воспроизвести с максимальной приближенностью к оригиналу не только его текст, но и его поэтический стиль. В какой-то степени это им удалось. Жаль только, что они иногда в стремлении точнее передать смысл тех или иных слов оригинала или устранить так называемые «темные» места грешат гиперкритикой текста. Этот последний упрек относится в первую очередь к А. Югову. Его «поправки» малоубедительны и фантастичны [97].

Перевод такого «трудного» и во многих отношениях даже загадочного произведения, как «Слово о полку Игореве», сам текст которого вызывает массу дискуссий, должен опираться – резюмирует И. Еремин – на данные науки, здесь не может быть места кустарному «любительству», здесь нужно проникновенное прочтение и пересоздание.

Но поэтический труд этот очень нужен. Он нужен хотя бы потому, что без него тысячи учащихся должны на веру принимать рассуждения учителей-словесников, сами не прочитывая и не ощущая поэтической красоты текста памятника.

Поисков соответствия стилю не оставляли поэты-переводчики многих европейских стран. И поэтому особый интерес представляют переводы «Слова...» на новые славянские языки Ю. Тувима, Л. Стоянова.

И. Еремин указывал на два отрывка из «Слова...» в переводе Т. Шевченко, которые несли на себе печать его собственного стиля. На этот перевод ориентировался М. Богданович в вольном перепеве песни про Изяслава Полоцкого [74]; и еще в большей степени Я. Купала. Народный поэт Белоруссии обратился к переводу «Слова...» в момент острого осознания единства восточных славян в годы революционной гражданской войны. Для Я. Купалы этот труд

был овеян пафосом единения народов против общих врагов [75]. Как известно, Я. Купалой был дан перевод в стихах и перевод в прозе. Е. Карский приветствовал поэтический перевод Купалы за «соединение разума и чувства». Однако сближение стиха с былевым эпосом было натяжкой. И. Еремин правильно отдавал предпочтение купаловскому переводу прозой: «Перевод в прозе превосходен; он точен, поэтичен и даже отражает *ритмический строй оригинала* (выделено нами. — Д. Ф.). Только один упрек можно сделать автору: он иногда слишком доверчиво следует чтениям Е. Барсова, не учитывая того, что многие его конъюнктуры не встретили сочувствия у исследователей и подверглись справедливой критике» [95].

Печать собственного поэтического гения Я. Купалы на переводе «Слова о полку Игореве» не единичное явление. Очень и очень многие поэты нового времени пошли этим путем, ибо в общественной жизни нашей, в педагогической практике ощущалась потребность в современном прочтении величайшего памятника, без излишней архаизации, как у А. Югова, но и не на бесшабашно-удалом слогe М. Тарловского. Споры по переводческим проблемам вокруг «Слова...» затруднялись тем, что «текст поэмы искажен, и поэтому неубедительны его противоречивые толкования» [98].

Принципиальное значение большой творческой победы получил перевод «Слова о полку Игореве» Н. Заболоцким. Этот перевод завоевал себе признание, в нем «Слово...» переложено на соответствующий нашему восприятию поэтический стиль.

Неоспоримое поэтическое мастерство Н. Заболоцкого было помножено на верные принципы. Весьма показательно, что одновременно с освоением «Слова о полку Игореве» шло овладение тайнами перевода нартского эпоса (В. Дынник), киргизского, казахского эпоса (Л. Пеньковский, С. Липкин, М. Тарловский).

Советская школа художественного перевода выработала плодотворные принципы подхода к эпосу, приближая его<sup>1</sup>, но не модернизируя.

## IV.2. Переводы драматургии

Переводы драматургии вместе со стремлением к точности в передаче содержания, естественной верности в художественной форме оригиналу<sup>2</sup> должны удовлетворять одному основному требованию: они должны быть наново драматическими произведениями, то есть произведениями *сценич-*

<sup>1</sup> По-видимому, «приближая его к современному восприятию». — *Примеч. ред.*

<sup>2</sup> «К соответствию художественной формы оригиналу». — *Примеч. ред.*

ными. За малым исключением так называемых «драм для чтения», произведения У. Шекспира и Ж. Б. Мольера, Н. Гоголя и А. Островского, Г. Ибсена и Б. Шоу, Б. Брехта и Н. Хикмета выступают как таковые – для публики, в восприятии новых и новых зрителей<sup>1</sup>.

В советской стране У. Шекспир – наиболее популярный зарубежный драматург. Естественно, осваивая его заново, театр потребовал и новых переводов. Шекспир переводился в России давно, много (уже в XIX ст. число русских переводов Шекспира было наибольшим в мире) и неравноценно. История этих переводов связана с эстетическими оценками их критикой и зрителями. В классической рецензии В. Белинского (на перевод «Гамлета». – *Примеч. ред.*) обсуждалось и приспособление текста к вкусам публики, и игра П. Мочалова. Вчитываясь и вдумываясь в этот перевод, В. Белинский критиковал его за вольность, ставил в зависимость от промахов перевода и неровную игру Мочалова. Он же высказывал в связи с обсуждением этого перевода тезис большого теоретического значения для подхода к переводам драматических произведений: «Соответствующий образ, как и соответствующая фраза, состоит всегда в видимой ответственности слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального» [99].

Таким образом, уже в середине XIX ст. перевод У. Шекспира понимается как эстетическая задача. Ей еще не удовлетворил тогда ни один из опытов отечественных переводчиков, даже, по словам В. Белинского [99], показавший «Гамлета» в новых оттенках А. Кронеберга<sup>2</sup>.

Вся русская сцена добрых полвека жила переводом А. Кронеберга как первым характерным и уже потому сценичным.

В советское время развернутый историко-филологический комментарий и все более глубокое постижение Шекспира в работах А. Луначарского, А. Дживелегова, А. Смирнова, М. Алексева, Н. Морозова, А. Аникста неразрывно связаны со сценическими поисками многонационального советского театра, с теми решениями, которые искали и находили выдающиеся советские актеры и режиссеры.

В Москве и Ленинграде в конце 1930-х гг. большую работу по Шекспиру провели М. Морозов, М. Лозинский, А. Смирнов. М. Морозов проделал огромный труд – он перевел все пьесы Шекспира прозой с историко-фило-

<sup>1</sup> «Произведения У. Шекспира и Ж. Б. Мольера... как таковые создавались для публики, для восприятия новыми и новыми зрителями». – *Примеч. ред.*

<sup>2</sup> «Тогда этому требованию не отвечал еще ни один из отечественных переводов, даже перевод А. Кронеберга, представившего “Гамлета” в новых оттенках». – *Примеч. ред.*



логическими комментариями. В этих комментариях к пьесам было дано объяснение каждому выражению, реплике, идиоме, так, как они понимались во времена Шекспира. Этой работой было положено начало соединения историко-филологического и поэтического подходов к переводам Шекспира.

М. Морозов развернул интенсивную работу, возглавил кабинет Шекспира в ВТО<sup>1</sup>, где консультировались многочисленные театры страны (Ярославский имени Ф. Волкова, Белорусский имени Я. Купалы); проводились шекспировские конференции, которые сделали бы честь любой стране английского языка (англизычной стране. — *Примеч. ред.*). На этих конференциях в Ереване, Воронеже, Ташкенте лабораторные изыскания адекватного перевода получили признание после их сценического толкования. Наиболее значительные работы М. Морозова — комментарии к пьесам Шекспира (1941) и особенно углубленные исследования языка и стиля величайшего драматурга эпохи Возрождения («Язык Шекспира», «О динамике создания Шекспиром образов», «Метафоры как выражение характеров действующих лиц») очень продвинули переводческие искания [100, 101].

В связи с новыми переводами «Гамлета» в новой печати тех лет развернулась дискуссия не только по поводу самих этих отдельных переводов, но и по поводу общих проблем, некоторых теоретических принципов, которые могли явиться естественным следствием обсуждения *новых* переводов для сцены.

В критике, естественно, шло сопоставление двух видов переводов трагедии Шекспира. Признанный мастер виртуоз-стиховед М. Лозинский перевел «Гамлета» стих в стих. «Его перевод можно читать рядом с подлинником как идеальный подстрочник. В подлиннике 2718 стихов и в переводе 2718, причем эквиритмия соблюдена изумительно: если в подлиннике одна строка впятеро короче других, в переводе ей соответствует столь же короткая», — писал К. Чуковский [44].

Но в своем последующем разборе этого перевода К. Чуковский, воздавая должное изобретательности М. Лозинского в борении с трудностями счета неравных единиц (какими являются различные языковые системы. — *Д. Ф.*), приходит к выводу, что забота о количественных соответствиях привела к потере качества. К. Чуковский показывает, что и превосходные стихи М. Лозинского, поставленные в жесткие рамки эквиритмии, очень многое скрадывают в Шекспире, а некоторые места шифруют. Неясным становится многое из того, что у Шекспира было выражено недвусмысленно. Так К. Чуковский указал на потери в смысловом отношении невозместимые (например, королева у Шекспира признается, что видит в душе черные и красные пятна;

<sup>1</sup> Всероссийское театральное общество. — *Примеч. ред.*

М. Лозинский из этих двух эпитетов оставил только первый; Офелия говорит об умопомешательстве принца, которое сокрушило «великолепный», «гордый», «несравненный» разум, но переводчик принес в жертву эквиритмии *все* эпитеты).

В свете работ М. Морозова «Язык и стиль Шекспира», «Метафоры как выражение характеров действующих лиц» такого рода убытки невозможно оправдать. К. Чуковский и М. Морозов с полным основанием возвысили свой голос против самого принципа эквиритмии в переводах драмы, который оборачивался формализмом. Шекспир оказывался здесь на прокрустовом ложе такого принципа, который принес больше потерь, чем завоеваний. К. Чуковский приходил к выводу, что самое изощренное ухо не заметит, если 2718 стихов переведено в 2748.

Перевод М. Лозинского в погоне за равнострочием оказался мертворожденным именно для сцены, и в тех случаях, когда, как, например, в театре Н. П. Охлопкова, он ставится, добрая половина текста зрителями не воспринимается.

К. Чуковский критиковал М. Лозинского, кроме того, за злоупотребление торжественной архаикой слога (тело — плоть; войско — рать; постель — одр; рука — длань и т. д.), и за искоренение многих «необычных» метафор, и за некоторую ультравеличавость и книжность интонации. Близкие тенденции отмечала критика в переводах 1940-х гг. Т. Щепкиной-Куперник.

Вместе с тем критика переводов указывала на необходимость настойчивых поисков новых путей к Шекспиру. В языке русском, как писал К. Чуковский, «произошел такой идеологический сдвиг, что те самые метафоры Шекспира, которые казались А. Дружинину и его современникам чересчур дерзновенными, зачастую кажутся нам даже робкими». О них то и сказал Н. Тургенев: «Перепер он нам Шекспира на язык родных осин»<sup>1</sup>.

Естественно, что нас не удовлетворяют ни водянистые переводы П. Вейнберга, ни прозаизированные переводы Н. Кетчера. Они не удовлетворяют нас, ибо лишены сценического обаяния, как показали М. Морозов и К. Чуковский. Совершенно естественно, что театры с ростом сценической культуры и реализма потребовали новых переводов. В 1930-е гг. эти новые переводы — прежде всего переводы А. Радловой — провозгласили равнострочность «новым методом» в переводах Шекспира. Дискуссия вокруг переводов А. Радловой показала, что ее «новый метод» никак не может быть признан научным и новым, а лишь формальным и оттого несообразным с задачей воссоздания обаятельности Шекспира. К. Чуковский убедительно показал, что

<sup>1</sup> Эпиграмма на Н. Х. Кетчера / Нива. 1884. № 4. С. 87.

радловские переводы Шекспира приносили в жертву формальным соответствиям и мысль, и чувство, — в ущерб поэтической прелести [44]. Эти переводы не удержались ни в чтении, ни на сцене, ибо их точность оказалась мнимой. Лишь на путях соединения филологического подхода с поисками эстетических соответствий М. Морозовым, М. Лозинским, С. Маршаком, позднее М. Донским, Ю. Гавруком, была выработана та метода в преодолении творческих трудностей переводов Шекспира, которая признана плодотворной. Все эти переводы были текстологически выверены и лабораторно проверены сценой.

В сценическом плане интересен перевод «Гамлета», выполненный Б. Пастернаком. Однако сами принципы подхода к решению переводческой задачи у Пастернака оказались во многом не только ложными, но и игнорирующими значительный опыт русской, а затем и советской школы перевода. Так, например, ничем неоправданным был отказ Б. Пастернака от всех чеканных афоризмов из предшествующих русских переводов, давно ставших крылатыми. Рассказывая в предисловии, как «наедине с текстом, словарем и небольшим издательским комментарием» он с огорчением убедился, что «законы языка при тождественности предмета сильнее, чем можно было думать», поэт решил «взяться за более далекую задачу, с самого начала поставленную театрами» [102]. Эта «более далекая задача» — уже не перевод «Гамлета» У. Шекспира русскими стихами, а «создание оригинального сценического произведения».

Основательный критический разбор этого произведения дал в свое время М. Алексеев в журнале «Искусство и жизнь», выразив свое понимание этого труда уже в заглавии статьи. Критик указал и на прозаизацию, и на субъективное прочтение текста. Если Полоний, наставляя сына Лаэрта перед отъездом, говорит: «Остерегайся вступать в ссоры, но, вступив, остерегайся, чтобы противник остерегался тебя», то у Пастернака вместо «ссоры» — «свалки» и «сшибки». Клавдий представлен каким-то замоскворецким жителем, и — как пишет М. Алексеев — на его облик легли фальшивые юмористические нотки [102]. Однако последующая сценическая жизнь этого перевода и, наконец, талантливое воплощение его в кино Г. Козинцевым, И. Смоктуновским показали сценичность, лирический напор и философскую углубленность звучания перевода, непревзойденную пока характерологичность речи персонажей.

Нельзя не согласиться с мнением Ф. Наркирьера, что «Пастернаку лучше, чем кому-нибудь из его предшественников, удалась индивидуализация речи персонажей» [39].

Переводческий комментарий Б. Пастернака приобрел самостоятельное значение, и так воспринимаются нами высказанные поэтом-переводчиком суждения о поэтическом стиле Шекспира, о ритме, раскрытии характеров, о внутренней музыке отдельных его мест. Так, например, он писал: «Ритмическая характеристика в “Гамлете” ярка и рельефна. По-одному<sup>1</sup> говорит Полоний, или Король, или Гильденстерн и Розенкранц, по-другому – Лаэрт, Офелия, Горацио и остальные. Легковерность королевы сквозит не только в ее словах, но и в манере говорить нараспев и растягивать гласные».

Пастернак запечатлел в заметках к «Гамлету» что-то такое, что будет полезно прочесть и исполнителю, и учителю-словеснику. Это живой, психологически насыщенный комментарий к восприятию переживания. Так, мы читаем здесь, что «первые слова в стихах, которые говорят друг другу Гамлет и Офелия в начале обидной сцены, еще пропитаны свежей музыкой только что отзвучавшего монолога. По гордой красоте и беспорядку, в котором обгоняют друг друга, теснятся и останавливаются вырывающиеся у Гамлета недоумения, монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема». Заметки Б. Пастернака к переводу – это самостоятельного значения комментарий (о чем свидетельствует перепечатка их как самостоятельного этюда в «Les lettres francaises» (№ 1031, май, 1964).

Поиски «Гамлета», который прозвучал бы поэтически, трагически, патетически и был бы при этом более всего сценичен, продолжаются.

Сценический контекст – это не чисто словесная категория. Он складывается в постановку из перевода плюс режиссерское решение и актерская интерпретация. В коллективное сценическое прочтение Шекспира вписывает свои страницы переводческая и артистическая практика не только русских мастеров перевода и театров России, но и других народов Союза ССР. Кроме переводов на русский язык Шекспир переведен на 27 языков народов СССР и с успехом ставится в театрах всей страны.

Известны две редакции перевода «Гамлета» на белорусский язык Ю. Гаврука, относящиеся к 1935 и 1963 гг. В них гладкой и безличной речью наделены лишь такие персонажи, как придворные Гильденстерн, Розенкранц, Лаэрт. В речах самого Гамлета мы сталкиваемся то с философским и почти книжным раздумьем, то с выпадами желчными и циничными. Перевод этот обрел сценическую жизнь в интерпретации П. Молчанова, отмечен в печати. Главное достоинство переводов Ю. Гаврука – это полифоничность, многоголосие. Перевод, предложенный Гавруком, равнострочен, адекватен и сценичен.

<sup>1</sup> «В одной манере говорят.. в другой...» – *Примеч. ред.*

Ю. Гаврук сообразуется с тем, что актеру нужно, произнося реплику, слушать и, естественно, дышать. У Шекспира монологи перемежаются репликами, актеры таким образом не устают. Это учтено в синтаксисе перевода.

Итак, советская переводческая школа выдвинула «состязательный» принцип перевода «Гамлета». Переводы взаимно дополняют друг друга. Пока мы еще не можем назвать один-единственный перевод «Гамлета», который удовлетворял бы всем эстетическим требованиям. И. Кашкин пишет: «Существующие переводы как бы дополняют друг друга, у читателя получается, так сказать, объемное стереоскопическое восприятие» [103].

Переводческая интерпретация Шекспира предопределена своеобразием его художественного метода, требующего «шекспирования» на сцене. Выработанные здесь принципы, методы и приемы не приложимы к таким драматургам, как Л. де Вега или Ж. Б. Мольер. В их сценическом звучании блеск стиха одних монологов и бытовизм других речей и реплик имеют основание. Напрасно некоторые наши переводчики «поднимают» ритм комедий Шекспира до облегченного звонкого четырехстопника, более типичного для французских комедий. Думается, что М. Лозинским, Т. Щепкиной-Куперник, М. Казмировичем и другими выработана лучшая традиция переводов европейской драмы XVII ст.

Нельзя обойти молчанием близкую к так называемой *lesedrama*, то есть драме для чтения, философскую трагедию «Фауст». Естественно, что мы никак не должны отождествлять «Фауста» И. В. Гёте в полном объеме с переделками и оперными либретто. Полный адекватный перевод «Фауста» И. В. Гёте оставался не выполненным 22 переводчиками, бравшимися за него до Н. Холодковского. Как показал В. Жирмунский [104], и глубина, и универсальность «Фауста» долго оставались недоступными тем переводчикам, которые не постигли «смелости его изобретения» (А. Пушкин) как народной книги и философской трагедии одновременно.

Присуждая Н. Холодковскому премию Гёте за перевод «Фауста», Российская академия наук в отчете о заседании 19 октября 1917 г. отмечала: «Широкое научное образование дало возможность нашему переводчику проникнуть в глубину содержания “Фауста”. Вот почему он является едва ли не самым надежным руководителем для всех тех, кто, не имея возможности читать великое произведение в подлиннике, принужден довольствоваться переводом. Переводчик так хорошо освоился с трагедией, так вчитался в нее, так проникся ее содержанием, что никогда не искажает мысли автора и ее оттенков, даже тогда, когда делает некоторые добавления со своей стороны» (цит. по журн. «Человек и природа» (1923, № 1)).

Лишь два момента объективно и субъективно препятствовали Н. Холодковскому вполне адекватно и с поэтической точностью передать «Фауста» по-русски. *Во-первых*, он выполнял перевод еще с оглядкой на самодержавно-церковную цензуру; *во-вторых*, он ни как поэт, ни как филолог не проникся вполне его формой — оригинальной и свойственной как многовековой народной традиции, так и бытованию легенды в век Гёте. Поэтому нередко у Н. Холодковского пробивается не поэтический, а академичный пересказ вместо перевода.

Н. Холодковский не сказал последнего слова в переводе «Фауста» как философской трагедии. Его перевод суховат, не охватывал поэтического претворения содержания системы образов, которое Гёте представил, по мнению В. Белинского, в форме оригинальной и свойственной его веку [105]. Вскоре последовали переводы В. Брюсова и Б. Пастернака, которые приветствовала наша критика [106, 107]. Заслугой Пастернака явилось воссоздание «Фауста» как единого поэтического целого, народного в своей легенде и в системе образов. В его переводе живая характерность мысли и чувства передана средствами русского поэтического языка и многие места впервые получили достоинства народности и афористичную чеканку подлинной поэзии. Так, со временем в переводе «Фауста» оправдалось суждение Н. Добролюбова, что переводчик классического произведения должен быть и ученым, и поэтом одновременно.

### IV.3. Переводы поэзии

Поэзия представлялась непереводимой по самой своей сути, по природе своей. Еще Данте писал: «Ничто гармонизированное музыкальной связью не может быть переложено с одного языка на другой без разрушения всей его сладости и гармонии». За шесть веков после Данте представление о непереводимости всей поэтической гармонии стало общепризнанным, вместе с тем не прекращаются поединки переводчиков с формой стиха, покоряющие миллионы читателей от Гёте и Пушкина до наших современников. Поэтому, говорим мы, сетования на непоэтичность тех или иных переводов никак нельзя превращать в доктрину непереводимости.

Образованнейший из наших литераторов В. Брюсов цитировал П. Шелли: «Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой — это то же самое, как если бы мы бросили в тигель фиалку с целью открыть основной принцип ее красок и запаха...» [66].

Сто лет спустя А. Моруа писал, что коль скоро всякое стихотворение есть чудесное совпадение меж ритмом и мыслью, перевести его стихами почти

невозможно. Вероятность того, что будет достигнуто четвертое совпадение между двумя ритмами и двумя мыслями, чрезвычайно мала.

Но человечество хочет читать как отечественную, так и переводную поэзию. И не в «тигеле», а в *пересадке* растения – условие его новой жизни. Брюсов писал: «Растение должно возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка» [66].

Вся история и теория поэтического перевода свидетельствует о том, что все больше и больше появляется результатов пересадки поэтических цветков, которые на новой почве, под другим солнцем сверкают живыми красками. И плохие переводы, загубившие при пересадке тот или иной цветок, мы все больше относим на счет предвзятости или неловких стараний отдельных переводчиков, как говорил А. Твардовский, «убого-формального, ремесленного толка» [108].

Встречающаяся предубежденность в отношении стихотворных переводов, например у Л. Арагона, кажется перекликающейся с мыслями В. Маяковского из его обращения к польскому читателю, где советский поэт писал: «Светить – и никаких гвоздей». Подобные стихи понятны и остроумны, только если ощущаешь систему языка в целом, и почти не переводимы как игра слов [109]. Следует подчеркнуть то, что В. Маяковский трудности перевода не преувеличивал, не мистифицировал. Он считал, что они преодолимы трудом неутомимых мастеров большой поэзии. Такие поэты-переводчики самого В. Маяковского, как Г. Гупперт, В. Броневский, Ю. Тувим, Ф. Лешнитцер, И. Таубер, за последние десятилетия марша Маяковского по планете все более верно переводят его на немецкий, польский и чешский языки, ибо учатся у него новаторству в поэзии. Поучительную картину продвижения поэзии Маяковского на Запад, и в частности перевода его на романские языки, обрисовывает статья В. Швачкина [110].

Переводы из В. Маяковского во Франции колеблют мнение Л. Арагона. В. Левик пишет: «Если Арагону субъективно, как автору, так и французу, дорого в его стихах то, что непереводаемо, то я уверен, что общечеловеческая ценность его стихов заключается не только в этом непереводаемом, но и в том, что принципиально поддается переводу, так же как стихи любого другого поэта. Нужно только, чтобы переводчик нашел дорогу к сердцу арагоновских стихов. Конечно, хороший перевод в прозе лучше плохого перевода в стихах, но в принципе при переводе стихов прозой их художественная ценность терпит не меньший, если не больший ущерб, чем при переводе стихами, хотя бы и не вполне точном» [111].

Эта пространная выписка из статьи В. Левика «О точности и верности» вводит нас в самую гущу творческой или умозрительной полемики по кар-

динальному вопросу поэтического перевода. *Переводчик* прослеживает, как на смену крайностям своеволия или буквалистской точности приходит в переводах подлинных мастеров поэтическая верность. Анализ В. Левиком общих закономерностей в поисках «верной точности» тем убедительнее, что он подкрепляет общие положения лабораторным исследованием перевода знаменитой гейновской «Лорелеи».

В. Левик приоткрывает нам лабораторию поэта-переводчика в тот самый момент «боренья с трудностями» (А. Пушкин), когда обретено право на вольность. «На вольность имеет право тот, для кого вольность — это средство к достижению точности, верности духу оригинала» [111].

Е. Эткинд в работе «О поэтической верности» [191]<sup>1</sup> стремится перенести центр тяжести поэтического перевода на поэзию мысли. Он убедительно показывает неосновательность *мнений* ряда западноевропейских поэтов о примате в поэзии беспримесного чувства. *Во-первых*, такой взгляд не согласуется с шедеврами поэзии мысли, принадлежащими перу Дж. Байрона и А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Шиллера и Ф. Тютчева, П. Неруды и В. Маяковского. *Во-вторых*, во всей поэзии присутствует и предрешает ее влияние единство рации и интуиции в образах. Е. Эткинд напоминает выступление В. Инберна на встрече советских и итальянских поэтов в Риме: «Раздавались голоса, что поэзию вообще нельзя переводить. Мне кажется это глубоко неверным. Поэзию можно и нужно переводить. Но, думается мне, лучше всего поддаются переводу стихи и поэмы, в которых присутствует мысль, а не только одни эмоции, как это иногда бывает. Эмоции подобны эфирным маслам, не будучи закреплены мыслью, они быстро улетучиваются. При переводе же и вовсе мало что остается. Это еще одно доказательство в пользу поэзии мысли» [113].

Думается, что «поэзия мысли» — это не только чисто философская поэзия. Это поэзия мысли в самом широком смысле слова, как показывает Эткинд в разделе той же статьи «Поэзия образа» и более развернуто — в последней своей работе. В лирике мысль всего произведения бывает выражена не в отдельных словах, а в пластическом образе всей эмоциональной настроенности. Задача переводчика — найти пути к перевыражению этого. Поэт-переводчик подчас ищет и находит даже пути к музыкальной близости, но не в них главное, ибо читатель не может отделаться от впечатления, что перед ним случайное «звукосовпадение».

Поэты-переводчики не только превосходно, «творчески» знающие языки, быт и культуру, атмосферу родины переводимой поэзии, как говорит Е. Эткинд, но и умеющие нести частичные потери, с тем чтобы ценой творческих

<sup>1</sup> Ссылка [112] уточнена и заменена на [191] в настоящем издании.



преобразований совершать открытия, подобные открытиям Р. Бернса, для русской поэзии С. Маршаком, для белорусской – И. Семежоном; французской гражданской лирики – П. Антокольским; белорусской советской поэзии – Я. Хелемским и целой плеядой ленинградских поэтов – А. Прокофьевым, Н. Комиссаровой, Н. Брауном.

Бывает и так, что закрытый от читателя случайным или превратным переводом автор словно бы воскресает, появляется как новый, незнакомый для нашей литературы поэт. Так, после формалистических экспериментов Г. Шенгели над всем Байроном, и особенно его «Дон Жуаном», величайший английский поэт наново открыт советскому читателю наших дней Т. Гнедич.

Если сжато выразить объективные трудности перевода поэзии, то они заключаются в том, что подлинная, оригинальная поэзия образует в единстве мысли и звука максимальную нагрузку на слово-образ. Переводчик, казалось бы, трудится исключительно в сфере словесной формы. Он должен стремиться к воспроизведению своими средствами той системы образов и настроения, которые заданы автором. И тут – как доказательство единства формы и содержания – всякий раз переводчик убеждается, что, сдвинув «только» формальные компоненты, он нарушает мысль и чувство. Переводчик стоит перед вдвойне трудной задачей – не переводить слово в слово и вместе с тем не игнорировать заданий идейно-художественной нагрузки на каждое слово оригинала. Весь опыт истории поэзии говорит в пользу переводов и исканий, если это искания художников слова.

Формальные, ритмические сложности сами по себе не должны считаться непреодолимыми. Они могут быть во времени еще недостижимыми. Если же мы должны усматривать неперево́димость поэзии, то только там, где, как отмечает Э. Кари, уже в оригинале нет общности языка и мышления. Если уже в оригинале нас подстерегает заумь, если нам предлагают, как острил декадент Ж. Кокто, «такой язык поэзии, на котором поэты могут говорить, не опасаясь, что их поймут», то в данном случае «операция перевода становится неосуществимой (Э. Кари [28])».

Советская школа художественного, именно поэтического, перевода накопила огромный эстетический опыт «потерь-преобразований», т. е. таких замен, которые жертвуют частностями, деталями во имя высшей «поэтической точности» целого, т. е. поэтического содержания. Этот опыт обобщается и анализируется как мастерами перевода, так и теоретиками [37, 111, 114, 115].

«Общечеловеческое нисколько не противоречит национальному в поэзии», – пишет в наши дни К. Варналис. И мы убеждаемся в этом, когда бро-

саем взгляд на историю переводов такого великого поэта, как Т. Шевченко. Еще в 1914 г. М. Богданович напечатал свой этюд о нем, где указал на «обще-человеческое значение творчества украинского поэта»... в переводах Шевченко среди целого ряда европейских литератур – немецкой, французской, чешской, польской, шведской и т. д.<sup>1</sup>

Конечно, те глубоко национальные формы, в которые облечено это обще-человеческое содержание, гораздо больше скажут сердцу украинца, чем человеку иной народности. «Но, – продолжал М. Богданович, – и этому последнему Шевченко не будет чужд и непонятен, и в душе его стихи украинского поэта найдут себе отзвук, ибо под их своеобразным чеканом кроется полноценный металл духовной культуры, общей всем цивилизованным людям...» [116].

М. Богданович оттенил в личности и поэзии Шевченко то, что предопределило его ценность и за пределами Украины, везде, где нарастало освободительное движение. Украинский поэт явился звеном, соединившим народ и интеллигенцию, так же как сам в себе он соединил черты народные и интеллигентские. По природе своей поэзия Т. Шевченко нашла отзвук прежде всего в поэзии Я. Купалы и Я. Райниса, Я. Коласа и Л. Гіры.

На пороге XX ст. переводы Т. Шевченко на русский язык оставались малоудовлетворительными. Первыми, кто обратил на это внимание, были К. Чуковский и М. Богданович. В этюде «Краса и сила» с подзаголовком «Опыт исследования стиха Т. Г. Шевченко» белорусский классик указал на то, что эстетическая оценка в восприятии стихов Шевченко оставалась до времени в тени. Переводы настолько мало удовлетворяли взыскательную русскую критику, что переложениям и бледным пересказам предпочитали цитирование подлинника. М. Богданович назвал основную трудность, стоявшую на пути переводчиков: «Стихи Кобзаря ритмичны, но не метричны» [116].

К. Чуковский в критических разборах переводов Ф. Сологуба показал цену того «кладбищенского равнодушия», с которым порой подходили к переводу Т. Шевченко. Отношение к народной поэзии как к примитиву, а к переводам как к перепевам отвергал М. Богданович, когда писал, что «в лице Шевченко мировая литература имеет поэта со стихом мелодичным и изящным, поэта, который красоту своих произведений строил не на бьющих в глаза средствах поэтического воздействия, а, наоборот, на средствах наиболее тонких – ассонансах, аллитерациях, внутренних рифмах». (Примечание М. Богдановича: «Аллитерация мимоходом указывалась К. Чуковским»).

<sup>1</sup> «Что подтверждается переводами поэзии Шевченко на ряд европейских языков – немецкий, французский, чешский, польский, шведский и т. д.». – *Примеч. ред.*

В работе К. Чуковского «Высокое искусство» показано, что открытие некрасовского начала в поэзии Шевченко, а затем и общие завоевания советской переводческой школы приближают советских читателей к постижению и переживанию как оригинальнейших тем, так и ритмов «Кобзаря». К. Чуковский проследил пути коллективного воссоздания поэзии Т. Шевченко, которое стало возможным только в эпоху интернациональной социалистической культуры. Он писал: «Принципы, положенные в основу работы над переводами украинского гения, обеспечивают советским читателям самое близкое воспроизведение подлинника» [44].

Полнокровные переводы Шевченко в советской литературе питались и тем опытом, который накопила советская поэзия во взаимных переводах таких созвучных поэтов, как Я. Купала, М. Исаковский, П. Тычина, А. Твардовский. Этот опыт на наших глазах получает международное значение, о чем пишут и канадский публицист Дж. Вир и чешский литературовед Ю. Долански в дни 150-летия Т. Шевченко.

Как свидетельствуют материалы шевченковских конференций 1956–1964 гг., далеко не все вопросы перевода «Кобзаря» уже окончательно решены. Так, В. Ковалевский указывает на натяжки и суррогаты многих переводческих построений, которые не учитывают всей сложности взаимодействия национальных систем стихосложения и особенностей шевченковского четырнадцатисложника [117]. Понимание содержания и формы Шевченко становится таким емким, что отвергает и пересказ, и ритмический буквализм. Перевод такого поэта приводит в движение и ту литературу, на язык которой он переводится. Опыт переводов М. Богдановича, Я. Купалы, М. Рылско-го, М. Исаковского позволяют нам понять, сколь подготовлено дружбой литератур то, что польский поэт М. Якубец называет восприятием Шевченко сквозь призму своей национальной литературы. Особые трудности внутреннего порядка таят в себе переводы подлинно народных поэтов.

Несомненно, что, явись такой мастер «поэтического портрета», как С. Маршак, в пору, когда в оригинальной русской поэзии звучали как голоса современников голоса А. Кольцова и И. Никитина, его задача была бы облегчена их поддержкой. Несравненно большая близость современной белорусской поэзии Я. Купалы объективно облегчила И. Семяжону в наши дни переводы Р. Бернса<sup>1</sup>.

Здесь следует подчеркнуть, что Я. Купала и купаловская традиция так же прокладывают путь Р. Бернсу, как Т. Шевченко или Ш. Петёфи прокладыва-

<sup>1</sup> «Близость современной белорусской поэзии Я. Купалы к творчеству Р. Бернса объективно облегчила в наши дни переводы этого шотландского поэта И. Семяжонном». — *Примеч. ред.*

ли ему же пути в свои литературы. На недавней конференции в Будапеште по сравнительному литературоведению Г. Кепеш [118], сравнивая Р. Бернса и Т. Шевченко, обратил внимание на их «музыкальную общность». Но не столько «музыкальная», сколько идейная и эстетическая общность таких поэтов, как Р. Бернс, Ш. Петёфи, Т. Шевченко, Я. Купала, общепризнана.

И совершенно оправданно писал Г. Берёзкин, что шотландский поэт выступает в переводах И. Семежона еще более мужицким, «селянским», чем даже в переводах воспитанного на лучших демократических традициях мастера С. Маршака [119]. На это же указывал еще раньше Ю. Гаврук [120]. В его статье не только названы успехи и неудачи наших переводчиков, но и содержится обобщение того, как формируется школа и индивидуальность переводчика. Возражая против «прикрепления» переводчика к одному автору, Ю. Гаврук справедливо отдает предпочтение тому типу переводчика, который подавляет свое «я», звучит больше в ключе оригинального автора. С другой стороны, он с полным основанием порицал признанного нашего мастера, переводчика-лауреата С. Маршака за известную однообразность, придание произведениям авторов разных стран и эпох одного, несколько облегченного и приглаженного вида. Некоторые сонеты в переводах С. Маршака — по мысли Ю. Гаврука — скорее оказываются лирической интерпретацией Шекспира, чем самим Шекспиром. Нельзя согласиться с этим утверждением по отношению ко всем сонетам, но некоторая приглаженность и опрошенная просветленность у С. Маршака бывает за счет устранения эвфуистических аксессуаров. «Общепризнано, что переводы С. Маршака прочно вошли в богатейший, разнообразнейший фонд отечественной поэзии, стали неразличимыми в ряду ее оригинальных созданий и вместе с ними составляют гордость и славу» [108].

В историческом плане у С. Маршака как переводчика Р. Бернса больше объективности, больше от читателя и от поздней литературы, чем от себя. У него же как переводчика У. Шекспира появляются какие-то просветительно-дидактические нотки и вместо портрета тех времен (достоверного. — *Примеч. ред.*) — портрет несколько приукрашенный.

Н. Добролюбов писал: «Для воспроизведения в переводе всех красот высокопоэтического подлинника переводчику нужно соединять чрезвычайно много разнообразных условий. Прежде всего он сам должен быть поэт». И это первейшее условие С. Маршаком выполнено многократно. Когда Н. Добролюбов продолжает свою мысль: «Вместе с тем переводчик классического произведения должен быть и ученый» [121], то здесь следует иметь в виду переводчика-классика, то есть переводчика «отдаленного», несовременного

текста. Советская школа поэтического перевода Шекспира могла и может опираться в большей степени на историко-филологическое толкование одного из величайших гениев эпохи Возрождения. Идя по пути соединения творческой свободы с точностью научного анализа, советская школа поэтического перевода поднялась так высоко, в том числе и усилиями самого С. Маршак, что может указывать ему на известные отступления от второго принципа.

Советская школа поэтического перевода считает естественной и культивирует постоянную состязательность, в противоположность унификации. Могут и должны появляться новые и новые переводы, которым каждому в отдельности или всем вместе удастся повернуть к нам новую алмазную грань шедевра.

Переводить поэтов должны поэты, но очень часто поэт сознательно или бессознательно накладывает отпечаток своей индивидуальности на перевод. Перевод неизбежно оказывается в той или иной степени «вольным», «субъективным», по-своему окрашенным или озвученным.

Поэтому следует подходить к переводам критически. Ибо, как пояснял автор статьи «Перевод» из «Британской энциклопедии» Ф. Келли: «...одаренные оригинальные поэты предпочитают быть скорее авторами, нежели переводчиками» [21]. Это действительно так, но не всегда, безусловно. Если мы сталкиваемся с чем-то кроме перевода, сверх перевода, тогда надо определить, что же это: «Больше, чем перевод, или меньше его?» [122].

В поэтическом переводе очень часто бывает или ограничение, скрадывание оригинального образца, или развитие его. Поучительно обратить внимание на строгое различие такими мастерами перевода, как А. Пушкин, А. Мицкевич, М. Лермонтов, П. Мериме, собственно *переводов* от оригинальных произведений.

Нередко М. Лермонтов давал и перевод, и оригинальную разработку той или иной иностранной темы: «Сосна» Г. Гейне и М. Лермонтова (см. подробнее [37]).

Историко-филологическая и эстетическая критика помогает переводчикам и читателям отличать каждый из этих опытов словесного искусства и ставит на свое место. Поучительно сопоставить переводы лирической миниатюры И. Гёте «Горные вершины...» разными авторами-переводчиками. Перевод В. Брюсова:

На всех вершинах	Не дрогнет черты...
Покой...	Птицы дремлют в молчании бора...
В листве, в долинах	Подожди только: скоро
Ни одной	Уснешь и ты...

