

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-65-78

© М. А. АРИАС-ВИХИЛЬ, © М. Ю. ЛЮБИМОВА

М. Л. ЛОЗИНСКИЙ И Е. И. ЗАМЯТИН О ПРИНЦИПАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА НА РУБЕЖЕ 1910–1920-Х ГОДОВ*

Михаил Леонидович Лозинский сотрудничал с издательством «Всемирная литература» на протяжении пяти лет, начиная с 1919 года. Поначалу он выступал в роли лектора и руководителя практических занятий в Литературной студии, организованной при издательстве, а также занимался «обработкой рукописей» для подготовки изданий.¹ В состав Редакционной коллегии Западного отдела он вошел 24 июня 1921 года; тогда в ответ на предложение членов Редакционной коллегии взять на себя руководство поэтической частью Французского отдела он ответил согласием.²

В феврале 1919 года при издательстве «Всемирная литература» была организована Литературная студия для подготовки «необходимых для издательства переводчиков и литературного образования молодых поэтов и беллетристов». Уже в начале марта для них в качестве учебного пособия были выпущены «Принципы художественного перевода»³ со статьями «Переводы прозаические» К. И. Чуковского, «Переводы стихотворные» Н. С. Гумилева⁴ и небольшим предисловием «От редакции». Позднее руководство издательства посчитало, что эта брошюра «лишь частично заполнила» пробел в разработке общих принципов перевода: «Выяснилось, что вопрос о технике перевода неразрывно связан с общими вопросами литературного творчества, поэтикой, стилистикой, ритмикой, метрикой, историей литературы и языковедением». Еще раньше на заседании Редакционной коллегии Восточного отдела 6 мая 1919 года ее подверг критике тюрколог В. Д. Смирнов, назвав «крайне несерьезной и, потому, никоим образом не могущей служить ни поводом, ни тем более образцом для трактований данного вопроса».⁵

Осенью 1919 года К. И. Чуковский вновь обратился к своей статье для второго издания «Принципов художественного перевода». В его дневнике

* Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда (РНФ). Проект № 21-18-00494: «История издательства „Всемирная литература“ в документах: судьбы творческой интеллигенции России в постреволюционном пространстве сквозь призму издательского проекта Максима Горького».

¹ Подробнее см.: Издательство «Всемирная литература». Записка в Народный комиссариат по просвещению. 1 июня 1919 г. // ИМЛИ РАН. Архив А. М. Горького (далее — АГ). Фонд А. Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 490.

² Подробнее см.: Протокол заседания редакционной коллегии издательства «Всемирная литература». 24 июня 1921 г. // Там же. Ед. хр. 93. Л. 5–6.

³ Подробнее см.: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. М., 2006. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. С. 349.

⁴ Принципы художественного перевода / Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Пб.: Всемирная литература, 1919. О творческой истории статьи Чуковского см.: *Иванова Е. В.* У истоков «Высокого искусства» // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. 2-е изд., электронное, испр. и доп. М., 2012. Т. 3. Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей / Сост. Е. Чуковской и П. Крюкова. С. 582–590.

⁵ См.: *Лаццарин Ф. Н.* С. Гумилев — переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2013. № 3. С. 163–178.

⁶ Издательство «Всемирная литература». Записка в Народный комиссариат по просвещению. 1 июня 1919 г.

⁷ АГ. Фонд А. Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 243. [Л. 1].

отражен мучительный процесс работы над текстом. 20 ноября: «Я начал переделывать „Принципы художественного перевода“, но вдруг заскучал и бросил»;⁸ 25 ноября: «Особенность моей теперешней деятельности в том, что каждый день я начинаю какую-н<и>б<удь> новую работу, и, не кончив, принимаюсь за следующую»;⁹ Чуковский перечислил все, что в тот момент находилось на его рабочем столе и упомянул брошюру; 28 ноября: «Я сейчас пишу о „Принципах Перевода“ — вновь. К чему не знаю»;¹⁰ 30 ноября: «Сажу при огарке и пишу об Иринархе Введенском».¹¹ Для „Принципов художественного перевода“.¹²

Во второе издание¹³ вошли следующие материалы: написанный С. Ф. Ольденбургом некролог Ф. Д. Батюшкову,¹⁴ две статьи Батюшкова: «Задачи художественного перевода» и «Язык и стиль»;¹⁵ значительно переработанная и дополненная статья Чуковского и текст Гумилева из первого издания.