Нетрудно почувствовать, что в переводе этом не пульсирует кровь, нет движения. Стихотворение И. Гёте в переводе В. Брюсова не читается с дуновением одного дыхания, как у И. Гёте, как у М. Лермонтова. Оно — слепок. «Лермонтовский перевод дальше по ритму, чем брюсовский, но передает все-таки главное — душу, порыв» [37].

На конференции по вопросам теории перевода Е. Эткинд обратил внимание, что и очень тонко, без нажима исполненная И. Анненским калька лишила жизни «Ночную песнь<sup>1</sup> странника». При первом чтении поражает изобретательность копииста:

Над высью горной	Ни дуновенья,
Тишь...	В чаще затих полет..
В листве уж черной	О, подожди! Мгновенье —
Не ощутить	Тишь и тебя... возьмет.

Однако, вчитываясь, вчувствываясь в это перевод, мы не можем отделиться от впечатления искусственности. И само слово «тишь» — деланное, вернее сказать нарочитое. В нем нет нужного для пантеистического стихотворения Гёте масштаба, оно — это слово — мельчит картину. Одновременно в этом слове «тишь» появляется и налет мистической угрозы, а самое главное — немецкое «Ruhe» и русское «тишь» (находятся. — *Примеч. ред.*) в разных стилевых рядах сочетаемости.

Десятилетием позже датируется перевод Ю. Гаврука. Белорусский поэт-переводчик словно бы пером или углем рисует уголок «черной осени», в пору которой он вышел в оголенный лес... Кругом ни дыхания («чу») «ціха», не слышно песен птиц — и так тягостно, пусто, что белорусский поэт идет дальше оригинала, позволяет себе некоторый нажим и говорит больше от Гёте заданного: «и не проснешься».

У гольях высока	Ціха ў лесе,
Ветру ні званьня,	Песень птушыных не ўчэш...
Навокал	Скора сам значуеш
Хоць бы дыханьне.	І не прачнешься...

Здесь на примере переводов легко обозримого, прозрачного лирического фрагмента мы могли убедиться в безжизненности слепков, и в праве, более того, даже в объективности поэта-переводчика взглянуть на оригинал своими глазами, прочесть его читателям наново.

В поэтическом переводе появляется опасность переступить ту грань, за которой перевод превращается в оригинальное произведение (А. Пушкин

<sup>1</sup>Здесь выправлено: в оригинале ошибочно «жизнь». — *Примеч. ред.*

и М. Лермонтов сами тонко и точно разграничивали это). В лермонтовском переводе миниатюры из Гёте мы увлечены тем, что Белинский называл «рифмою смысла». И кажется, что тайна обаяния целого в том, что передан даже вздох. Вместе с тем существенно, что этот перевод свой Лермонтов назвал «Из Гёте». Здесь легкое транспонирование образов Гёте в среду Лермонтова на Кавказе и в сферу чувств тех людей, которым поэт говорил «ты»:

...Горные вершины	Не пылит дорога,
Спят во тьме ночной;	Не дрожат листы...
Тихие долины	Подожди немного,
Полны свежей мглой;	Отдохнешь и ты...

Классический перевод М. Лермонтова «Из Гёте» представляет собой и перевод, и оригинальную разработку темы одновременно. В творчестве М. Лермонтова он занимает иное место, чем оригинал в творчестве Гёте. Молодой русский поэт прочитывает раннее произведение немецкого классика такими глазами, с таким углубленным и гуманнейшим одушевлением природы, к которому Гёте приходил лишь в зрелом своем пантеизме. Это и предreshает обогащение перевода, обусловленное исключительно глубоким и целостным соединением гуманизма, народности и пантеизма в созданных Лермонтовым почти одновременно оригинальных произведениях (например, «Когда волнуется желтеющая нива»). Как свидетельствует Ф. Кугельман, К. Маркс говорил, что «вряд ли кто из писателей превзошел Лермонтова в описании природы, во всяком случае редко кто достигал такого мастерства» [123].

Вся картина поражающих нас до сих пор отличий, оттенков, углублений темы в лермонтовском «Из Гёте» и есть то, что следует считать здесь эстетическим итогом взаимодействия литератур.

В. Жирмунский показал на сравнительно-стилистическом анализе стихотворений И. В. Гёте и Дж. Г. Байрона «Ты знаешь, край?», как поучительны бывают различия даже при совпадении темы и некоторых мотивов ее оформления. Как устанавливает исследователь, общий генезис двух лирических произведений не снимает различия их по художественному методу и поэтическому стилю [124].

Сравнительно-исторические и стилистические изыскания, как отметил М. Алексеев, «закладывают основу для взаимопонимания и взаимообогащения литератур всех народов и всех стран» [42].

Сравнения при переводах — классическая наша традиция — в свое время была поднята на щит Н. Гоголем в программной статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность», где он писал:

«Поэзия наша пробовала все тоны и аккорды, воспитывалась литературами всех веков и наций» [125].

Поэтические переводы, созданные на основе взаимодействия литератур, представлены образцами А. Пушкина и М. Лермонтова.

Нередко при переводе возникает необходимость дополнения той или иной национальной литературы в жанровом отношении. Это красноречиво проявилось в одновременных переводах и освоениях сонета. Так, в истории белорусской поэзии М. Богданович выступил как мастер не только перевода, но и освоения — «присвоения» национальной литературе эстетического опыта мировой литературы по обогащению ее жанрами. Еще в 1927 г. Е. Баричевский (в отношении стихотворения «Слуцкие ткачихи». — *Примеч. ред.*) обратил внимание на то, что «Богданович выказал тонкое художественное чувство, начавши сонет с обычной для сонета отвлеченной исторической темы, выдержав в этом духе оба катрена и закончивши трепетно-лирическим секстетом, который неожиданно переносит мысль читателя из далекого Египта в родную Беларусь» [126].

Взаимодействие сонета с различными национальными системами стиха сказалось на развитии этой формы европейской лирики от Петрарки к Шекспиру, сонет которого более драматизирован. Примеров освоения поэтических жанров через перевод немало знает вся европейская поэзия. Показательно, что именно И. Гёте и А. Пушкин, высоко оценивавшие роль переводов в развитии литератур, прививали в Германии и в России иноземные метры, восходившие к изощренной поэтике провансальских трубадуров. В наше время поэзия В. Незвала, П. Неруды, П. Элюара, Н. Хикмета поставила во весь рост проблему освоения свободного стиха, над которой успешно трудятся как переводчики М. Зенкевич, П. Антокольский, С. Кирсанов, Л. Мартынов, Н. Разговоров, И. Эренбург и др.

#### IV.4. Переводы художественной прозы

В художественных переводах прозы можно видеть лишь кажущуюся по сравнению с образцами фольклора, драматургии и поэзии простоту. Проза, казалось бы, не знает чеканных форм национально-традиционных размеров стиха или законов сцены. Однако если даже согласиться с Б. Томашевским в том, что «в прозе словесная форма не является в такой степени ощутимой материальной сущностью искусства» [4], то огромная стилевая наполненность — «многоголосость» — прозы делает ее художественный перевод отнюдь не легкой задачей. Художественная проза — наиболее емкий



синтетический жанр литературы – характеризует наиболее высокий уровень развития каждой из национальных литератур.

Художественная проза опирается на использование всех ресурсов национального языка, на весь язык; в прозе мы видим переплетения различных языковых стилей и стихий. Советская школа художественного перевода прозы за последние 25 лет провела ряд важнейших дискуссий по вопросам теории перевода прозы, которые основывались на новаторских поисках и решениях.

В докладе М. Ауэзова, П. Антокольского, М. Рыльского на Втором съезде писателей [8] книга А. Фёдорова «Введение в теорию перевода» была подвергнута критике за исключительно лингвистический подход к теории и предмету, к методике художественного перевода. Виднейшие литераторы в теории и на практике доказали, что сугубо односторонняя трактовка всех переводческих проблем как лингвистических непродуктивна. Применительно к художественной прозе теория лингвоперевода опять-таки недостаточна и неприемлема. Искать смысловые и идиоматические гнезда, даже обращая особое внимание на многоплановость слова как такового, далеко недостаточно в художественной прозе, где существеннейшую роль играют целые стилевые пласты, где по авторскому заданию и обиходное, и редкое слово может приобретать совершенно особую роль.

Переводчик прозы дорожит синтаксическим единством как ритмами. В. Россельс предложил основной единицей перевода считать значительные синтаксические периоды. Эти синтаксические периоды должны складываться в контекстуальные слагаемые при «переводе образа образом». Перевод прозы стремится к наиболее общему и синтетическому использованию средств, черпаемых из разных национальных, а подчас и эпохальных художественных стилевых стихий. «Перевыражение» прозы как творческий процесс зависит объективно от степени развитости прозы оригинала и художественной прозы языка перевода. Нужно отыскать тот стиль прозы, на основе которого можно создать перевод оригинала. Серьезный переводчик постигает стиль прозы Г. де Мопассана на французском языке и спешит «оседлать» соответствующий стиль русской художественной прозы; именно тот стиль, который подобен, близок ему (оригинальному стилю. – *Примеч. ред.*) в русском языке. Например, переводчику Мопассана на русский язык помогает начитанность в Чехове и Толстом, а на белорусский – в Чорном, Коласе. К близким мыслям приходил К. Чорный при переводе Н. Гоголя.

Так складывается сопоставительная стилистика – необходимая предпосылка полноценного творчества в области перевода художественной литературы. При переводе не просто нужно представлять себе нормативно гнезда слов, но и иметь в виду, какими художественными средствами пользовался автор

для выражения своеобразных стилиевых задач. Многозначность, полифоничность стилей художественной прозы вызывает много трудностей, но главная из них — стиль выражения индивидуального и национального средствами своего языка, своей литературы. Эта трудность преодолевается разработкой сопоставительной стилистики, что ведет «... к раскрытию внутренних ресурсов и функциональных подобиий в сопоставляемых языках, — пишет Е. Эткин. — Каждый переводчик не только может, но даже обязан самостоятельно проделывать работу по стилистическому сопоставлению языков, с которыми ему приходится иметь дело» [113]. И не только языков — должны мы подчеркнуть, — но и литератур, литературных стилей в их функциональных соответствиях. В. Виноградов своими работами о языке и стиле художественной литературы очерчивает новую перспективную область изучения литературных стилей на границах двух наук: лингвистики и литературоведения [127]. Это очень плодотворно и для построения теории художественного перевода. Литературоведческий корректив стилистики В. Виноградова дан А. Чичериным, который на IV съезде славистов отстаивал мысль о том, что индивидуальный стиль писателя тесно связан с идеей и заключает в себе свойственные ему стремления воздействовать определенным образом на общественное сознание. А. Чичерин отстаивает чисто литературоведческий подход к языку писателя, он обращает внимание на то, как «незначительная и как будто бы лишь *стилистическая* поправка, внесенная переводчиком, задевает не только смысл отдельной фразы, но и внутренний строй произведения в целом» [128].

В. Виноградов рассматривает становление литературных стилей сугубо исторически, когда показывает, как постепенно русские литературные стили становятся все более емкими, развитыми и разработанными. До того само стилистическое переключение повествования сродни переводу. Так, В. Белинский указывал на слабую разработанность слога Карамзина: «...речи русских бояр в его переводе, являются похожими на перевод речей римских полководцев из истории Тита Ливия — русского в них ничего нет, кроме слов» [206]. Таким образом, в произведениях XVII—XVIII стст. мог быть русский язык, но еще не исторический русский стиль. В. Виноградов выдвигает тезис о том, что историзм становится стилеобразующей категорией языка. Он солидарен с Ю. Сорокиным в том, что реализм отбросил старые стилиевые перегородки. Национальный литературный язык — по Виноградову [127] — стал включать все стили в литературе.

Только в реализме постигаются многообразные средства изображения реальной действительности. Быт, «местный колорит» понимаются и воспроизводятся реалистическими средствами бесконечно полнее, чем класси-

цистскими или романтическими. Реалистический стиль поднимается и над невзыскательным этнографизмом.

В. Виноградов приходит к выводу, что только при развитии системы реалистического воплощения действительности стало возможным более глубокое воспроизведение и окружающей жизни, и самого быта средствами литературного языка. Поэтому не обилие самих этнографических неповторимых реалий, а трудности передачи их функций в стиле автора способствуют возникновению большинства камней преткновения в переводах (например, в переводах «Мертвых душ» на европейские языки). Г. Шакуров, сравнивая переводы произведений Н. Гоголя Е. Моро (1858), Е. Шарьером (1906), М. Семёновым (1921), Е. Монгаутом (1925), приходит к выводу, что каскады остроумнейших гоголевских описаний предметов одежды, утвари, блюд *поместной* кухни трудны для передачи на французском языке не сами по себе, а потому, что они в контексте романа-поэмы не нейтральны. В переводе, как пишет Г. Шакуров [129], легче всего передаются нейтральные реалии. И даже такие блюда, как «уха», «расстегаи», «кулебяки», в конце концов могут быть прокомментированы, но как передать иронию автора по поводу того, что и бедные господа так едали? Переводчик должен не только знать и передавать вещественное значение реалий (в конце концов, такие реалии, как «изба», «лапти», «квас», «самовар», уже в XIX ст. вошли во многие европейские языки — и не без влияния Гоголя!). Гораздо труднее передать стилистическую нагрузку реалий у данного автора, что и предрешает эффекты сатиры и юмора. При этом не только проза натуральной школы, начиная с Гоголя, ставила перед зарубежными переводчиками труднейшие задачи.

Пушкин также долгое время оставался на Западе непереводимым. М. Алексеев, Д. Благой, Г. Гуковский, Ю. Оксман, Б. Мейлах, Я. Эльсберг показали, что по художественным открытиям А. Пушкин шел не только с веком наравне, но и опережал его. Только П. Мериме оказался на Западе достойным переводчиком Пушкина, хотя, казалось бы, «европейского» и «внебытового» в его творчестве было сколько угодно. «Голая проза» Пушкина требовала мыслей и мыслей, в то время как на Западе такого рода реалистические мысли совсем иначе одевались в «одежды типических обстоятельств». Как справедливо подчеркивал М. Алексеев, должны были пройти десятилетия, прежде чем проза и поэзия Пушкина были прочтены в их оригинальности. Даже переводы П. Мериме, которые подкреплялись его толкованиями в этюдах о русской литературе [130] и были на голову выше всего печатавшегося тогда на Западе, не охватывали стиливого многообразия Пушкина. П. Мериме, как известно, пошел на некоторые сокращения в «Повестях Белкина», он опустил эпиграфы в «Пиковой даме», чем вернул сюжету привычное романтическое, отнюдь

не пушкинское звучание. Долго еще, вплоть до освоения на Западе большой русской литературной традиции в целом, Пушкин, которого Т. Манн называл «Гёте Востока», оставался неизвестным за рубежом.

Если мы обратимся в связи с этим к проблемам, которые встают при переводе Л. Толстого на иностранные языки, то увидим, как крупно вырисовываются и переплетаются здесь объективные и субъективные факторы, которые и определяют собой трудности. В мировой литературе не было художника, равного Л. Толстому по масштабам творчества, по богатству и многоголосости стиля и языка.

Давно обращено внимание на то, что с особой стилиевой целью введены Л. Толстым в «Войну и мир» французские, немецкие речи, рассуждения, крылатые слова, реплики *iparte* (в сторону). Представим себе перевод этих страниц — и стилистическая их функциональность скрадывается, а то и совсем исчезает. А. Чичерин в монографии «Возникновение романа-эпопеи» уже обратил на это внимание. Следует подчеркнуть, что иностранные пассажи и периоды в ткани романа давались двойко (например, в устах русской аристократии или же в устах иностранцев). Кроме того, сам Л. Толстой нередко комментирует (и даже по-своему переводит) отдельные места. Но все переводы самого Л. Толстого — это толкования. И Чичерин приходит к выводу, что роман «Война и мир» написан целиком и полностью в одном стиле и языке автора. Французская и немецкая речь составляют вместе не более двух сотых всего текста романа. Она вкрапливается в него с особыми идеологическими, этическими целями. Л. Толстой все время освещает читателю лицо говорящего, он не устает мотивировать, почему герой прибегает к другому языку.

Зарубежные издатели правильно делают, когда выделяют графически французские, немецкие и английские речи героев. Анализ художественных особенностей перевода рассказов Л. Толстого, выполненного Е. Лютер, приводит советского исследователя И. Царик к выводу, что «перевод содержателен, но произведение потеряло свое лицо, стало скучной историей о разговорах помещика с крестьянами. Нехлюдов и крестьяне говорят одинаковым языком, скучно». Это не пересказ и не перевод. «Перевод Евы Лютер, — заключает И. Царик, — служит прямым доказательством, что переводчик должен сохранить дух целого» [131]. По всей вероятности, переводить Л. Толстого способны только большие художники слова, которым он открывает новые горизонты и новые эстетические решения (см. подробнее: Т. Мотылёва [132]). Так читали Л. Толстого Р. Роллан и С. Цвейг, в наше время — И. Бехер, А. Зегерс и Э. Хемингуэй. К сожалению, засилие коммерческих переводов за рубежом, в буржуазных странах XX ст., привело к тому, что то, как прочитывают

эти мастера культуры величайшего художника слова Л. Толстого, не пришло еще к массовому читателю, не повлияло на переводческую практику.

Предвестниками поворота в этом отношении явились усилия М. Беринга в Англии, П. Мериме во Франции, Р. Тагора в Индии, Фтабатэя в Японии, Лу Синя в Китае, Ло Гатто и П. Цветеремича в Италии.

Перевод в соответствии со «стихией стиля» должен опираться и на достоверное эстетическое прочтение оригинала, и на историко-филологический комментарий, что показывают лучшие английские переводы А. Чехова или итальянские — Л. Толстого и Ф. Достоевского. Они подкреплены вдумчивым научным комментированием переводимых авторов на уровне отечественной текстологии. Этим же отмечены разделы о переводах прозы Я. Коласа в работе итальянского исследователя Дж. Мессины [164].

На пути переводчиков художественной прозы встает барьером не сам по себе тот или иной язык, а освоение стиля и художественного метода. Ч. Петреску, переводчик на румынский язык И. Тургенева и Л. Толстого, а сейчас — М. Шолохова, указывает, что при переводе русских писателей препятствием становится не сам по себе русский язык, лексически очень богатый, полный свежих соков из неисчерпаемой народной речи, а огромная наполненность его стилей. «Но при этом может оказаться, — продолжает Ч. Петреску, — что не французский или итальянский писатели будут всегда ближе румынскому переводчику, как романские “братья в языке”, а русский народный крестьянский говор будет ближе Михаю Садовяну как писателю и переводчику и ближе читателю-демократу» [133].

Все большее место занимает в наше время перевод аналитической прозы. Так, Э. Хемингуэй перевел и заслужил одобрение автора И. Кашкин, донеся индивидуальный стиль: рубленость прозы, привязанность к многоточиям, паузам, особый прием неполного, скрытого, словно бы от себя самого, подтекста. Хемингуэй многому учился у Л. Толстого и А. Чехова, и переводчик это показал.

Теоретические вопросы перевода художественной прозы плодотворно и со знанием дела освещает В. Станевич [134]. Обращает на себя внимание тезис о том, что мастерский перевод прозы дает мало подготовленному в иностранном языке читателю больше, чем чтение в оригинале.

В. Станевич выдвигает важное требование к переводчику: не дробить оригинал на бесконечно малые, не мельчить его. Переводить в прозе отнюдь не слова, даже не словосочетания как таковые, а словосочетания образного стиля и слога, естественные для художественного метода данного автора. До сих пор некоторые считают, что если у автора сказано «ночь» или «дерево», — так

и пиши. Но была ли ночь темна, или мрачна, или угрюма, или непроглядна, или хоть «глаз выколи», — все это предопределяется контекстом синтагмы.

Такой признанный современный мастер, как Н. Любимов, делится записями о дожде: он накрапывает, моросит, идет, зарядил, льет, льет ливня, льет как из ведра. Переводчик продумывает то, каким может быть взгляд: внимательным, оценивающим, зорким, напряженным, настороженным, тяжелым, проникающим в душу, пронзительным, подозрительным, острым и т. п. Переводчик выбирает. Он настраивает слово к звучанию в этом произведении этого автора, владея лексикой и словоупотреблением, как скрипач точным звуком. И он не сфальшивит так, как тот переводчик, который, переводя китайскую поговорку: «Человек зажигает курительную свечу перед Буддой, лишь когда его постигает беда», ввернул совсем не к месту — «Гром не грянет, мужик не перекрестится».

Переводчик идет не от слова, а от смысла целого и через этот смысл — к словам. Здесь В. Станевич оспаривает так называемую функциональную теорию А. Фёдорова. Всех слов в их словесных стилистических функциях не переведешь. Они не все могут быть незаменимыми единицами мысли. Они могут и должны будут получить иные творческие, стилевые художественные (а не лингвистические) эквиваленты.

В пример здесь ставится перевод «Люли» Р. Роллана О. Холмской и перевод «Кола Брюньона» Р. Роллана М. Лозинским. Все слова, каламбуры, остроумия совсем не те, что в оригиналах, но они говорят русскому читателю именно то, что автор хотел сказать французскому. Переводчики мастерски вводят язык сказа, найденный ими в стилевом пласте раешной балагурной речи, словно бы пересказывают повесть языком русского балагура. Здесь присловья и каламбуры не те, что у Брюньонова внука, но те, к которым оригинальный художник прибег бы для своей стилевой задачи в нашем языке и достиг бы безусловной победы. Кола разговаривает с нами запросто, доверительно. Лозинский не переводил отдельно каждую синтагму и идиому, а как бы языком раешника рассказал заново это произведение.

До самого недавнего времени русский читатель был лишен возможности прочесть в удовлетворительном виде прозу Ф. Рабле и М. де Сервантеса. Переводы выполнялись либо как пересказы с посредующих языков, либо эмпирически, от слова к слову, в лучшем случае — от периода к периоду. Ф. Рабле в переводе В. Пяста анемичен и бесцветен. В. Пяст и сам признавал, что был бессилён передать Ф. Рабле на русском языке. В отдельных случаях он переходил на откровенный пересказ, вместо перевода полнокровной художественной ткани.

Перевод Н. Любимова не только бесконечно совершеннее предшествующих, но и основывается на других принципах. Переводчик отыскал и разработал стилевые соответствия Ф. Рабле в русском языке. И сейчас имеется полный перевод этого французского писателя на русский язык, в котором, по словам Е. Эткинда, словно бы открыты шлюзы живому современному просторечию («заморить червячка», «напихал утробу», «бултыхнул», «гаркнул»). «В прежних переводах Рабле был уравновешенным, умиротворенным книжником — под стать своим переводчикам. Оторвавшись от чистой литературы и открыв путь современной жизненной стихии, Н. Любимов воскресил старинную народную книгу, труднодоступную даже нынешним французам» [135].

Тем же принципам стилового воссоздания памятника следует Н. Любимов в переводе «Тиля Уленшпигеля». По метким словам Е. Эткинда, он словно бы «прочитывает роман Ш. де Костера при свете двух огней — Ф. Рабле и М. де Сервантеса», более того, следует сказать, что Н. Любимов прочитывает наново этот роман, опираясь на достижения переводчиков Рабле и Сервантеса. Это позволяет Е. Эткинду сделать вывод, что Н. Любимов — переводчик новой эпохи. Он по-новому читает и по-новому пишет. «Он писатель-переводчик того этапа в развитии нашей литературы, когда переводная проза, не желая больше мириться с положением бедной родственницы в литературной семье, завоевывает себе место в современной прозе» [135].

Нашим современным читателем роман Рабле читается по-новому, с опорой на соответствующий ему русский стилевой пласт и приемы признанных мастеров. Так, у Ф. Рабле много говорящих фамилий и имен. Когда хапуга Пикрохоль, агрессор-сосед Грангузье, созывает советников, то у всех у них оказываются говорящие фамилии: Жру-Жру, Фонфарон, Грабежи, Филе, Суплакай, Подавай, Подливай, Аржижирей и т. п. Переводчик предпочел ввести этот комический эффект, а не ограничиваться разъяснением «говорящих» французских фамилий в комментарии. К этому у него были все основания, ибо он опирался на классическую разработанность этого приема такими сатириками, как Н. Гоголь и М. Салтыков-Щедрин. Н. Любимов выступил здесь во всеоружии сопоставительной стилистики и превосходного знания многозвучности русских стилей.

Перевод Н. Любимовым «Дон Кихота» является большим достижением советской переводческой школы, ее теоретических принципов и исторического опыта. Как сильно пострадал в свое время Сервантес от так называемых «исправительных» переводов, мы достаточно говорили; говорили мы и о том, что Пушкин первым восстал против «переодеваний» Сервантеса и сам начал переводить его новеллы (1834). Бесспорно, что многочисленные переводы М. Ватсон, В. Карелина, К. Масальского были эстетически беспомощны.

Они только внешне передавали сюжет, но не воспроизводили образы и стиль автора. Ремесленнические переводы «Дон Кихота» породили массу коммерческих сокращенных изданий (вроде «переделки для юношества» М. Чистяковой, 1911 г.) или же лубков вроде «8 изданий торгового дома Коноваловых в 24 страницы с иллюстрациями». От всех этих изданий было рукой подать до пресловутых комиксов!

Если на Западе переводы «Дон Кихота» имели в XIX ст. плодотворную традицию в таких образцах, как переводы Л. Тика, Л. Виардо и Дж. Ормсби, то на русский язык вплоть до XX ст. великий роман переводился, как правило, с французского и чаще всего пересказывался. Для «оживления» этих пересказов в них включались русские присловия вроде «ни тебе дна, ни покрывшки».

Первый русский перевод с оригинала М. Ватсон – перевод дословный, лишенный стилистики и потому, как писал А. Смирнов, более всего содействовавший довольно распространенному у нас представлению о «Дон Кихоте» как о произведении весьма почтенном, но крайне тяжеловесном, проще сказать, тягучем и скучном [136].

Н. Любимов мастерски наново перевел роман, опираясь на такие достижения нашей отечественной испанистики, как перевод интермедий М. Сервантеса великим русским драматургом А. Островским, опираясь на углубленное и тщательно историко-филологически обоснованное издание романа в переводе А. Смирнова и Б. Кржевского (1932). Думается, что именно комментарий Б. Кржевского, его прочтение полифоничности сервантесовской прозы, более всего помог Любимову выйти на свою дорогу, а именно на дорогу поисков тех русских стилистических эквивалентов, которые позволили роману наново зазвучать по-русски. Очень и очень много дает статья Н. Любимова «Перевод – искусство», в которой он делится своим опытом. Поучительны те страницы этой статьи, на которых литератор сам рассказывает о работе над переводом романа Сервантеса, демонстрирует свои приемы [36]. Однако и этот перевод, при всей его яркости и новизне, имеет некоторые просчеты. Все тонкости перехода от языка автора к речам героев в том пласте, который передает пародию на рыцарские эпопеи, этот перевод еще не совсем доносит. Много споров идет именно в связи с переводами Н. Любимова о допустимой степени архаизации («Я отказался, – пишет Н. Любимов, – от архаических вычур даже в намеренно архаизированных сервантесовских пассажах»).

...Сопоставление перевода и научного комментария Б. Кржевского с живым литературно-художественным переводом Н. Любимова очень поучительно, необходимо. Многое после прочтения Б. Кржевского может остаться не ясным. Находки, равные (равноценные. – *Примеч. ред.*) первооткрыванию



текста, у Н. Любимова на каждой странице (Тереза говорит Санчо вместо «если это тебе так заблагорассудилось» — «так забезрассудилось». Хинес де Парапилья стал называться Хинесом де Ограбилью и вошел в ряд героев Мониподью из новеллы «Ринконетте и Кортадилью»; последние слова умирающего Дон Кихота и т. д.).

Н. Любимов столкнулся с таким шедевром оригинальной прозы, существенной частью которого, словно какой-то лейтмотив всей партитуры, выступает пародия. Этот лейтмотив оказывается очень (основательно. — *Примеч. ред.*) зашифрован от читателя нового времени<sup>1</sup>, ибо он рожден пародией на рыцарский роман, местами осложнен пародированием изысканно-пасторальной литературы и вставками плутовского жанра (см. подробнее: К. Державин. «Сервантес» [137]; Д. Факторович. «К творческой истории романа Сервантеса “Дон Кихот”» [138]). Еще Г. Гегель обратил внимание на особый эффект сочетания повествовательных интонаций автора и так называемых вставных новелл, меж тем живых иллюзий, живых приложений всему этому читатель XX ст. не находит.

Поэтому если пестрота ткани «Тиля Уленшпигеля» воспринимается в единстве жанра исторического романа, то «Дон Кихот», как показал Т. Манн, один из первых интеллектуальных, а не только нравоописательных романов нового времени. Все споры в романе М. де Сервантеса, да и многие острейшие перипетии и приключения, обусловлены пародийным полемическим замыслом. Но для того чтобы пародия воспринималась, нужно добиваться столкновения на глазах читателя различных мирозерцаний, нескольких стилей. А это [столкновение] не может быть отвергнуто как «архаизация». Проза, прослоенная особыми авторскими отступлениями или пародийными моментами, оказывается в переводе куда сложнее, нежели самая пестрая ткань исторического или психологического романа. Но здесь мы подходим уже к другой теоретической проблеме: какие жанры и стили не поддаются или почти не поддаются переводу? Среди них, очевидно, на первом месте пародии. Поэтому мы подчеркиваем, что не богатства того или иного языка сами по себе встают преградой на пути переводчика, а богатства художественных стилей, которым он или не в силах отыскать соответствий, или не в силах предпринять их оригинальное творческое воссоздание у себя в литературе, осваивающей перевод «по чертежу» иноземного автора.

Специфические трудности здесь исключительно эстетические, стилевые, которые преодолеваются с использованием сопоставительной стилистики. Очень многое дают переводчикам (равно как и исследователям) словари

<sup>1</sup> Здесь и далее подразумевается эпоха Нового времени (XVI–XIX стст.). — *Примеч. ред.*

писателей, но они должны соотноситься с живой литературной ситуацией и авторскими намерениями.

Выдающийся советский филолог Г. Винокур писал, что «стиль лучших писателей свободно и экономно выполняет то самое, что свойственно выполнять языку, на котором они пишут. Это художники, которые умеют подогнать или приладить свои глубочайшие интуиции под нормальное звучание обыденной речи. Это Шекспир, Гейне. Читая Гейне, мы подпадаем под иллюзию, что весь мир говорит по-немецки» [139].

Р. Будагов в статье «Индивидуальное в языке и стиле художественной литературы как историческая категория» показал, что понятия «стиль эпохи» и «стиль автора» должны рассматриваться диалектически, ибо индивидуальное начало в языке и стиле Данте и Шекспира, Сервантеса и Пушкина несколько не препятствует им активно участвовать в развитии литературного языка. Этот вывод очень важен для сопоставительной стилистики художественного перевода. Р. Будагов с полным основанием отталкивается от скепсиса (т. е. опровергает скепсис. — *Примеч. ред.*) мюнхенского филолога Ж. Хатцфельда, который и здесь (как раньше при конкретном анализе словесной ткани «Дон Кихота» [140]) только противопоставляет индивидуальный стиль автора стилю эпохи. Не только переводчики, но и их читатели должны стремиться к постижению именно данного стиля.

«Мастера перевода стремятся к воспроизведению смысла и стиля одновременно», — говорит К. Чуковский, когда приветствует большую «артель англистов»: Н. Волжину, Н. Дерузес, М. Лорие, Е. Калашникову, О. Холмскую, П. Топер, познакомивших русских читателей с Э. Хемингуэем, Э. Колдуэллом, С. Моэмом, Д. Олдриджем и наново воссоздавших Ч. Диккенса. «Они сказочно обогатили словарь в поисках соответствия иностранного и русского слова, и если отдельные слова их переводов далеко не всегда соответствуют отдельным словам оригинального текста, смысл и чувство, стиль переданы ими с абсолютной верностью», — заключает К. Чуковский [141].

М. Бахтин в своих исследованиях архитектоники и стиля повестей и романов Ф. Достоевского [142] дал не только углубленный анализ функциональной определенности стиля. Он показал различные типы художественного стиля в зависимости от замысла автора. М. Бахтин проанализировал и внутренне-монологическое и диалогическое слово и показал, как художник может пользоваться чужими словами для выражения собственных замыслов.

Анализ исследователем или переводчиком такой прозы с точки зрения «нормы» был бы бесплоден. И напротив, когда переводчик подойдет к такой прозе аналитически, он завоюет автора. Этим путем идут современные переводчики Л. Толстого и А. Чехова в Англии; Ф. Достоевского в Италии;

Э. Хемингуэя и Т. Манна у нас. (В прозе Чехова и Хемингуэя переводчики сталкиваются с особыми трудностями коннотации, то есть сопутствующих значений, подразумеваемых в контексте.) На этом пути выявляются и обекураживающие, и обнадеживающие факторы переводческой деятельности.

В письме к одному венгерскому издателю Т. Манн разделяет мнение о непереводаемости поэтических произведений. «...Но, с другой стороны, — продолжает Т. Манн, — и в великой литературе есть несколько необычайно счастливых случаев, таких как немецкий перевод Шекспира и немецкое воссоздание “Дон Кихота” Тиком — это сказочные примеры настоящего превращения великих сокровищ литературы в духовное достояние другого народа. И, спускаясь с этих высот снова ко мне, могу сказать, что, по словам всех моих французских знакомых, “Волшебная гора”, став “La monta que magique” покойного писателя Мориса Беца, также являет собой подобный счастливый пример включения в другой язык. Это настоящее воссоздание моего романа на материале другого языка, это уже французская книга, — но при том все еще “ах какая немецкая”» [143].

Т. Сильман в работе «Концепция произведения и перевод» [186] обратила особое внимание на овладение мирозерцанием и оригинальностью замысла автора, в том числе и такого сложного, как Т. Манн. Издающееся у нас собрание сочинений великого немецкого художника слова охватывает и передает даже такую сложную стилистическую задачу, как «роман в романе», где автор «Доктора Фаустуса» осуществляет двойное повествование от лица художника и от лица исследователя одновременно.

И поэтому мы всецело разделяем тот ход мысли, который развивается Т. Манном в его письме, начатом с ноток скепсиса, а заключающегося «чем-то вроде апологии искусства перевода». Т. Манн не только ссылается на «счастливые случаи воссоздания в другом языке мировых шедевров», но и подчеркивает, что «настоящая сущность даже и при плохом переводе сохраняется...». «Кто вообще осмелится запретить народам заниматься переводами» [143].

#### IV.5. Перевод сатиры

В современной теории литературы обособляют сатирические жанры, общим для которых является принцип изображения действительности через отражение в стиле смещения жизненных явлений, пропорций, специфической поэтики высказывания (эзоповский язык, мениппова сатира).

Вся сатирическая литература, и особенно та, которая прибегает к иносказанию или же более или менее отчетливому отталкиванию от другого стиля

изложения (очень часто тут же присутствующего), ставит перед художественным переводом особо трудные задачи. Эти задачи предопределяются тем, что уже оригинальный сатирический, пародийный или написанный эзоповским языком текст является нарочитым «переводом», или переключением повествования в другую стилевую плоскость.

Если художественный перевод стремится не только передать сюжетную схему, но и стиль, то в данном случае это будет двойной стиль: стиль автора и его противника, стиль сатиры, опосредованной тем, что она вне стилия вообще не существует и не осознается. Таковы «письма темных людей», или сатиры вагантов в средние века<sup>1</sup>, вся соль которых – в пародировании стилия противника. Идеологическая борьба реализуется в этих произведениях на собственно стилистические задачи – представить стиль сочинений идейного противника, как и образ его мыслей, несостоятельным, а для этого нарочито *перевести* его в иной план, пародийно столкнуть с иным рядом фактов, с иной действительностью. Каждый из этих памятников сатиры в рамках своей литературы – или универсальной, или средневековой литературы латинской книжной традиции – уже был создан не без помощи *перевода*, переключения устойчивого содержания в иной стиль или же план.

Используемый в историко-филологических целях перевод «Всеписьнейшей литургии» – анонимной пародической поэмы вагантов – говорит читателю XX ст. неизмеримо меньше, нежели оригинал, совсем не потому, что он не совершенен. Б. Ярхо [144] предложил перевод, находящийся на уровне реконструкции текста, но всех связей, соприкосновений с пародируемой литургической литературой современный читатель наш не видит. Таким образом, переводу здесь оказывает дистанция времени и сам жанр оригинала как таковой. Бурлескная поэзия в романских странах основывалась либо на преднамеренных перелицовках, переделках произведений, признанных классическими, но пародируемых, либо на преднамеренной, демонстративной подвигке, переключении авторского изложения в иной план, в иной непривычный или не принятый для подобных тем язык и стиль. Фактически бурлескная литературная традиция осуществляла «перевод» внутри данной национальной литературы и извлекала идеологический эффект из столкновения стилей и жанров, из демонстрации их несоответствия. Взаимодействие испанской литературы XVII ст. со всеми литературами Западной Европы шло по линии усвоения как плутовской нравоописательной, так и бурлескной, пародийной литературы. Обе они противопоставлялись галантно-прецизионной или пасторальной литературе аристократических салонов, как

<sup>1</sup> Здесь и далее подразумевается эпоха Средних веков (VI–XVII стст.). – *Примеч. ред.*

в Испании, так и во Франции. Если галантно-прецизионная литература во Франции XVII ст. героизировала дворянство переодеванием в античных героев, то Ш. Сорель и П. Скаррон стараются представить этих же героев в неприглядном виде, или же преднамеренно вульгаризируя, опошляя сниженно пересказывать мифы и эпические предания, на которые идеологический противник ориентирован. Бурлескные переделки мифов и эпических поэм имели внутрилитературное происхождение, поэтому для прямого «приложения» сатир «Вергилия наизнанку» нужен был реальный комментарий — перевод с помощью «ключа».

Вергилиеву «Энеиду» П. Скаррон вывернул наизнанку, как бы перелицевал, во имя возможности рассказать вместо мифа и величавой эпической поэмы что-то другое, а именно грубоватую и пошловатую историю скандальной драки богов и титанов из-за игры в кегли. Но этот «другой» сюжет понимается вполне и играет всеми красками только в сравнении с истинным, хотя сюжет и стиль подверглись здесь такой переделке, были переведены в такой стилистический план, что убивали почтение и веру в отношении галантно-прецизионной литературы, ее идеалов и стиля.