28 июня 1919 года состоялось официальное открытие Студии.¹⁶ «Под руководством наиболее опытных сотрудников издательства» велась «коллективная практическая работа над изучением и усовершенствованием приемов художественного перевода».¹⁷ Чуковский отмечал, что педагоги следовали собственным представлениям о переводе иностранных авторов на русский язык и использовали свои методы, и сравнивал Студию с Вавилонской башней: «Каждый из ее руководителей говорил на своем языке. Каждый тянул в свою сторону: Шкловский — в свою, Замятин — в свою, Гумилев и Лозинский — в свою. Каждый пытался навязать молодежи свой собственный литературный канон».¹⁸

Обсуждение теоретических вопросов в области перевода проходило регулярно на заседаниях Редакционных коллегий Восточного и Западного отделов в процессе рассмотрения подготовленных к изданию рукописей. В текстах переводов нашли отражение две стратегии: с одной стороны — максимальное адаптирование иностранного произведения к нормам отечественной культуры, желание переводчика сделать восприятие текста удобным и легким для читателя. С другой — научно-филологический подход, установка на сохранение и бережное воспроизведение особенностей оригинала во всей полноте его содержания и формы.

18 июля 1919 года в издательстве «Всемирная литература» планировалось заседание, посвященное обсуждению вопроса принципов художествен-

⁸ Чуковский К. И. Собр. соч. Т. 11. Дневник 1901–1921 / Предисловие В. А. Каверина; комм. Е. Чуковской. С. 271.

⁹ Там же. С. 273.

¹⁰ Там же. С. 275.

¹¹ Введенский Иринарх Иванович (1813–1855) — литературный критик, педагог и переводчик. Его переводы из Ч. Диккенса и У. Теккерея открыли их читателям в России. Переводы Диккенса (несмотря на неточности и ошибки) считались лучшими для своего времени.

¹² Чуковский К. И. Собр. соч. Т. 11. С. 276.

¹³ Принципы художественного перевода: Статьи Ф. Д. Батюшкова, Н. Гумилева, К. Чуковского. 2-е изд., доп. Пб.: Гос. издательство, 1920.

¹⁴ Федор Дмитриевич Батюшков (1857–1920) скончался 19 марта 1920 года. Под его редакцией в издательстве вышли переводы произведений Вольтера, О. де Бальзака, А.-Р. Лесажа. Он также писал к ним вступительные статьи и составлял примечания.

¹⁵ Арабист и член Восточного отдела издательства И. Ю. Крачковский высоко оценил работу Батюшкова, назвав его статью «великолепной» (какую из двух — не известно) (цит. по: Долинская А. А. Невольник долга: биография И. Ю. Крачковского. СПб., 1994. С. 179).

¹⁶ Подробнее см.: Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. С. 417–418.

¹⁷ Принципы художественного перевода <...> 1919. С. 5.

¹⁸ Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского / Предисловие и пояснения К. Чуковского; сост., подг. текста и прим. Е. Чуковской. М., 1999. С. 209.

ного перевода. 12 июля А. Н. Тихонов направил письмо Федору Сологубу с приглашением принять участие в этом заседании.¹⁹

Михаил Лозинский поначалу, так же как и Н. Гумилев,²⁰ строго придерживался принципа эквиритмии в переводе стихов. Сформулированные Гумилевым в статье «Переводы стихотворные» девять строгих заповедей переводчика включали требование точной передачи ритмических особенностей оригинала. Он даже предлагал «выдерживать рифмы в звуковом соответствии с рифмами подлинника, передавать силлабический стих таким же русским».²¹