«У каждого стиля, — писал Ф. Энгельс в 1840 г., — есть сторона, которая всегда наиболее ясно выражает его сущность, — это полемическая сторона» (цит. по кн.: *Фридендер Г.* Маркс и Энгельс и вопросы литературы. М., 1962.). В литературной полемике нового времени прием травести, то есть преднамеренный перевод сюжета в «противопоказанный» ему стиль, нередко применялся Дж. Свифтом («Скромное приложение»), Г. Лессингом («Антикварские письма»); основоположниками марксизма в их памфлетах, например «Немецкая идеология» и «Господин Фогт». Естественно, что перевод каждого из этих произведений на иностранный язык сталкивается с огромными трудностями. Главнейшая из них в том, что перед переводчиком стоит чрезвычайно осложненная задача: передать двойное, а иногда и тройное отражение жизни сквозь сатирическую призму литературно-эстетической борьбы, которую вел оригинальный автор.

История и мотивы возникновения, развернутый реальный комментарий к «применению» и пониманию намеков того или иного бурлескно-травестийного произведения бывают необходимы уже в рамках национальной истории литературы. Бурлескно-травестийные произведения европейской литературы имели хождение и бытовали среди публики, опираясь как на знание мифологии и древних языков, так и на мировое признание в XVII–XVIII стст. испанской и французской литератур. Эти бытовавшие в Европе образцы возбуждали соревнование тех авторов, которые оказывались в сходных условиях. Так

сложились бурлескно-травестийные поэмы Н. Осипова, Н. Майкова – в России, «Энеида» И. Котляревского – на Украине, «Энеида навыворот», «Тарас на Парнасе» – анонимные поэмы белорусской литературы XIX ст.

В исследовании этих произведений (см. работы И. Басса, А. Белецкого, В. Десницкого, М. Ларченко, А. Шамрая, М. Лазурука, П. Охрименко) главное внимание, естественно, было обращено на их генезис, на ту роль, которую они играли в литературной борьбе как произведения сатирические, полемические. Нередко исследователи, именно как историки литературы, бывали озабочены более всего вопросом о том, как эти травестийные произведения включались в литературную ситуацию определенной эпохи, в борьбу направлений и стилей. В этом плане исследовали «Энеиду» И. Котляревского А. Белецкий, и А. Шамрай; «Энеиду навыворот» – И. Басс, М. Ларченко, М. Лазурук.

Советскими исследователями травестийной литературы, бытовавшей у славян на рубеже XVIII–XIX стст., повсеместно подчеркивается один существенный момент: эта литература бытовала (и, быть может, переписывалась, переделывалась, переводилась) не в литературных салонах или клубах, как на Западе, а среди бурсаков и студентов (на это обратил внимание Б. Томашевский в отношении «Энеиды», а еще и много раньше – Е. Карский в отношении «Тараса на Парнасе» – поэмы, которую связывают с кругами Горьцкой академии).

М. Ларченко справедливо подчеркивает историческую роль этих сатирических произведений на путях становления реализма в белорусской литературе XIX ст. [145], но не менее важно обратить внимание на совершенно неповторимую для оригинальных литературных памятников стилевую роль этих произведений. То, что они по природе своей пародии, травести, ставит их и в национальной литературе и в ее связях – при переводе в частности – в совершенно особое положение. «Энеида» в большей степени, «Тарас на Парнасе» – в меньшей являются произведениями той двойной оптики, которой характеризуется сатирический жанр. Поэтому будет натяжкой видеть в их героях прямое отражение современного социального типажа. Этот типаж отражается здесь неизвестным нам автором через пародию; картины и портреты рисуются на перелицованной ткани псевдомифологического и псевдоэстетического сюжета. И не с Д. Фонвизиним или Н. Гоголем, а именно с травестийной литературой они в типологическом родстве. Особенно это важно подчеркнуть в отношении «Энеиды», которая архаичнее и литературнее «Тараса на Парнасе», где сильнее фольклорная стихия. Что же касается аллюзий, то есть применений отдельных мест «Тараса на Парнасе», то значение

их показал еще М. Богданович ссылкой на прозаичный выпад анонимного автора против Ф. Булгарина и Н. Греча [74].

При переводах травестийных совершенно необходимо сохранять верность стилевому ключу пародии и нельзя перечитывать оригинал как непосредственное отражение быта и только. Просчеты К. Титова в переводе белорусской «Энеиды навыворот» объясняются тем, что он не попадает в тон, да и забывает о подтексте пародии. В его переводе именно поэтому многое недопереведено, а главное, смещенным оказывается интонационное звучание пародируемого целого. Натыкаешься в этом переводе и на «самodelковые слова», оставленные и без перевода (например, «Бактиха»), и без комментария. От всего этого свободен артистичный перевод М. Лозинского, который строго придерживается поэтики жанра иронически-комической поэмы в «Тарасе на Парнасе».

В этом плане чрезвычайно поучителен экскурс в историю переводов травестийных поэм, который сделал в свое время крупнейший советский филолог А. Белецкий [62]. Как показал А. Белецкий, начиная с «Энеиды» Котляревского, в украинской литературе укоренялась традиция травестийного переосмысливания переводимого оригинала. Однако если еще Котляревский делал это с известной целью, то позднее переносимые механически на переводы, эти приемы губили художественный перевод как таковой. Вместо перевода на основе чужого сюжета создавалось произведение, где весь колорит, герои, язык переносили читателя в мнимо украинскую, бурлескную обстановку. Ж. Данден претворялся в Гриця Мазницю либо Гриця Бамбулу. П. Гулак-Артемовский, переводя «Илиаду», Палея называл... Пильэнком.

Когда переводчики, выступавшие в украинской литературе XIX в., усвоили стиль травестийных поэм в качестве стиля переводов всей иностранной литературы на украинский язык, это породило так называемый «переспів», который никак нельзя назвать переводом и считать плодотворным руслом взаимодействия национальных литератур. Когда, как показал А. Белецкий, устанавливается взгляд, что при передаче любого иностранного автора на украинский язык обязательно известное снижение тона, упрощение стиля, вульгаризация чужой художественной мысли, — перевод как таковой гибнет, национальная литература перестает обогащаться иноземной эстетической мыслью.

Если Гораций спрашивает Хлою, зачем она убегает, то Гулак восклицает: «На що ти, любочко, козацько серце сушишь?» — приводит пример А. Белецкий. То же повторяется и при травестировании И. Гёте в духе «котляревщины». В историко-литературном плане эти факты получили свою принципиальную оценку у А. Белецкого [62]. Но они наводят и на далеко идущие

теоретические выводы по нашему предмету. Бурлескно-травестийные, пародийные произведения сатиры по природе жанра с огромным трудом поддаются переводу. Они должны переводиться только в плоскости того же жанра, ибо их реалии, и жизненные, и литературные, уже в оригинале подвергались переключению – переводу в иной стиль. При переводе на иностранный язык они фактически должны подвергнуться переводу, равному «перепереводу». При этом нельзя отождествлять травести на мифологической и литературной основе с иронично-комическими поэмами, в стиле которых просторечие, фольклоризм играют особую роль приземления стиля.

Иронично-комические, пародийные произведения, и в особенности травести, в процессе взаимодействия национальных литератур не могут играть такой прямой роли, как оригинальные художественные произведения национальных литератур.

В переводах на украинский язык и в процессе обогащения украинской литературы контактами «котляревщина» сыграла самую отрицательную роль стилового барьера, или фильтра к снижению стиля: против нее боролись И. Франко и Л. Украинка.

В русской и белорусской литературах стиль травестийных и иронически-комических поэм не распространился на традиции перевода. Оригинальные писатели не видели в нем универсальности, не злоупотребляли им. Поддерживаемые русскими, польскими и украинскими писателями-реалистами, белорусские классики перевода отталкивались от (избегали. – *Примеч. ред.*) травестирования. Не видели в нем легкого пути к «народности» в литературе ни М. Богданович, ни И. Франко, ни Я. Купала. Каждый из них шел в переводах не по пути приложения этого грубоватого снижения (стиля. – *Примеч. ред.*) вместо «народности», а по пути исторически достоверного прочтения.

Всеопределяющее значение жанра в переводах сатирических произведений показывает история басни. Еще В. Белинский указывал на неудачи западных переводчиков И. Крылова, у которых вся суть, вся прелесть басни совсем пропадала. Он же предлагал заново инсценировать басню, само действие которой должно привести к естественному звучанию морали. Все эти «дескать», «мол», «чай», «авось», «ни дать, ни взять», «ан», «заялся дух» из басен И. Крылова, К. Крапивы могут быть переведены только тогда, когда они возникают в тексте именно как ироническое point.

Выражения, подобные «я чай» оказались западней и для старательного Ф. Боденштедта, который в «Песне о купце Калашникове» «чай забегались, заигрались» перевел... «уже попили чаю»; и для П. Мериме, который вместо присловия гоголевской Коробочки увидел в выражении «чай» конкретную



реалию. Но здесь иносказание – это фразеология просторечия, огромная роль которой в переводе подчеркивается в наши дни С. Петровым [146] и К. Чуковским [149]<sup>1</sup>, – вплотную подводит нас к проблеме идиом.

#### IV.6. Перевод идиом

Всего несколько десятилетий тому назад переводчики расписывались в беспомощности перед идиомами, делая обезоруживающие признания: «непереводимый оборот», «игра слов», «идиоматическое выражение». Они находили поддержку и в словарях, где мелькали подобные же пометы. Нередко лексикографы объясняли идиомы именно так: «выражение, дословно непереводимое на другой язык» (Д. Ушаков) или «идиомы – непереводимые обороты» (В. Потоцкая).

Идиомы не случайно становились камнем преткновения перевода, ибо именно среди идиом – замечал К. Маркс – есть вещи, которых нет ни в грамматике, ни в словарях. Но приведенные нами определения идиом оказывались практически и теоретически несостоятельными. В самом деле, разве указание на пословную непереводимость справедливо, если смысл идиом и в родном языке не понятен пословно?

Поэтому вернее всего будет назвать определяющими признаками идиом целостность, метафоричность их природы и восприятия, невозможность их пословного толкования или вещественного понимания в родном языке, тем более в переводе. Начиная с фольклора и во всей большой литературе [в целом] постижение идиоматических выражений идет не «через сложение смыслов составляющих слов» (на что сетуют В. Потоцкая и Е. Кунина – как методисты перевода), а через раскрытие метафорического, образного их характера. Когда мы говорим «попал пальцем в небо» или «он звезд с неба не хватает», то и без попыток перевода этого выражения пословно на иностранный язык живая поэтическая мысль народа не исчезает.

Поэтому характерной чертой, природой идиом является не их непереводимость, а их метафорическая цельность, нерасторжимость. В них налицо сращенность всех составляющих слов в единый образ («очертя голову», «спустя рукава»). Выражения «с глазу на глаз» (*tete a tete*), «лицом к лицу» (*face of face*), «наедине», «меж четырех глаз» (*unter vier Augen*), неотторжимы от

<sup>1</sup> Ссылка в опубликованной монографии (2009) обозначена как [147], однако по причине несоответствия данной ссылки позиции в списке библиографических ссылок номер выправлен на [149].

среды. Они словно бы всасываются при переводе. Например, у нас «тет-атет», и нужно проявлять такт, каждый раз особо решая вопрос, целесообразен ли перевод, замена или «пересадка» идиомы.

И если верно, как отмечал итальянский философ Дж. Вико, что в этих выражениях проявляются и народная речь, и народная мысль одновременно, то со временем они перестают быть непроницаемыми и замкнутыми. Это показывает исследование их А. Потемней и А. Веселовским. Еще Ф. Буслаев писал, что пословицы и поговорки, как выражение общего здравого смысла, могут повториться и у многих народов — причем без всякого заимствования. Они будут перекликаться по мысли и даже по образному строю. Например: «Язык до Киева доведет»; «Длинный язык доведет до Рима»; «У кого язык — дойдет до Бейпина»; «Расспрашивай! — дойдешь до Каабы». Эти русская, латинская, китайская и арабская пословицы словно из одного гнезда, из одного корня. Но нередко близкий, перекликающийся ход метафорического осознания действительности облекается в совершенно неповторимые образные представления у разных народов. Искусство переводчика должно быть здесь направлено на само сопоставление образных смыслов, а не слов. Так, К. Маркс при изучении русского языка заметил себе поговорку «где раки зимуют» и сам подобрал к ней подходящую (соответствующую. — *Примеч. ред.*) — «где Бартольд виноград собирает». Этот пример убеждает в правильности позиции К. Чуковского, когда он, отвечая читателю «Литературной газеты» из Киева (Литературная газета. 1963. № 130) на вопрос, верно ли перевести поговорку «Не убив медведя, шкуру не продавай» другой — «Сначала поймай зайца, а потом уже зажарь его», со ссылкой на [147] писал: «Иначе переводить пословицы невозможно». В новом издании книги «Высокое искусство» К. Чуковский указывает на разные способы перевода идиом: 1) эквивалентный (суть которого передал ответ читателям «Литературной газеты»), 2) через подыскание аналогов на новой почве и 3) афористическое воспроизведение или создание такого же функционального выражения. Советские теоретики перевода подчеркивают, что непереводаемость идиом как родовой признак отходит в прошлое с возрастанием интенсивности взаимосвязей языков и литератур. Выступают новые явления — межъязыковая идиоматика. Поскольку при анализе процессов машинного перевода было установлено, что словосочетание, идиоматичное для данного языка, может оказаться идиоматичным и относительно другого языка, то еще более важны наблюдения над интенсивно складывающейся в наш век межъязыковой идиоматикой. Так, чрезвычайно показательно, что по межъязыковой идиоматике в рамках взаимосвязей художественных литератур французский язык бли-

же к русскому, чем к английскому. И. Мельчук [148] объясняет это тем, что в русском языке фразеологическое калькирование с французского осуществлялось значительно чаще, чем с английского. Это наблюдение подтверждает мысль, что далеко не последнюю роль в развитии межъязыковой идиоматики сыграло взаимодействие литератур, которое столетиями было особо активным между Францией и Россией, особенно в новое время.

Переключка (перекликание. — *Примеч. ред.*) идиоматических оборотов достаточно давно бросалась в глаза. Поэтому делались попытки создания параллельных словарей пословиц. Так, можно назвать, изданную в Казани еще в 1887 г. книгу И. Гольшух «Пословицы, поговорки и изречения, или Народная мудрость на трех языках» (см. новейшие издания: *Большаков Г., Крохин М.* Пословицы разных народов. Новосибирск, 1959; *Бретель Ю.* Пословицы и поговорки народов Востока. М., 1961; *Злотницкий В.* Русские и испанские пословицы и поговорки. М., 1962; *Критская О.* Французские пословицы и поговорки. М., 1962; *Немецкие пословицы и поговорки / сост. В. Шалагина.* М. 1962 — и фразеологические словари).

Изданный в ГДР в 1956 г. под названием «6 000 немецких и русских поговорок» словарь (сост. А. Граф) по методам гнездования и описания идиом составлен формально. Если встречаются на поверхности параллели, так сказать «ряды», то они фиксируются; нет их — тогда пословицы *пересказываются* составителем по смыслу, и при этом суть, «соль» их словно испаряется.

А. Граф указывает, в каких языках пословица представлена, откуда происходит. В кратком введении он говорит о природе пословиц и поговорок и классифицирует их на исторические («Погиб, как швед под Полтавой»), социальные («Бедность не порок»), отражающие национальный характер. Но разве количественный подход здесь правомерен и плодотворен? Единственно верный подход — историко-литературный. Составитель немецкого словаря лишь формально ссылается на В. Даля и И. Снегирёва, на М. Михельсона и А. Шаронова. Но он не освоил их традицию давать пословицы и идиомы в их литературном [и] живом употреблении. Поэтому без И. Крылова, А. Грибоедова, Н. Гоголя и А. Островского у него наши пословичные богатства обеднены.

Обсуждать пословицы вне их литературного употребления — значит мертвить и сушить их, ибо «применение» всегда является творческим, обрабатывающим. Оно может и должно быть стилистически активным, зависящим от контекста, от идейной установки и мастерства автора; от ориентации на определенный слой читателей, воспитанных в определенных национальных литературных традициях.

Использование, точнее сказать, применение пословиц, идиом, в том числе и иностранных, переводных, делает речь богаче, доходчивее. Крылатое слово достигает цели, воздействует на умы и сердца. Так, обращает на себя внимание, что В. И. Ленин среди других выразительных средств публицистики отдавал должное применению переводных идиом. Вот некоторые из них: «Все дороги ведут в Рим», «геркулесовы столбы», «муки Тантала», «сизифова работа», «фиговый листок», «отсылать от Понтия к Пилату», «рядиться в тогу», «геростратова слава».

К. Чуковский при анализе идиом в публицистике В. И. Ленина показал, что все определяется тем, перед кем он (В. И. Ленин) выступал, для кого он писал [149]. Это проявляется в характере отбора идиом. Отдельные идиомы, например «до греческих календ», требовали для своего понимания гимназического, по крайней мере, образования, и они предназначались для такого круга. Другие уже и раньше, в традициях нашей литературы, употреблялись, потому прижились; В. И. Ленин был уверен в их восприятии. Третьи В. И. Ленин дополнительно толковал, вводил с определенными объяснениями: «как говорят по-немецки», «в переводе с английского» и т. п.

<...>

...Очень велики трудности перевода каламбура, ибо в нем острота мысли материализуется непосредственно в озвученном словосочетании. Дополнительные трудности возникают при оформлении присловья как каламбура. Это трудности в том числе звукового порядка, при игре слов; но они преодолимы. Так, И. Кашкин указывает на фразу из «Кармен» П. Мериме «En una boca cerrada u volar no conseguirá», которой в переводе нашли даже два соответствия: М. Лозинский — «В рот, закрытый глухо, не залетит муха», И. Кашкин — «В закрытый рот и муха не попадет».

Вне чисто словесных иносказаний перевод сатирических образцов не представляет специфических трудностей. Парадоксы опираются на общечеловеческие и интернациональные реалии, выражаются без иносказания и потому переводятся естественно, опираясь на своеобразие парадоксального заострения идей и специфических образов без чисто словесных приемов и средств. Одновременно следует заметить, что писатели-парадоксалисты нередко сами прибегают и к идиомам такого рода, как «пища святого Антония» (т. е. строгий пост).

...Нередко исторически сложившиеся идиомы внутренне парадоксальны, и тогда они проникают в иноязычную ткань как таковые («Париж стоит мессы», «открыть Америку»). Неидиоматические выражения как таковые, сами по себе, представляют неодолимые препятствия в переводе при

недопонимании их образной природы. Поворот к пословному переводу идиом равно губителен и для оригинала и для перевода, ибо народно-поэтическое сознание открыло в этих словосочетаниях такие смыслы, которые этимологическим или другими анализами, кроме эстетических, не постижимы. Превратное понимание и толкование, «приложение» пословиц еще до их перевода показал в «санчизмах» М. де Сервантес. (В романах Сервантеса 263 пословицы, но взяты они не нейтрально, а с особыми стилевыми заданиями.) Так именно применяли это «собрание поговорок и изречений, достойных Санчо Пансы», К. Маркс и Ф. Энгельс.

Трудности перевода идиоматических выражений преодолеваются с опорой на их образную природу, которой можно и должно искать соответствия. И вместе с тем нередко следует воздержаться от обязательного их перевода, ибо полный и словно бы принудительный перевод идиом будет лишать текст колорита, выхолостит его, удалит читателя от иноземного образа мыслей. В переводе идиом не следует подгонять их под привычные формулы, дабы не лишить автора «самобытной живописи, национальных приемов мышления». Любопытно приводимое П. Хэгболдтом испанское выражение *otra vez* («скажи иначе», или «еще раз», или «по-другому»), к которому прибегают всякий раз, когда хотят получить другое выражение той же мысли. И литературный переводчик должен неумолимо искать еще и еще раз наиболее выразительную замену или пару идиоматическому выражению.

Сложно преодолевать при переводе препятствия, которые создаются омонимией слов, когда одинаково звучащие интернациональные слова имеют или различные корни, или различные приложения в языках и тем более в литературных стилях. Это как бы «слова-оборотни», которые кажутся тождественными, а являются в национальном, традиционном словоупотреблении разными. Л. Боровой проследил поучительный путь слова «интеллигенция» [150], которое О. де Бальзаку не удалось привить во Франции и которое так прижилось в русской общественной мысли, а потом и литературе, что в «Кратком оксфордском словаре» французское слово *intellectuels* дается с пометой «от русского “интеллигенция”». Напротив, такое слово, как «пафос», в нашем литературном обиходе уже, чем у Ч. Диккенса или Дж. Голсуорси, у которых мы встречаем «жалкий пафос».

Переводчик художественной литературы не вправе манипулировать идиоматическими оборотами как неизменными атомами. Он должен считаться с их «валентностью», т. е. способностью сочетаться с определенным национальным или эпохальным стилем речи, выполняя авторскую задачу.

#### IV.7. Переводы близкие и далекие

В силу того, что каждый перевод представляет собой мост между литературами и служит сближению их, нередко кажется, что чем ближе, родственнее язык, тем легче и проще переводы с него. Однако и лексикография как таковая, и тем более переводческая практика убеждают в том, что не близость языков, а близость литературных стилей, эстетических заданий и принципов предопределяют пути взаимности в переводе [151]. Вырабатывая свою систему изобразительных средств, оригинальный художник наново подчиняет себе язык, и в словаре не найти готовых решений.

Бесспорно, что отсутствие целой вереницы реалий («реалия-предмет» и «реалия-слово» [187]) также ограничивает переводчика. Однако вызываемые всем этим трудности перевода локальны и временны. Они отступают на задний план с расширением горизонтов народов, упрочением их контактов.

Близость языков автоматически, без перевода, не делает своим у всех славян Т. Шевченко и Я. Купалу, В. Незвала и Х. Смирненского, И. Волькера и Н. Вапцарова.

Как нетерпимы были исправительные переводы В. Шекспира, так же нетерпимы исправительные переводы Т. Шевченко [44].

Только к XVIII ст. обособились литературы восточных славян, но и затем они развивались в постоянном взаимодействии при взаимных переводах. Материалы IV и V конгрессов славистов содержат важные публикации по этой проблеме славистики. Особо разрабатывается она в брошюре М. Рыльско-го «Художественный перевод с одного славянского языка на другой» [152].

Надо быть начеку и обходить рифы, которые подстерегают переводчика: совершенно различные уровни словоупотреблений (например, в чешском «аккурат» или «андел» — совсем не просторечия, а литературная норма); близко звучащие слова, но несходные реалии: *рожа* (морда), *роза* — в украинском «мальва»; *вонь* (дурной запах) — в польском «аромат»; украинское *баба* — только «старуха»; *пильный* в украинском и белорусском — «ревностный», «бдительный», поэтому нельзя перевести *пильна работа* как «грязное дело»; в чешском *черствый* — «свежий», *изба* — «комната в большом доме», *студент* — «гимназист». Подобные явления отмечаются авторами, исследующими вопросы стилистики белорусского языка. В белорусском «рубашка» отнюдь не «сорочка», «лава» — не «лавка».

Еще М. Богданович давал выразительный перечень коварных слов, «похожих, но разных» в русском и белорусском языках (примеры: бел. *пытась* (спрашивать) и рус. *пытать* (допрашивать), бел. *шнур* (мера) и рус. *шнур*

(бечевка), бел. *благі* (плохой) и рус. *благой* (добрый), бел. *маніць* (обманывать) и рус. *манить* (звать)). Сопоставляя переводы избранных произведений К. Чорного 1950 и 1958 гг., С. Александрович [153] ловит ленивых переводчиков на банальных стертых штампах и автоматических подстановках там, где следовало ввести в действие сопоставительную стилистику близких языков и литературу в переводе. К этому должна идти наша переводческая практика, опираясь на изучение стиля таких оригинальных авторов, как К. Чорный. М. Рыльский и А. Кундзич, которые указывали на огромные трудности в переводе на украинский язык таких реалий, как «свет», «светский», «дуэль», ибо Украина их не имела. Но сами переводы русской классики вносят в литературы эти реалии, минуя практическое, «жизненное» их освоение. Здесь происходит что-то аналогичное чисто литературному освоению таких литературно-мифологических реалий, как *нектар, амброзия, пери, гурии Востока*.

Можно сказать, что читатель усваивает их даже не из жизни, а прямо из литературы, в том числе переводной.

Русский язык, как показал В. Виноградов [127], наиболее многосторонне осваивал церковно-славянский и народный диалекты. Это сказывается на его роли связующего звена в орбите культуры славянства. Русский язык... выполнял свою роль в силу высокой исторической традиции и в еще большей степени в силу приобщения народов через него к социалистической идеологии. Он содействовал сближению и взаимообогащению культур через национальное развитие. Русский язык помогал и помогает донести художественные ценности, созданные творческим гением любого из народов, до всех народов.

Строго говоря, с точки зрения общей теории перевода специфики в переводе с близких языков нет, если не считать бдительного предупреждения о мнимой «легкости» и «тождестве».

Вместе с тем и в нашей научной литературе по переводу с одного славянского языка на другой, и в текущей критике переводов отмечается, что все еще нередко в практике бытует легенда о мнимой легкости перевода с близких языков. Более того, как отмечает В. Россельс, очень силен «гипноз оригинала». Человек, знающий оба языка бытовым образом (на бытовом уровне — *Примеч. ред.*), не читающий художественной литературы и не чувствующий народной стихии, в качестве переводчика с братских языков оказывается в столь же слабой позиции, как и переводчик с далеких, «экзотичных» языков. Каждое совещание по вопросам перевода, писательские встречи, подчеркивая огромный прогресс в организации и качестве переводческого дела, отмечают и «казусы», и «ляпсусы».

В последние годы интенсивность творческих взаимосвязей, все нарастающий поток переводов, наконец, творческие дискуссии по вопросам пере-

вода, проходившие на началах взаимности и в Москве, и в Праге, и в Софии, и в Варшаве, заметно продвинули теорию перевода (в рамках этой проблемы. — *Примеч. ред.*).

Заявку на творческую постановку целого ряда сложных вопросов представляла собой еще статья В. Россельса, напечатанная в 1953 г. [154]. Тогда же в Софии некоторые авторы, переводчики и теоретики (Л. Стоянов, С. Влахов, С. Флориан<sup>1</sup>) выступили по этим проблемам. Не прекращали публикации по этим вопросам Институт литературы в Варшаве и ряд журналов в Праге («Прага — Москва» и др.). Солидную сводку общих высказываний по общим вопросам перевода и по особенностям перевода с чешского и на чешский дает единственная в своем роде антология И. Левого «Чешские теории перевода» [49].

Досадно, что несколько незамеченной в общем потоке публикаций оказалась углубленная и основательно оснащенная примерами из современного опыта славянских переводов статья К. Кожевниковой «К вопросу о смысловой точности перевода» [155].<sup>2</sup> Автор этой статьи исходит из признанных положений о соединении точности с художественностью перевода. Она видит в переводчике прежде всего исследователя, а не читателя текста. Но далее К. Кожевникова сосредоточивает все свое внимание на поисках переводчиками художественной выразительности эквивалентов. Чешский автор пишет, что «поиски прямых эквивалентов в словарях не противоречат поискам стилистических замен. Это различные пути к одной цели». Предлагаемые К. Кожевниковой фрагменты анализа переводов «Казаков» Л. Толстого на чешский и К. Чапека на русский убеждают нас в большем. Нередко именно стилистические образные замены выводят из словарных тупиков.

В резюме данной работы, приведенном в «Известиях АН СССР» (Отделение литературы и языка. 1967. Т. 9), П. Богатырёв писал: «Автор статьи ставит вопрос, как поступать переводчикам при отсутствии эквивалентов в другом языке: заменять описанием? Оно нарушает художественное задание оригинала. Поэтому переводчик все время должен отличать, что детали и что существо». Это мнение нашего крупнейшего чехиста вдвойне ценно — и как филолога, и как переводчика романа Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» на русский язык.

В последнее время по общим вопросам межславянских переводов появились новые работы В. Россельса и Ю. Молочковского [157, 158].

<sup>1</sup> В монографии здесь ссылка [155], в настоящем издании она удалена по причине несоответствия позиции в затекстовом списке библиографических ссылок.

<sup>2</sup> Изменен номер ссылки с [156] на [155].



Вопросы перевода в связи с сопоставительной стилистикой в рамках славистических связей поставлены школой В. Матезиуса в ЧССР. Так, В. Барнетова пишет, что при сопоставительном анализе языков близкородственных необходимо отличать языковые факторы от сферы функционирования. Она приходит к выводу, что значительные расхождения между сопоставляемыми близкородственными языками могут быть также в области языковой стилизации, под которой — согласно мнению В. Матезиуса — мы подразумеваем особое, свойственное данному языку восприятие содержания мысли в различных стилистических структурах (в том числе и различные точки зрения говорящего и воспринимающего).

Поэтика заглавий работ В. Россельса и Ю. Молочковского («Подспоря и преграды» и «Сходные признаки роста»)<sup>1</sup>, можно сказать, выстрадана нашей переводческой мыслью и ставит отнюдь не простые вопросы теории. «Состояние переводов славянской прозы еще не достигло в целом того уровня, на котором находится советский художественный перевод с основных западно-европейских языков», — пишет Ю. Молочковский [158]. Этому есть ряд объективных и субъективных причин. Легче назвать последние: это «гипноз подлинника», это начитанность большинства читателей и переводчиков в той оригинальной литературе, которую они не давали себе труда переводить. Но этот субъективный момент перерастает в угрозу издательской практике.

В. Россельс пишет: «До сих пор большинство редакторов считает, что раз текст с грехом пополам понятен, можно не переводить. А что при этом разрушается единство читательского восприятия — до этого никому нет дела» [157]. Но «гипноз» близости подлинника прямо-таки провоцирует переводчиков с близких языков. А. Кундзич [188] писал, какую борьбу он вел за право не вводить в украинский текст «Войны и мира» русские слова «барчук», «барин». В. Россельс прибавляет при этом, что у нас до сих пор переводы с украинского пестрят словами «пан», «пани», «паныч», хотя для русского уха эти слова носят не украинский, а польский колорит. Если мы обратимся к словарям как к опоре в понимании словоупотребления «пан», то убедимся, что вне истории стилевых заданий, вне красок определенной литературы это слово не должно фигурировать. Нельзя, уступая его виду и звучанию, считать его всеобщим. В русском языке это слово употребляется для обозначения польских, украинских и белорусских панов, или же как форма вежливости в дореволюционное время: в белорусском оно обозначает лицо, пользующееся властью, — барин, важный господин, и в нем, в этом лице, столько же

<sup>1</sup> Заглавия работ добавлены составителями.

национального, сколько и социального. Только слово «паненка» опростилося и в словаре стоит под обозначением «ж. устн.», объясняется как «барышня». Но вот если мы возьмем в этих же словарях второй ряд словоупотреблений, то все они дают присловье: «пан или пропал», «либо пан, либо пропал», «або пан, або прапаў» (бел.). Таким образом, оказывается, что эта поговорка носит более всеобщий характер.

Правильно пишет В. Россельс, что в обращении украинского крестьянина к помещику-поляку, вероятно, следует употреблять «пане» — это только обострит социальную окраску текста. Но вот когда герой обращается со словами «пане» к французу или своему соотечественнику, это выглядит ненатурально. Последнее замечание не безусловно. Все зависит от авторского задания. Думается, что и Ю. Молочковский [158] не убеждает в обратном.

Наконец, нельзя обходить молчанием целый пласт этнографической литературы в XIX ст. и западно-белорусскую, западно-украинскую литературы, где это слово употреблялось самым естественным образом (заметим, что слово «шляхта» внесено в «Британскую энциклопедию» как таковое). Что чрезвычайно интересно отметить в данном случае, это, пожалуй, большую всеобщность пословицы, чем одного слова-понятия.

Статьи В. Россельса и Ю. Молочковского — хороший творческий диалог. Легче или труднее переводить с близких языков? Есть и подспорье, и преграды. На чешско-русском материале Ю. Молочковский показывает, сколь опасны подводные камни сходства, и цитирует при этом письмо Н. Гоголя М. Максимовичу: «Есть пропасть таких фраз, выражений, оборотов, которые нам, малороссиянам, кажутся очень будут понятны для русских, если мы переведем их слово в слово, но которые иногда уничтожают половину силы подлинника... Помни, что твой перевод для русских, и потому все малороссийские обороты речи и конструкции прочь!» [158].

Ю. Молочковский указывает такие ориентиры, как сходства и различия, которые раскрываются им как сходства словарного состава и смысловые сдвиги, на почве которых образуются коварно мнимые синонимы типа «не совсем то», преодолеваемые одним средством — углубленным знанием, умением, стилистической мерой.

В. Россельс говорит о границах различных стилей внутри славянских литератур, которые: как правило, не совпадают [154]. Нейтральное или книжное в русском оказывается все еще живым и образным, не книжным в чешском и белорусском. Тот же автор убедительно показывает различия в употребительном порядке слов, интонационном строе (с учетом даже техники дубляжа) в кино. Сталкиваясь с реальными трудностями, переводчик славянских

литератур все-таки может и должен опереться на отнюдь не призрачную, не нейтральную почву общности, исторической близости там, где она есть и сама не ограничена жесткими нормами грамматики, синтаксиса, устойчивого словоупотребления. Враги перевода и в близких славянских языках те же: буквализм и отсебятина, но и «подспорья» есть.

Совершенно очевидно, что перевод с родственных языков как перевод художественный труден в силу того, что тропы, образы, идиомы, наконец, звучание достигаются в оригинале очень часто лишь сходными, но отнюдь не тождественными средствами. Поэтому их перевыражение, но совсем не калькирование, обязательно. Переводчикам приходится убеждаться в том, что близость – не тождество, особенно в сфере художественной литературы. Наиболее поучительно это рассмотреть на примере переводов Я. Купалы на славянские и неславянские языки. Эти переводы, даже если они шли рука об руку с переводами М. Богдановича [73] и лучшими для того времени переводами К. Нечаева, И. Янчука и В. Брюсова, отразили и неполное знание языка, и, главное, равнодушие к тропике, индивидуальному стилю поэта, через которые и выразилась его народность. Советская переводческая школа в лице прежде всего М. Исаковского [159], Я. Хелемского, в лице ленинградских поэтов А. Прокофьева и М. Комиссаровой более 30 лет плодотворно доносит до русского читателя, а через русский язык и до читателей всех социалистических стран поэтичность белорусского оригинала. Через посредство русского перевода поэзия оригинала становится доступнее не только народам Советского Союза, но и народам зарубежных стран.

Через русские переводы Я. Купала и Я. Колас выходили на страницы английского, немецкого, французского и испанского изданий журналов «Интернациональная литература», «Советская литература».

Естественно, что в теоретическом и практическом плане переводы со славянских языков должны быть прямыми. Это замечательно обосновал выдающийся мастер и теоретик перевода Ю. Тувим («Лирика Пушкина», «Заметки из опыта» и др.). Как показывают С. Поллак, М. Живов и Т. Робак, переводчик-поэт Ю. Тувим, отталкиваясь от натяжек и приближений, свойственных, например, А. Важику как переводчику, обогатил и польскую национальную литературу и теорию перевода [160].

Та же мысль подчеркивается и рецензентами чешской антологии белорусской поэзии, вышедшей в Праге в 1955 г. под редакцией И. Румлера [161]. Это, как отмечает Б. Шимкова, стало хорошей традицией [162].

Однако, избегая злоупотреблений посредничеством (как и подстрочников), нельзя делать вид, что предшествующих переводов не существует. Такие

мастера и одновременно теоретики славянских переводов, как А. Чёрный, Л. Стоянов и Ю. Тувим, М. Рыльский, постоянно ведут наблюдения и делают определенные выводы из широких сопоставлений на нескольких славянских языках. И здесь должно приводиться в движение не приблизительное школьное представление об их родстве, так сказать лингвистическом родстве. Этого совершенно недостаточно. Для художественного перевода необходима аналитическая работа широких сопоставлений. Пока переводчик не знает, не учитывает наличие разных образных параллелей или даже антитез, вариантов, он рискует стереть, нивелировать и национальную и образную специфику. Более того, переводчик художественного текста с близких языков рискует его провинциально ограничить и слишком заземлить, если он не выходит на простор сопоставлений в рамках всей славянской взаимности. Переводы М. Танком А. Мицкевича отличаются от рядовых и ремесленных тем, что они парят на крыльях поэзии автора в просторах всей славянской поэзии. Удачи М. Танка показывают, что переводы славянских авторов требуют активного привлечения всех славянских литератур и не мирятся с провинциальным обособлением одной из них. Это является и логическим выводом, и итогом (обобщения. — *Примеч. ред.*) значительного исторического опыта художественных переводов со славянских языков. Складывающиеся в рамках славянской взаимности подлинно художественные переводы имеют очень большое значение в историческом процессе выхода отдельных национальных литератур на орбиту уже не одного только славянства, а и дальше, на орбиту всемирного звучания. Это показывают работы о переводах стихов А. Пушкина, В. Маяковского.

Если мы с этой точки зрения подойдем к переводам и публикациям с белорусской поэзии и на дальние языки, то убедимся, что выработанные нами общие принципы имеют международное, а не местное значение.

Как отмечается в докладе П. Бровки на IV съезде писателей Белоруссии, выход белорусской литературы к зарубежному читателю становится характерной чертой ее последовательного развития [163]. В переводах, если хотя бы переводов достоверных и художественных, неизменно должен учитываться этот момент — их общеславянская основательность, широта. Не только наши единомышленники-коммунисты за рубежом говорят об этом (например, Л. Арагон), но и мало-мальски объективные буржуазные литературоведы (например, Мессина — автор итальянской монографии о белорусской литературе [164] (см. подробнее об этом в разделе «Прыяцелі і ворагі беларускай савецкай літаратуры за рубяжом» монографии [165])).

В связи с распространением наших многонациональных советских литератур на все континенты, естественно, встает вопрос о специфике переводов художественной литературы на дальние языки. Это очень актуальный вопрос нашей эпохи – эпохи крушения империализма и приобщения слабо развитых стран Азии, Африки и Латинской Америки к мировой литературе.

...Перед литераторами Азии и Африки встают сложные проблемы, и в их числе отношение к местным и мировым языкам и литературам. <...> ...С освобождением от колониализма изменяется отношение к европейским языкам и их роли не столько как языков, сколько как литературных посредников. На современной разительно изменившейся карте мировой литературы взаимодействие и взаимосвязи художественных литератур осуществляются как с помощью переводов, так и с помощью различных средств информации (кино, радио, телевидение, личные контакты художников на международных конференциях). <...>

Естественно, что трудности перевода на дальние языки реальны. Не приходится закрывать глаза на разобщенность реалий целых континентов, на то, что у полярного круга сам «снег» будет иметь полдюжины обозначений, а африканец долгое время не будет знать ни одного; что названия широт: *тайга, саванна, сельва, тундра*; строений: *изба, хата, вигвам, юрта* – и даже степеней родства кажутся (покажутся читателю. – *Примеч. ред.*) всецело чуждыми.

Но современная жизнь, прежде всего социальный и научный прогресс, успехи радио, кино, телевидения, помогают распространению и столь разобщенных в сознании реалий. Более того, художественный перевод, при всей своей трудности и утонченности, по самой своей природе, обогащая иную литературу эстетическими ценностями, способствует последующему совершенствованию взаимосвязей. Если всякий другой вид перевода по методике стереотипен и обогащает иноязычный словарь в основном количественно, то художественный перевод учит национальных литераторов приводить в движение все ресурсы языка, будить скрытые силы слов в разработке (в процессе разработки. – *Примеч. ред.*) оригинального стиля, соответствующего задачам перевода.

В свое время нередко при оценке перевода говорилось «далекий», «далек от подлинника», от точности. Как мы видели, долгое время для «отдаленности» переводов были свои исторические причины, более значительные, нежели различия языков. Но всевозможные контакты создали, как пишет Ж. Мунен [40], иную ситуацию, после которой И. Тургенев и Л. Толстой стали настолько же ближе французским читателям, как и великие французские

писатели – русским. Внутренним препятствием художественному переводу может служить консервативный этнографизм, увековечивающий региональные особенности или диалекты. Абстрактен совет переводить диалекты диалектами, ибо положение и роль диалектов в различных языках не тождественны (В. Матезиус, Ж. Мунен). Не менее энергично препятствует переводу такая эстетическая система, которая требует – как мы видели на примере французских традиций – переделки, переименования, адаптации оригинала во вкусе своей читательской публики. Подобные переводческие принципы, игнорирующие эстетическую природу оригинала и диалектику литературных взаимосвязей, воскрешались и много позже, когда приспособление к своим вкусам подавляло перевод и препятствовало восприятию иноязычного искусства [166]. В наши дни такие предвзятые методы литературного общения представляются архаичными.

Если уж словари фиксируют расширение и пополнение межъязыковой идиоматики, то еще большее значение приобретает присвоение литературами общечеловеческих образов, мотивов, эстетических представлений. Все это осваивается путем перевода. И показательно, что наиболее дальновидные писатели Черной Африки конструируют в оригинальных своих произведениях идиоматические выражения, основываясь на сплаве фольклорных и высоко развитых литературных образов.

Переводы не могут и не должны мириться с тем, что остается чуждым общению и взаимодействию; но перевод не может и не должен приближать оригинал настолько, чтобы он переставал осознаваться как произведение иностранное. В интересах поэтического восприятия текста иноязычным читателем должны быть выработаны не только приемы приближения, но и приемы остранения оригинала дистанцией<sup>1</sup>. Они могут вырабатываться как «бесконечно малые», но существенные слагаемые национального колорита, который отнюдь не должен улетучиваться при переводе на другой язык. Вот почему столь существенно сочетание транслитерации исторических имен и географических названий с уже подчиненными эстетическим принципам перевода способами передачи имен писателя и героев, когда, например, предпочтение отдается Дон Жуану перед Дон Хуаном, если речь идет о французском герое. В переводе действует оптика сознательного приближения или некоторого отдаления в интересах эстетического восприятия именно данной национальной литературы в ее «национальной одежде» (А. Пушкин).

<sup>1</sup> Остранение – не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание видения его, а не узнавания (В. Шкловский).

И здесь национальная форма передается и другим языком, если эстетическое решение найдено творчески правильно [167]. Если лексикографы находили, что предметно-логическое значение слова преобладало над функциональным, то в эстетике перевода это соотношение преобразуется. На первое место — как показали Н. Амосова [189], А. Кунин [193], Я. Рецкер [198] — выдвигается функциональное значение слов в той их роли, которая была открыта оригинальным художником и которую должен донести переводчик. Это особенно очевидно в самых широких, значимых контекстах, например в связи с передачей поэтики заглавий. Если в заглавие произведения автор ввел метафорическое начало («Мертвые души», «На дне», «На расстанях», «Вешние воды»), то перевод его становится вдвойне затрудненным (метафора + авторская идея). Но и повествовательные заглавия без учета авторского замысла переводятся превратно. Так, например, роман Г. Флобера «Воспитание чувств» долгое время издавался у нас под названием «Сентиментальное воспитание», а роман Г. де Мопассана до сих пор лишь приближенно переводится «Жизнь», вместо предложенного еще Л. Толстым — «И это жизнь!», «Такая жизнь».

Перевод — приближение художественной информации. Он может преодолевать чисто лингвистические барьеры и расстояния.

В нашу эпоху, когда процесс взаимодействия и взаимопроникновения литератур стал, как никогда прежде, интенсивным, языковая близость или отдаленность отступают на второй план перед лицом других факторов исторического порядка, каковы прежде всего идеологическая, эстетическая близость. Так, например, отброшен практикой и теорией художественного перевода тезис об «островном» понимании и восприятии венгерской литературы в силу того, что венгерский язык не в родстве с соседними славянскими, романскими, германскими языками. Это отступает перед лицом эстетической близости Ш. Петёфи и Э. Ади, М. Залки и А. Гидаша прогрессивным и революционным писателям нового времени.

Отходит в прошлое эпоха исключительно европейских «классических» контактов и переводческих традиций. В XX ст., как в веке ускоренного социального и литературного развития, вступают между собой во взаимосвязи и взаимодействие литературы, не знавшие античных, классицистских, романтических и даже реалистических школ, устоявшихся в новое время жанровых и стилевых форм.

Такие корифеи национальных литератур, как Я. Райнис, Я. Купала, М. Богданович, И. Франко, С. Фтабатэй, Лу Синь, Р. Тагор, своими оригина-

нальными и переводными произведениями способствуют прохождению «сокращенного повторительного курса литературного развития», пополнению своих литератур и идеями, и недостающими формами. Но еще шире становится общий контакт каждой литературы, развивающейся уже в эпоху современных всеобщих связей, с мировой литературой (см. подробнее в работе И. Неупокоевой [89]).

И если относительная неравномерность художественного развития и познания мира ограничивает взаимность литератур, то никак не больше чем различия в системах языков. В процессе все более активных взаимосвязей и взаимодействий национальных литератур вырабатываются пути и методы преодоления не только языковых, но и эстетических барьеров. Ю. Левый [168] заключает, что в художественном переводе вырабатывается равнодействующая сопоставлений между оригиналом и переводом в функциональном их значении и перевод играет роль верного посредника как в поэтике, так и в идейном направлении.

Перевод, как явление эстетическое, обеспечивает превращение переводных произведений в факты отечественной литературы.



## Вместо заключения ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА И СОВРЕМЕННОСТЬ

В современном мире эстетика художественного перевода, ее теория и методы, приложение ее как мастерства, связующего воедино национальные литературы, является предметом непрестанной идеологической борьбы, полемики. Эта полемика охватывает самые общие вопросы теории перевода: границы переводимости, соотношение формы и содержания, жанровые и стилевые проблемы перевода, вопросы его истории и критики... очерчивает принципы национальных школ искусства художественного перевода. Все это, естественно, сказывается на практических результатах все более многообразных переводческих исканий.

...Полемика в той или иной мере отражается на страницах международных периодических изданий, прежде всего на страницах журнала «Babel» («Вавилон») Международной федерации переводчиков FIT<sup>1</sup>, несмотря на то что в журнале преобладают информационные и правовые публикации в духе уставов ООН. Отдельные публикации отражают различия во взглядах на литературу, языки, новые отрасли знания и прежде всего на перевод как науку и искусство одновременно. Уже в обзоре этого издания, принадлежащем перу И. Черняк [169], отмечалось, что и в журнале федерации переводчиков FIT вначале мелькали скептические и даже фидеистические высказывания, в которых перевод трактовался как «искупление греха гордыни». Автор одной такой статьи Л. Л. ди Трабиа усматривал «грех в славе писателей и опасность... во всемирном языке формул, интегралов и квантов».

Но материалов, в которых развивались бы подобные взгляды, становится все меньше и меньше. Растет ООН, в стенах которой находят себе по праву достойное место новые и новые свободные народы, ширится и работа ЮНЕСКО. Уже это не может не отражаться на FIT и ее изданиях. В «Вавилоне» появляются статьи о переводах в Латинской Америке, Азии и Африке. Авторы этих статей постепенно выходят за рамки сухой информации и освещают принципиальные вопросы перевода.

<sup>1</sup> Federation internationale des traducteur. – *Примеч. ред.*

Журнал представил анализ статистики «Индекса переводов», из которого явствовало, что СССР по-прежнему удерживает лидерство по количеству переводов, оставляя позади и Францию, и ФРГ, и США. В журнале были напечатаны большая статья А. Менье об известном у нас и очень полезном сборнике «Русские писатели о переводе», вышедшем под редакцией Ю. Левина и А. Фёдорова в Ленинграде (1960), отдельные статьи об исследованиях в области перевода, опубликованных в ЧССР и Польше.

Наконец, поворот в деятельности ФИТ и в профиле журнала обозначен тем, что в нем наряду с авторами чисто информационных и библиографических материалов выступают также выдающиеся филологи-полиглоты и переводчики Ж. Мунен, Э. Кари, Т. Савори и др. Их статьи по вопросам истории и теории перевода представляют значительный интерес. Еще в 1957 г. Э. Кари опубликовал в журнале «Вавилон» статью о советской школе перевода, завоевавшей себе «признание не только плодотворной практической деятельностью, но и теоретическими изысканиями, которые ведутся в разных направлениях, но складываются в цельную и последовательную доктрину».

Т. Савори, виднейший теоретик перевода, в 1957 г. опубликовал монографию «Искусство перевода» [170], в которой поддержал положительное отношение к возможности перевода в теории и на практике: «Соглашаясь с принципиальной возможностью перевода, надо поставить и разрешить три вопроса: 1) что автор хотел сказать, 2) что он сказал, 3) как он это выразил».

Когда переводчик все это себе уяснил, он начинает искать адекватные формы в языке своего народа, а также на литературном языке, чтобы опять-таки решить тройную задачу: 1) сказать не хуже автора, 2) сохранить всю эмоциональную непосредственность и непринужденность оригинала, 3) сказать то же, что автор.

Журнал ФИТ «Вавилон» очень часто становится ареной борьбы мнений, хотя он и сторонится острой постановки идеологических вопросов с обязательным выбором позиции.

Характер деятельности ФИТ, если она хочет оставаться альянсом переводчиков, не может мириться с вариациями на тему об... «извечной неперево-димости». Так, Э. Кари вынужден полемизировать с подобной точкой зрения декадента Х. Ортега-и-Гассета, развитой им еще в этюде «Ничтожество и наличие перевода» (1935) и отраженной в специальном номере журнала «Диоген». И Э. Кари, отталкиваясь от скептика из «Диогена», не ограничивается ссылками на высказывания о переводе авторитетов прошлого (М. Лютера, Э. Доле, И. Гёте, О. Ришера и др.). Он затрагивает и жизненно важный

вопрос о целесообразности расхода части бюджета ООН – ЮНЕСКО именно на переводческие дела, хотя и заключает меланхолически: «Трудно стало добиваться взаимного понимания, когда под устойчивыми святыми словосочетаниями стали пониматься разные вещи» [171].

Наряду с серией статей о правовом положении переводчиков, в которых журнал указывает на преимущественные материальные и правовые условия для переводчиков в странах социалистического лагеря, появляются статьи о профиле их подготовки. Так, И. Валбиер (Индия) остановился на важности подготовки переводчиков с особых языков (санскрит – для Индии, латынь – для Европы). Отмечалось, что широкая университетская подготовка переводчиков должна дополняться специализированной подготовкой в трехгодичных институтах толмачей-долметчеров<sup>1</sup>.

Журнал публикует содержательную информацию о внутренней жизни переводческих союзов, гильдий, альянсов; об их важнейших изданиях. Эта информация очень ценна, так как даже названный «Индекс переводов», издающийся в Париже, всего не отражает...Обращают на себя внимание проблемные теоретические статьи таких авторов, как А. Курелла, Р. Ингарден, (А. Курелла известен по публикациям в сборнике «Мастерство перевода», а Р. Ингарден – по «Введению в эстетику»), П. Рей, статья которого заслуживает особого рассмотрения.

Горизонты П. Рея ограничены прагматическим пониманием философии, которое, в частности, внушает автору повышенное внимание<sup>2</sup> к таким вопросам, как «цена перевода». П. Рей считает, что можно моделировать перевод «по образцу различных отраслей научных знаний» и при этом следует отдать предпочтение тому переводчику, который одновременно является специалистом предмета. Никакая математизация структур перевода, упоминаемая автором, не может быть столь определяющей, как его же замечание, что «стиль властвует над языком в наше время как никогда».

П. Рей останавливается на предложенной около десяти лет тому назад Т. Савори классификации читателей перевода (по их отношению к языку оригинала). Читательский интерес – вопрос принципа и для художественной литературы, специфики перевода которой П. Рей, по существу, едва касается. Он пишет о поисках синонимов, ведущих к «языку цели», о том, что эквивалентность выражения предполагает преемственность жанра (например, более естественное перенесение античной эпической поэзии в одну литературу,

<sup>1</sup> Dolmetscher (нем.) – устный переводчик. – *Примеч. сост.*

<sup>2</sup> Обуславливает повышенный интерес. – *Примеч. ред.*

нежели в другую). Можно лишь подосадовать, что П. С. Рей не принимает во внимание «внеязыковые», литературные, эстетические факторы перевода, хотя и упоминает о значительности труда именно литераторов-переводчиков, о которых еще Н. Гоголь писал в письме от 28 февраля 1850 г. В. Жуковскому<sup>1</sup>: «Переводчик поступил так, что его не видишь: он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы и нет стекла».

Подчеркивая положительное значение журнала «Вавилон» именно как информационного издания, отмечая его несравненно большую солидность в сравнении с такими изданиями, как «Курьер ЮНЕСКО», мы должны отчетливо представлять себе и традиционный скепсис по отношению к обобщению и теоретическому осмыслению огромного эстетического опыта перевода.

В последних номерах журнала закономерно большое место заняли различные информационные и проблемные материалы, посвященные художественному переводу в социалистических странах. Тут и обзор Ю. Левого о переводах в ЧССР, и отклики на книги Г. Гачечиладзе и Е. Эткинда, и другие содержательные публикации, посвященные различным аспектам истории и теории перевода. Журнал расширяет публикации по лексикографии и учебным методическим вопросам.

Все это естественно, так как отражает объективно складывающуюся картину плодотворного единения прогрессивных сил зарубежной филологической науки с учеными социалистических стран, разрабатывающими проблемы перевода. Этот процесс отражают периодическая печать и научные издания, монографические работы и сборники, вышедшие в свет за последние годы в ЧССР, ГДР, СССР и ПНР, выступления В. Жирмунского, Г. Рааба, Г. Киеша, И. Неупоковой, М. Алексева, Ю. Доланского на симпозиумах в Будапеште, Москве, Праге.

Тем более предвзятой рисуется позиция редакторов-составителей 23-го тома трудов Гарвардского университета США, посвященного переводу. В этом томе противоречивейшим образом декларируется тезис о тщетности исканий творческой мысли за целые тысячелетия. Даже собственная библиография с 1946 по 1958 г. на с. 271–293 не удержала редакторов от сетования по поводу того, что наука о переводе не делает поступательных шагов вперед, а «несколько экспериментальных очерков из этой еще «темной» малоисследованной области дадут лишь более ясное толкование некоторых проблем и укажут некоторые из возможных путей их решения. В области, где так мало

<sup>1</sup>Дата и адресат добавлены составителями.

известно, даже это малое драгоценно» [172]. Прочитанное нами место из этой тирады составителей американского сборника ставит их в конфузное положение людей, которые думают заново «открыть Америку».

Сборник Гарвардского университета состоит из трех разделов: «Переводчики о переводе», «Подходы к проблеме», «Критическая библиография трудов по изучению проблем перевода».

Даже этот последний раздел заметно отстает от современной науки в силу предвзятого мнения составителей, что здесь будто бы очень мало сделано, не объективного подхода к оценке трудов предшественников, особенно вне англосаксонского мира.

Многие статьи сборника носят сугубо камерный характер, как по материалу, так и по его обработке, по выводам. Особенно проигрывают статьи по проблемам поэтического перевода от того, что рассматривают исключительно одиозные фигуры декадентского трюкачества и не замечают ярких и трудных для перевода современных авторов К. Сендберга, П. Неруду, Н. Гильена, Ж. Амаду.

Несколько поднимается над общим уровнем до обобщений статья Д. Фитса о нюансах поэтического перевода. Автор ее признается, что был сторонником буквального перевода и требовал этого от других. Теперь он раскаивается и допускает «поиски образных тонкостей». Статья содержит довольно ограниченные выводы на основе субъективных и случайных сопоставлений. И это по вопросу, который и на практике и в теории многократно и плодотворно разрабатывался 400 лет в Европе!

Естественно, что наше внимание приковывает статья В. Набокова о переводах из Пушкина на английский язык. Это углубленная работа, хотя и ей не хватает основательности в использовании традиций перевода и его эстетической критики.

В. Набоков говорит о специфических трудностях в переводе галлицизмов, которые он берет очень расширительно (и лексически, и синтаксически, и грамматически). Это приводит его к преувеличению роли Э. Парни и других французских поэтов в творчестве А. Пушкина, все еще по старинке представленного только их преемником (в качестве их преемника. — *Примеч. ред.*). Выводы этого исследования представляются нам опять-таки намеренно суженными, мельчащими масштаб поэзии Пушкина на карте мировой литературы. Автор статьи игнорирует капитальные труды по этой проблеме М. Алексеева, В. Виноградова. В Набоков оставляет читателя в предубеждении, будто бы и не накоплен столетний эстетический опыт переводов А. Пушкина на многие языки Запада и Востока.

Составитель сборника трудов Гарвардского университета считает нужным оговорить, что «статьи 2-го раздела нелегко отделить от собственно теоретических, ибо каждый из (представленных в нем. — *Примеч. ред.*) переводчиков утверждает или имеет в виду некие общие принципы или цели, заимствованные из собственного опыта». <...> Р. Поджиоли исследует критическую или интерпретирующую деятельность переводчика, опять-таки словно европейских, советских разработок этой проблемы совсем не существует.

Такой подход тенденциозен и даже не академичен, ибо признано со времен М. Ломоносова, что «наука развивается токмо приращением».

Во 2-м разделе сборника обращает на себя внимание статья Р. Якобсона «О лингвистических аспектах перевода» [173]. В ней и формалист Р. Якобсон признает: «В своей коммуникативной, познавательной функции язык мало зависит от грамматики... Любое допущение неперевода будет противоречить этому». Однако тут же автор знаменитой статьи «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» впадает в противоречие с самим собой и повторяет выводы Московского психологического общества (1915) [172] о том, что русские склонны персонифицировать «понедельник», «четверг» в мужском роде, а «среду», «пятницу» и «субботу» — в женском. (Заметим, что собственно перевод в этом аспекте знает один исторический курьезный казус, когда при переводе Д. Дефо имя Пятницы оказывалось по-русски несообразно «женским».)

В. Виноградов показал, что Р. Якобсон в самом главном остался верен школе русского философского символизма, подновляя его в духе новейшего лингвистического структурализма. Эта тенденция, по мысли В. Виноградова, приводит исследователя к еще большему ограничению целей поэтики, ее внутреннего содержания, ее методов и приемов изучения словесно-художественных объектов. «Поэтика замыкается не только в пределах лингвистики, но еще уже — в рамках теории поэтической (и даже стихотворной) речи» [174]<sup>1</sup>.

Как подчеркивает Р. Самарин: «Работы Р. Якобсона по методологии игнорируют специфику эстетических идей, живущих в любой поэтике. Эти идеи — отражение реальной действительности, а не только сумма языковых феноменов, подлежащих изучению исключительно только в лингвистическом аспекте» [175].

Все эти построения Р. Якобсона о переводе ведут его к мифотворчеству слова в духе труда А. Кожибского «Наука и разум», ложность которого пока-

<sup>1</sup> Заменены номера ссылок ([173] на [174], [174] на [175]) в соответствии со списком библиографических ссылок.

зал современный прогрессивный американский философ Б. Данэм в книге «Человек против мифов» (1947): «Пока мы не научимся избегать того неподвижного языка, в котором навеки запечатлелись старые мысли и старые чувства, и не приведем нашу речь в соответствие с действительностью, находящей свое отражение в наших мыслях и в наших чувствах, настоящее всегда будет для нас непонятным, а будущее — непостижимым», — из главы IX «О том, что все проблемы объясняются лишь трудностями языка», а несколько позднее — польский философ-марксист А. Шафф в книге «Введение в семантику».

В общем виде Р. Якобсон различает три вида переложения вообще: 1) из одной поэтической формы в другую, 2) с одного языка на другой, 3) со слов — на музыку или в танец, кино. Само отождествление перевода как такового с переложением в смежные виды искусства очень большая натяжка, ибо уже на рубеже XVIII—XIX стст. в теории и на практике художники слова отделяли переводы от переложений.

Гарвардский сборник, основательный в библиографическом отношении, во многом предвзято обходит завоевания национальных школ художественного перевода за последние десятилетия, которые так заметно подвинули вперед теорию, если не сняв «извечные» вопросы непереводимости, то указав пути их разрешения.

В ряду публикаций по проблемам перевода последнего десятилетия, недооцененных Гарвардским сборником, обращает на себя внимание объемистый том материалов нескольких научных конференций, вышедший во Вроцлаве под названием «Об искусстве перевода» под редакцией М. Русинька при участии Л. Морштына, Я. Парандовского, С. Поллака, А. Сандауэра, А. Стерна, А. Важика, К. Трухановского [176]. Здесь перед нами и этюды из истории переводческого искусства, и заметки из опыта переводчиков, в том числе таких опытных и ищущих, как А. Стерн, А. Важик, М. Домбровская, Я. Ивашкевич и др. Наибольший интерес представляет свод статей и материалов из раздела «О теории перевода».

Видный современный эстетик Р. Ингарден считает, что перевод лишь приближенно воссоздает целостное художественное произведение во всех его слоях при поисках эстетически валентных качеств. При этом источники «неверности» переводов, по Ингардену, в том, что кроме различий в языках по существу обозначений предметов или смысловых единиц сказываются различия в понимании стилей. От всего этого научный перевод свободен.

В гарвардском сборнике «Об искусстве перевода» напечатаны статья З. Шмидт «Отечественные и иностранные факторы в литературном переводе» и статья С. Фурманика «Парадоксы перевода». Следует отметить, что

и лингвистические работы сборника отдают должное не догматическим построениям сравнительного языкознания, а особой роли функции тех или иных конструкций и их соответствий в переводе. К сожалению, если отдельные материалы этой книги в нашей печати еще привлекаются (Е. Эткинд, А. Фёдоров, М. Лужанин, Д. Политыка), то весь сборник в целом был предметом лишь одной озаглавливающей рецензии [177].

В организациях ФИТ и ЮНЕСКО неоднократно ставился вопрос о подготовке (необходимости разработки. — *Примеч. ред.*) всеобщей истории перевода как искусства, способствующего познанию и сближению народов. Общеизвестным становилось то, что эта всеобщая история перевода должна и может сложиться только на основе национальных исследований и публикаций по этому вопросу.

Одной из первых подобных работ, фундированной на солиднейшей отечественной историко-филологической основе, явилась книга, подготовленная Ю. Левым «Чешские теории перевода» [49]. Том в 597 страниц состоит из двух частей: собственно историко-литературного исследования составителем эволюции взглядов и мастерства чешских переводчиков за добрые четыреста лет и публикаций, документирующих первую часть: самих манифестов, высказываний и других материалов наследства.

В историческом очерке Ю. Левого центр тяжести сосредоточен на очень своеобразном переходе от Ренессанса и Реформации к периоду Чешского возрождения (XVIII—XIX вв.) в деятельности будителей<sup>1</sup>. Исследователь показал здесь, сколь своеобразно прилагались лютеровские принципы перевода Библии во всей оригинальной и переводной литературе в зависимости от идеологической борьбы сначала между католиками и протестантами, а затем и тех и других с антиреформаторами.

В рецензии А. Фёдорова и О. Трофимкиной на книгу Ю. Левого указывалось, что в ней освещены, с одной стороны, «сложное сплетение традиций и принципов, как продолжающих линию собственного развития чешской переводной литературы, так и идущих из других стран, и, с другой стороны, интенсивность творческого отклика чешских переводчиков и теоретиков на это богатство наследия — своего и иностранного» [190]. Рецензенты справедливо указали, что от автора-составителя «можно было ожидать более развернутой картины переводческой деятельности на фоне грандиозных событий недавнего прошлого». Следует подчеркнуть, что плодотворность исследования чешских теорий перевода именно в литературоведческом и общеэстетическом

<sup>1</sup> *Buditelé* (чеш.) — «пробуждающие», активисты национального, культурного и языкового возрождения в среде славянских народов. — *Примеч. сост.*



аспекте в связи с историей общественной мысли — очевидное достижение самого Ю. Легова. Через несколько лет, во многом опираясь на это исследование [49], Ю. Легов опубликовал работу по теории перевода [168].

Важно указать и на то, что как библиографический обзор, так и основные разрезы истории и теории перевода Ю. Легова даны в соотношении чешских, русских и немецких материалов. И это отнюдь не дань библиографизму, а отражение плодотворности исследования проблем перевода во взаимодействии теории литературных стилей. Этот момент следует подчеркнуть как важный для современного состояния вопроса.

В одном из первых проблемных сборников по общим вопросам перевода, изданных в ГДР, — «К вопросам перевода художественной и научной литературы» [178] — содержались перепечатка работы советского исследователя П. Топера «О некоторых принципах художественного перевода» из журнала «Новый мир» (№ 1 за 1952 г.) и статья К. Хоппенер «Заметки к переводу беллетристических произведений». Автор этой статьи акцентировала двуединую задачу беллетристического перевода — верную передачу содержания вплоть до формы оригинала, но отнюдь не за счет формы языка перевода.

В декабре 1958 г. комиссия переводчиков Союза писателей ГДР организовала обсуждение докладов О. Брауна «О классических традициях перевода» и Г. Рааба «Взгляды русских классиков на перевод» [179]. Здесь давался обзор развития наших воззрений на перевод со времен Петра I и до середины XIX ст.

Наконец, следует указать, что солидные публикации по теории и истории перевода, увидевшие свет в 50-х гг. нашего века в ГДР и ЧССР, плодотворно ориентированы на советские исследования общих вопросов перевода и огромную практику переводческих штудий наших многонациональных литератур. Это определила и публикация С. Влахова и С. Флорина «Художественный перевод и переводчик» (София, 1958) с подзаголовком «Обзор по русским источникам за 1957 год».

Отвлекаясь от того, что появлялось в европейской филологии о переводе, составители Гарвардского сборника самоограничили себя. Эта же тенденция к самоограничению и обособлению дает себя знать в разной мере и в двух сборниках по проблемам перевода, вышедших в свет в ФРГ в 1963 г. При этом если сборник «Искусство перевода» [180], изданный Баварской академией наук и очень неравноценный по составляющим его материалам, отмечен налетом внеисторического дилетантизма, то сильной стороной штуттгартского сборника «Проблемы перевода» [181] является историчность подхода к такой материи словесного искусства, как перевод.

В чтениях Баварской академии и кафедры поэтики Университета Людвиг-Максимиллиана [180] сделаны заметные уступки современности, которые сказываются и во внимании к проблемам машинного перевода, и в привлечении нигерийского писателя Г. Скажа, оттенившего роль переводов в моделировании новых конструкций внутри национальных языков.

За традиционным в своей бессодержательности диалогом В. Сюскинда и Г. фон Бринга о непереводаемости стихов и этюдами о переводах Р. Рильке (в мюнхенском сборнике. — *Примеч. ред.*) обращают на себя наибольшее внимание статья С. фон Радецкого с одной стороны и К. Кролова — с другой.

В статье С. фон Радецкого «О переводе» замысловато переплетаются рассуждения, идущие от опыта перевода и истории развития словесной культуры, с предрассудками от Адама, или же догмами. Автор начинает свой этюд с заявления, что «чудо перевода предопределено, ибо “был некогда праязык”». Всепроникающую силу языков С. фон Радецкий ставит в зависимость от... религиозного их наполнения, повторяя традиционное «нет» поэтическим переводам. Он тут же повторяет, не называя его, П. Ван Тигема [182], когда заявляет, что субъектом всемирной литературы являются лишь лирики, которые творят в мировых языках. Но дальше — больше. С. фон Радецкий ничтоже сумняшеся «объясняет» неизвестность мировому читателю А. Пушкина и А. Мицкевича, Ф. Тютчева и А. Блока тем, что «язык их еще не стал мировым». Чувствуя всю шаткость своего тезиса, автор статьи оговаривает, что «русский язык как язык велик и еще может стать мировым, однако сегодня еще не является таковым». В нем — по С. фон Радецкому — «больше чувствовали, чем думали». И чтобы читатели не терялись в догадках, что бы это могло значить, он объясняет: «Имелись лишь самые начатки религиозной философии, когда татарское иго большевизма положило конец высшим устремлениям духовного сознания». Не утруждая себя доводами, С. фон Радецкий тут же в строку пишет об А. Пушкине как о гиганте, но стоящем одиноко, в то время как в Англии и Франции лирический поток течет беспрерывно 400–500 лет. Нуждается ли все это в опровержениях? Ни нашему читателю, ни теперь уже и читателю зарубежному не внове будет за А. Пушкиным вспомнить многих лириков русских от М. Лермонтова до А. Блока.

Но опять-таки дальше — больше... И что в огромной степени противоречит фактам, известным этому автору, хотя и превратно толкуемым, так это его утверждение о неразработанности русского литературного языка. Если мы еще готовы были признать сетования С. фон Радецкого по поводу ущербности квиетической литературы (хотя это явление в новое время общеевропейское), то уж никак не можем согласиться с сетованиями по

поводу неприспособленности русского языка к поэзии. Нам нет нужды искать доводы и прибегать к авторитетам. Они настолько очевидны, что... полонили самого С. фон Радецкого, и он, противореча себе, на 53-й странице восклицает: «Русский роскошно выразителен, благодаря своему духу, благодаря влиянию греческой грамматики». Здесь уж С. фон Радецкий выписывает латинкой «дал», «давал», «дававши» и восклицает: «Все это в одном слове!»

Как видим, мюнхенский автор – позади общепринятых начал перевода. Нужно ли удивляться тому, что, опираясь на такие постулаты, С. фон Радецкий, анализируя «Горные вершины», безапелляционно заявляет: «Лермонтов не достигает Гётевского оригинала». Если бы это было только голословным утверждением! Так нет же, оно «подкрепляется» недозволенным приемом. С. фон Радецкий делает переперевод, то есть лермонтовский текст переводит сам пословно на немецкий язык, создавая несообразность, против которой остерегали немцев Г. Лессинг, русских – Н. Чернышевский. Право, куда как плодотворнее было бы не выделять отдельных строк («Не пылит дорога»), как захватывающих, а оценить перевод как целое, в сопоставлении, скажем, только с переводами И. Анненского и В. Брюсова.

С. фон Радецкий в этюде «О переводе» касается немалого круга вопросов. Одни могут быть приняты как таковые; например, воспоминания о том, что он изучал русский язык в Риге и Петербурге, другие же никак не могут быть приняты бездоказательно, лишь из уважения к его личному опыту и вкусу. Так, если С. фон Радецкий просто не считает хорошими переводы «Гамлета» и «Фауста» Б. Пастернака, то это требует доводов, а верить тут на слово никак не приходится. Мы верим С. фон Радецкому в его признаниях о выстраданности перевода «Мертвых душ», начиная с их заглавия, но мы хотели бы узнать доводы лингвистические и эстетические по поводу русских переводов из И. В. Гёте, имевших 150-летнюю традицию. Возможно, правда, что оценки русского «Фауста» от Н. Холодковского к Б. Пастернаку требовали больших знаний русской науки и поэзии, сплавленных в фаустиане, нежели те, которые вынес из гимназических стен С. фон Радецкий.

За это надо было бы браться заново. Если бы С. фон Радецкий взял на себя этот труд, он, наверное, избежал бы бездоказательного суждения о том, что «один лишь немецкий язык является великим в переводе».

Самостоятельный интерес в мюнхенском сборнике представляет доклад Ф. Кемпа о переводах французской поэзии. Автор стремится преодолеть ветхую традицию арифметических лексикографических выкладок. Он исходит из положения о полном присвоении иному языку поэтического произведения в переводе при пересоздании. Ф. Кемп считает, что гуманисты и ро-

мантики давно приближали нас к тому высшему знанию в переводе, когда «поэт подымается туда, где язык уже не является исторической дифференциацией». И если поэтический перевод – пересадка-портрет, то «очень важно угадать масштаб его, дабы произвести впечатление на тех, кто никогда не видел оригинала».

Ф. Кемп варьирует гётевскую максиму, когда говорит о сродстве душ творца и переводчика («Новый творец ловит в сеть подвластного ему языка больше, чем данное стихотворение – целый пропавший, исчезнувший мир»). Здесь очень уместно введено восприятие самим И. В. Гёте перевода «Фауста» Ж. де Нervalем и выполненных С. Малларме переводов из Э. А. По, а также ряда так называемых «проклятых поэтов» на немецкий язык. Хотелось бы заметить, что возьми Ф. Кемп параллельные переводы тех же авторов на другие языки, его наблюдения могли бы иметь характер большей всеобщности.

Доклады (мюнхенского сборника. – *Примеч. ред.*) завершаются словом известного поэта и переводчика К. Кролова – «Лирик как переводчик современной лирики». Поэт-гуманист К. Кролов еще в 1947 г. писал о том, что из пыли и пепла гибнущей цивилизации поэтические ценности могли быть спасены одновременно переживанием «немолчных голосов окружающей жизни» и поэтического наследия. «Неодолимо желание спасти подлинные ценности, где бы они ни были», – писал К. Кролов в предисловии к антологии «Поэзия в наши дни».

Мы верим пережитому, прочувствованному слову К. Кролова о том, что возрождение немецкой поэзии, избавление ее от оцепенения долгих лет изоляции пришло и благодаря приобщению немецкой лирики к иноземной поэзии. К. Кролов указывает, как много дали современным немецким лирикам Г. Аполлинер, П. Элюар, Р. Альберти, П. Неруда и Г. Мистраль, В. Маяковский, С. Есенин и А. Блок. Здесь, говорит он, каталог поэтов и их переводов следует дополнить каталогом переводчиков. Среди них на первое место К. Кролов выдвигает Р. Шродера (переводчика П. Валери, Т. Элиота, С. Есенина, А. Блока) и тут же высказывает некоторые общие соображения о переводческом процессе, о тайнах взаимопроникновения и обогащения литератур при переводе.

Поэт пишет, что «глобальные идеи и формы в современной мировой поэзии не за сюрреализмом, а за национальной поэзией». К. Кролов приходит к выводу, что для самих лириков перевод очень нужен, ибо он помножает их дарование на музу резиньации, которая, в свою очередь, дает волшебство переживания. Но и противоречия здесь не скрыть: «Нельзя уйти в чужое слово». Видимо, К. Кролов вынужден прибегать к эвфемизмам и умолчаниям, когда

он упоминает о том, что в испанской поэзии намечаются течения «нового золотого века». Нельзя умолчать здесь и о том, что в слиянии национальных потоков антифашистской поэзии многое сделали Э. Вайнерт и Б. Брехт, И. Бехер и В. Лемель. Так же, как нельзя братья за переводы В. Маяковского на немецкий язык, игнорируя Г. Гупперта или те анализы, которые извлек из опытов и наблюдений над переводами славянских авторов К. Дедедиус. Печальный парадокс! В одном отечестве и при переводе на один литературный язык С. Фон Радецкий обсуждает и пробует силы без того, чтобы упомянуть К. Дедедиуса, многообразные опыты которого и умозаключения весьма красноречивы.

Но здесь мы уже переходим к штуттгартскому сборнику «Проблемы перевода» [181]. Книга эта во многом выгодно отличается от рассмотренной нами выше. Ее сильной стороной является умелое, вполне современное теоретически основательное извлечение переводоведческих максимум из обширнейшего наследия не только писателей (М. Лютера, И. В. Гёте, В. фон Гумбольдта, Ф. Шлейермахера, Ф. Шлегеля, Новалиса), но и философов, лингвистов (Я. Гримма, К. Фосслера, В. Молендорфа, Х. Ортега-и-Гассета, Э. Кари, А. Г. Этингера, М. Хейдеггера). Можно заметить, что и эта историческая часть сборника, хотя и дает важные материалы от М. Лютера до М. Хейдеггера, обходит историю революционно-демократической школы и критики переводов. Ни введение, ни сами материалы не обозначили поворота от классической к романтической, а там и к реалистической школе перевода.

Самостоятельный интерес представляет и введение в сборник, написанное Г. Шторигом. Если в обсуждении и сжатом изложении вопросов исторического значения переводческой деятельности, места перевода в современной жизни, границ литературного перевода, основ теории и практики при обсуждении переводимости составитель сжато представил наиболее признанные взгляды, то этого нельзя сказать о материалах, относящихся к XX ст. Здесь и образцы далеко не все, и рассуждения в комментариях далеки от полноты. Очень вредит целостной картине современного искусства перевода тенденциозно-демонстративное исключение всего того, что сделано и делается мастерами культуры ГДР (в том числе и работы, материал и выводы которых основаны на сопоставлении различного понимания перевода в ФРГ и ГДР). Оставлены без внимания чешские и польские публикации как по вопросам теории, так и по вопросам методики, в том числе германистики. Советская школа художественного перевода уже никак не могла игнорироваться составителями, и ей посвящен обзор П. Бранга «Проблемы перевода с советской точки зрения». Однако обзор этот тенденциозен и не отвечает своему на-

значению. В нем не сделано даже тех выводов, которые содержит введение Г. Шторига, где отмечена «роль переводов с русского языка на языки народов СССР, пробуждающиеся и развивающиеся именно под их влиянием». В отличие от Г. Шторига, П. Бранг рвет с признанной тенденцией германской филологии обеспечивать исчерпывающее фактическое библиографирование. Это тем более досадно, что и названные автором источники (сборники «Мастерство перевода», «Вопросы художественного перевода», «Теория и практика перевода») подробно не описаны и не использованы. Естественно, что отвести 3/4 площади критико-библиографическому реферированию книги А. Фёдорова [9], не сказав ни слова о наших переводческих дискуссиях, прошедших за последние два десятилетия, включая писательские съезды; не остановиться ни словом на том, какое теоретическое и практическое решение находили вопросы художественного перевода в Советском Союзе – значит исказить картину. Автор мог почерпнуть информацию по этому вопросу и в публикациях, появившихся в Париже и Бонне.