В одной из анкет М. Лозинский в числе своих литературных занятий указал: «Руководство студией коллективного перевода стихов. 1919–1923».²² Одновременно с работой Литературной студии «Всемирной литературы» занятия по изучению принципов художественного перевода проводились в «Доме искусств», где была создана своего рода экспериментальная студия: Лозинский, по воспоминаниям К. И. Чуковского, «установил оригинальный метод „сборного перевода“: небольшая группа квалифицированных переводчиков, собравшись в одной из малых аудиторий, переводила больше года под руководством Лозинского сообща строку за строкой какое-нибудь из труднейших произведений французской поэзии, например — сонеты Эредиа. За год до этого поэт Гумилев положил начало такой коллективной работе в студии „Всемирной Литературы“. <...> Работа Лозинского происходила таким образом: кто-нибудь (чаще всего сам Лозинский) предлагал свой вариант перевода строки; его соавторы один за другим предлагали улучшенные варианты той же строки. Количество этих вариантов доходило до тридцати. Всякий раз утверждался тот, который был одобрен всем коллективом. Работа над переводом Эредиа продолжалась несколько лет».²³ Результаты этого коллективного перевода были напечатаны лишь спустя пять десятилетий.²⁴ В переводе участвовали: Н. С. Гумилев, Г. В. Иванов, Г. В. Адамович, К. А. Липскеров, А. И. Писотровский, О. Н. Брошниковская, А. И. Курошева, В. Р. Лейкина-Свирская, Н. П. Сурина, а также члены семинария под руководством М. Л. Лозинского при Литературной студии (1919–1923): Р. Н. Блох, М. Д. Бронников, Т. М. Владимирова, Е. Р. Малкина, А. И. Оношкович-Яцына, Г. В. Рубцова, М. Н. Рыжкина.²⁵

Как составитель и редактор «коллективных переводов», Лозинский исходил из следующих постулатов: в оригинале «содержание и форма стали единой сущностью, и изменение хотя бы одного слова искажает идею; данная форма является для данного содержания как бы предустановленной». Для

¹⁹ См.: Переписка Ф. Сологуба с издательством «Всемирная литература» (1918–1924) / Вступ. статья, подг. текста и комм. В. В. Филичевой // Русская литература. 2018. № 2. С. 222 (письмо А. Н. Тихонова Ф. Сологубу от 12 июля 1919 года). Сологуб был знаком с брошюрой «Принципы художественного перевода» (1919): экземпляр с его пометами сохранился в его личной библиотеке (см.: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/принципы-художественного-перевода>; дата обращения: 31.10.2022).

²⁰ Лозинский, Гумилев и А. Блок вошли в специальную комиссию по редактированию стихов, созданную издательством «Всемирная литература». См.: Баскина (Маликова) М. Э. Филологически-точный перевод 1920–1930-х годов: люди и институции // Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов / Сост. М. Э. Баскина; отв. ред. М. Э. Баскина, В. В. Филичева. СПб., 2021. С. 12–13.

²¹ Принципы художественного перевода <...> 1919. С. 30.

²² Отдел архивных документов (ОАД) РНБ. Ф. 10/1 (Дело Императорской Публичной библиотеки о службе Михаила Лозинского). Л. 28.

²³ Чукоккала... С. 279.

²⁴ Эредиа Ж.-М. де. Трофеи / Изд. подг. И. С. Поступальский, Н. И. Балашов; [прим. И. С. Поступальского]. М., 1973 (сер. «Литературные памятники»).

²⁵ См.: Адамович Г. В. Собр. соч. Стихи, проза, переводы / Вступ. статья, сост. и прим. О. А. Коростелева. СПб., 1999. С. 517.

воплощения идеи на другом языке, по его мнению, существует лишь один, наилучший, как бы «предустановленный способ». Когда несколько поэтов совместно работают над переводом иностранного текста, «во много раз увеличивается число возникающих в сознании сочетаний». Лозинский считал, что, если правильно использовать полученные варианты, «приближение к идеальному решению будет во много раз ближе, чем при переводе единоличном».²⁶

Но подобным методом «объективного перевода» Лозинскому не удалось подготовить сборник поэтических произведений В. Гюго;²⁷ у составителя и редактора не получилось унифицировать переводы талантливых поэтов В. А. Рождественского и Б. К. Лившица, Ф. Сологуба и приблизиться к «идеальному решению» в передаче содержания и формы поэзии французского писателя.