Библиография на страницах 426–427 сама по себе очень неполно представляет дело таким образом, будто бы она давалась в СССР только при книге А. Фёдорова, изданной в 1958 г. Между тем библиографические описания содержал уже труд М. Алексева (1931) [42] и систематический характер носят указатели в сборниках «Мастерство перевода» (1959, 1963). Тенденциозное умолчание относительно советских изданий сочетается в изданиях ФРГ с полным игнорированием серьезных публикаций о переводе в ГДР. Но замалчивание отнюдь не лучший из приемов полемики!

Во вступлении к гарвардскому сборнику «О переводе» высказано глубокое сожаление по поводу того, что в развитии переводческой теории и совершенствовании мастерства нет преемственности, что, в свою очередь, вредит прогрессу. Это особенно очевидно, когда мы знакомимся со штургартским сборником «Проблемы перевода» [181] с одной стороны и выпуском сборника Баварской академии «Искусство перевода» [180] – с другой (выпусками, датированными 1963 г.), и когда мы воочию убеждаемся, какие шоры надевают издатели, историки и теоретики именно по соображениям отнюдь не академическим.

Между тем наука и искусство, сплавляемые воедино в художественном переводе, неуклонно прогрессируют. Не коллекционирование скептических афоризмов о переводе или же казусов с отдельными переводчиками в центре нашего внимания.

Внимание привлекают капитальные, общеэстетические исследования такого феномена искусства, как художественный перевод, в Сорбоннской

диссертации Ж. Мунена «Теоретические проблемы перевода» [40], который, с одной стороны, подчеркивает, что весь комплекс филологии нового времени не полон без переводоведения, а с другой — отчетливо сознавая и демонстрируя трудности перевода, видит в природе словесного искусства пути и средства их преодоления.

Также обращает на себя внимание мысль австрийского ученого Ю. Вирла о том, что собственно литературные качества оригинала предрешают трудности его перевода, что мастерство переводчика вписывается в развитие литературы и языков.

В своей последней, уже не исторической, а теоретической работе «Искусство перевода» [168] Ю. Левый основывает искусство перевода на объективной природе словесного искусства. Постоянное сопоставление оригинала и перевода — по мысли Ю. Левого — должно вестись с учетом взаимосвязей форм и содержания уже в оригинале. Наконец, обсуждение конечной ценности перевода должно осуществляться методами литературоведения, ибо он — перевод — входит в национальную литературу. В этом же плане, основываясь на традициях студии (издательства. — *Примеч. ред.*) «Всемирная литература», продолжают свои исследования П. Антокольский, К. Чуковский, Н. Любимов, И. Кашкин, Ю. Левин, А. Фёдоров, Е. Эткинд.

Еще в 1957 г. Э. Кари в журнале «Вавилон» писал, что после гуманистов эпохи Возрождения советские переводчики и теоретики не только поражают мир своими художественными свершениями, но и ведут теоретические исследования, складывающиеся в стройное учение. Каждому из названных мастеров могут уже сейчас посвящаться монографические исследования. Наши наука и практика ищут новые пути и творческие методы, испытывают их. Так, литературно-эстетическое исследование, толкование и совершенствование художественных переводов ведется с привлечением исторической и сопоставительной стилистики, поэтики и смежных искусств. К обычным словарям, в которых слова представлены как в гербариях, подключаются словари словосочетаний и идиом. В них стилистические измерения функций образных связей слов в оригинале и переводе могут и должны быть заранее взвешены. На эстетике художественного перевода основываются труды наших мастеров и теоретиков С. Маршака, П. Антокольского, М. Рильского, М. Ауэзова, К. Чуковского, В. Россельса, Ю. Молочковского, Н. Любимова, Л. Гинзбурга, В. Левина, Е. Эткинда, А. Фёдорова, Ю. Гаврука, И. Семежона, П. Топера, Я. Хелемского, Н. Чуковского, которые частично (к сожалению, лишь частично) публикуются в ежегоднике «Мастерство перевода», в журналах «Новый мир», «Вопросы литературы», «Полымя», «Неман».

В зарубежных изданиях множатся публикации, посвященные различным аспектам перевода. Совсем недавно отклонения в мере точности различных видов перевода были подвергнуты статистическому анализу [171]. Показательно, что даже неогумбольдтианцы видят отступления от теории непереводимости. Качества, достоинства и недостатки стиля в переводе, а не сама его возможность или невозможность подвергаются обсуждению ныне и отражаются в статистике.

В 1959 г. на конгрессе Федерации переводчиков в Бад-Годесберге было поставлено три вопроса: 1) Какова на ваш взгляд роль литературного перевода в вашей стране? 2) Как понимать его достоинства? 3) Как можно улучшить переводы? [183].

Естественно, что ответы на эти вопросы были разными. Еще более естественно, что нас более всего интересуют те ответы, которые поднимаются над уровнем субъективных представлений. И такие ответы, не декларативные, а творческие, дает советская переводческая школа, которая и в практике развития наших многонациональных литератур, и в теоретическом осмыслении этого опыта находится впереди. Наши переводческие принципы может игнорировать только тот, кто позади времени. Художественное создание перевода, как говорил Б. Борко [171], складывается при вживании переводческого «я» в эстетический мир переводимого автора. Мы должны подчеркнуть, со своей стороны, что не только словарно закрепленное, в словосочетаниях взятое слово, но и образ оригинального автора, система литературных образов художественной школы, наконец, всей национальной литературы и литературной эпохи определяют чертеж творческого труда переводчика. Естественно, что материалом переводчика остается слово, но не абстрагированное «самовитое», или «только свое», слово, а образное слово данной художественной литературы, прошедшее горнило первых исторических проб уже в оригинальном творчестве. В переводе ему предстоит вторично найти себя в сознании переводчика как соавтора, в восприятии нового читателя.

При переводе возникает необходимость поиска нового метода. Вопрос о художественном методе перевода – это вопрос, в общей форме определяемый особенностями художественного отражения в процессе активного взаимодействия литератур. Наши отечественные теоретики перевода И. Кашкин, А. Гатов, Г. Гачечиладзе, П. Топер развивают теорию реалистического перевода, она не может и не должна отождествляться с реализмом в оригинальном художественном творчестве. Реализм сказывается здесь в двойном отражении (реалий и стиля) оригинального произведения. Естественно, что взаимоотношение и взаимодействие стилей и методов национальных худо-



жественных литератур как творческий процесс первенствует в переводе. И не те переводы художественной литературы естественнее, которые производятся с родственных языков, а те, которые опираются на активное взаимодействие литератур, на встречные и взаимные переводы (что иллюстрируется, например, всеми переводами литератур народов СССР или русско-французскими переводами).

В этом плане наново понимается гётевская максима, что «при переводе следует добираться до непереводаемого, только тогда можно по-настоящему познать чужой народ, чужой язык». Главное же, что это должно быть не умозрительной эстетической конструкцией, а живым процессом общения и взаимообогащения национальных литератур. Огромную роль играло и будет еще играть включение некогда малых, задержанных в своем развитии литератур в орбиту подлинно мирового литературного развития. И напрасно в швейцарских и американских ежегодниках компаративизма спекулируют на политической интерпретации популярности или непопулярности той или иной нации в литературе ее соседей.

Сначала ту или иную из «малых» (или, как они высокомерно выражаются, «других») литератур не переводят и не издают, а затем лицемерно сетуют о ее «непопулярности». Неуклонное расширение репертуара мировой литературы включением в нее «малых» и «других» литератур — это веление времени. Оно совершается с участием переводчиков и так или иначе отражается в Концепции о международном обмене, принятой Генеральной конференцией ЮНЕСКО в Дели в 1956 г., которая гласит: «Содействовать переводу, обработке и публикации изданий и документов ЮНЕСКО силами национальных комиссий в порядке заключения соответствующих договоров; изданием указателей переводов».

Включение всех литератур в ряд равно признанных взаимодействующих раньше всего совершилось на нашей советской земле (см. подробнее в работе Г. Ломидзе [184]). Это включение национальных литератур в ансамбль, включение отдельных голосов в хор, о котором только мечтали прежние поколения, складывается с осуществлением ленинских планов культурного строительства. В Программе КПСС зафиксировано, что все национальные культуры, развиваясь в условиях социализма, идут к общечеловеческой культуре коммунистического общества. И, как учит путь советской многонациональной художественной литературы, переводы и переводчики — по крылатому выражению С. Маршака — «непременные офицеры связи» в этом походе. Три четверти всех издаваемых в нашей стране книг — переводы. Только в Москве в 1963 г. переводились книги со 148 языков.

Начатое на строительной площадке социалистических наций развитие дружески спаянных между собой литератур идет все успешнее и успешнее. Естественно внимание в этом походе к «офицерам связи» — к переводчикам. Их дело впервые в истории, именно в наш век, в переходную эпоху от социализма к коммунизму приобретает государственный масштаб.

В январе 1962 г. в Казани состоялось Всероссийское совещание по проблемам художественного перевода. На этом совещании, которое носило отнюдь не региональный характер, обсуждался ряд общетеоретических вопросов. В докладе С. Липкина говорилось, что «...когда будет написана история переводов, то в этой книге будет рассказано, как в советское время впервые были открыты и освоены обширные материи национальных литератур, бывших дотоле “землями неведомыми”, как в музыке русского слова забились сердца народов, обитающих на пространстве от балтийских вод до вершин Памира, как для этих народов русское слово обрело вторую кипучую, деятельную жизнь. Это будет книга о взаимообогащении культур народов СССР, о том, что наиболее талантливые вдохновенные художественные переводы стали одним из важных жизненных явлений, способствующих формированию будущей единой общечеловеческой культуры» [185].

Вот почему эстетическое понимание художественного перевода — условие современного литературного развития, обеспечивающее плодотворное взаимодействие художественных литератур и подлинный прогресс их. Подобное понимание перевода художественной литературы делает беспредметной риторикой, которой были преисполнены рассуждения о том, что «перевод — не оригинал». В истории и на практике советская школа художественного перевода утвердила новый взгляд на художественный перевод как на труднейшую творческую задачу, решение которой уже стало внутренней необходимостью развития литератур нашего времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ<sup>1</sup>

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения : в 50 т. М., 1955–1981. Т. 4. 1955.
2. *Ленин В. И.* Сочинения : в 50 т. М., 1955–1981. Т. 20. 1961.
3. *Маркс К.* Сочинения : в 50 т. М., 1955–1981. Т. 26. 1962.
4. *Маркс и Энгельс об искусстве* : сборник : в 2 т. М., 1957. Т. 1.
5. *Маркс и Энгельс о литературе и искусстве* : сборник : в 2 т. Л., 1937. Т. 1.
6. *Маркс К.* Сочинения : в 50 т. М., 1955–1981. Т. 2. 1955.
7. *Маркс К.* Сочинения : в 50 т. М., 1955–1981. Т. 21. 1961.
8. *Антокольский П.* Художественные переводы литератур народов СССР // Вопросы художественного перевода : сборник / сост. В. Россельс. М., 1955.
9. *Фёдоров А.* Введение в теорию перевода. М., 1953.
10. *Прейс И.* Манифест Коммунистической партии в русских переводах // Вестн. АН СССР. 1948. № 2.
11. *Энгельгардт В. В. И. Ленин и русский перевод «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса* // Тр. Омск. с.-х. ин-та. Омск, 1957. Т. 31, вып. 1.
12. *Яковлев Б.* Ленинская школа // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
13. *Яковлев Б.* Великая школа // Иностран. лит. 1964. № 4.
14. *Ленин В. И.* Сочинения : в 45 т. М. ; Л., 1941–1967. Т. 5. 1947.
15. *Ленин В. И.* Сочинения : в 45 т. М. ; Л., 1941–1967. Т. 10. 1949.
16. *Ленин В. И.* Сочинения : в 45 т. М. ; Л., 1941–1967. Т. 24. 1964.
17. *Ленин В. И.* Сочинения : в 45 т. М. ; Л., 1941–1967. Т. 33. 1965.
18. *Index Translationum : international bibliography of translations / UNESCO.* Paris, 1963. Series 16.
19. *Маршак С.* Искусство поэтического портрета // Иностран. лит. 1957. № 3.
20. *Маршак С.* Воспитание словом. М., 1961.
21. *Encyclopaedia Britannica / president of Encyclopaedia Britannica E. Powell.* XIV edit. London, 1929–1933. Vol. 27.
22. *Peltzer K.* Das Treffende Wort. Thun, 1965.
23. *Семежон И.* Труд и вдохновение // Неман. 1962. № 6.
24. *Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Ушакова.* М., 1939.
25. *Словарь современного русского литературного языка / АН СССР.* М., 1950. Т. 9.
26. *Бернал Дж.* Наука в истории общества. М., 1956.
27. *Информационный бюллетень ЮНЕСКО.* М., 1964. Т. 4, № 2.
28. *Cary E.* La traduction dans le monde moderne / Universita de Geneve. Geneva, 1956.

<sup>1</sup> Фактически это библиографические ссылки. – *Примеч. ред.*

29. Антокольский П. Эдмон Кари. Перевод в современном мире // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
30. Уивер У. Новая башня // Машинный перевод : сборник : пер. с англ. М., 1957.
31. Колмогоров А. Автоматы и жизнь // Возможное и невозможное в кибернетике / под ред. А. Берга и Э. Кольмана. М., 1963.
32. Будагов Р. Сравнительно-семантические исследования. М., 1963.
33. Китов А., Криницкий Н. Электронно-цифровые машины и программирование. М., 1961.
34. Белоногов Г., Пиотровский Р. О машинном переводе // Филол. науки. 1964. № 1.
35. Кашкин И. Перевод и реализм // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
36. Любимов Н. Перевод – искусство // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
37. Эткинд Е. Поэзия и перевод. М. ; Л., 1963.
38. Россельс В. Перевод – область литературоведения // Вопр. лит. 1960. № 5.
39. Наркирьер Ф. Некоторые вопросы советской теории перевода // Филол. науки. 1961. № 4.
40. Mouzin G. Les problemes theoriques de la traduction. Paris, 1963.
41. Пушкин А. Материалы и исследования // Временник Пушкинской комиссии. М. ; Л., 1959.
42. Алексеев М. Проблема художественного перевода // Тр. Иркут. ун-та. Иркутск, 1931. Т. 18, вып. 1.
43. Топер П. Традиции реализма. Русские писатели XIX века о художественном переводе // Вопросы художественного перевода : сборник / сост. В. Россельс. М., 1955.
44. Чуковский К. Высокое искусство // Искусство. М., 1964.
45. Пуришев Б. Очерки немецкой литературы. М., 1955.
46. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : в 50 т. М., 1955–1981. Т. 22. 1961.
47. Голенищев-Кутузов И. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия) / АН СССР. М., 1963.
48. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : в 50 т. М., 1955–1981. Т. 14. 1959.
49. Levy I. Ceske theorie preklady. Praha, 1957.
50. Tytler A. Essay on the principles of translation = Эссе о принципах перевода. London, 1791.
51. Эккерман И. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни (1837–1848). М. ; Л., 1934.
52. Бестужев-Марлинский А. [О переводе] // Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. : сборник / под ред. Ю. Левина и А. Фёдорова. Л., 1960.
53. Холмская О. Пушкин и переводческие дискуссии пушкинской поры // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
54. Пушкин А. Полное собрание сочинений в одном томе / подгот. М. Цявловским. М., 1949.
55. Левин Ю. В. Г. Белинский – теоретик перевода // Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. : сборник / под ред. А. Ю. Левина и А. Фёдорова. Л., 1960.
56. Белинский В. Сочинения : в 4 т. СПб., 1896. Т. 4.

57. *Чернышевский Н.* Шиллер в переводах русских поэтов // Соч. : в 4 т. М., 1948. Т. 4.
58. Тургенев о переводе. Тургенев-переводчик // Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. : сборник / под ред. Ю. Левина и А. Фёдорова. Л., 1960.
59. *Алексеев М.* Тургенев – пропагандист русской литературы на Западе // Русская литература и ее мировое значение / Пушкин. дом АН СССР. М. ; Л., 1948. Вып. 1.
60. Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. : сборник / под ред. Ю. Левина и А. Фёдорова. Л., 1960.
61. *Добролюбов Н.* «Кобзарь» Тараса Шевченко // Собр. соч. Н. А. Добролюбова : в 3 т. М., 1952. Т. 3.
62. *Белецкий А.* Переводная литература на Украине // Красное слово. 1929. № 2.
63. *Крыцевый М.* О переводах произведений Т. Шевченко // Проблемы перевода и межславянских литературных связей. Уч. зап. Черновиц. гос. ун-та : сборник. Черновцы, 1958. Т. 30, вып. 6.
64. *Достоевский Ф.* Национальное своеобразие русской литературы и проблема переводимости. Усвоение иностранных литератур в России // Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. : сборник / под ред. Ю. Левина и А. Фёдорова. Л., 1960.
65. *Толстой А.* О переводе // Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. : сборник / под ред. Ю. Левина и А. Фёдорова. Л., 1960.
66. *Брюсов В.* Фиалки в тигеле // Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. : сборник / под ред. Ю. Левина и А. Фёдорова. Л., 1960.
67. *Заболоцкий Н.* Заметки переводчика // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
68. *Кржижановский Г.* Песни борьбы // Совет. музыка. 1955. № 12.
69. *Gell F. L'*International et Marsellese. Praha, 1954.
70. *Ленин В.* Полное собрание сочинений : в 55 т. 5-е изд. М., 1967–1975. Т. 36. 1974.
71. *Ольденбург С.* О Горьком и его работе на науку // Новый мир. 1932. № 9.
72. *Рубакин Н.* Предисловие // Библиографический указатель переводной беллетристики в связи с историей литературы и критикой. СПб., 1897.
73. *Ланидус Н.* Богданович – критик и переводчик зарубежных литератур // Уч. зап. БГУ. Сер. филол. Минск, 1957. Вып. 39.
74. *Багдановіч М.* Творы : у 2 т. Менск, 1928. Т. 2.
75. *Палітыка Д.* Янка Купала – перакладчык. Мінск, 1959.
76. *Горький М.* Собрание сочинений : в 30 т. М., 1949–1956. Т. 29. 1955.
77. *Горький М.* Собрание сочинений : в 30 т. М., 1949–1956. Т. 24. 1953.
78. Антология белорусской поэзии / под ред. Н. Брауна [и др.]. Л., 1948.
79. *Кашкин И.* В борьбе за реалистический перевод // Вопросы художественного перевода : сборник / сост. В. Россельс. М., 1955.
80. Информационный бюллетень ЮНЕСКО. М., 1962. № 118.
81. *Ленин В.* Сочинения : в 45 т. М., 1941–1967. Т. 17. 1960.
82. *Третьяков В.* О переводе // Русские писатели о переводе: XVIII–XX вв. / под ред. Ю. Д. Левина и А. Ф. Фёдорова. Л., 1960.
83. *Горький М.* Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941.

84. *Фёдоров А.* Горький и переводческие проблемы // *Материалы и исследования : сборник / А. М. Горький. М. ; Л., 1956.*
85. *Берков П.* О многонациональном характере советской литературы // *Уч. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Л., 1949. Вып. 16.*
86. *Заборов П.* Литературное «посредничество» в процессе взаимодействия национальных литератур // *Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур : материалы дискуссии / ред. И. Анисимов. М., 1961.*
87. *Заборов П.* «Литература-посредник» в истории русско-западных литературных связей XVIII–XIX вв. // *Международные связи русской литературы : сборник. М. ; Л., 1963.*
88. Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. / *Ин-т рус. лит. ; отв. ред. М. Алексеев. М. ; Л., 1963.*
89. *Неупокоева И.* Проблемы взаимодействия современных литератур (три очерка). М., 1963.
90. *Ватацы Н.* Сусветная літаратура ў перакладзе на беларускую мову // *Кніга – масам. 1932. № 4–5.*
91. *Смирнов А. А., Алексеев М.* Перевод // *Литературная энциклопедия : в 11 т. / отв. ред. А. Луначарский. М., 1934. Т. 8.*
92. *Смирнов А.* Задачи и средства художественного перевода : тез. докл. М., 1935.
93. *Шерба Л.* Предисловие // *Русско-французский словарь / сост. : Л. В. Шерба и М. И. Матусевич. 2-е изд., расшир. и перераб. М., 1939.*
94. *Жирмунский В.* Народный героический эпос : сравн.-ист. очерки. М. ; Л., 1962.
95. *Еремин И.* «Слово о полку Игореве» в русской, украинской и белорусской поэзии // *Уч. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Л., 1948. Вып. 13.*
96. *Стеллецкий В.* «Слово о полку Игореве» в художественных переводах и переложениях // *Слово о полку Игореве / под общ. ред. В. Ржиги, В. Кузьминой и В. Стеллецкого. М., 1961.*
97. *Гудзий Н.* В защиту грамматики, истории и науки вообще : [письмо в редакцию] // *Новый мир. 1947. № 10.*
98. *Майоров Н.* «Слово о полку Игореве» и его переводы // *Филол. науки. 1963. № 3.*
99. *Белинский В.* Сочинения : в 13 т. М., 1953–1959. Т. 2. 1953.
100. *Морозов М.* Избранные статьи и переводы. М., 1954.
101. *Морозов М.* Статьи о Шекспире. М., 1964.
102. *Алексеев М.* «Гамлет» Б. Пастернака // *Искусство и жизнь. 1940. № 8.*
103. *Кашкин И.* Текущие дела: заметки о стиле переводческой работы // *Мастерство перевода : сборник. М., 1959.*
104. *Жирмунский В.* Гёте в русской литературе. Л., 1937.
105. *Белинский В.* Опыт системы нравственной философии. Сочинение магистра Алексея Дроздова // *Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1953. Т. 2.*
106. *Мотылёва Т.* «Фауст» в переводе Бориса Пастернака // *Новый мир. 1950. № 8.*
107. *Вильмонт Н.* Гёте и его «Фауст» // *Фауст / Иоганн Гёте ; пер. Бориса Пастернака. М., 1955.*

108. *Твардовский А.* Статьи и заметки по литературе. М., 1961.
109. *Aragon L.* Literatures sovietiques. Denoël ; Paris, 1955.
110. *Швачкин В.* К вопросу о переводах Маяковского на романские языки // Уч. зап. Перм. ун-та. Пермь, 1962. Вып. 23.
111. *Левик В.* О точности и верности // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
112. *Эткинд Е.* Перевод и сопоставительная стилистика // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
113. *Эткинд Е.* Теория художественного перевода и задачи сопоставительной стилистики // Теория и критика перевода : сборник. Л., 1962.
114. *Маршак С.* Искусство поэтического портрета // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
115. *Гинзбург Л.* Вначале было слово // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
116. *Багдановіч М.* Памяці Т. Р. Шаўчэнкі // Тарас Шаўчэнка і беларуская літаратура : зборнік. Мінск, 1964.
117. *Ковалевский В.* Размером подлинника // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
118. *Acta literaria / Magyar Tudományok Akadémia.* Budapest, 1962. Vol. 5.
119. *Бярозкін Р.* Перакладае Язэп Семязон // ЛіМ. 1963. 12 крас. [№ 30].
120. *Гаўрук Ю.* Майстэрства перакладу // ЛіМ. 1962. № 20.
121. *Добролюбов Н.* О Виргилиевой «Энеиде» в русском переводе Г. Шершеневича // Соч. М., 1961. Т. 5.
122. *Курелла А.* Теория и практика перевода // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
123. *Кугельман Ф.* Воспоминания о Марксе и Энгельсе. М., 1956.
124. *Жирмунский В.* Стихотворение Гёте и Байрона «Ты знаешь край?..»: опыт сравнительно-стилистического исследования // Проблемы международных литературных связей : сборник. Л., 1962.
125. *Гоголь Н.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Собр. соч. : в 6 т. М., 1953. Т. 6.
126. *Барычэўскі Я.* Тэорыя санету. Менск, 1927.
127. *Виноградов В.* О языке художественной литературы. М., 1959.
128. *Чичерин А.* Спорные вопросы изучения языка и стиля художественной литературы // Питання слов'язознавства : матеріали І і ІІ респ. славіст. конф. Львів, 1962.
129. *Шакуров Г.* Национально-специфические реалии в контексте перевода «Мертвых душ» // Уч. зап. Рязан. гос. пед. ин-та им. С. А. Есенина. Рязань, 1962. Вып. 31.
130. *Мериме П.* Статьи о русских писателях. М., 1958.
131. *Царик И.* Некоторые особенности перевода Толстого на немецкий язык // Уч. зап. Кишинев. ун-та. Кишинев, 1961. Вып. 46.
132. *Мотылёва Т.* О мировом значении Л. Толстого. М., 1957.
133. *Петреску Ч.* Из опыта переводчика советской литературы // Иностран. лит. 1959. № 8.
134. *Станевич В.* Некоторые вопросы перевода прозы // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.

135. *Эткинд Е.* Из какого материала делаются книги // Тетради переводчика : сборник / Ин-т междунар. отношений. М., 1963.
136. *Смирнов А.* О переводах «Дон Кихота» // Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : в 2 т. / М. де Сервантес Сааведра. М. ; Л., 1932. Т. 1.
137. *Державин К.* Сервантес : жизнь и творчество. М., 1958.
138. *Факторович Д.* К творческой истории романа Сервантеса «Дон Кихот» // Уч. зап. БГУ. Сер. филол. Минск, 1956. Вып. 27.
139. *Винокур Г.* Избранные работы по русскому языку. М., 1940.
140. *Будагов Р.* Индивидуальное в языке и стиле художественной литературы // Филол. науки. 1962. № 3.
141. *Чуковский К.* Бедный словарь и богатый // Лит. газ. 1963. № 87.
142. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
143. Томас Манн о переводе // Мастерство перевода : сборник / пер., примеч., послесл. М. Лозинского. М., 1962.
144. Хрестоматия по зарубежной литературе. Литература средних веков / сост. : Б. Пуришев, Р. Шор. М., 1953.
145. *Ларчанка М.* На шляхах да рэалізму. Мінск, 1958.
146. *Петров С.* О пользе просторечия // Мастерство перевода : сборник. М., 1962.
147. *Чарикова И.* Принципы антонимического перевода // Тетради переводчика : сборник. М., 1961. № 2.
148. *Мельчук И.* О терминах «устойчивость» и «идиоматичность» // Вопр. языкознания. 1960. № 4.
149. *Чуковский К.* Живой как жизнь. М., 1962.
150. *Боровой Л.* Поэтика перевода // Дружба народов. 1954. № 4.
151. *Чуковский К.* Искусство перевода. М. ; Л., 1936.
152. *Рыльский М.* Художественный перевод с одного славянского языка на другой. Киев, 1958.
153. *Александровіч С.* Старонкі братняй дружбы. Артыкулы пра літаратурныя сувязі. Мінск, 1960.
154. *Россельс В.* Заметки о переводе с близких языков // Дружба народов. 1953. № 6.
155. *Kozevnikova K.* Zamysleni nad jedmm z ukolu teorie prekladu = Размышления над одной из областей теории перевода // Cs. rusistika. 1962. № 7.
156. Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. М., 1957. Т. XVI-6.
157. *Россельс В.* Подспоря и преграды (заметки о переводе с близкого языка) // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
158. *Молочковский Ю.* Сходные признаки роста // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
159. *Адамович В.* Исаковский – переводчик Купалы // Дружба народов. 1956. № 1.
160. *Живов М.* Юлиан Тувим – пропагандист русской поэзии // Мастерство перевода : сборник. М., 1962.
161. *Мажэйка А., Фактаровіч Д.* Аб чэшскай анталогіі беларускай паэзіі // Польшы. 1959. № 3.



162. *Шимкова Б.* Поэты Беларуси // Прага – Москва. 1956. № 5.
163. *Броўка П.* На шляху служэння народу // Польша. 1959. № 3.
164. *Messina G.* La litteratura Belorussia. Firenze, 1952.
165. *Фактаровіч Д.* Беларуская савецкая літаратура за мяжой. Мінск, 1961.
166. *Семанов В.* Иностранная литература в Китае на рубеже XIX–XX вв. // Из истории литературных связей XIX в. : сборник. М., 1963.
167. *Россельс В.* О передаче национальной формы в художественном переводе (записки переводчика) // Дружба народов. 1953. № 5.
168. *Levy J.* Umeni preklady. Praha, 1963.
169. *Черняк И.* Журнал «Babel» // Мастерство перевода : сборник. М., 1959.
170. *Savory T.* The Art of Translation. London, 1957.
171. Babel : revue de la Federation Internationale des traducteurs / Federation Internationale of translators. Bonn, 1958–1964.
172. On Translation / ed. R. Brower. Cambridge, 1958.
173. *Jakobson R.* On linguistic aspects of translation / ed. R. Brower // On Translation. Cambridge, 1958.
174. *Виноградов В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
175. *Самарин Р.* Проблемы стиля в современной зарубежной науке // Филол. науки. 1962. № 3.
176. O sztuce tlumaczenia / praca zbiorowa pod red. M. Rusinka. Wroclaw, 1955.
177. *Россельс В.* Книга о значении перевода // Иностран. лит. 1956. № 12.
178. *Matthias C.* Zur Frage der Ubersetzung von schoener und wissenschaftlicher Literatur. Berlin, 1953.
179. *Braun O., Raab H.* Beitrage zur Theorie der Ubersetzung. Berlin, 1959.
180. Die Kunst des Ubersetzens / proceedings of the Bavarian Academy of Fine Arts (no ed.). Munchen, 1962.
181. Das Problem des Ubersetzens / hsrsg V. H. Storig. Stuttgart, 1963.
182. *Tiegem Van P.* La litterature comparee. Paris, 1931.
183. Quality in Translation / proceedings of the IIIrd Congress of the International Federation of Translators (FIT), Bad Godesberg, 1959. London ; N. Y. ; Paris, 1963.
184. *Ломидзе Г.* В поисках нового: статьи о проблемах национальных литератур. М., 1963.
185. От знакомства к родству : материалы Всерос. совещ. по худож. пер. / под ред. Г. Паушкина. Казань, 1963.
186. *Сильман Т.* Концепция произведения и перевод // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
187. *Влахос С., Флорин С.* Непреводимото в превода. Реалии // Български език. 1960. Кн. 2–3.
188. *Кундзич О.* Переводческая мысль и переводческое недомыслие // Вопросы художественного перевода : сборник / сост. В. Россельс. М., 1955.
189. *Амосова Н.* Слово и контекст // Уч. зап. ЛГУ. Сер. филол. наук. Л., 1958. Вып. 42.

190. *Фёдоров А., Трофимкина О.* Чешские теории перевода // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
191. *Эткинд Е.* О поэтической верности // Мастерство перевода : сборник. М., 1963. Вып. 2.
192. *Егунов А.* Гомер в русских переводах XVIII–XIX вв. М. ; Л., 1964.
193. *Кунин А.* Перевод устойчивых образных словосочетаний и пословиц с русского языка на английский // Иностр. яз. в шк. 1960. № 5.
194. *Лозинский М.* Искусство стихотворного перевода // Дружба народов. 1955. № 5.
195. *Томашевский Б.* Стих и язык // Филологические очерки. М. ; Л. 1959.
196. *Соболев Л.* О переводе образа образом // Вопросы художественного перевода : сборник / сост. В. Россельс. М., 1955.
197. *Ревзин И., Розенцвейг В.* Основы общего и машинного перевода. М., 1964.
198. *Рецкер Я.* Задачи сопоставительного анализа переводов // Теория и критика перевода : сборник. Л., 1962.
199. *Соболев Л.* О мере точности в переводе // Теория и методика учебного перевода : сборник. М., 1950.
200. Тезисы докладов научной конференции по теории и методике преподавания перевода / МГПИИЯз. им. Тореза. М., 1964.
201. *Фёдоров А.* О художественном переводе. Л., 1941.
202. *Федин К.* Дело рук художника // Мастерство перевода : сборник. М., 1963.
203. *Чуковский К.* Принципы художественного перевода. Петроград, 1918.
204. *Щерба Л.* Избранные работы по языкознанию. Л., 1959.
205. *Devoto G.* Nuovi Studi di stilistica. Le Monnier. Firenze, 1962.
206. *Белинский В.* История государства Российского, сочинение Н. М. Карамзина // Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1955. Т. 7.

## СПИСОК ОТЗЫВОВ<sup>1</sup>

### на рукопись Д. Е. Факторовича «Основы теории художественного перевода» (Минск, 1964) и Программу спецкурса «Основы теории художественного перевода» (Минск, 1963)

1. Отзыв кафедры русской литературы Башкирского государственного университета. 06.11.1963 г.
2. Отзыв кафедры зарубежной литературы Ташкентского государственного педагогического института имени Низами (заведующий кафедрой зарубежной литературы кандидат филологических наук, доцент С. И. Лиходзиевский). 04.12.1963 г.
3. Отзыв кафедры русской и зарубежной литературы Кишиневского государственного университета (заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы кандидат филологических наук, доцент Т. Н. Васильева). 04.12.1963 г.
4. Отзыв Н. К. Гудзия, академика Академии наук УССР, профессора Московского государственного университета. 05.12.1963 г.
5. Рецензия А. М. Адамовича, доктора филологических наук, члена Союза писателей СССР. 20.12.1963 г.
6. Письмо П. Г. Антокольского, председателя Совета по художественному переводу при правлении Союза писателей СССР. 06.01.1964 г.
7. Отзыв С. А. Орлова, заведующего кафедрой зарубежной литературы Горьковского государственного университета, доктора филологических наук, профессора. 06.02.1964 г.
8. Отзыв Д. А. Политыко, доцента Минской высшей партийной школы, члена Союза писателей СССР. 11.12.1964 г.
9. Отзыв Н. И. Крюковского, кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника Института языкознания Академии наук БССР. 21.12.1964 г.
10. Письмо Университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы в адрес Белорусского государственного университета (декан историко-филологического факультета профессор Н. Н. Молчанов, заведующий кафедрой общего языкознания доцент Д. Е. Михальчи). 21.01.1965 г.
11. Отзыв П. М. Топера, кандидата филологических наук, члена Союза писателей СССР, члена бюро Совета по художественному переводу при правлении Союза писателей СССР. 18.03.1965 г.

<sup>1</sup>Тексты отзывов хранятся в семье Д. Е. Факторовича.

## РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ОСНОВЫ ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА»

**Міхаіл Паўлавiч Кенька,**  
*дацэнт кафедры тэорыі літаратуры  
філалагічнага факультэта БДУ*

### МАЙСТЭРСТВА, ШТО ЗВЯЗВАЕ НАРОДЫ

Кніга Давіда Яўсеевіча Фактаровіча «Основы теории художественного перевода» – не проста навуковая праца. Гэта кніга памяці, кніга – успамін пра аднаго з выдатных беларускіх вучоных. Ён рана пайшоў з жыцця, не паспеў здзейсніць свае задумы, абараніць доктарскую дысертацыю, выдаць кнігу. Паводле доктарскай манаграфіі ў 1993 г. ім быў падрыхтаваны рукапіс асобнага выдання, але кніга таксама свечасова не была выдадзена. Намаганнямі дзяцей і ўнукаў навуковы тэкст быў нава вычытаны, перадрукаваны, прыведзены ў належны выгляд і прапанаваны выдавецтву «Беларускі кнігазбор», дзе нарэшце стаў кнігай. І кніга гэта, нягледзячы на такі доўгі шлях да чытача, не састарэла, не страціла навуковай каштоўнасці. Прычына крыецца ў асобе яе аўтара.

Чытачу гэтай адроджанай кнігі дадзена магчымасць перш-наперш пазнаёміцца з неардынарнай асобай яе аўтара. У змястоўнай прадмове «Слова пра настаўніка» надзвычай цёпла і сардэчна ўспамінае пра Давіда Яўсеевіча Фактаровіча Адам Іосіфавіч Мальдзіс. Ён лічыць сябе яго вучнем, абавязаным настаўніку тым, што той выкіраваў маладога чалавека на жыццёвы шлях, якім ідзе ён, цяперашні доктар філалагічных навук, даследчык беларускай літаратуры. Адам Іосіфавіч распавёў у прадмове аб працы Давіда Яўсеевіча на філфаку, згадаў некалькі эпизодаў з яго жыцця і ў заключэнне выказаў надзею, што «кніжка будзе зразумета і належным чынам ацэнена як этап у развіцці беларускага літаратуразнаўства ў той яго галіне, якая датычыць замежнай літаратуры». Тут будзе дарэчы сказаць, што менавіта А. Мальдзіс пад-

трымаў жаданне родных Д. Фактаровіча выдаць яго кнігу, аказаў неабходную дапамогу.

Давід Яўсеевіч Фактаровіч быў надзвычай эрудыраваным чалавечкам, ведаў некалькі моў, чытаў на іх патрэбныя для сферы яго інтарэсаў матэрыялы. Як тут не згадаць, што нарадзіўся ён у Саратаве, вучыўся ў Маскве, кандыдацкую дысертацыю абараняў па-руску. Калі ж пасля вайны атрымаў кафедру замежнай літаратуры ў Мінску, то вывучыў беларускую мову, стаў чытаць беларускія кнігі і пісаць па-беларуску артыкулы, падаючы тым самым зайздросны прыклад тым, хто не хацеў яе ведаць. А яшчэ ён дасканала валодаў нямецкай, французскай, італьянскай і іспанскай мовамі, пастаянна сачыў за новымі навуковымі публікацыямі і навінкамі мастацкай літаратуры на гэтых мовах.