Лозинский в издательстве стал профессиональным переводчиком и редактором, но в отличие от многих других сотрудников издательства (Ю. К. Балтрушайтиса, А. А. Блока, В. Я. Брюсова, И. А. Бунина, Н. С. Гумилева, А. В. Амфитеатрова, Е. И. Замятина, В. А. Зоргенфрея, Б. К. Лившица, Н. М. Минского, Ф. Сологуба и др.) сам тогда не писал ни стихов, ни прозы. К своим первым поэтическим опытам в единственном сборнике «Горный ключ» (1906–1913) он относился иронически и позднее признался: «Это были сладкозвучные ребусы, смысл которых скоро темнел для меня самого».²⁸

Еще один «коллективный перевод» (при участии Н. Гумилева, Г. Адамовича и Г. Иванова) — поэма Вольтера «Орлеанская девственница» под редакцией М. Л. Лозинского — вышел из печати в 1924 году.²⁹ Здесь перед редактором стояла задача добиться целостного стиля, снять различия в передаче текста Вольтера тремя переводчиками, достичь «объективного» перевода. В этой работе Лозинский отступил от принципа «звукового соответствия с рифмами подлинника», но «стих приобрел естественность и легкость, стремительную и живую интонацию».³⁰ В докладе «Французские парнасцы» (прочитан 26 марта 1923 года в Институте истории искусств) он говорил о том, что «соблюдение тех или иных формальных приемов важно не как самоцель», а «как средство, позволяющее достигнуть наибольшей степени эстетической равноценности подлиннику и выразить его культурно-исторический облик».³¹

В издательстве «Всемирная литература» был задуман еще один «коллективный перевод» поэмы Дж. Г. Байрона «Дон Жуан», с участием Н. Гумилева, Г. Адамовича, предполагалось привлечь также Г. Иванова, Н. Оцупа и Вс. А. Рождественского. Смерть Гумилева, незавершенность работы и сжатые сроки выпуска книги вынудили Лозинского «спасать» издательство и самому взяться за редактирование известного перевода П. А. Козлова.³² Современники Козлова считали этот перевод близким к подлиннику, его стиль сходным с байроновской манерой и переведенным чисто байроновским стихом. Однако прошло более тридцати лет, и перевод Козлова уже казался уста-

²⁶ Лозинский М. Л. О коллективном переводе стихов // Дом искусств. 1921. № 1. С. 67.

²⁷ См.: Елагина Н. А. Поэзия Виктора Гюго в русских переводах (по материалам архива М. Л. Лозинского) // История отечественной культуры в архивных документах: сб. статей [науч. конф., 24 апреля 2019 г.] / [Сост. и ред. Е. А. Михайлова]. СПб., 2020. Вып. 1. С. 130–142.

²⁸ Речь в Союзе писателей по случаю присуждения Сталинской премии 12 февраля 1946 года. Цит. по: Эткинд Е. Г. Творчество М. Л. Лозинского // Ефим Эткинд: Здесь и там / Сост. П. Вахтина, С. Ельницкая, П. Комарова, М. Эткинд, М. Яснов. СПб., 2004. С. 131.

²⁹ Вольтер. Орлеанская девственница: Поэма в 21-ой песни / Пер. Г. Адамовича, Н. Гумилева, Г. Иванова; под ред. М. Лозинского; вступ. статья С. Мокульского. М.; Л.: Всемирная литература, Гос. издательство, 1924. Т. 1–2.

³⁰ См.: Эткинд Е. Г. Творчество М. Л. Лозинского. С. 136.

³¹ Там же.

³² Дон-Жуан. Поэма лорда Байрона: [В 2 т.] / Пер. П. А. Козлова; с предисловием В. П. Бунина и прим. П. И. Вейнберга. 2-е изд. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1889.