Давід Яўсеевіч чытаў у БДУ курс замежнай літаратуры – ад Сярэднявечча да сучаснасці, першым стаў весці семінар па праблемах мастацкага перакладу. Яго цікавілі ўзаемасувязі літаратур, гісторыя і тэорыя сусветнай літаратуры і культуры. Ён часта друкаваўся, выступаў з рэцэнзіямі, аглядамі, праблемнымі артыкуламі. У яго быў назапашаны найбагацейшы матэрыял па гісторыі і тэорыі мастацкага перакладу, абагулены пазней у доктарскай дысертацыі. Каб пераканацца ў тым, што напісанае ім мае навуковую каштоўнасць, даследчык знаёміў са сваім рукапісам калег, спецыялістаў у сферы перакладу і супастаўляльнага літаратуразнаўства, у тым ліку А. М. Адамовіча, Д. А. Палітыку, П. М. Топера, Л. Р. Барага, якія напісалі станоўчыя водзвывы на яго працу. Вось як аданіў рукапіс кнігі П. М. Топер, вядомы перакладчык-практык і аўтар кніг аб мастацкім перакладзе, член бюро Савета па мастацкім перакладзе пры праўленні Саюза пісьменнікаў СССР: «Работа Д. Я. Фактаровіча грунтуецца на вялікім даследчыцкім матэрыяле, змястоўная, метадалагічна знаходзіцца на ўзроўні апошніх дасягненняў навуковай думкі. У ёй ёсць многа цікавых назіранняў і плёных новых фармулёвак (напрыклад, у той частцы, дзе гаворка вядзецца пра спецыфіку перакладу розных літаратурных жанраў). У той жа час у ёй шырока разглядаюцца шматлікія працы па пытаннях перакладу як у нашай краіне, так і за яе межамі, дзякуючы чаму ствараецца шырокі гісторыка-літаратурны фон і студэнты ўводзяцца ў курс сучасных дыскусій вакол перакладчыцкіх праблем». (З рэцэнзіі П. М. Топера, якая захоўваецца ў сям'і Д. Я. Фактаровіча. – *Примеч. ред.*)

У кнізе «Основы теории художественного перевода» ў скандэнсаваным выглядзе прадстаўлены некалькі кірункаў даследавання мастац-

кага перакладу, шэраг важных праблем, звязаных з ім. Гэта ў першую чаргу праблема перакладаемасці, адэкватнасці арыгінала і яго новай іпастасі ў іншай мове, якая разглядаецца ў главе «Проблематика перевода». Давід Яўсеєвіч пачаў са своеасаблівага агляду таго, як у розных мовах тлумачыцца само паняцце «пераклад», і паказаў, што яно мае рад сінонімаў, набыло некалькі новых значэнняў па меры развіцця практыкі пераносу тэкстаў у іншыя моўныя рамкі. Апярэджаваючы час, аўтар досыць крытычна ацэньваў першыя вопыты ў машынным перакладзе, адзначаў, што ён неадчувальны да кантэксту, патрабуе грунтоўнай праўкі. Навуковец высока ацэньваў працу тэарэтыкаў перакладу, якія працуюць у розных краінах, прыносяць штосьці сваё ў агульную скарбонку творчага вопыту.

Адной з асаблівасцей мастацкага перакладу, лічыў ён, з'яўляецца ўзбагачэнне яго вопытам усёй сусветнай літаратуры ў працэсе яе развіцця, які ўключае распаўсюджванне твораў арыгінальных і перакладных. Пераклад у новы час – фактар узаемадзеяння нацыянальных культур, істотная рыса іх развіцця (гл. с. 25). Гэта думка актуальна і сёння. Толькі цяпер, дзякуючы новым умовам развіцця дзяржаў, пашырэнню разнастайных сродкаў іх узаемадзейненняў, уключаючы інтэрнэт, у вучоных з'явіліся магчымасці без перашкод знаёміцца як з мастацкай літаратурай свету, так і з сусветным вопытам даследавання міжлітаратурных кантактаў, набыла папулярнасць кампаратывістыка. У той час як Давіду Яўсеєвічу даводзілася атрымліваць веды аб навінках у замежным перакладазнаўстве па крупінках, грунтуючыся на даступных яму ў часы «жалезнай заслоны» ў адносінах да культуры капіталістычных краін замежных публікацыях ды перакладах некаторых артыкулаў у штогодніку «Мастерство перевода». Тым не менш ён здолеў прадставіць у сваёй манаграфіі і погляды на пераклад шэрагу аўтарытэтных замежных вучоных. Яму ўдалося пазнаёміцца з некалькімі манаграфіямі па перакладазнаўстве, выдадзенымі не ў СССР, аб чым сведчыць як цытаванне тэкстаў з такіх крыніц, так і досыць салідная бібліяграфія гэтых публікацый.

У главах «Из истории литературно-художественного перевода» і «Развитие переводов в эпоху становления интернациональной культуры» Д. Фактаровіч ці не першым у Беларусі зрабіў экскурс у гісторыю мастацкага перакладу ад самай старажытнасці да найноўшай пары. Гэта хутчэй экскурс у гісторыю станаўлення перакладазнаўства, гісторыю пошуку крытэрыяў для вызначэння ацэнкі якасці перакладнога твора.

Зразумела, што ён аказаўся фрагментарным, але ўсё ж больш падрабязна ў ім сказана пра погляды на пераклад І. В. Гётэ, А. С. Пушкіна, В. Р. Бялінскага, І. А. Тургенева, што, бясспрэчна, цікава. Прыводзіцца, напрыклад, шэраг рэдкіх фактаў пра развіццё эсперанцісцкага руху на Беларусі. Д. Фактаровіч выказвае свае думкі аб тым, што эсперанта не ў стане забяспечыць якасць перадачы мастацкага зместу твора. На жаль, з гісторыі развіцця беларускага мастацкага перакладу і перакладазнаўства звестак надзвычай мала, згадваюцца толькі Ф. Скарына, В. Дунін-Марцінкевіч, Я. Купала.

У самай значнай па велічыні главе «Эстетика художественного перевода во взаимодействии литератур» Д. Фактаровіч з літаратуразнаўчых пазіцый выказваў свае думкі адносна асаблівасцей перакладу ўсіх трох літаратурных родаў: лірыкі, эпасу і драмы, а таксама народнага эпасу і сатырычных жанраў. Раздзел аб перакладзе летапісных помнікаў грунтуецца на аналізе выключна «Слова аб палку Ігаравым», пра пераклад фальклорных твораў толькі згадваецца, але прысутнічае думка аб небяспецы мадэрнізацыі, архаізацыі і ўяўнай стылізацыі падчас перакладу калектыўнай народнай творчасці, якая актуальна і сёння.

Найбольш цікавым у кнізе ўяўляецца разгляд асаблівасцей перакладу мастацкай прозы. Д. Фактаровіч у цэнтр увагі тут ставіў праблему перадачы асаблівасцей аўтарскага стылю. «Мы падкрэсліваем, – адзначаў ён, – што не багацці той або іншай мовы самі па сабе паўстаюць перашкодай на шляху перакладчыка, а багацце мастацкіх стыляў, якім ён або не ў сілах адшукаць адпаведнікаў, або не ў сілах прадпрыняць іх арыгінальнае творчае ўзнаўленне ў сябе ў літаратуры, якая засвойвае пераклад “па чарцяжы” іншаземнага аўтара» (гл. с. 89). Д. Фактаровіч заўважыў тэндэнцыю зніжэння якасці ў камерцыйных перакладах прозы, якая раней, чым у нас, выявілася ў перакладчыцкай практыцы заходніх краін. Цяпер мы бачым падобнае і ў досыць халтурных, зробленых наспех перакладах замежнай масавай літаратуры на рускую мову.

З разважанняў пра асаблівасці перакладу паэзіі найбольш цікавымі, напэўна, застаюцца думкі даследчыка пра важнасць захавання «сістэмы вобразаў і настрояў, якія зададзены аўтарам». Д. Фактаровіч лічыў, што паэзія павінна перакладацца паэтамі, але перасцерагаў ад пагрозы ўласнай інтэрпрэтацыі арыгінала, прыпадабнення, падстройвання яго пад сваю творчую індывідуальнасць.

Пераклады драматургіі, на думку Д. Фактаровіча, павінны грунтавацца не толькі на перакладчыцкай, але і на сцэнічнай практыцы,

арыентавацца на глядачоў, асабліва на іх успрыняцце п'ес, створаных у больш далёкі час. Свае разважанні ён будаваў на разглядзе перакладаў «Гамлета» У. Шэкспіра, паказваў, што новае прачытанне і ў сувязі з гэтым пошукі эстэтычных адпаведнікаў вымушаюць перакладчыкаў глыбей спасцігаць тэкст, бачыць у ім тое, што не страціла актуальнасці. Д. Фактаровіч звяртаў увагу на неабходнасць перадачы ў п'есе сцэнічнай абаяльнасці і лічыў, што добры пераклад яе павінен быць «лабараторна правераны сцэнай». Ён высока ацаніў пераклад «Гамлета», зроблены выдатным беларускім перакладчыкам Ю. Гаўруком, адзначыў яго «паліфанічнасць і шматгалоссе».

Асобны раздзел у кнізе прысвечаны перакладу сатыры, характэрным уласцівасцям якога надаецца не так шмат увагі ў перакладазнаўстве. Д. Фактаровіч разгледзеў асаблівасці перакладу парадыйных твораў, найбольш цяжкіх для пераўвасаблення з прычыны таго, што яны заснаваны на падтэксце, асацыяцыях, якія ў чытачоў перакладу не могуць узнікнуць, бо яны не знаёмы з творами, што парадзіруецца. «Перакладу тут аказвае супраціўленне дыстанцыя часу і сам жанр арыгінала», – зазначае ён (гл. с. 92).

Пра пераклад ідыём многа пісалі і пішуць спецыялісты па сінхронным перакладзе, мовазнаўцы. Д. Фактаровіч звярнуў увагу на літаратурны, эстэтычны аспект праблемы перакладу ўстойлівых моўных форм, якім часта нельга знайсці адпаведнікаў. Ён адзначаў іх метафарычную цэльнасць, зрошчанасць у адзіны цэльны вобраз, а таму лічыў, што іх перастварэнне павінна грунтавацца на раскрыцці вобразнага, метафарычнага характару. У главе, прысвечанай перакладу ідыём, гаворыцца і пра пераклічку ідыёматычных выказаў у розных народаў, і пра ўсё больш частае засваенне іншамоўных ідыём дзякуючы пашырэнню ўзаемных кантактаў народаў, іх культур.

Для беларускіх перакладчыкаў важным з'яўляецца пытанне аб асаблівасцях перакладу на блізкароднасныя і няроднасныя мовы. Д. Фактаровіч у асобным раздзеле сцісла сфармуляваў сутнасць праблем, якія пры гэтым паўстаюць. Пераклад узораў творчасці аддаленых ад нас народаў цяжкі тым, што многае з асаблівасцей побыту, дзяржаўнага ладу, спецыфікі адносін паміж персанажамі, светапогляду значна адраэніваецца. Небяспечныя для перакладчыка як спробы «адамашніць» іншакраіннага аўтара, так і зрабіць яго твор занадта экзатычным. Давід Яўсеевіч ускладаў вялікія надзеі на тэхнічны прагрэс, які спрыяе ўзаемным кантактам народаў, іх культур. Многае ж аказваецца пасту-



пова засвоеным менавіта дзякуючы пашырэнню перакладаў. Пераклад з роднасных моў ён лічыў таксама цяжкім, таму што сродкі вобразнасці, асобныя словы могуць быць блізкімі па гучанні, але не тоеснымі.

У заключнай главе «Эстетика художественного перевода и современность» утрымліваецца грунтоўны агляд набыткаў тагачаснага перакладазнаўства. Яго і цяпер цікава чытаць, бо шэраг работ замежных тэарэтыкаў мастацкага перакладу сталі даступнымі для нас толькі нядаўна, а некаторыя і дагэтуль не перакладзены.

Давід Яўсеевіч назваў мастацкі пераклад майстэрствам, што звязвае народы. Ён, як ніхто, адчуваў у сваёй навуковай накіраванасці гэту злучанасць. Працуючы над сваёй галоўнай кнігай, ён «увабраў у сябе», асэнсаваў вялікую колькасць матэрыялаў па перакладазнаўстве, у тым ліку і напісаных на замежных мовах. Д. Я. Фактаровіч дасканала разбіраўся ў праблемах, якія паўстаюць перад тымі, хто бярэцца за цяжкую і ў той жа час цікавую, захапляльную справу – мастацкі пераклад. Шкада, што вынік яго шматгадовых даследаванняў не прыйшоў да чытача своечасова, аднак і сёння гэтыя даследаванні бачацца не толькі як своеасаблівы этап у вывучэнні праблем мастацкага перакладу, але і як сведчанне таго, як многа стаіць за самой гэтай з’явай.

*Польмя. 2011. № 4*

## ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ПРЕЗЕНТАЦИИ ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ МОНОГРАФИИ Д. Е. ФАКТОРОВИЧА

**Вячаслаў Пятровіч Рагойша,**  
*загадчык кафедры тэорыі літаратуры  
філалагічнага факультэта БДУ,  
доктар філалагічных навук, прафесар*

...Я адзін з нямногіх, хто слухаў лекцыі Д. Я. Фактаровіча, ведаў яго. У той час, калі я вучыўся, ён быў загадчыкам кафедры замежнай літаратуры.

Пачынаў замежную літаратуру нам выкладаць Лапідус – Зеўсам мы яго называлі... Пасля змяніў яго Фактаровіч, затым прыйшоў Міцкевіч, потым Цімафеева, якая выкладала гісторыю літаратур сацыялістычных краін (такі быў курс у той час), і іншыя выкладчыкі (іх было нямнога на кафедры замежнай літаратуры).

Калі параўноўваць Лапідуса і Фактаровіча, то гэта былі ўсё ж розныя асобы. Лапідус быў спакойны: павольна рухаўся па аўдыторыі, гаварыў пра антычную літаратуру, а Фактаровіч уваходзіў у аўдыторыю імкліва (прыгожы быў, малады, але з асаблівай прыгажосцю – кавалерскай, з вусікамі) і гучным голасам, тонам, з якім спрачацца няможна было, ды і не трэба, веў лекцыю. Ён якраз у той час і пачаў займацца доктарскай дысертацыяй па праблемах тэорыі перакладу. У яго і спецкурс такі з'явіўся. Я слухаў гэты спецкурс. Калі Давід Яўсеевіч гаварыў пра замежных пісьменнікаў, пра літаратурныя сувязі, то заўсёды падкрэсліваў значэнне перакладу, знаёміў з яго тэарэтычнымі асновамі.

Тады я вучыўся на беларуска-рускім аддзяленні і, відаць, пад уплывам Фактаровіча, яго лекцый, яго ўвагі да перакладу пачаў таксама займацца тэорыяй і практыкай мастацкага перакладу яшчэ студэнтам. З дакладамі пра пераклады Якуба Коласа я ездзіў на студэнцкія канферэнцыі: у 1961 г. – у Львоў, у 1962 г. – у Адэсу. І першая мая публікацыя пра пераклад з'явілася ў працах Адэскага дзяржаўнага ўні-

версітэта. Дыпломная праца таксама была прысвечана Якубу Коласу – перакладчыку. Пазней, у 1971 г., выйшла мая кніга «Перакладчык Якуб Колас». Думаю, што ва ўсёй гэтай маёй дзейнасці прысутнічаў ускосны ўплыў Давіда Яўсеевіча.

Калі я ўбачыў вось гэту кнігу па перакладзе, зразумеў, што многія яе палажэнні, якія Давід Яўсеевіч выкладаў тады ў сваіх лекцыях, не толькі ў маёй галаве, але і ў іншых галовах пакінулі свой след. Ну, якія палажэнні? Напрыклад, што пераклад – гэта навука і мастацтва. Так, я зараз гавару на лекцыях, што крытык – гэта чалавек, які адной нагой у навуцы стаіць, а другой – у мастацкай літаратуры. У мяне ёсць любімае пытанне на экзамене для студэнтаў: «Чаму крытыкаў прымаюць у Саюз пісьменнікаў (ёсць нават секцыя крытыкі), а «чыстых» гісторыкаў літаратуры, тым больш тэарэтыкаў, – не прымаюць?» Таму што адна нага – усё ж такі ў мастацкай літаратуры, хоць іншая павінна моцна стаяць у навуцы.

Ці, напрыклад, такое. Дзесьці ў канцы 1970-х гг. была ўсесаюзная дыскусія, куды аднесці перакладазнаўства – у літаратуразнаўства ці лінгвістыку. Перамаглі лінгвісты – і дысертацыі па тэорыі перакладу пачалі абараняцца ў лінгвістычных саветах. Давід Фактаровіч тэорыю мастацкага перакладу паварочваў якраз у бок літаратуразнаўства. У любым выпадку, я лічу, што гэта агульнафілалагічная навука, якая адносіцца аднолькава як да лінгвістыкі, так і да літаратуразнаўства, да эстэтыкі. Давід Фактаровіч звярнуў увагу на спецыфіку мастацкага перакладу на роднасныя мовы (чым я займаюся), на спецыфіку перакладу ў розных літаратурных жанрах: мастацкай прозе, паэзіі, драматургіі, нават сатыры і г. д. Так што многае можна было пачарпнуць і тады і цяпер з гэтай кнігі, з канцэпцыі перакладазнаўства Давіда Яўсеевіча Фактаровіча.

Што я хачу яшчэ сказаць. Кніга – гэта як помнік. Добра, калі гэты помнік чалавеку пры жыцці ставяць. Былі выпадкі, калі двойчы Героям Сацыялістычнай Працы на радзіме пры жыцці ставілі помнікі. Старшыня Саюза пісьменнікаў СССР Г. Маркаў атрымаў такі помнік у сваёй роднай Сібіры. Калі чалавека няма, то добра, калі своечасова помнік ставяць на магіле, звычайна праз год. Перад намі – помнік-кніга. Яна выйшла ў 2009 г. Ясна, што тут пастараліся родныя і тыя, хто меў да яе выдання дачыненне. У кнізе сустракаюцца памылчкі, ёсць тое, што адышло. Тады нельга было пачынаць манаграфію, калі няма цытаты з Маркса – Энгельса. І я так пачынаў пісаць пра Якуба Коласа – перакладчыка. Паэт не мог выдаць зборнік вершаў без цытат пра Леніна, партыю, ёсць гэта і ў лепшых паэтаў. Неабходна ведаць, што быў такі

час, і браць лепшае. Галоўнае, што перакладазнаўчая канцэпцыя Давіда Яўсеевіча Фактаровіча можа і павінна ўлічвацца тымі, хто вывучае гісторыю і тэорыю мастацкага перакладу, даследуе мастацкі пераклад і з гонарам робіць на кнігу пэўныя спасылкі, таму што ён, Давід Яўсеевіч Фактаровіч, у свой час жыў з намі, працаваў у нашым Беларускаім дзяржаўным універсітэце, кіраваў кафедрай. І за гэта яму нізкі паклон.

**Римма Модестовна Ковалёва,**  
*доцент кафедры теории литературы*  
*филологического факультета БГУ*

В Беларуси, к сожалению, не так много профессиональных, высокообразованных теоретиков художественного перевода. Давид Евсеевич Факторович – один из самых ярких. Настоящая книга «Основы теории художественного перевода» тому подтверждение. Среди преподавателей филфака БГУ он был особенным.

Вот вы смотрите на фотографии Давида Евсеевича. Я свидетельствую: они не передают и сотой доли живого обаяния этого удивительно гармоничного человека. Простота в сочетании с галантностью, демократичность в сочетании с удивительной тонкостью в общении – вот, пожалуй, качества, которые прежде всего поражали нас, студентов, в большинстве своем приехавших в столицу из белорусской провинции... Парадоксальная несовместимость человека с фотоаппаратом не такое уж редкое явление. Тем большее значение приобретают воспоминания тех, кому, как мне, посчастливилось слушать лекции доцента Факторовича. Их содержательность неоспорима. Но мы тогда даже не догадывались, что наш педагог находится в ряду передовых исследователей теории литературы, что его работы не теряются среди прочих и что окажется востребованной книга о тонкостях художественного перевода, изданная сейчас по давней рукописи ученого.

...У меня в памяти осталась первая встреча с Давидом Евсеевичем и его неповторимая манера общения со студентами... Чтобы вы почувствовали особенность этого человека, я попробую объяснить, сравнивая его с другими преподавателями, лекции которых мы слушали в первой половине 1960-х гг. Давид Евсеевич не шествовал и не вбегал в аудиторию, как это делал Наум Исаакович Лапидус, читавший курс античной литературы (он вбегал и вроде как смотрел на студентов, но, казалось, не видел их, бывает так). Давид Евсеевич Факторович входил

и сразу смотрел на нас, и видел нас, и казалось, что для него величайшее счастье – войти именно к нам и именно нам прочитать эту лекцию, тема которой чрезвычайно интересна и ему самому.

Теперь о том, как Давид Евсеевич Факторович читал лекции и как вообще читают лекции. Вот, например, замечательный профессор академического стиля Александра Федотовна Манаенкова, лекции которой по русскому языку я очень ценила. Она входила в аудиторию, смотрела в пространство, ставила свою сумочку на стол, протирала ваточкой кафедру, раскладывала конспект. Добрые языки называли ее любимой ученицей профессора В. Виноградова, злые – говорили, что она читает все по Виноградову, и, дескать, находились такие любознательные студенты (это вызывает у меня сомнения), которые сравнивали лекции Манаенковой с книгой Виноградова и нашли, что там все до последней точки совпадает. Конечно, это местный фольклор. За то, что Александра Федотовна ориентировалась на замечательные труды Виноградова, ей честь и хвала. У нее действительно были хорошо структурированные лекции. А как она их читала? Очень быстро и практически на одной ноте. Мы строчили не поднимая головы, руки уставали неимоверно.

Я не знаю, как удавалось Давиду Евсеевичу спокойным голосом рассказать все, что нужно. И опять-таки казалось, что в данный момент нить между ним и, предположим, Шиллером, нить между ним и нами, нить между нами и Шиллером была удивительно прочная, устанавливалось некое вневременное духовное единство. После такой лекции мы были какие-то просветленные.

Есть удивительно глубокие сами по себе люди, преподаватели, хорошие ученые, замечательно подготовленные, но практически не умеющие читать лекции. Историю русского литературного языка преподавал нам очень авторитетный в своей области ученый. Но у нашей группы возник какой-то непонятный психологический шок. Никто не мог за ним записывать, хотя доктор наук читал спокойно, выдержанно. Все отказались. Я решила воспитывать характер и объявила: несмотря ни на что, все-таки буду конспектировать. Я единственная из двух групп записывала за профессором лекции. Однажды он приходит и говорит, что забыл, на чем мы остановились: «...Покажите, пожалуйста, конспект». Все с надеждой ко мне... Я передала конспект – и это был последний день, когда я записывала лекции. Он взял, посмотрел... Вы знаете, что студент в конспекте то где-то закорючку поставит, то рожицу нарисует. Господи, как он меня обругал! Все, на этом моя «эпопея» завершилась.

Давид Евсеевич читал лекции спокойно, непринужденно, но с легкой ноткой артистизма. Записывали же за ним не меньше, чем за Ма-наенковой, и уж, конечно, больше, чем за профессором, введившим нас в тайны русского литературного языка.

Если характеризовать Давида Евсеевича одним словом, то отмечу, что он был удивительно гармоничным человеком. Что нужно для того, чтобы быть гармоничным? Вы можете ответить: прежде всего, быть красивым. Согласна. Фотографии, к сожалению, далеки от оригинала. Давид Евсеевич был очень красив. Что нужно еще? Интеллект, широкая образованность в сочетании с духовностью. Все это присутствовало в Давиде Евсеевиче. Воспитанность. Вот тут я хочу немножко пояснить. Наш преподаватель зарубежной литературы действительно был замечательно воспитанным человеком. То есть когда он разговаривал с тобой, он тебя видел. Когда он принимал экзамен, он тебя слышал. А ведь далеко не все преподаватели слышат тебя, когда ты отвечаешь. Далеко не все. У нас была одна замечательная преподавательница русского языка. Она с какой-то особенной легкостью читала лекции, была мила и обворожительно. Однако когда мы пришли на экзамен, то увидели суровую даму. Это был совсем другой человек.

Давид Евсеевич был всегда одинаков. И с ним ты всегда чувствовал себя психологически комфортно. Гармоничный человек – это прежде всего человек внутренне гармоничный. Но для преподавателя быть внутренне гармоничным опять-таки недостаточно. Замечательная черта Давида Евсеевича – энергичность его гармонии. Причем это не та энергия, которая тебя подавляет, а та, которая, распространяясь, возвышает. Гармония Давида Евсеевича гармонизировала нас, видимо, гармонизировала аудиторию, студента, который отвечал ему на экзамене или зачете.

Теперь я вижу, насколько глубоко Давид Евсеевич понимал свои задачи педагога, воспитателя, вдохновителя. Даже в ленивого можно попытаться впихнуть знания, но разве это единственная цель? Знания – далеко не все, что нужно молодежи. Студент должен развиваться как личность, не так ли? Однажды Давид Евсеевич пришел и говорит, что у него одна студентка старшего курса написала научную работу: сравнила два поэтических перевода; далее прочитал ее. Молодости свойственна самоуверенность, и я считаю, что это замечательно. Если у студента не будет этого чувства, он ничего не сделает: с чем пришел, с тем и уйдет. Я подумала: если эта студентка смогла, то разве я не смогу? Подошла к Давиду Евсеевичу и сказала, что хотела бы тоже попробовать

себя в анализе переводов. Он поинтересовался, какой русский поэт мне нравится. Я сказала, что Лермонтов. Он говорит: «Замечательно, Лермонтов переводил Байрона. Мало того, Байрона переводил еще Юрка Гаврук (он заведует литературной частью в театре имени Янки Купалы). Я вам организую с ним встречу и консультацию. Еще его переводил Язеп Семежон. С ним у вас тоже будет возможность встретиться». Представляете, преподаватель сразу вводит тебя, студента, в круг замечательных белорусских переводчиков. И вот я взяла известное стихотворение Байрона «My soul is dark» в переводах Лермонтова, Семежона, Гаврука и пошла к Гавруку. Ему я свалилась как снег на голову (очень я ему была «нужна»), но из уважения к Давиду Евсеевичу Юрий Павлович при всей очевидной занятости принял меня. Работа по сравнительному анализу русского и белорусского переводов стихотворения Байрона была одним из самых ярких впечатлений моей университетской учебы.

И в завершение вернусь к вопросу о гармонии личности. У Михаила Пришвина есть роман «Кашеева цепь». Героем его является мальчик. Он влюбляется в девушку, которая приходит к ним в гости. В его представлении она царевна, Марья Моревна. Ребенок восхищается ее красотой. А что такое настоящая красота? Мальчик интуитивно чувствует, что по-настоящему красивая девушка прекрасна, как царевна. Секрет ее красоты в благородстве натуры. Она одинаково разговаривает со всеми: с простыми людьми, с теми, кто рядом, с теми, кто по своему положению выше, и т. д. Она гармонична. А вот если это не настоящая красота, то красавица по-разному разговаривает с теми, кто выше ее по положению, и с теми, кто ниже.

В моем представлении Давид Евсеевич был ярким образцом настоящей красоты, настоящей гармонии. Такие люди редки, но они очень нужны человечеству. Хорошо сказал о них Н. А. Некрасов:

Природа-мать, когда б таких людей  
Ты иногда не посылала миру,  
Заглохла б нива жизни.

Если бы не было таких подвижников, как Давид Евсеевич, то, наверное, мы были бы более дикими. А с ним мы духовно росли, поднимались.

Вряд ли сейчас можно сказать, что научная биография и испытания судьбы, выпавшие на долю Давида Евсеевича Факторовича, досконально известны нашим современникам. Хорошо, что начинают проясняться драматические обстоятельства его научной карьеры. Что кривить душой: белорусская наука много потеряла из-за того, что методологически

значимая книга Д. Е. Факторовича о теории художественного перевода вышла в свет с таким досадным опозданием. Но ведь не по вине ее автора.

Начнут ли должным образом, как достояние республики, ценить специалистов гуманитарного профиля, теоретиков и практиков, ученых и преподавателей? Хотелось бы надеяться.

**Евгений Давидович Факторович,**  
*инженер-подполковник в отставке,*  
*сотрудник НИИ средств автоматизации*  
*и предприятия «Белгослес»*

Так сложилось – и, по-моему, сложилось счастливо, – что мы жили в университетском городке. В торце здания химкорпуса, обращенном к Бобруйской улице, есть с высоким крыльцом отдельный вход, там и была двухкомнатная квартира, где с 1949 по 1956 г. жила семья доцента Давида Евсеевича Факторовича. А напротив стояли два корпуса студенческих общежитий, которые «замкнули» университетский городок, сделав его компактным и защитив от «бурной» околотовзальной обстановки. И здесь царила своя замечательная, неповторимая атмосфера.

Жизнь университетского городка 1940–50-х гг. глазами подростка – это когда за окном на фоне общежитий под началом преподавателей-фронтовиков студенты на военной подготовке, четко печата шаг, поют: «...на маршах равняются роты, гудит под ногами земля...».

Это спектакли студенческого театра в тесном «клубе» БГУ (ютился в аудитории на первом этаже биофака, теперешнего геофака). В памяти, к примеру, сохранилась пьеса «На дне», где отменно играли будущие замечательные актеры белорусского театра и кино Римма Маленченко (Настя) и Игорь Добролюбов (Васька Пепел).

Это известная всему городу баскетбольная (она же теннисная) площадка с деревянным настилом, где блистал кумир университета баскетболист Анатолий Корешков и, казалось, играли от зари до зари неутомимые теннисисты Марат Зверев и Геннадий Петров.

Это гордость университета – студенты-геологи – в такой завидной форме.

И наконец, удивительный сквер, составлявший единое целое со зданием биофака, – центр университетского городка. Сквер расцветал в мае и звенел молодыми студенческими голосами – сессия, экзамены, а потом университетский городок затихал – каникулы. Затихал, чтобы



в августе – сентябре вновь ожить. Здесь назначали свидания у фонтана, стояли группами, обменивались мнениями или спорили, на скамейках торопливо листали конспекты...

Для меня университетский городок остался праздником, который всегда со мной, а одно из главных впечатлений жизни в университетском городке – студенты-филологи.

У отца было совершенно особое отношение к студентам, которые, я знаю, отвечали ему взаимностью, – они любили друг друга. Мы, дети Давида Евсеевича, часто видели студентов у нас дома, в домашней, неофициальной обстановке. И это было настолько естественным, что я подростком считал – такой и должна быть университетская жизнь. Позже пришло понимание, как нам, детям Давида Евсеевича, повезло жить в университетском городке, в химкорпусе, практически среди студентов, которые часто бывали у нас дома. Помню, например, трех неразлучных друзей, «трех мушкетеров», как их называли в семье, – филолога Александра Можейко, философа Алексея Самускевича и химика Вадима Свиридова (позже заведовал кафедрой в родном университете). В наш дом часто приходил в ту пору, когда писал дипломную работу, будущий заведующий кафедрой зарубежной литературы Борис Павлович Мицкевич.

Там я узнал, например, Олега Аркадьевича Сурского, ставшего позднее замечательным представителем белорусской культуры, известным искусствоведом, художником-дизайнером, а во времена студенчества он был художником филфаковской стенной газеты «Слово филолога» (с замечательным эпиграфом «Слово – полководец человеческой силы»). Это была великолепная – красочно и со вкусом оформленная на 3–4 склеенных ватманских листах – газета со статьями будущих журналистов, учителей, стихами студентов, с фотографиями замечательного фотографа – студента журфака Анатолия Польщака.

Память сохранила эпизоды неподдельного энтузиазма, с которым выпускался каждый номер. Газета филологов пользовалась большой популярностью у студентов всего университета. Главным редактором газеты был Давид Евсеевич, художником – Олег Сурский.

Сегодня на презентации книги моего отца мне посчастливилось своими глазами увидеть вас, настоящих студентов филологического факультета, и услышать воспоминания его бывших студентов, нынешних ваших преподавателей – продолжателей дела отца, почувствовать дыхание филфака.

Спасибо вам за это.

## ВОСПОМИНАНИЯ О Д. Е. ФАКТОРОВИЧЕ

**Адам Іосіфавіч Мальдзіс,**  
*доктар філалагічных навук, прафесар,  
ганаровы старшыня ГА «Міжнародная  
асацыяцыя беларусістаў»*

### СЛОВА ПРА НАСТАЎНІКА

Перш чым перайсці да доказу рашаючай ролі, якую адыгралі ў маім ужо вельмі працяглым жыцці лекцыі па замежнай літаратуры на аддзяленні (тады яшчэ аддзяленні, а не ў цяперашнім інстытуце!) журналістыкі філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, а потым і заняткі навуковага гуртка па тым жа прадмеце, які выкладаў нам адзін з нямногіх тады кандыдатаў філалагічных навук Давід Фактаровіч, я павінен хаця б каротка расказаць аб галоўных момантах папярэдніх гадоў свайго жыцця.

Прайшлі маё дзяцінства і юнацтва даволі пакручаста на беларуска-літоўска-польскім этнічным памежжы. Школьныя гады былі прыпынены вайной. Першапачаткова маці, якая часта хварэла, збіралася адвезці мяне на далейшую вучобу лекарам у суседні (вечарам яго водбліскі віднеліся з нашага панадворка на заходнім небе) Вільнюс, дзе пражывалі дзядзька і цётка (па бацьку ўжо). Але раптам я, прачытаўшы адну польскую кніжку, захапіўся астраноміяй. І адначасова пачаў пасылаць беларускія і рускія вершыкі і карэспандэнцыйкі ў раённую астравецкую і абласную маладзечанскую газеты. На гэта мой бацька з роздумаў праэраваў так: зоркі і вершы наўрад ці накормяць пасляваенным хлебам, а вось журналістыка, засвоеная да таго ж на «матчынай мове», у нашай новай савецкай сталіцы, Мінску, горадзе хаця і больш ад нас аддаленым, – можа! Да таго ж яшчэ і дапаможа навакольным свет лепш спазнаць і засвоіць.

Аднак першыя дні і месяцы ўніверсітэцкіх заняткаў, якія праходзілі ў будынку «біяфака каля вакзала», прыкметна расчаравалі. Па бела-

рускай і рускай літаратурах паўтаралася многае з таго, што было ўжо засвоена па школьнай праграме. Нават пра Ясеніна ці Багдановіча гаварылася ледзь не адмоўна, не стасуючыся са шматвяковай гісторыяй. Нават пра Скарыну мы тады нічога не чулі – толькі крыху пра Фёдарова, аднак без тлумачэнняў, што ж ён там выдаваў у Маскве. Звесткі аб прамысловасці ці сельскай гаспадарцы выкладаліся неjak адарвана ад рэчаіснасці. Гарадскія «элітныя» дзяўчаты падкрэслена і пануюча супрацьстаялі цягавітым вясковым хлопцам. Практыкі ў шматтыражцы «За сталінскія кадры» праходзілі «для птушачкі». І, бадай, толькі наш адзіны тады прафесар, Іван Гутараў, адважна разбаўляў «Уводзіны ў літаратуразнаўства» павучальнымі жыццёвымі гісторыямі. І яшчэ пранікненнем у сутнасць мастацкіх твораў на лекцыях і семінарах зачароўваў ненамнага старэйшы за нас Алесь Адамовіч ды сістэму дыялектычнага матэрыялізму глыбока, але і захапляльна выкладаў філосаф Юрый Васільеў. Аднак і яны за межы навакольнай савецкай рэальнасці не выходзілі – гэта рэальнасць павінна была ўспрымацца намі як адзіная існуючая і магчымая.

І тут да нас прыйшоў Навум Лапідус, пачаў чытаць курс антычнай літаратуры. Мае аднакурснікі ўспрымалі яе па-рознаму. Вяскоўцы здзівіліся: дык што – аказваецца, і да рускай, да «Слова пра паход Ігаравы» была ўжо нейкая літаратура? Гараджане абураліся: а каму ўсё такое патрэбна? Не нам жа, атэістам, нейкія там багі на чужым Алімпе... Нехта назваў выкладчыка «Зевсом-громовержцем». Але найменне гэтае пратрымалася за ім толькі некалькі дзён.

Затое яно надоўга прыстала да пераемніка Навума Лапідуса Давіда Фактаровіча, які чытаў нам услед курс замежнай літаратуры ад Сярэдніх вякоў да сучаснасці, ад Дантэ і Сервантэса да Шоу і Драйзера. Не ведаю, як каго, а мяне асабіста пераканаўчыя апісанні развіцця іншых літаратур, яўна неславянскіх, тады чужых, проста шакіравалі сваім існаваннем і нават багаццем: значыць, мы ў свеце не адзіныя і не адзінокія, значыць, паралельна са славянскімі існуюць іншыя, не менш багатыя літаратуры, народы, краіны... Праз літаратуры адкрывалася сусветная гісторыя, курс якой ніхто нам не чытаў ці не наважваўся ўводзіць.

І тады я пачаў хадзіць у бібліятэкі, каб пазнаёміцца з творамі Ф. Пятраркі і У. Шэкспіра, І. Гётэ і Ч. Дзікенса. Другі з іх настолькі мяне ашаломшыў, што я, студэнт, наважыўся, паехаўшы падчас канікул на родную Астравеччыну, выступіць там у раённым Доме культуры з... лекцыяй пра нейкага там аўтара «Гамлета», спаслаўшыся, вядома, на тое,

што асноўныя звесткі ўзяты мной з універсітэцкіх лекцый выкладчыка БДУ Давіда Яўсеевіча Фактаровіча. І значна пазней, у 1982 г., аказаўшыся па стыпендыі ЮНЕСКА ў Лондане і Оксфардзе, не мог не паехаць з апошняга ў суседні Стратфард-он-Эйван, на радзіму Шэкспіра, і не пакінуць у яго доме-музеі адсутныя там выданні «Гамлет» і «Санеты» ў перакладзе на беларускую мову. А само падарожжа было потым падрабязна апісана ў маёй кнізе «З літаратуразнаўчых вандраванняў» (Мінск, 1987). Усяго гэтага не адбылося б, калі б намнога раней я не праслухаў ва ўніверсітэце курс замежнай літаратуры.

Аднак вярнуся ў 1950-я гг. Трэба падкрэсліць, што студэнты па-рознаму адносіліся да лекцый Давіда Фактаровіча. Вяскоўцы зацікаўлена і сумленна іх канспектавалі, а некаторыя з «элітных» гараджан не з'яўляліся на такіх занятках, адкрыта іх ігнаравалі: «А зачем нам это, вражеское? К социализму и тем более к будущему коммунизму это никакого отношения не имеет». Аднак здаваць экзамен трэба было ўсім. Таму пры адказах на білеты ўзнікалі розныя кур'ёзныя сітуацыі, якія анекдотамі хадзілі па суседніх факультэтах. Застаўся ў памяці, напрыклад, такі дыялог:

– В своих романах и повестях Бернард Шоу изобличал буржуазные отношения на Западе...

– Бернард Шоу не писал романов и повестей!

– В своих рассказах и новеллах Бернард Шоу осудил калечащее воздействие денег...

– Бернард Шоу не писал рассказов и новелл!

– Бернард Шоу в своих стихотворениях и поэмах показал, как разрушается психика человека в капиталистических условиях...

– Бернард Шоу не писал стихотворений и поэм!

– Так что же тогда писал этот Бернард Шоу, если мы его изучаем? – узраваўся ўпэўнены ў сабе студэнт.

– Бернард Шоу писал драмы! Вот вам зачетка, а вот выходная дверь.