ревшим. Лозинский существенно переработал этот текст, перевел 17-ю песнь поэмы (которая была не известна Козлову), отредактировал примечания и предисловие А. А. Смирнова.³³ Книга была выпущена в 1923 году.³⁴

В июне 1920 года Лозинский получил от Редакционной коллегии очередное поручение — отредактировать перевод «Фауста» Гете, выполненный Н. А. Холодковским (впервые опубликован в 1878 году). Следуя указаниям редколлегии, Лозинский не вносил правку в текст, а передал свои замечания переводчику. Однако Холодковский не отреагировал на большую часть из них. Холодковский скончался 2 апреля 1921 года, и 5 июня Лозинский направил письмо в Редакционную коллегию издательства, где написал о высоких достоинствах перевода, но все-таки настаивал на необходимости внесения в текст исправлений, устраняющих «прямые ошибки»:

«В ред<акционную> коллегию изд<ательства>
Всем<ирная> Лит<ература>

Получив в прошлом году от ред<акционной> кол<легии> поручение проредактировать перевод „Фауста“, сделанный ныне покойным Н. А. Х<олодковски>м, я, следуя указанию коллегии, не вносил в текст прямых исправлений, а ограничился указанием автору тех мест, которые считал неудачными, предложив в ряде случаев свои поправки. Н. А. принял только некоторые из них, оставив без изменений большую часть отмеченных мною стихов.

Теперь, после смерти Н. А., мне не хотелось бы подвергать его перевод более решительным исправлениям. При всех своих недочетах, перевод этот, бесспорно, лучший из существующих на русском языке. Н. А. Х<олодковский> трудился над ним всю свою долгую жизнь и десять раз его перерабатывал. Высокие достоинства этого труда позволяют, казалось бы мне, отказаться от исправления тех отдельных неудачных мест, которые автор, несмотря на сделанные ему указания, предпочел оставить без изменения.

Поэтому к немногим поправкам, сделанным по моему указанию Н. А. Х<олодковски>м, я счел нужным добавить только самые необходимые, устраняющие прямые ошибки, а также такие, которые могли быть введены без существенной переработки текста.

5.VI.21»³⁵

К письму Лозинский приложил свои замечания на 36 страницах.³⁶ Этот перечень «поправок»³⁷ дает представление о лаборатории Лозинского как переводчика-редактора, его скрупулезности, основательности и принципиальности в профессиональной работе. 24 января 1922 года на заседании редколлегии рукопись была одобрена и рекомендована к печати, что отражено в протоколе:

³³ Подробнее см.: *Гаспаров М. Л.* Известные русские переводы байроновского «Дон Жуана» // Великий романтик: Байрон и мировая литература. М., 1991. С. 211–221; *Любимова М. Ю.* М. Л. Лозинский и Е. И. Замятин. Новые штрихи к биографиям // История отечественной культуры в архивных документах: Сб. статей / Сост. и отв. ред. Е. А. Михайлова. СПб., 2021. Вып. 2. С. 188–191.

³⁴ *Байрон Дж. Г.* Дон-Жуан / Пер. П. А. Козлова; вступ. статья А. А. Смирнова. Ч. 1–2. СПб.; М.: [Гос. издательство], 1923.

³⁵ РНБ. Ф. 1437. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 1–1 об. (черновой автограф).

³⁶ Там же. Л. 2–36.

³⁷ О характере замечаний Лозинского см.: *Баскина (Маликова) М. Э.* Филологически-точный перевод 1920–1930-х годов: люди и институции. С. 14–16.

«ПРИСУТСТВОВАЛИ: <Е. М.> Браудо, <Б. Я.> Владимирцов, <А. Л.> Во-
лынский, <Е. И.> Замятин, <Н. А.> Котляревский, <И. Ю.> Крачковский,
<Н. О.> Лернер, <С. Ф.> Ольденбург, <Н. А.> Тихонов, <К. И.> Чуков-
ский.³⁸

ОБСУЖДАЛИ:

<...>

6) Доклад А. Л. Волынского о просмотренном им томе Гете „Фауст“ и „Первофауст“. Перевод Н. А. Холодковского в общем вполне приемлем, так же как и редакция М. Л. Лозинского. В комментариях докладчик считает возможным сократить несколько абзацев, в которых автор в резких выражениях возражает против критики Куно Фишера.³⁹

А. Л. Волынский предлагает переменить название „Первофауста“ на „Прафауста“ или „Протофауста“.⁴⁰

ПОСТАНОВИЛИ: Считать том готовым для печати. Заглавие „Перво-Фауст“ переменить на „Прафауст“.⁴¹

Книга вышла двумя томами в 1922 году тиражом 6000 экземпляров.⁴²

Евгений Иванович Замятин с момента основания издательства входил в Литературно-издательскую группу,⁴³ был членом Западной коллегии издательства, заведовал отделом Английской литературы (вместе с К. Чуковским), был редактором журнала «Современный Запад». На заседаниях Редакционной коллегии он принимал участие в обсуждении репертуара и подготовленных переводов, вступительных статей и примечаний к ним. По поручению издательства он просмотрел десятки книг иностранных авторов и представил свое заключение для решения вопроса о целесообразности их издания. Замятин не был профессиональным переводчиком, но отредактировал значительное количество рукописей.⁴⁴ В студии «Всемирной литературы» (позднее — Дома искусств) Замятин руководил практическими занятиями и читал лекции по «Технике художественной прозы»: «Психология творчества», «О сюжете и фабуле», «О языке», «Инструментовка», «О ритме в прозе», «О стиле». Лек-

³⁸ На заседании председательствовал А. Л. Волынский, Е. И. Замятин был секретарем; протокол подписан ими собственноручно.

³⁹ Книга историка философии и философа Куно Фишера (Kuno Fischer; 1824–1907) «„Фауст“ Гете. Возникновение и состав поэмы» (1878) в переводе И. Д. Городецкого вышла двумя изданиями (1885; 2-е, пересмотр. изд. — 1887).

⁴⁰ «Прафауст» («Urfaust») — раннее сочинение Гете, первый набросок для пьесы «Фауст», написано в 1772–1775 годах. Его рукопись была обнаружена в 1886 году немецким ученым Эрихом Шмидтом в архиве Луизы фон Гёххаузен, близкой знакомой Гете и переписчицы его произведений, и сразу же опубликована.

⁴¹ Протокол заседания редакционной коллегии от 24 января 1922 г. // АГ. Фонд А. Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 93. Л. 1–2 (машинопись).

⁴² *Гете И.-В. Фауст. Ч. 1–2* / Пер. Н. А. Холодковского; под ред. М. Лозинского; предисловие В. М. Жирмунского. Пб.; М., [Гос. издательство], 1922. В Российской национальной библиотеке хранится экземпляр, принадлежавший Б. А. Кржевскому с его владельческой записью на авантитуле (с маркой издательства) второго тома и многочисленными карандашными пометами в первой и второй части издания; они касаются как перевода текста, так и примечаний и предисловия В. М. Жирмунского (РНБ. Основной русский фонд. 17.12.2.3.6 / 1–2). Кржевский Борис Аполлонович (1887–1954) — историк литературы, педагог, переводчик. Для издательства «Всемирная литература» подготовил примечания к изданию: *Ларрета Э. Подвиг Дон Рамиро* / Пер. К. Жихаревой; с предисловиями Г. Лозинского и И. Крачковского и с прим. Г. Лозинского и Б. Кржевского. Берлин: [Гос. издательство], 1922.

⁴³ См.: Издательство «Всемирная литература». Записка в Народный комиссариат по просвещению. 1 июня 1919 г.

⁴⁴ Подробнее см.: Любимова М. Ю., Чечнёв Я. Д. Издательство «Всемирная литература» в творческом дискурсе Е. И. Замятина // Русская литература. 2022. № 4. С. 206–217.