Гэты запісаны мною ў студэнцкі дзённік дыялог выкладчыка з сынам даволі папулярнай у Мінску асобы, як і чуткі пра нейкія былыя бязглуздыя папрокі ў касмапалітызме, адрасаваныя Давіду Яўсеевічу ў Расіі, а найперш сістэмны і адначасова вобразны спосаб выкладання навуковай інфармацыі, толькі павялічылі яго аўтарытэт на нашым курсе, усё ж даволі згуртаваным і справядлівым. І калі аднойчы пасля заняткаў прагучаў заклік запісвацца ў гурток па дадатковым вывучэнні замежнай літаратуры, услед за мною запісаліся многія аднакурснікі, а таксама студэнты з рускага, беларускага і нават філасофскага аддзяленняў. Па-

сяджэнні праходзілі цікава, дыскусійна. Праўда, першы мой даклад пра атрыманы з Польшчы вытворчы раман з жыцця сілезскіх вуглякопаў аўтарства Сцібар-Рыльскага (імя яго ўжо не памятаю) ніякай дыскусіі не выклікаў, бо метада сацрэалізму быў ужо ўсім добра знаёмы.

І тут наступіў 1955 г., перадапошні год заняткаў ва ўніверсітэце. У пачатку яго друк абвясціў, што па лініі ЮНЕСКА ўвесь свет будзе якраз адзначаць стагоддзе з дня смерці ў Канстанцінопалі нашага суайчынніка геніяльнага польскага паэта Адама Міцкевіча. Я ўжо ведаў, што ён, знаходзячыся ў Парыжы, выдаваў разам з гісторыкам І. Лявелем левы польскі часопіс «Pielgrzym Polski», а потым, ужо адзін, французскую дэмакратычную газету «La Tribune des Peuples». І таму зрабіў заяўку выступіць на пасяджэнні гуртка пад кіраўніцтвам Давіда Фактаровіча з юбілейным навуковым дакладам «Адам Міцкевіч як журналіст». Але ў мяне не было галоўнага – саміх тэкстаў часопісных і газетных артыкулаў, не знайшоў я іх і ў мінскіх бібліятэках. І тады напісаў, не пытаючыся дазволу, у рэдакцыю друкарскага органа ЦК ПАРП<sup>1</sup> «Trybuna Ludu» ліст з просьбай дапамагчы беларускаму студэнту падрыхтаваць працу пра свайго земляка і цёзку. У поспех маёй задумы ніхто не паверыў, нават кіраўнік гуртка. Аднак праз месяц з Варшавы прыйшла тоўстая бандэроль з тамамі публіцыстыкі Міцкевіча ў арыгіналах і польскіх перакладах. Асабліва мяне ўразіў артыкул «Гісторыя будучыні», дзе аўтар прарочыў, што з цягам часу можна будзе, седзячы дома на канапе, пабачыць, што робіцца адначасова ў тэатры. Тэлебачанне якраз толькі ўваходзіла ва ўжытак.

Гуртковы даклад я, па парадзе кіраўніка, пашырыў у дыпломную работу, якую з поспехам абараніў. Змест яе выклаў у некалькіх артыкулах, надрукаваных у мінскіх газетах. Пасля абароны Давід Фактаровіч раіў мне застацца ва ўніверсітэцкай аспірантуры, але трэба было адпрацаваць тры гады ў друку, і я выбраў сакратарства ў радашковіцкім раённым «Сцягу Ільіча». Там я пераканаўся, што нецікавых, нелітаратурных, нешматмоўных мясцін у Беларусі няма. Зноў лёс звёў мяне з Адамам Міцкевічам: на вуліцы ў Радашковічах сустрэўся з першай удавой Браніслава Тарашкевіча Верай Ніжанкоўскай. Ад яе даведаўся, што ў Маскве, у другой удавы, захоўваецца рукапіс яго беларускага перакладу паэмы «Пан Тадэвуш». Паехаў у сталіцу – і знайшоўся той рарытэт. З цягам часу выдаў яго ў «Навуцы і тэхніцы» са сваімі прадмовай пад назвай «Пераклад-подзвіг» і вялікімі каментарыямі.

<sup>1</sup> Польская аб'яднаная рабочая партыя.

Узаемасувязь «Фактаровіч – Міцкевіч» зноў усплыла ў Мінску ў 1959 г., калі я здаваў экзамены ў аспірантуру Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы АН БССР. Пасля першага, галоўнага, мы ўсе выйшлі разам з дырэктарам інстытута, тады яшчэ членам-карэспандэнтам Акадэміі навук Васілём Барысенкам на калідор, а там каля акна якраз стаяў Алесь Адамовіч і працягнуў мне руку: «Здароў, Адам!» Дырэктар зацікаўлена глянуў на нас і спытаў: «Вы ведаеце яго?» – «Так, – прагучаў адказ. – Мальдзіс бойка выступаў у мяне ва ўніверсітэце на практычных занятках, а потым нашумела яго дыпломная работа пра Адама Міцкевіча». – «Ну, то калі яго ведаеце, будзеце ягоным навуковым кіраўніком. Пара нам нарэшце заняцца і беларуска-польскімі літаратурнымі сувязямі». – «Добра, чаму ж не. Ты, Адаме, з Міцкевічам застанешся?» – «Не толькі. Сабралася звестак пра стасункі з польскай пісьменнасцю Багушэвіча, Дуніна-Марцінкевіча, Лучыны. Нават новая паэтэса, Адэля з Устроіні, з невядомай беларускай паэмай у Кракаве знайшлася». – «То бяры тады палавіну стагоддзя або цэлае».

Абарона крышку зацягнулася, бо трэба было з'ездзіць і сёе-тое са здагадак праверыць на першай маёй замежнай навуковай канферэнцыі ў Варшаве, Кракаве і Познані. Змест кандыдацкай пабачыў свет у кніжках «Творчае пабрацімства: Беларуска-польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў XIX ст.» (Мінск, 1966) і «Падарожжа ў XIX стагоддзе: З гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры» (Мінск, 1969). Потым гарызонты пашырыліся тэрытарыяльна: на Расію, Украіну, Літву, Германію – і па часе: на XVIII, XVII і XVI стст., нават на Францыска Скарыну і яго паслядоўнікаў. Пачалася карпатлівая праца над доктарскай дысертацыяй, якая легла ў аснову манаграфіі «На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII – XVIII ст.)» (Мінск, 1980), навуковым рэдагаваннем шасцітомнай біябібліяграфічнай энцыклапедыі «Беларускія пісьменнікі», урэшце энцыклапедычных даведнікаў пра беларусаў і ўрадженцаў Беларусі ў свеце. Такое плённае напісанне і рэдагаванне названых і іншых выданняў было б немагчымым без той *сістэмнасці*, да якой прывучыла настаўніцтва Давіда Фактаровіча і яго прыхільнікаў і паслядоўнікаў.

Веды, здабытыя на слуханні курсаў зарубежнай літаратуры, асабліва спатрэбіліся, калі ў 1981 г. мяне выбралі старшынёй грамадскага аб'яднання «Міжнародная асацыяцыя беларусістаў». Сімпатыкі<sup>1</sup> і прапагандысты нашага пісьменства і, шырэй, культуры выявіліся не толькі

<sup>1</sup>Прыхільнікі. – *Примеч. ред.*

амаль ва ўсіх еўрапейскіх краінах, але нават у Індыі, Мексіцы, Японіі. У Мінску прайшло пяць кангрэсаў беларусістаў, больш за сорок іншых навуковых збораў, было выдадзена 36 тэматычных навуковых зборнікаў «Беларусіка = Albaruthenica», звыш 90 месячнікаў «Кантакты і дыялогі» і г. д. Назапашаныя матэрыялы далі падставы для стварэння нацыянальнага інфармацыйнага партала «Беларусь гуманітарная», асабліва яго сайтаў «Беларусы і ўраджэнцы Беларусі ў свеце», «Асобы і іх справы», «Міжкультурны дыялог Беларусі з зарубежнымі краінамі», «Рэстытуцыя» і інш.

Разуменне глабальнасці і разнастайнасці свету і асобных краін, Радзімы і яе рэгіёнаў не прыходзіць само сабой, без такіх лекцый, якія пачаў у нас чытаць Давід Яўсеевіч Фактаровіч. Спадзяюся, што мае калегі, старэйшыя, равеснікі і маладзейшыя, успомняць і іншыя прыклады, іншых выкладчыкаў, якія вучылі іх той жа сістэмнасці, бачанню адзінства і разнастайнасці свету.

**Идалия Игнатъевна Кононец,**  
*преподаватель Ленинградского института  
авиационного судостроения,  
переводчик, член Союза писателей СССР*

## ЧЕРЕЗ ГОДЫ, ЧЕРЕЗ РАССТОЯНИЯ

Мне не посчастливилось слушать лекции Давида Евсеевича Факторовича, но повезло знать его как уникальную личность – Человека, Интеллекта, Филолога.

Было это уже в мои вполне самостоятельные годы... Сестра моя, Валентина Игнатъевна Гапова, еще до войны дружила с Лидой Томашовой. Они учились вместе в старших классах в Богусhevске. А вся наша семья дружила с семьей Томашовых – Лидой, Лилей, Лориком (Лаврентием) и их родителями.

Но война разбросала наши семьи по всему Союзу, и встретились мы уже только после ее окончания. А в 1953 г. Давид Евсеевич, я и Лорик даже сфотографировались вместе в Ленинграде.

В 1954 г. я приехала в Минск к сестре, которая работала тогда в Академии наук Белоруссии. И она повела меня к Лидочке – тогда уже к Лидии Федоровне Факторович. Разумеется, Лиду я знала хорошо, а вот Да-

вида Евсеевича немножко побаивалась. Как же – заведующий кафедрой БГУ, большой ученый, а я всего лишь начинающий преподаватель вуза.

Но все оказалось более чем мило. Давид Евсеевич умел сразу же создать атмосферу уюта, дружбы и давнего знакомства.

Второй наш приход с Валею к Факторовичам был для меня просто потрясающим. Собрались филологи, все молодые, веселые. В разговоре я посетовала, что вышла книга из серии ЖЗЛ Виктора Шкловского «Лев Толстой», а у меня ее нет. И вдруг Давид Евсеевич подходит к стеллажам, достает новенькую книжку Шкловского и... дарит мне. Боже, тогда книги не покупали, а «доставали» и платили за них бешеные деньги. А тут такой дар! Да еще книга посвящена моему учителю Борису Михайловичу Эйхенбауму! Бросилась к Давиду Евсеевичу, обняла, целовала, благодарила.

Уже потом мы изредка обменивались книгами. Однажды я получила в дар роман Ж. Верна «Завещание чудака» с послесловием Давида Евсеевича. Правда, недавно, лет 5–7 тому назад, я передала книгу его дочери Ирине, так как у нее такой не было.

Так случилось, что моя сестра Валя лежала в больнице с загипсованной ногой. По каким-то своим соображениям лечащий врач не передавала ей моих посланий, и тогда Валя написала Давиду Евсеевичу, которому пожаловалась, что от меня нет писем. Он тотчас по телефону сообщил мне. Когда я приехала в Минск, то не сдержала слез при встрече с ним. Сестру мы забрали из больницы тоже благодаря Давиду Евсеевичу.

А его отношение к детям! Помню, как однажды он, зная, что моему сыну Сереже лет семь-восемь, привез ему очень дорогую (немецкую!) игрушку – космическую ракету. Все мужчины – мой муж, сын и Давид Евсеевич – тут же ухватили ведро с водой, как было написано в инструкции, и помчались в сквер запускать эту ракету. Сколько было радости! И главное – взрослые веселились чуть ли не больше Сережи. Было так приятно на них смотреть и радоваться вместе с ними.

А однажды мы засиделись поздно, все ушли спать, а я с Давидом Евсеевичем осталась на кухне гонять чай и кофе и говорить, говорить. Тогда я впервые от Давида Евсеевича услышала, что студентов он с большой нежностью называл «скудентами» (после войны студенты жили впроголодь). Говорили о Ермилове (был такой одиозный критик), об Эренбурге, Эльзе Триоле, о Ромене Роллане, о жизни, мироустройстве. Нам было так хорошо, так душевно. Вот и досидели до завтрака. Боже, как было непостижимо хорошо!



О Давиде Евсеевиче можно вспоминать бесконечно и бесконечно много писать, потому что он Человек в самом большом – глубоком, философском – смысле этого слова.

Я благодарна судьбе, что такой человек встретился на моем пути. Это был подарок Всевышнего.

**Святлана Ульянаўна Кліменценка,**  
*журналістка, заслужаны работнік  
культуры Беларусі*

### **АРЫСТАКРАТ ДУХУ**

Толькі ўзгадаю знакамітую чэхаўскую формулу «В человеке должно быть все прекрасно...», як з плыні гадоў, з глыбінь памяці ўзнікае незабыўная постаць любімага ўніверсітэцкага выкладчыка Давіда Яўсеевіча Фактаровіча.

Тады, у далёкай-далёкай ужо сярэдзіне 50-х гг. мінулага стагоддзя, ён чытаў на філфаку БДУ курс замежнай літаратуры.

Давід Яўсеевіч уваходзіў у вялікую, на ўвесь тагачасны філфак, аўдыторыю – і шматгалосы гоман, як па камандзе, сціхаў, быццам у ёй не было ні душы... Мы ва ўсе вочы глядзелі на чалавека, які прыцягваў да сябе бы магніт. Харызма! Навуковы аўтарытэт, загадчык універсітэцкай кафедры, а ні ценю пыхі, самалюбавання ці фанабэрыстасці, якімі намагаюцца прыкрыць, а насамрэч толькі падкрэсліваюць сваю ўнутраную недастатковасць некаторыя «інтэлектуалы». Перад намі быў інтэлігент вышэйшай пробы, арыстакрат духу.

### **НАСУСТРАЧ**

...Вечар. Інтэрнацкі пакой. Мы, студэнты з радзімкамі нядаўняй падлеткавай гарэзнасці і настраёвай безразважнасці, спрачаемся ўсур'ёз, на марожанае, ці ўдасца каму заўтра раніцай павітацца з Давідам Яўсеевічам першым, яшчэ раней, чым ён падасць сваю руку пры сустрэчы. Перад пачаткам лекцыі гурмой хаваемся за выступам над лесвіцай і ўслухоўваемся, калі ў калідоры пачуюцца знаёмыя крокі. Але толькі выскокваем з хованкі, як яшчэ здалёк «ахвяра» змовы працягвае насу-

страч рукі, даючы «добры дзень» і называючы кожнага па імені і імені па бацьку: «А, Нона Антонаўна!.. Валянціна Ігнатаўна!.. Віктар Леанідавіч!..» і г. д. (Адкуль толькі ведаў і якая памяць павінна была быць на тое?) Пэўна, разгадаў нашы бяскрыўдныя, амаль дзіцячыя хітрыкі і дзесьці ў душы паблажліва ўсміхаўся, ды віду не падаваў. А ў «змоўшчыкаў» быў поўны правал – і марожанае нікому не свяціла.

Тым часам лектар ужо гасцінна расчыняў нам дзверы ў аўдыторыю: «Заходзьце, заходзьце, зараз пачынаем!» Няўдалыя вітальшчыкі хуценька перабазіраваліся з аблюбаванай «камчаткі» на першыя рады, бліжэй да кафедры. Не раз, бывала, уздыхалі: нам бы такіх выкладчыкаў ды па профільных прадметах беларусістыкі!

## НА БУЛЬБЕ

Шчаслівы білет выпаў усяму нашаму трэцяму курсу, калі, паводле тагачаснай завядзёнкі, студэнтаў восенню на месяц, а то і болей пасылалі «на бульбу». Нашым пунктам прызначэння стаў калгас каля Ратамкі. Раней дык, помню, студэнты ледзь не стагналі, звягалі: колькі ж можна? Толькі-толькі пачынаеш упрагацца ў вучэбны рытм – і вось табе, зрываўся з заняткаў. Але гэтым разам мы крычалі: «Ура!», бо нашым куратарам быў прызначаны не хто іншы, як Фактаровіч.

І правільна крычалі. Патомны гараджанін, інтэлігент-эрудыт і ў нязвычайных рэаліях тагачаснай вёскі не разгубіўся, аказаўся на вышыні. Зразумелым толькі яму чынам знайшоў агульную мову з наскрозь прапітым і крыкліва-злосным тутэйшым дзядзькам-брыгадзірам, які безнадзейна заваліў план здачы бульбы дзяржаве. У закінутай вёсачцы ўсёй рабсілы толькі і было, што некалькі старых жанчын, і брыгадзір нарэшце зразумеў: на гэтых самых «студэнцікаў» уся надзея. Нашаму куратару ўдалося дабіцца, каб яго «дзеці» нават у тых бядняцка-жабрачых варунках былі ўладкаваны з усемагчымым «камфортам». Пільна сачыў, каб у сталоўку дастаўлялі свежыя прадукты, ежа была згатавана ў час. «Вы ж не хочаце, каб мае падапечныя спазняліся на поле?» – ціснуў ён на брыгадзіра.

Давід Яўсеевіч нібыта і не ўмешваўся ў арганізацыю «вытворчага працэсу», жартаваў: «Ды вунь гэты конь у баразне – лепшы за мяне прафесар». І праўда: кульгавы, зацяганы калгасны конік, здавалася, мог бы абысціся і без паганятага за плугам.

## ЛЕКЦЫЯ

Тым не менш мы стараліся, бо сорамна было перад гэтым конікам. Паглядвалі на куратара. Ён старанна выбіраў бульбу ў сваім радку нароўні з усімі, цягаў поўныя кашы на павозку. Падхвальваў падапечных, бадзёрыў трапным жартам. І ўсе страшэнна ганарыліся, што ў спаборніцтве з іншымі брыгадамі мы былі першыя.

Дні стаялі лагодныя, сонечныя. А зледзянелая земляная корка, што ўтваралася за ноч і калола зранку рукі, хутка адтайвала, як і сэрца па-весьлялага брыгадзіра.

Але аднаго разу неба захмарыла, сыпануў халодны густы дождж, які і не думаў спыняцца, а толькі набіраў сілу. Наш конік застаўся ў стайні – якая ж работа? А Давід Яўсеевіч папярэдзіў: «Я на пару гадзінак у Мінск, пакуль адпачывайце. А там і работа знойдзецца». І, накінуўшы нейкую плашч-палатку, пашыбаваў да чыгуначнай станцыі.

Апоўдні, бачым здалёк, вяртаецца – з нейкімі валізкамі ў руках. Рынуліся сустракаць. Нічога сабе валізкі, цяжэнныя. Цікава, што тут?

– Занятка вам прывёз, – патлумачыў ён і стаў уручаць кожнаму па шпытку і алоўку, разгарнуў кніжны стос з праграмнымі творамі. – Праграму ж ніхто не адмяняў. Так што прашу, праз паўгадзіны – збор пад паветкай, дзе бяровенні складзены. Тэма лекцыі – Мапасан.

Скажу і зараз: тое была самая незвычайная лекцыя ў свеце! Сарбона адпачывала. Па-ранейшаму шумеў несціханы лівень, шугаў вецер пад паветкай. А студэнты на фоне ржавых плугоў і бяззубых барон, прымасціўшыся хто на бярвяне, хто на зрэзаным п'янку, на каленях занатоўвалі, па сутнасці, шчаслівыя імгненні свайго жыцця, калі асабліва востра адчуваеш: перад табой прыадчыняецца нязнанае, і ты зусім па-новаму бачыш таго ж французскага класіка, якога пасля шэкспіраўскіх вышыняў і бальзакаўскіх глыбіняў раней мы ўспрымали як «лёгкага», забаўляльнага апавядальніка. Аказваецца, проста... не ўмелі чытаць.

Мы адкрывалі сябе ў саміх сабе. І «віноўнікам» таму быў вось гэты чалавек у змакрэлым плашчы і з агнём у вачах. Хацелася і канспектаваць як мага дакладней, і «фатаграфавачь» зрокам гэтае з'явішча, каб захаваць у надзейным куточку памяці. Дзякуй, памяць, што не падвяла!

## УРОК

...Другую зіму працую па накіраванні ў сельскай школе на Барысаўшчыне. На Каляды, падчас канікулаў, з альма-матар – запрашэнне: ладзіцца сустрэча былых філфакаўцаў.

Я выправілася ў дарогу. А вось вярнуцца назад ужо не выпала. Проста з цягніка ў Барысаве даставілі ў раённую бальніцу, а потым перакінулі ў Мінск, у 2-ю гарадскую. Толькі праз доўгія паўгода я стаяла за бальнічнымі варотамі, насупраць Опернага – улюбёнага «аб'екта» ўніверсітэцкіх часоў... Стаю сярод асляпляльнай ліпеньскай спёкі з цяжкім зімовым паліто ў руцэ. А куды мне рушыць? Нідзе ні душы, да якой можна прыткнуцца. І ў маю барысаўскую Кішчыну Слабаду зараз не дацяць – у кашальку і трайка на дарогу не набярэцца. Тым болей што сэнсу ніякага: з маім дыягназам у школу ўжо не патыкайся, а II група інваліднасці забараняе наогул любую працу...

Неяк аўтаматычна ногі нясуць на Бабруйскую, у родны ўніверсітэцкі гарадок. Вакол «племя молодое, незнакомое», абітурыенты з розных гарадоў і весяў. Вось і наш дарагі інтэрнат – яго мы другакурснікамі самі будавалі. Мо тут знайду на ноч прытулак? Але будынак увесь у рыштаваннях, зачынены на рамонт...

Падаюся назад, у невядомасць. Мінаю да болю знаёмы біякорпус – тут месціўся тады і наш філфак. Раптам у яго дзвярах – постаць Давіда Яўсеевіча (зазвычай ён працаваў у прыёмнай камісіі). Адразу пазнае мяне. Працягвае, як заўсёды, руку. І гэта ўжо не проста рука ветлівага вітаня, а само ратаванне!

Бачыць Бог, не збіралася, не хацела расказваць яму пра свае мітрэнгі (трывогі. – *Примеч. ред.*). Аднак чуйны душой чалавек, тым болей тонкі псіхолаг, сам улоўлівае голас чужой бяды. І сам, без усялякіх «Дапамажыце, SOS!» кідаецца насустрач другому. Ніхто б не асудзіў, не пакрыўдзіўся, калі б ён абмежаваўся шчырым спачуваннем і зычаннем усяго найлепшага...

Але ж гэта быў Давід Яўсеевіч! Чужога для яго не існавала. Так, перад ім зараз быў, кажучы грубым сённяшнім слэнгам, абсалютнадохлы нумар, безнадзейны выпадак. Хто я яму? Адна з соцень былых студэнтак, сустрэтая выпадкова. Беспрытульная, ледзь на нагах, бадзяга: ні сталічнай прапіскі, ні жылга, ні права на працу з ужо нікому не патрэбнай паперынай чырвонага дыплама.

Але ён, як і адважны прафесар медыцыны Белы, рынуўся на бітву з самой немагчымасцю. Падняў на ногі ўсю сваю сям'ю – жонку-сябра Лідзію Фёдараўну і яе сястру Лілію Фёдараўну, іх родных і сваякоў у вёсцы Каралёў Стан пад Мінскам. Ну, а калі згуртаваная армада на чале з неўтаймаваным капітанам сямейнага карабля ідзе ў бой – ніякім бедам не ўстаяць!

Дарагім мне бясконца людзям, іх бескарыслівай, дзейснай дабрыні абавязана я такой «драбніцай», як жыццё. Такія зямляне, як Давід Яўсеевіч Фактаровіч, даюць нам урок сапраўднага гуманізму, выратавальнай чалавечнасці.

**Лилия Федоровна Томашова (1924–2016),**  
*заведующий сектором в НИИ педагогики,*  
*инспектор-методист отдела учебников*  
*Министерства просвещения БССР*

...Помню свое волнение перед экзаменом по западной литературе. Очень не хотелось обнаружить свои пробелы в знаниях перед Давидом Евсеевичем Факторовичем. Готовилась много, но уверенности было так мало... Собрала все силы, всю выдержку. Ответила. Что будет? Стою, жду. Он подходит и, пожимая руку, благодарит за блестящий ответ. Это произошло на первом курсе журфака. Мы не были знакомы. Я впервые столкнулась с такой формой оценки. Потом узнала, что только Факторович пожатием руки отмечал особо понравившиеся ему ответы.

В 1945 г. я перешла с факультета журналистики на филологический и сменила работу (ушла из газеты, стала секретарем факультета журналистики). Давид Евсеевич Факторович – самый любимый наш преподаватель (молодой, остроумный и внешне интересный) – жил один и часто приходил к студентам в общежитие или приглашал их к себе на «литературный кисель». Среди немногих приглашенных были моя сестра Лида, ее подружки и я.

Нам повезло. Дело в том, что летом 1945 г. Лев Григорьевич Барак с группой студентов 2-го курса ездил по Белоруссии и собирал фольклор. Экспедиция была очень интересной. Лида много мне рассказывала. Эта фольклорная группа продолжала работу над собранным материалом, часто встречалась с Л. Г. Барагом. А Лев Григорьевич дружил с Давидом Евсеевичем Факторовичем. Так и возникли эти литературные вечера. Я, как сестра Лиды и секретарь факультета журналистики, случайно

попала в эту веселую компанию, чему была очень рада. Сидела там тихо, как мышка, никогда не вступала в беседу, но с огромным удовольствием слушала. Было очень интересно.

Вскоре я узнала, что у Давида Евсеевича был свой интерес в этих литературных вечерах. Ему понравилась моя сестра Лида... Эти встречи закончились женитьбой. Свадьбы не было. Просто он забрал ее однажды из общежития, и она стала его женой. Это произошло после зимней сессии, в начале весны 1946 г. Жили они на улице Клары Цеткин.

Давид Евсеевич оказался очень хорошим мужем и добрым родственником для всей нашей семьи. Меня он пригласил жить с ними, нашей маме посылал посылки... Был он добрым и щедрым, помогал многим студентам...

У Факторовичей я бывала часто, особенно в 1947 г. – после рождения 21 января их доченьки Ирины. Мы вместе с Давидом Евсеевичем встречали их<sup>1</sup> при выписке из роддома. До сих пор благодарна Давиду Евсеевичу за то, что разрешил мне взять его дочку домой на руках: он увидел, как мне этого хотелось, и уступил.

...В первых числах мая 1949 г. страшная весть о смерти папы Фёдора Анисимовича Томашова на сталинской каторге сразила меня. Плакала долго, казалось, ничто не сможет облегчить боль утраты. Давид Евсеевич старался успокоить меня, помочь в эти страшные дни. Об этом я буду помнить всегда.

(Из рукописной книги воспоминаний  
о большой семье и трагическом времени)

**Ада Семеновна Вертинская,**  
*преподаватель русского языка и литературы  
в Минском суворовском военном училище*

Я училась на филфаке в 1954–1959 гг., и зарубежную литературу нам преподавал Давид Евсеевич Факторович. Его лекции не прогуливали – читал он очень интересно, но экзамена боялись.

Я тогда (на экзамене) вытатила билет по «Сюжету о Форсайтах» и вдруг с ужасом поняла, что не помню ни одного имени. ...Посидела минут десять и подошла к Давиду Евсеевичу:

– Я все забыла. Не могли бы Вы напомнить мне имена героев?

<sup>1</sup> Видимо, жену Давида Евсеевича с дочкой. – *Примеч. ред.*

Давид Евсеевич приподнял очки, посмотрел на меня, взял лист бумаги и разбросал на нем десяток имен. Я подготовилась и рассказала о романе. Поставив «отлично», Давид Евсеевич сказал:

– С плюсом. Плюс за смелость и честность.

В те времена он удивлял студентов своим человеческим отношением. Всю свою учительскую жизнь я вспоминала это и старалась относиться к ученикам просто и по-дружески...

Лектор он был удивительный. Умел передать свою увлеченность литературой, а к аудитории относился, как к уважаемому собеседнику...

**Галина Алексеевна Красинская (Дзержицкая),**  
*старший преподаватель Минского  
государственного лингвистического университета*

У меня самые лучшие воспоминания о Давиде Евсеевиче Факторовиче как о преподавателе и научном руководителе. Все 5 лет учебы в БГУ я занималась в кружке зарубежной литературы, которым он руководил; в результате написала и защитила на «отлично» дипломную работу «Юлиус Фучик – литературный критик». После окончания университетского курса по инициативе Давида Евсеевича была прикреплена к кафедре зарубежной литературы для сдачи кандидатских экзаменов, сдала их в течение года, работая по направлению преподавателем русского языка и литературы в Бегомльской средней школе Витебской области. Специальность – «Славянские литературы польского и чешского Возрождения», писала диссертацию. В Минск я вернулась спустя три года; но после ухода из БГУ и отъезда руководителя не смогла завершить диссертацию. Потом без отрыва от основной работы занималась белорусской литературой, писала статьи и была далека от проблем зарубежной литературы, но осталась на всю жизнь благодарной ученицей Давида Евсеевича Факторовича.

Ведь это он открыл нам, студентам 1950-х гг., мир М. де Сервантеса, У. Шекспира и Ж. Б. Мольера, Э. Хемингуэя и Т. Драйзера, У. Фолкнера, Дж. Сэлинджера и многих других. Совершенно новая цивилизация по сравнению с той дистиллированной, которая нам преподносилась литературой социалистического реализма. И здесь надо вспомнить, какое яркое впечатление производили лекции Давида Евсеевича.

Он вдохновил многих заняться наукой, в том числе и меня, учил нас трудолюбию. До сих пор помню его напутствие, что читать книги надо

на том языке, на котором они написаны. Для нас, белорусов, польский и чешский языки – очень близкие. Я попробовала читать – и получилось. Давид Евсеевич был учителем, как говорится, от Бога.

Факторович не просто читал лекцию, он размышлял вслух так, что нас захватывали новые идеи и проблемы. Он покорял нас своей энергией! Говорил на правильном русском языке, у него было московское произношение. Мы не замечали времени. Совершенно неожиданно звенел звонок, и каждый из нас хотя бы однажды шел за преподавателем после лекции, чтобы задать вопрос, просто поделиться впечатлениями...

Так Давид Евсеевич, говоря современным языком, зажигал нас новыми знаниями. Мы стали читать «Иностранную литературу», появившуюся как толстый журнал, а также «Советскую литературу на иностранных языках». Преподаватель учил нас не просто читать, но анализировать произведение, работать с текстом, пользуясь знанием того иностранного языка, который мы учили. Например, я читала роман Т. Драйзера «Финансист» на английском языке и до сих пор помню, сколько для меня открылось нового в понимании американской действительности того времени, в человеческих отношениях. Позднее, когда пришлось работать с иностранными студентами, которые появились в нашем Лингвистическом университете, мне снова пригодились уроки Давида Евсеевича Факторовича, и знание зарубежной литературы помогало понимать и кубинцев, и китайцев, и афганцев... Вот что значат уроки Мастера и знатока мировой культуры. Они помогали взять верный тон в общении с иностранцами: показать, что мы с уважением относимся к их освободительной борьбе, ценим их достижения в области литературы и искусства.

Я благодарна судьбе, что она подарила мне встречу с таким эрудированным преподавателем и ярким человеком.

**Леонид Иосифович Коваль (Кавалерчик) (1926–2012),**  
*прозаик, поэт, драматург, общественный деятель,*  
*член Союза писателей Латвии*

## ДИСПУТ

В университете среди студентов была своя элита – люди, чей авторитет был признан, как евреями признано единобожие. Собирались на литературные дискуссии. Жадно следили за публикациями в журналах.



Читали стихи. Литературным пророком и авторитетом являлся Наум Кислик, талантливый поэт, фронтовик, остроумец и совесть студенчества. Алесь Адамович уже тогда был известен своей принципиальностью и честностью, хорошим литературным вкусом... На устах у всех было имя Ани Краснопёрки, скромной, красивой девушки, прошедшей Минское гетто и партизанскую жизнь... Не было равных среди прекрасного пола Маше Рабкиной, чьи искромётный ум и творческая фантазия не знали предела – ее язычка побаивались самые опытные преподаватели...

Я приходил на собрания, где властвовали интеллектуалы, как подросток на свадьбу, где блистал жених. Я был робок, как новобранец среди опытных снайперов, мои знания не позволяли мне открывать рот, набитый «ватой». Однажды я его все-таки открыл, и вот что из этого вышло...

Я был первокурсником, когда в журнале «Звезда» была опубликована повесть Владимира Добровольского «Трое в серых шинелях». И преподаватель русской литературы решил провести по этой повести публичный диспут с приглашением прессы. Мне достался образ Чемезова. Фронтовик, прошедший всю войну, он в мирное время не нашел места в жизни, ему претила послевоенная обстановка, его идеалы не находили воплощения в кипучих сталинских буднях. Я поделился своими заботами с моими «комнатными» профессорами. Все общежитие озаботилось моей литературно-критической карьерой. Последнее слово было за Яшей Резниковым.

– Пиши, – сказал он, лукаво глянув на меня своими выпуклыми глазами, в которых было столько влаги, что в них свободно, как притененные золотые червонцы, плавали глазные яблоки. – Пиши! Чемезов – пессимист! Он потерял мужество! Мы не можем брать с него пример! У нас другие идеалы! Юлиус Фучик, Зоя Космодемьянская! Александр Матросов! Вот наши герои!

Я писал – и моя рука вздрагивала, как кастрюля на большом огне. Я чувствовал, что эта концепция будет одобрена парткомом, но не дай бог, если на дискуссию явится Давид Евсеевич Факторович. Его я боялся, как раввин ревизора. Но так устроена жизнь: то, чего ты больше всего стараешься избежать, обязательно происходит. И Факторович появился на диспуте как раз в тот момент, когда я, сжимая в дрожащей руке ученическую тетрадку в зеленой обложке, выходил на дискуссионную трибуну. Я не сохранил в памяти, что сказал тогда, но на всю жизнь запомнил реплику Факторовича, начавшего с моего белорусско-еврейского акцента: я говорил «сэрца» вместо «сердце».

– Вот тут выходили современные литературные белинские с зелеными тетрадками, у которых «сэрца» болит, – начал он, и я почувствовал,

что мое «сэрца» выскочит из груди, – они хотят, чтобы все были как Юлиус Фучик, в крайнем случае – как Зоя... Они считают, что грусть и неустроенность не сочетаются с образом настоящего советского человека. Можно только поздравить нашу литературную критику – подрастает достойная смена!

Чувство стыда не покинуло меня и после того, как молодежная газета «Чырвоная змена» назвала мое выступление ярким и идеологически выдержанным.

После той дискуссии я больше не стал записывать то, что, лукавя, диктовали мне мои соседи по комнате в общежитии... Я понял, что если дашь черту волос, он захочет всю бороду.

(Из «Дневника свидетеля, или Восхождения к любви»  
(Мишпоха: междунар. еврейс. журн. 2005. № 18))

**Николай Георгиевич Морозов,**  
*профессор Костромского государственного  
университета имени Н. А. Некрасова*

## **ДАВИД ЕВСЕЕВИЧ ФАКТОРОВИЧ**

Первое, что меня поразило в облике Давида Евсеевича, – внешнее сходство с моим дядей, ивановским художником Серафимом Николаевичем Троицким: черты лица, изящная и вместе с тем сильная пластика движений, добрая, тонкая ироничность и какая-то особенная интеллигентность, оваянная мягкой грустью. Это сразу же расположило меня к новому преподавателю. А затем я был очарован его энциклопедическими познаниями в области культуры, литературного наследия Западной Европы – от раннего Средневековья до Возрождения (на этом Давид Евсеевич прервал чтение своих замечательных лекций и покинул Кострому).

Как сейчас помню начало его первой лекции, посвященной эпосу о походах викингов в Исландию: «Вечерами у очага собирались люди, жившие среди снегов, и седовласый сказитель начинал свое повествование так: “Вы не слышали о походах Эрика со своей дружиной в страну льда, огнедышащих гор и горячих озер, извергающих кипящие струи до звезд? Не слышали? Так послушайте...”» И сам Давид Евсеевич при этом преображался в скандинавского скальда, а мы слушали открыты и затаив дыхание...

Никогда не забуду его увлекательные рассказы о титанической и невероятно интересной исследовательской деятельности М. Лозинского, о его картотеке, содержащей ценнейшие данные, касающиеся поэтики «Божественной комедии» Данте.

Образ Д. Е. Факторовича живет в моей памяти до сих пор, я настолько ярко представляю его, что невольно ловлю себя на мысли: может быть, он тут, рядом, выйдет из аудитории и встретится мне со своей доброй улыбкой.

(Из воспоминаний на вечере, посвященном преподавателям филологического факультета Костромского государственного педагогического института, 15 октября 2009 г.)

**Георгій Огій,**  
*студэнт-завочнік 3-га курса  
журналісцкага факультэта БДУ, 1950-я гг.*

## КЛЮЧЫ ДА СТУДЭНЦКАЙ ДУШЫ

...Мы пойдзем далёка ў будучыню, а памяць аб самым дарагім чалавеку, настаўніку, будзе захоўвацца заўсёды.

Мы будзем заўсёды памятаць дацэнта Давіда Яўсеевіча Фактаровіча. Перш за ўсё за простае, жывое, творчае ў яго адносінах да студэнтаў. Будучым настаўнікам, журналістам ёсць чаму павучыцца ў Давіда Яўсеевіча. Напрыклад, вобразнасці мовы. Адноўчы мы падлічылі, што за час лекцыі Давід Яўсеевіч ужыў, ды яшчэ як трапна, 30 прымавак, прыказак, зваротаў. Як выкладчык ён настолькі самабытны і арыгінальны, што студэнты іншых факультэтаў зайздросцяць тым, у каго ён чытае свае курсы.

Нам давалося размаўляць з выпускнікамі БДУ, якія працуюць зараз на Брэстчыне і Гомельшчыне. Яны з захапленнем расказвалі пра лекцыі Давіда Яўсеевіча, доўга распытвалі пра яго. З удзячнасцю гаварылі яны, што Фактаровіч навучыў іх весці гутарку, чытаць урок свабодна, лёгка, не прырастаючы да трыбуны, у меру прымяняючы і гіпербалу, і метафару, і рытарычнае пытанне, і жарт.

Студэнты гавораць: «Чытаеш, чытаеш “зарубежку” – нічога не разумееш. А раскажа аб тым жа Фактаровіч – ускрыкнеш: як гэта ўсё проста!»

(З газеты «Беларускі ўніверсітэт» (1963. № 11))

**Ирина Давидовна Муфель (Факторович),**  
*филолог (работала в школе, библиотеке, газете)*

## **ВОЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД И... НЕВОЛЬНЫЙ**

Каждый уносит с собой  
Две тайны:  
Тайну рождения и тайну смерти.  
О том, что эти таинственные события  
Произошли когда-то,  
Свидетельствуют цифры на камне.  
Все остальное  
Можно... истолковывать.