ции имели практический характер, что подтверждается многочисленными примерами из отечественных и зарубежных классиков и современных зарубежных писателей и поэтов: Г. Д'Аннунцио, Дж. Г. Байрона, П. Бурже, К. Гамсуна, И.-В. Гете, Г. Гейне, О. Генри, Э.-Т.-А. Гофмана, Ж. К. Гюисманса, Ч. Диккенса, А. Дюма, А. Конан Дойля, Г. Манна, Б. Маркевича, Ст. Пишибшевского, Г. Флобера, Ги де Мопассана, Г. Уэллса и многих др. В этих лекциях отразились размышления Замятина о синтезе разных видов искусства: литературы, живописи, музыки. Для него «бесконечно важным в искусстве слова стало все — от малой клетки до целого организма. Все вызывало пристальное внимание: широкие концепции художника, большие вопросы психологии творчества, вместе с приемами мастерства».⁴⁵ Попутно Замятин неоднократно высказывал и свои суждения о принципах художественного перевода.

В лекции «Психология творчества» Замятин развивал идею существования в искусстве двух составляющих: искусство «большое» и искусство «малое», «художественное творчество» и «художественное ремесло». Он объяснял слушателям эту идею на конкретном примере: «Написать „Чайльд-Гарольда“ мог только Байрон; перевести „Чайльд-Гарольда“ может всякий, прослушавший курс... Написать „Лунную сонату“ мог только Бетховен; сыграть ее на рояле — и неплохо — могут очень многие. *Написать* „Чайльд-Гарольда“ и „Лунную сонату“ — это художественное творчество, это — область большого искусства, перевести „Чайльд-Гарольда“ или сыграть „Лунную сонату“ — это область художественного ремесла, малого искусства. И совершенно ясно, что если можно *научить малому искусству*, художественному ремеслу, то научить большому искусству, художественному творчеству нельзя...»⁴⁶ По мнению Замятина, художественное ремесло («малое искусство») обязательно входит в качестве составной части в «большое». Байрон, прежде чем написать «Чайльд-Гарольда», изучал технику стихосложения. «Точно так же и тому, кто хочет посвятить себя творческой деятельности в области художественной прозы, нужно сперва изучить *технику художественной прозы*» (Там же). При этом Замятин подчеркивал, что искусство подчиняется диалектическому методу; оно работает «пирамидально»: «в основе новых достижений положено использование всего накопленного там, внизу, в основании пирамиды». «Революций здесь не бывает», здесь «эволюция» (Там же), — утверждал Замятин.

В самом начале лекции «О языке» Замятин затронул важный вопрос о соотношении прозаического и поэтического текста: «В чем разница между поэзией и прозой? И есть ли она?» И сам же ответил на него: «Поэты-стихотворцы еще оспаривают привилегию составлять особую художественную церковь. Но для меня ясно: между поэзией и художественной прозой — нет никакой разницы. Это — одно» (с. 333). По его мнению, разделение словесности на прозу и поэзию утратило свой смысл: «Теперь мы не в состоянии различить, где кончается поэзия и где начинается художественная проза. Внутренние изобразительные приемы в поэзии и прозе — *idem* метафоры, метонимии, синекдохи и т. д. Внешние изобразительные приемы и в поэзии и в прозе — когда-то разнились. Но теперь мы имеем стихи без рифм, мы имеем стихи без определенного ритма — *vers libre*» (с. 333–334). Далее в качестве примеров приведены «Горные вершины» Гете и стихотворения А. Блока. Замятин

⁴⁵ Келдыш В. А. Замятин — публицист и критик // Замятин Е. И. Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и комм. А. Ю. Галушкина; подг. текста А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой; вступ. статья В. А. Келдыша. М., 1999. С. XII–XIII.

⁴⁶ Замятин Е. И. Собр. соч.: В 5 т. М., 2011. Т. 5. Трудное мастерство / Сост., подг. текста, комм. С. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. С. 316. Далее ссылки на этот том приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

утверждал: «...резко — по внешности — от художественной прозы отличается только стихотворение с определенным метром, то есть только один частный случай стихотворения. В остальных случаях — никакой качественной границы нет» (с. 334).