Однажды я слушала лекцию отца. Только однажды. К 400-летию Шекспира в нашей 64-й, первой в Беларуси «английской» школе.

Молодежь из двух десятых классов сидела в унылом актовом зале, где обычно была столовая, лектор не на сцене, а ходил перед первым рядом, а я – на галерке. Не напрягая хорошо поставленного голоса, наизусть, громко и четко, без лирических отступлений, без выяснения подготовки аудитории («а вы читали?»), без дешевого эмоционального накачивания («вы представляете?»), кратко, скупое, логично. Серьезно. Когда приоткрывается занавес в мир мысли – это... не театр. Здесь другие механизмы владения аудиторией. Интриговать самим ходом развития мысли – это блестяще.

К тому времени я уже много раз слышала, какой прекрасный лектор отец, как студенты физмата ходили специально послушать, какие многочисленные аудитории он «держал» на публичных лекциях в таких огромных залах, как Оперный. Слышала, как он говорил «лузеная глотка», как говорил: «Лида, дай мне сырое яйцо, у меня лекции подряд...»

Когда мы учились в начальной школе, он перечитал нам с младшим братом «Библиотеку приключений» – вечером, вслух, перед сном, без комментариев, и «Шерлок» у меня до сих пор звучит не голосом актера Ливанова, а голосом отца... Но оценила я это мастерство, только когда отец уехал, а я поступила на филфак и начала слушать совершенно других лекторов.

И много лет спустя, встречая бывших студентов отца в разных странах, я поражалась, с каким восторгом они в меня всматривались, как они погружались в свою молодость, где одним из главных впечатлений

были лекции по зарубежной литературе, читанные Давидом Евсеевичем Факторовичем.

Университетский городок – город моего детства. Жили мы в химкорпусе, и адрес, который я узнала для школы, был не такой, как у всех других детей: без улицы, просто «университетский городок». Перед корпусами химфака и геофака был сквер с диковинными деревьями, которые мы, маленькие, пробовали на вкус, и гипсовый фонтан, который никогда не работал, но был прекрасным «задником» для фотографов. Отец дружил с фотографом Анатолием Польщакком, который запечатлел нашу жизнь в университетском городке. В сквере проводились занятия физкультурой. Там мы гуляли всей семьей. Рядом – здание пединститута, разрушенное войной. Туда не разрешалось ходить из-за случайных мин. На привокзальной площади – сутолока, много инвалидов, цыгане и воровство.

Советская жизнь захлестывала волнами невежества, хамства, самодовольного бюрократизма и университет. Со всей горячностью натуры отец старался противостоять наступлению политизированных «ученых», противопоставить дешевым лозунгам-однодневкам вечные ценности гуманистического мировоззрения. Судя по воспоминаниям, ему это удавалось.

Спускаясь с кафедры, он оставался Учителем, отзывчивым и щедрым человеком: бедный аспирант мог после консультации найти в своей книге сто рублей, а поздно вечером в квартиру могли постучаться студенты и попросить разрешить литературный спор. Это были традиции старой интеллигенции.

В 1950-е гг. напротив химкорпуса выстроили на наших глазах студенческие общежития. Когда родители уходили на работу, мы оставались одни и смотрели, как идет стройка. Играли с немецкой куклой и советской машиной-грузовиком, рано научились читать, крутили на стройке трофейного радиоприемника.

И вот однажды из радио полилась надрывная траурная музыка. Такая же музыка загремела из репродукторов с улицы. Мы бросились к окнам: хмурые студенты строились перед общежитиями в колонны и уходили неизвестно куда. Было 5 марта 1953 г., но мы этого не знали. Из оцепенения нас вывел отец. Пришел с работы, первым делом выключил радио, потом спросил: «Испугались?» – и начал собирать пустые молочные бутылки в сетку-авоську. Этот прозаический и вульгарный звон запомнился мне навсегда, как аккомпанемент к великой истории, великой личности и всему великому.

Основы моего сознания были заложены отцом. Он не заставлял, не требовал. Он присматривался и предоставлял возможности. Он водил к врачу, в кинотеатр «Мир» на «Великолепную семерку» и «Безумный, безумный, безумный мир», играл в лапту, отвозил на Нарочь, отправлял нас с мамой на каникулы в Юрмалу... Помогал как мог. Иногда удачно, иногда нет. Мы четыре раза переходили из школы в школу, теряя привычных учителей и немногих друзей, ради какого-нибудь хорошего учителя, к которому потом не попадали. Но когда открылась «английская» школа, был нанят репетитор для подготовки из седьмого класса обычной школы в седьмой специальной. И это принесло дивиденды на всю жизнь.

У нас в доме не было телевизора. И не было пустых книг. Читать разрешалось все. Была неплохая фонотека классической музыки... В детстве я слышала: «Хрущёв на съезде только приоткрыл завесу», и «Землю-то ООН не разделила между Израилем и Палестиной», и «Девочка должна уметь готовить»... Иногда быстрый, искоса, взгляд в сторону сентенции помогал понять и запоминался на всю жизнь: «Что это за птичий язык?» – говорила филологиня, и отец осаживал ее взглядом, не вступая в дискуссии. Это были времена, когда люди читали газету «Правда» и повторяли вслед: «Индийцы нас могут предать, но китайцы – никогда». Усмешка отца объясняла все. А когда я получала паспорт, села заполнить анкету и запнулась в пятой графе, отец наклонился надо мной и тихо сказал: «У евреев принято по маме...» – и я написала «белоруска»... Все становилось ясно прежде, чем задавался вопрос. С папой не спорили. Ему верили.

Отец мыслил свободно, иронично – значит, парадоксально. Однажды в разговоре с кем-то из переводчиков, озабоченным трудностями перевода стихов (в отличие от прозы), Давид Евсеевич сказал, смеясь: «У англичан никогда не будет качественного Пушкина?.. Но у них есть Байрон». Пушкина отец любил. Но не считал, что без переводного Пушкина английская литература «захирела» бы. В шутке теоретика перевода была неподъемная для меня, маленькой, гора правды: переводы не обогащают чужой язык, дух народа выражается исключительно в родном языке, переводы только знакомят с чужой культурой, когда она интересна, если нужна какому-то другому народу, который не хочет быть закрытым и ограниченным. Для меня это была не теория перевода, это была философия жизни.

В обществе тех времен не было свободы. Отец никогда не смог поехать за границу, а по-немецки – это был язык его детства – говорил только с пленными немцами, которые восстанавливали университетские зда-

ния. Но у Давида Евсеевича Факторовича были взгляды независимого и принципиального человека, за которые он иногда расплачивался тяжело. Свободомыслие – это редкостный дар и крест.

В квартире по Войсковому переулку, в которую мы вселились в 1956 г., полки не выдерживали «напора» новых книг, и нечто занозистое сколачивалось из простых досок университетскими столярами и находило место уже только в коридоре.

Отец любил слова. Пословицы. Словари. Каламбуры. Языки. Легенду о Вавилонском столпотворении...

В то время, когда не было интернета, куда сваливают всякие анекдоты и перлы народного языка, Давид Евсеевич собирал эти речения, печатал на трофейной машинке и... веселил студентов или застольное общество.

В бумагах завалился один листик, озаглавленный «Несообразности несуразности»:

- Отношение к картине у меня любовное;
- Он выращивал лошадей своей породы;
- В ссылке у Достоевского развивается падучая и реакционные взгляды;
- На него напала бесчеловечная тоска;
- Печорин – продукт своего времени, но он один из лучших продуктов;
- Гончаров в своем одноименном романе показал ленивого помещика.

Отец подписывался на все, наверное, собрания сочинений и еще покупал много книг, а когда не хватало денег на новые, он сдавал букинисту прочитанные и покупал другие. В советскую эпоху, когда книги надо было «доставать», отец «охотился» за ними. Любил «рыться» у букинистов. Любил запах новой книги. Перелистывал страницы сверху вниз. Любил закладки. Всегда отмечал, как издано. Художника. Стилль. Сравнивал издания. Оценивал редактуру и цензуру. Книга для него была предметом искусства и поклонения.

В течение тридцати лет во всех московских посылках от отца, кроме чая и конфет, были газеты и книги: «Лирика» С. Маршака, «Подводя итоги» С. Моэма, «Три Дюма» А. Моруа, «Иосиф и его братья» Т. Манна, «Книга о супружестве» Р. Нойберта, «Кибернетика» Н. Винера, «Теория относительности для миллионов» Э. Гарднера, «Библийские сказания» З. Косидовского... В честь окончания университета мне был прислан из Москвы двухтомный англо-русский словарь. Все книги, которые подарил мне отец, были для меня значительными, «поворотными» и любимыми.

Иногда на форзаце была дарственная. На «Лирике» Маршака: «Дочурке – поэтично, от английского дедушки – через папу – 7, 17, 127, 131, 144, 147». Мне было тогда 20, папе 50, и, конечно, Маршак годился в дедушки. Английские. В карандашной надписи отражено ненавязчивое, интеллигентное, тактичное и немногословное воспитание детей. Отец делился с нами своим КРЕДО.

Например, на странице седьмой стихотворение «Словарь»:

Усердней с каждым днем гляжу в словарь.  
В его столбцах мерцают искры чувства.  
В подвалы слов не раз сойдет искусство,  
Держа в руке свой потайной фонарь.  
На всех словах – события печать.  
Они дались недаром человеку.  
Читаю: «Век. От века. Вековать.  
Век доживать. Бог сыну не дал веку.  
Век заедать, век заживать чужой...»  
В словах звучит укор, и гнев, и совесть.  
Нет, не словарь лежит передо мной,  
А древняя рассыпанная повесть.

В последней книжке, врученной старшему нашему брату Жене за несколько месяцев до смерти отца, было прощальное письмо. Книжка эта – академический справочник «Словарь синонимов». В письме – «филологическое» завещание: «Посылаю словарь, который, думается, послужит инструментом ваших гуманитарных занятий и одновременно напомнит, что жизнь существенно состоит из поисков синонимов, тропов и иносказаний...»

На похоронах отца лейтмотивом всех речей звучало то, что коротко и ясно сформулировала член-корреспондент АН СССР Н. Ю. Шведова: «Общество помешало Давиду Евсеевичу осуществиться...»

Иногда прекрасный актер стремится стать посредственным режиссером. Отец был слишком, по-моему, ироничен для этого.

Он был лектор. Так сам считал.

Замечательный преподаватель. Так считали бесчисленные студенты.

К сожалению, в те времена не крутились магнитофоны, диски, не записывали камеры, мобильники, компьютеры и флешки, и голос Давида Евсеевича Факторовича помнят только те, кто слышал его лекции.



## **СПИСОК ПУБЛИКАЦІЙ Д. Е. ФАКТОРОВИЧА**

### **Монографіи**

Беларуская савецкая літаратура за мяжой. Мінск, 1961.  
Основы теории художественного перевода. Минск, 2009.

### **Учебники, учебные пособия, учебно-методические труды и материалы**

Печать Китайской Народной Республики : учеб. пособие / Беларус. гос. ун-т им. В. И. Ленина, каф. заруб. лит. Минск, 1954.

Печать Коре́йской Народно-Демократической Республики : учеб. пособие / Беларус. гос. ун-т им. В. И. Ленина, каф. заруб. лит. Минск, 1954.

Беларуская літаратура за мяжой / Беларус. дзярж. ун-т імя У. І. Леніна, каф. заруб. літ. Мінск, 1958. (Сов.т.: В. Тимофеева, Н. Лapidус.)

История печати зарубежных коммунистических и рабочих партий : учеб. пособие / Беларус. гос. ун-т им. В. И. Ленина. Минск, 1960. (Сов.т. Б. Мицкевич.)

Зарубежные литературы. Древняя Индия. Китай. Античность, средние века. Возрождение, литературы XVII века : учеб. пособие. Минск, 1959. (Сов.т. Н. Лapidус.)

Маркс – публицист и журналист : методические указания по спецкурсу / М-во высш. образования. Минск, 1961.

Зарубежные литературы. Античность, средние века. Возрождение, литературы XVII–XVIII вв. : учеб. пособие. Минск, 1963. (Сов.т. : Н. Лapidус, Б. Мицкевич.)

Основы теории художественного перевода : программа спецкурса / Беларус. гос. ун-т им. В. И. Ленина. Минск, 1963.

Зарубежные литературы XIX–XX веков (до 1917 года) : учеб. пособие. Минск, 1964. (Сов.т. : Н. Лapidус, Б. Мицкевич, В. Тимофеева.)

### **Статьи в сборниках научных трудов, докладов, материалов и тезисов конференций**

Из опыта организации коллоквиума по зарубежной литературе в университете // Сборник тезисов методической конференции / Беларус. гос. ун-т им. В. И. Ленина. Минск, 1956. С. 43–45.

К творческой истории романа Сервантеса «Дон Кихот» // Уч. зап. БГУ. Сер. филол. Минск, 1956. Вып. 28. С. 140–162.

Изучение взаимосвязей белорусской и зарубежных литератур // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур : материалы дискуссий, Москва, 11–15 янв. 1961 г. / АН СССР. М., 1961. С. 328–331.

Теория художественного перевода и взаимодействие литератур // Конференция по вопросам теории и методики преподавания перевода / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М. Горького. М., 1964. С. 50–55.

Теоретические и методические вопросы общелингвистического спецкурса в университете // Сборник тезисов методической конференции / Белорус. гос. ун-т им. В. И. Ленина. Минск, 1965. С. 102–105.

Уступны артыкул // Закежная літаратура ў перакладзе на беларускую мову (1917–1963) : бібліяграфія / Дзярж. б-ка імя У. І. Леніна. Мінск, 1965. С. 1–13. (Соввт. Л. Бобкова.)

### Статьи в журналах

Пясняр міру // Польша. 1953. № 4. С. 140–143.

Вместе с народом : Заметки о развитии ново-демократической литературы за рубежом // Совет. Отчизна. 1954. № 3. С. 115–121.

Вялікая, бессмяротная кніга // Польша. 1955. № 1. С. 133–137.

Трибуна прогрессивной литературы мира : по страницам журнала «Иностранная литература» // Совет. Отчизна. 1956. № 2. С. 144–147.

Каляндар Беранжэ // Беларусь. 1955. № 8. С. 31.

З гісторыі чэшска-беларускіх сувязей // Польша. 1957. № 1. С. 177–183. (Соввт. А. Можейко.)

Кастрычніцкая рэвалюцыя і замежныя пісьменнікі // Маладосць. 1958. № 11. С. 144–150.

Сусветнае гучанне беларускай літаратуры // Маладосць. 1958. № 12. С. 111–119.

Яраслаў Гапак і яго сатырычная эпапея // Польша. 1958. № 4. С. 179–184.

Сусветная культура яна нясе свой дар // Польша. 1960. № 6. С. 144–149.

Цудоўны Лопэ // Маладосць. 1962. № 11. С. 132–134.

Голос Кубы // Неман. 1963. № 2. С. 144–148.

О книге И. Н. Голенищева-Кутузова «Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия)» // Вопр. лит. 1964. № 5. С. 222–224.

Час Шэкспіра // Польша. 1964. № 4. С. 179–183.

Пераклады ўзбагачаюць літаратуру // Польша. 1965. № 8. С. 180–187.

Радужныя масты // Беларусь. 1965. № 10. С. 24.

Англічане чытаюць беларусаў // Маладосць. 1966. № 4. С. 149–150.

Цікавая знаходка // Маладосць. 1966. № 3. С. 152.

Земной шар слушае музыку рэвалюцыі // Наука и жизнь. 1967. № 11. С. 19–21.

**Рецензии, вступительные статьи, послесловия**

- [Пасляслоўе] // Венгерскія апавяданні. Мінск, 1957. С. 229–234.
- [Послесловие] // Завещание чудака / Жюль Верн. Минск, 1959. С. 393–403.
- [Уступны артыкул] // Выбраныя творы / Г. Гейне. Мінск, 1959. С. 3–10.
- [Уступны артыкул] // Выбраныя песні / П. Беранжэ. Мінск, 1960. С. 3–12.
- [Уступ] // Жанна д'Арк / М. Твен. Мінск, 1961. С. 5–15.
- Грунтоўнае даследаванне // Польша. 1962. № 10. С. 182–185. Рэц. на кн. : *Лиходзиевский С. Анатоль Франс* / С. Лиходзиевский. Минск, 1962.
- Цудоўнейшая з жанчын // Маладосць. 1965. № 3. С. 141–142. Рэц. на кн. : *Виноградская П. Жэні Маркс* / П. Виноградская. М., 1964.
- Изучение гуманизма // Неман. 1965. № 5. С. 151–152. Рэц. на кн. : *Голенищев-Кутузов И. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия)* / И. Голенищев-Кутузов. М., 1964.

**ЛІТЕРАТУРА О Д. Е. ФАКТОРОВИЧЕ**

- [Фактаровіч Давід] // Беларускія пісьменнікі. Біябібліяграфічны слоўнік : у 6 т. / Ін-т літ. АН Рэсп. Беларусь. Мінск, 1995. Т. 6. С. 133–135.
- Мальдзіс, А. Слова пра настаўніка* / А. Мальдзіс // *Основы теории художественного перевода* / Д. Е. Факторович. Мінск, 2009. С. 7–12.
- Ліякумовіч, Ц. Фактаровіч* / Ц. Ліякумовіч // *Максім Багдановіч : энцыклапедыя*. Мінск, 2011. С. 530.
- Кенька, М. Майстэрства, што звязвае народы* / М. Кенька // Польша. 2011. № 4. С. 177–181.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Документ 1

В Институт этнографии Академии наук СССР

Я знаю Давида Евсеевича ФАКТОРОВИЧА как серьезного научного работника с 1948 года.

Д. Е. Факторович окончил Госуд. педагогический институт в Москве и аспирантуру при нем. Научным руководителем Д. Е. был проф. Пуришев. При Московском педагогическом институте тов. Факторович успешно защитил кандидатскую диссертацию, и единогласно ему была присуждена степень кандидата наук.

Тема докторской диссертации тов. Факторовича «Этнографическое своеобразие “бродячих” сюжетов на Западе и у славян» (Фауст и Дон Жуан в народной книге и фольклоре) представляет для нас, русских фольклористов, большой интерес. Среди наших советских историков западной литературы мало ученых, занимающихся фольклором западных народов. Диссертация тов. Факторовича интересна тем, что ставит своей задачей проследить этнографическое своеобразие «бродячих» сюжетов о Фаусте и Дон Жуане не только у романских и германских народов, но и у славян.

Считаю, что тов. Факторович сможет справиться с этой трудной темой: он хорошо (практически) владеет немецким языком, знает испанский, французский и польский языки.

Несмотря на свои молодые годы (29 лет), Д. Е. Факторович имеет довольно большой стаж педагогической деятельности в высших учебных заведениях Свердловска и Минска и в настоящее время заведует кафедрой западной литературы Белорусского государственного университета.

Горячо рекомендую Давида Евсеевича в докторанты Института этнографии Академии наук СССР.

Зав. комиссией фольклора  
14/IV – 45 г.

<М. п.>

И. Богатырёв

**ВЕРНО:**

Секретарь Ин-та этнографии АН СССР  
28/IX – 45 г.

<подпись>

**Документ 2**

В Институт этнографии

Давида Евсеевича я знал, еще когда он был студентом МГПУ, а позднее – аспирантом при названном институте (1938–1941 гг.). Он всегда отличался большой любознательностью, широтой научных интересов и основательностью в работе. Его диссертация, по которой оппонентами выступали проф. А. К. Дживелегов и доц. Д. Е. Михальчи, была посвящена новеллам Сервантеса и встретила весьма положительную оценку. Считаю нужным отметить, что в ней Д. Е. Факторович не ограничился только проблемами, связанными с историей испанской книжной литературы, но поставил также ряд вопросов, как, например, вопрос о поэтике сюжетов, о манере рассказчика, о генезисе новеллы в связи с фольклорной традицией, которые обнаружили его интерес к фольклору и к этнографическому своеобразию изучаемых произведений. В настоящее время Д. Е. Факторович задумал работу об «этнографическом своеобразии “бродячих сюжетов” (Фауст и Дон Жуан) в народных книгах и фольклоре», которая может представить значительный научный интерес. Как его бывший научный руководитель, достаточно хорошо знакомый с его научными и исследовательскими возможностями, полагаю, что у Д. Е. Факторовича имеются все данные для того, чтобы стать докторантом Института этнографии.

Проф. П. Пуришев  
17/IV – 45 г.

<М. п.>

**ВЕРНО:**  
Секретарь Ин-та этнографии АН СССР  
28/IX – 45 г.

<подпись>

**Документ 3**

В Институт этнографии АН СССР

Рекомендую доцента Д. Е. Факторовича в докторантуру Института этнографии АН СССР.

Я хорошо знаю Д. Е. Факторовича по совместной работе с ним в течение полутора лет в Свердловском педагогическом институте, где он заведовал кафедрой литературы. Как преподаватель, руководитель кафедры

и исследователь Д. Е. Факторович произвел на меня впечатление способного, энергичного и очень добросовестного работника.

Не сомневаюсь в том, что при благоприятных обстоятельствах он может написать хорошую докторскую диссертацию. Тема диссертации – «Этнографическое своеобразие “бродячих” сюжетов в западно-европейских и славянских литературах» представляется мне научно актуальной.

Действ. член АН УССР  
26/IV – 45 г.

<М. п.>

Проф. Н. К. Гудзий

#### Документ 4

### ХАРАКТЕРИСТИКА

на доцента, кандидата филологических наук  
ФАКТОРОВИЧА Давида Евсеевича

Тов. ФАКТОРОВИЧ Давид Евсеевич 1917 года рождения, член ВКП(б) с мая 1941 года, еврей, работает в Белорусском государственном университете имени В. И. Ленина с июня 1944 года по июль 1951 года.

С октября 1945 года по август 1947 года доц. Факторович являлся деканом факультета журналистики, а с 1947 по 1950 год исполнял обязанности заведующего кафедрой всеобщей (зарубежной) литературы.

За непартийное выступление на открытом партсобрании БГУ в защиту космополитов Барага и Матвеенко на тов. Факторовича Д. Е. в 1949 году наложено партийное взыскание – строгий выговор.

Доцент Факторович Д. Е. читал в университете основные лекционные курсы по античной, средневековой и новейшей зарубежной литературе и спецкурсы: по зарубежной печати на отделении журналистики, новейшей литературе на истфаке. Лекции доцент Факторович Д. Е. читал на высоком идейно-теоретическом уровне. С 1947 года он является действительным членом общества по распространению политических и научных знаний, по поручению которого выступал неоднократно с публичными лекциями в различных организациях.

Доцент Факторович работает над докторской диссертацией и отдельные части последней зачитывал на научных итоговых сессиях филфака.

Тов. Факторович Д. Е. награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне». За успехи в учебной и научной работе в 1947 году и за участие в научной методической конференции в 1950 году ему были объявлены благодарности.

В течение ряда лет доцент Факторович руководил научным студенческим кружком по зарубежной литературе и дипломниками. Тов. Факторович Д. Е. дважды избирался в партбюро университета и был редактором стенной газеты филологического факультета.

Ректор БГУ им. В. И. Ленина <подпись> И. Чимбург

Секретарь партбюро  
БГУ им. В. И. Ленина <подпись> В. Старовойтов  
5/VII – 51 г.

### Документ 5

НАРБ. Ф. 4п. Оп. 65.  
Ед. хр. 101. Л. 79.

Секретарю ЦК КП(б) Белоруссии  
товарищу Патоличеву Н. С.

18/VII – 51 г.

В июне 1944 года по ходатайству отдела школ ЦК КП(б) и Ректората Белорусского Государственного Университета я был переведен на работу в БГУ решением Управления Кадров ЦК ВКП(б) и Министерства.

За семь лет работы в БГУ им. В. И. Ленина я занимал должности зав. кафедрой, декана факультета, являлся членом партбюро, членом ГЭК, редактором университетской и факультетской газет.

В 1949 году за непартийное выступление на собрании в защиту космополитических вылазок Барага и Матвеенко мне был вынесен строгий выговор. Уже тогда делались попытки опорочить всю мою работу, но заявления подобного порядка на бюро минского ГК были признаны неосновательными, клеветническими. Всей своей последующей педагогической работой и выполнением партпоручений – не раз положительно оценивавшимися – я надеялся обрести право на снятие взыскания. Однако, видимо, некоторыми руководящими товарищами был взят курс на уничтожение доц. Факторовича, хотя Ректоратом и парторганизацией БГУ не раз положительно отмечалась моя работа.

28 июня с/г во время экзамена, принимавшегося мною на 3 к., семье был вручен приказ об освобождении меня с работы в БГУ в связи с сокращением педнагрузки. Фактически в университете после отъезда доц. Васильевой оставлен один т. Лапидус, не имеющий ни степени, ни звания, и привлекаются совместители.

В результате обращения в ЦК ВКП(б) и Министерство высшего образования я узнал, что вопрос о моем увольнении не только не согласовывался с соответствующими работниками, но и решен совершенно помимо них. В ЦК ВКП(б) т. Панов дважды предложил немедленно возвратиться в Минск, считая снятие с учета неправильным. Из МинВысшего Образования я привез письмо за подписью т. Жигача К. Ф., предлагающее обеспечить меня работой в БелГосУниверситете или в одном из вузов Минска.

Меж тем в решении моего вопроса ныне никто не чувствует себя заинтересованным, безответственная расправа продолжается. Через неделю прервется мой одиннадцатилетний стаж вузовской работы, которая не опорочена пока ничем, кроме приказа об освобождении, когда фактически Университету нужны научные кадры.

Для решения всей совокупности этих вопросов должен просить Вас, товарищ Патолитчев, о приеме.

Д. Факторович, член ВКП(б) с мая 1941 года,  
кандидат филологических наук

[По указанию ЦК ВКП(б) Д. Факторович был допущен к работе в БГУ сроком на один год.]

## Документ 6

### ВЫПИСКА ИЗ ПРИКАЗА № 195

#### ПО БЕЛОРУССКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ УНИВЕРСИТЕТУ им. В. И. ЛЕНИНА

от 28-го июля 1951 г.  
г. Минск

### § 1

Во изменение приказа по университету № 159-а, § 2 от 28 июля 1951 года освободить от работы в БГУ ФАКТОРОВИЧА Давида Евсевича, доцента кафедры русской и всеобщей литературы, кандидата филологических наук, в связи с сокращением педагогической нагрузки и сокращением штатов с 25-го августа 1951 года с предоставлением очередного отпуска с 1-го июля сего года.

Ректор БГУ им. В. И. Ленина

<подпись>

И. Чимбург

Управделами

<подпись>

Е. Кулакова



**Документ 7**

Копия:  
У-11-07/2127  
от 20/VIII – 51 г.

РЕКТОРУ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА им. В. И. ЛЕНИНА

тов. ЧИМБУРГУ И. С.

Главное управление университетов предлагает Вам отменить Ваш приказ по вопросу освобождения доцента ФАКТОРОВИЧА Д. Е. и восстановить на преподавательской работе во вверенном Вам университете.

Начальник Главного  
управления университетов

Проф. П. Фесенко

ВЕРНО:  
14/I – 52 г.

<М. п.>

**Документ 8**

Входящий № 276  
«29».I.1965 г.

СССР  
УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ  
им. ПАТРИСА ЛУМУМБЫ

Москва, 5-й Донской проезд, дом 7, тел. №

21 января 1965 г.

В Белорусский государственный  
университет им. В. И. Ленина  
г. Минск

В ответ на Ваше письмо сообщаем, что кафедра общего языкознания Университета дружбы народов им. Патриса Лумумбы на заседании 21 января т. г. обсудила проспект книги Д. Е. Факторовича «Основы теории художественного перевода» (с приложением программы университетского курса) и пришла к решению, после обмена мнениями, о крайней желательности скорейшего издания книги Д. Е. Факторовича.

Чтение курса «Теория перевода» в УДН встретило трудности в связи с недостаточной обеспеченностью пособиями, посему издание книги

по этому вопросу, уже включенной в издательский план 1966 г. издательства «Высшая школа», было бы очень своевременно.

Декан историко-филологического факультета  
профессор <подпись> Н. Н. Молчанов

Заведующий кафедрой общего языкознания  
доцент <подпись> Д. Е. Михальчи

### Документ 9

Копия: Минск,  
34-й Войсковый пер., д. 15, кв. 25

тов. ФАКТОРОВИЧУ Д. Е.

6 января 1964 г.

ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА  
СОВЕТА МИНИСТРОВ БЕЛОРУССКОЙ ССР ПО ПЕЧАТИ

тов. КОНОВАЛОВУ Г. В.

Уважаемый Георгий Васильевич!

Совет по художественному переводу при Правлении Совета писателей СССР просит Вас оказать содействие изданию книги Д. Е. Факторовича «Основы теории художественного перевода».

Работа тов. Факторовича представляет собой первую в Советском Союзе удачную попытку систематического изложения курса теории художественного перевода и может служить очень полезным пособием для филологических вузов страны и для всех литераторов-переводчиков, научных работников и студентов.

Д. Е. Факторович – один из пока еще немногих преподавателей этой новой дисциплины, которой сейчас придается большое значение. В феврале 1964 года Союзом писателей СССР и Министерством высшего и среднего специального образования СССР созывается широкое совещание по выработке стабильных программ этого предмета.

Изданием книги Д. Е. Факторовича Белоруссия окажет большую помощь и другим республикам Советского Союза.

Председатель Совета  
по художественному переводу при  
Правлении СП СССР <подпись> П. Г. Антокольский  
Ответственный секретарь Совета <подпись> А. Г. Гатов

## Документ 10

## РЕЦЕНЗИЯ

на работу Д. Е. Факторовича  
«Основы теории художественного перевода»

В системе университетской подготовки филологов предусмотрен очень необходимый и важный спецкурс по теории перевода. Нет необходимости говорить о важности этой проблемы, особенно в наше время, когда культурное взаимодействие народов и стран стало таким активным. Всякая плодотворная попытка теоретического осмысления переводной деятельности литераторов заслуживает всяческой поддержки. Особенный «голод» испытывается в специальных пособиях по этой проблеме для вузов.

В предлагаемой работе Д. Е. Факторович выступает и как исследователь, и одновременно как популяризатор в области науки художественного перевода.

Необходимо отметить, что автор значительно улучшил и углубил работу в сравнении с тем вариантом, который предлагался издательству пять-шесть месяцев тому назад и с которым я также знакомился.

Очень содержательна первая глава, посвященная общим вопросам перевода, теории переводимости в связи со взглядами классиков марксизма-ленинизма и жизненной практикой.

Во второй главе дается краткий очерк истории литературного перевода. Полная история литературного перевода почти необозрима, автор и не стремится здесь к какой-либо полноте. Его задача в том, чтобы на материале историческом осветить проблему становления теории художественного перевода. Существенные дополнения в сравнении с первым вариантом сделаны автором в том месте работы, где говорится о переводческой деятельности Г. Скарины и т. д.

Во втором варианте рукописи наново написана [глава] IIIа, которая обосновывает новые качества переводов литературы в эпоху становления интернациональной социалистической культуры. Здесь нашли себе место изложение принципов перевода в издательстве «Всемирная литература» и важный тезис о том, что т. к. интернациональная культура небезнациональна – только полноценный художественный перевод может служить ей.

В четвертой главе автор выясняет специфику художественного перевода. Он привлекает значительный фактический материал и интересно обосновывает недостаточность чисто лингвистического подхода к художественным переводам. После съездов писателей, где этот вопрос именно так и ставился, у нас уже не отождествляют научный и художественный пере-

вод. Интересны рассуждения по поводу специфических трудностей перевода пародийных произведений. Стоило бы об этом сказать шире и больше на материале белорусской литературы XIX столетия. В этой главе автор в наибольшей степени самостоятелен при рассмотрении специфики перевода в связи с многообразным процессом взаимообогащения национальных литератур. Здесь полнее привлечены взгляды на перевод Т. Манна.

Заслуживает усиления и развития важный тезис автора о том, что художественный перевод не может быть исключительно прикреплен к реалистическому методу. Термин «реалистический перевод» (в отличие от термина «художественный перевод») вносит много путаницы, когда мы обращаемся к переводам произведений романтиков, сентименталистов, античных авторов и т. п.

Редактирование и пополнение рукописи, увеличившее ее с 193 до 232 страниц, ставит вопрос о целесообразности подразделения четвертой главы на параграфы.

При редакционной подготовке рукописи автор очистил ее от стилистической невнятности, встречавшейся в первом варианте. Например, на стр. 59 можно было прочесть: «В отношении к переводу, к перенесению на свою почву чужеземных цветов поэтического вымысла, распространяется либо предвзятость киплингского толка... либо крайний субъективизм уединившегося в башню из слоновой кости маэстро». Однако эту правку надо довести до конца, о чем свидетельствуют еще промахи на стр. 77, 119, 129, 141, 145, 228. Следует полнее дать цитату из Богдановича, с его плодотворнейшей мыслью об ускоренном развитии молодых литератур.

Заключение работы содержит полемику с буржуазными теориями перевода и «антиперевода», к которому склоняются авторы из специального сборника Гарвардского университета США.

Работа «Основы теории художественного перевода» Д. Факторовича полезна как руководство для литературоведческих и языковедческих кафедр, при осуществлении спецкурса для студентов; уровень ее достаточно высок, и она заслуживает издания.

Доктор филологических наук,  
член Союза писателей СССР  
20.12.1963 г.

<М. п.>

А. М. Адамович

*Подпись А. М. Адамовича удостоверяю:*  
Отв. секретарь Правления Союза  
писателей БССР

<М. п.>

Н. Г. Ткачёв

**Документ 11****ОТЗЫВ**

кафедры русской литературы Башкирского государственного университета имени 40-летия Октября о проспекте спецкурса Д. Е. Факторовича «Основы теории художественного перевода», включенного в издательский план МВССПО БАССР на 1964 год

---

Обсудив проспект спецкурса Д. Е. Факторовича, преподаватели кафедры русской литературы БГУ имени 40-летия Октября пришли к следующему заключению:

Спецкурс Д. Е. Факторовича – это первая обобщающая теоретическая работа, посвященная основным проблемам художественного перевода, которая написана не в узком лингвистическом, но в широком лингвистическо-литературоведческом плане. Эта работа, созданная на стыке лингвистики и литературоведения, отражает современное состояние и перспективы изучения взаимодействия национальных литератур. По отдельным вопросам изучения такого взаимодействия автор спецкурса высказывает новые, заслуживающие внимания мысли.

Кафедра считает, что книга «Основы теории художественного перевода», издание которой готовится в Минске, явится полезным пособием для студентов филологических факультетов и окажет существенную помощь многочисленной армии переводчиков, в том числе воспитанников университетов, выпускников факультетов иностранных языков и филологических факультетов русского языка и литературы, башкирского языка и литературы, татарского языка и литературы, которые имеются в составе нашего университета.

Зав. кафедрой русской литературы,  
канд. филологических наук,  
доцент

<М. п.>

Л. Г. Баран

6 ноября 1963 г. Уфа.

*ВЕРНО:*

Зав. канц. БГУ

<М. п.>

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>MEMORIA ET GLORIA</b> .....	3
<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	4
<b>ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДАВИДА ЕВСЕВИЧА ФАКТОРОВИЧА</b> ....	7
<b>ОСНОВЫ ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА</b>	
<b>ПРАДМОВА РЕДАКТАРА</b> .....	13
<b>Глава I. ПРОБЛЕМАТИКА ПЕРЕВОДА</b> .....	17
<b>Глава II. ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА</b> .....	27
<b>Глава III. РАЗВИТИЕ ПЕРЕВОДОВ В ЭПОХУ СТАНОВЛЕНИЯ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ</b> .....	45
<b>Глава IV. ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЛИТЕРАТУР</b> .....	57
IV.1. Переводы эпических произведений.....	61
IV.2. Переводы драматургии.....	63
IV.3. Переводы поэзии.....	70
IV.4. Переводы художественной прозы.....	80
IV.5. Перевод сатиры.....	91
IV.6. Перевод идиом.....	97
IV.7. Переводы близкие и далекие.....	102
<b>Вместо заключения. ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА И СОВРЕМЕННОСТЬ</b> .....	113
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	131
<b>СПИСОК ОТЗЫВОВ</b> .....	139
<b>РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «ОСНОВЫ ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА»</b> .....	140
<b>ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ПРЕЗЕНТАЦИИ ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ МОНОГРАФИИ Д. Е. ФАКТОРОВИЧА</b> .....	146
<b>ВОСПОМИНАНИЯ О Д. Е. ФАКТОРОВИЧЕ</b> .....	154
<b>СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ Д. Е. ФАКТОРОВИЧА</b> .....	177
<b>ЛИТЕРАТУРА О Д. Е. ФАКТОРОВИЧЕ</b> .....	179
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	180

Научное издание

*Memoria et Gloria*

**ПАМЯТЬ И СЛАВА:**

**Давид Евсеевич ФАКТОРОВИЧ**

**К 100-летию со дня рождения**

Редактор *С. П. Гринкевич*  
Художник обложки *Т. Ю. Таран*  
Технический редактор  
*Т. К. Раманович*  
Компьютерная верстка  
*И. К. Ржеуцкой*  
Корректоры *И. Е. Цвирко,*  
*Л. С. Мануленко*

Подписано в печать 30.12.2016.

Формат 70×90/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 14,04 + 1,17 вкл.

Уч.-изд. л. 12,22 + 1,02 вкл.

Тираж 100 экз. Заказ 735.

Белорусский государственный университет.  
Свидетельство о государственной регистрации  
издателя, изготовителя, распространителя  
печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.  
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие  
«Издательский центр Белорусского  
государственного университета».  
Свидетельство о государственной регистрации  
издателя, изготовителя, распространителя  
печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.  
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.

**Память и слава: Давид Евсеевич Факторович. К 100-летию со**  
П15 **дня рождения / редкол.: И. С. Ровдо [и др.]. – Минск : БГУ, 2016. –**  
**190 с. : ил. – (Memoria et Gloria).**

**ISBN 978-985-566-389-9.**

Издание посвящено педагогической и научной деятельности выдающегося белорусского литературоведа, основателя кафедры зарубежной литературы филологического факультета БГУ Д. Е. Факторовича. В книгу вошли: биографический очерк, монография исследователя, рецензия на нее, выступления на презентации ее первого издания, воспоминания учеников, коллег, родственников, приложение (документы).

**УДК 82(476)(092) Факторович Д. Е.**  
**ББК 83(4Бей)6д Факторович Д. Е.**