В лекции «О стиле» Замятин кратко изложил ряд необходимых требований к художественному переводу:

- «1. надо различать два вида искусства: статическое и динамическое;
2. искусство художественного слова надо отнести к динамическим;
3. искусство художественного слова включает в себе элементы всех других видов искусства, в том числе и искусств статических, то есть архитектуры, скульптуры и живописи.

Эти положения надо было установить, чтобы точнее анализировать понятия стиля и ритма в художественном слове (и в том числе в художественном переводе)» (с. 371).

Замятин считал, что «элементы статического стиля гораздо меньше кажутся переводчика, чем элементы стиля динамического». Под статическим стилем он подразумевал архитектурную сторону произведения. «Переводчику не властен тот или иной архитектурный стиль. И я бы сказал даже — нет особенной опасности, что у переводчика хватит таланта испортить архитектуру оригинала: может быть, будут испорчены детали, но общее архитектурное впечатление всегда сохранится» (с. 372).

Далее лектор объяснял слушателям: «...вся словесно-красочная сторона произведения, все живописно-изобразительные его приемы, все образы и эпитеты, все, что Гумилев любит называть „эйдологией“ — все это требует от переводчика, главным образом, точности <...> Точным следованием творческой воле автора, точным воспроизведением его красок и образов — обеспечивается нужный живописный эффект. Острый и чуткий к краскам глаз живописца — от переводчика не требуется: от него требуется послушный глаз копииста» (Там же). Замятин подчеркивал, что переводчику необходимо следить за тем, чтобы не допустить «ошибок против стиля изображаемой в произведении эпохи, национальности, класса» (Там же). Он привел примеры ошибок в переводах романа «Тоно Бэнге» Г. Уэллса⁴⁷ и пьесы «Обращение капитана Брасбаунда» Б. Шоу,⁴⁸ но не назвал имена переводчиков. Лектор предупредил слушателей о недопустимости использования слова «ловелас» при переводах французских текстов начала XVIII века,⁴⁹ и слова «ты» в переводах английских текстов при обращении хозяев к слугам («ошибка против стиля национального»), а также злоупотреблений «бесчисленными сентиментальными уменьшительными», которыми «особенно щеголяют переводчицы» (с. 372–373). Замятину представлялось, что в передаче статического стиля иностранных авторов все складывалось «сравнительно благополучно» (здесь «от переводчика требуется только точность»). Но в передаче динамического стиля оригинала он усматривал серьезные проблемы и зада-

⁴⁷ Роман Г. Уэллса «Тоно Бэнге» («Тоно Бенге») был написан в 1909 году; переведен на русский язык Н. В. Каменским и опубликован в первом в мире Собрании сочинений английского писателя (под ред. В. Г. Тана; СПб.: Шиповник, 1909–1917) в 1910 году. Предполагалось, что издание будет состоять из 9 томов. Но после выпуска девятого тома с «Тоно Бэнге» печать была продолжена и завершена тринадцатым томом.

⁴⁸ Пьеса «Обращение капитана Брасбаунда» Б. Шоу написана в 1899 году, была издана на языке оригинала в сборнике «Три пьесы для пуритан» (1901). Первый напечатанный русский перевод принадлежит П. В. Мелковой: *Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под общ. ред. А. А. Аникста. Л., 1979. Т. 2.*

⁴⁹ Слово «ловелас» (в значении «соблазнитель женщин») произошло от имени Роберта Ловеласа — героя романа «Кларисса, или История молодой леди» (1748) Сэмюэля Ричардсона (Samuel Richardson; 1689–1761).

вал слушателям вопросы: «Как переводить произведения с меняющимися ритмами?»; «Как передать гармонические особенности оригинала, и в частности инструментовку?». Замятин привел примеры: «Лучшие, величайшие поэты Гете, Гейне и Блок в большинстве случаев пользовались метрами с так называемыми пустыми промежутками, метрами неправильными. Лучшие мастера прозы писали прозой ритмической, то есть по существу теми же самыми стихами с меняющимся метром, с теми же самыми паузами: так писал Пушкин, Гоголь, Ремизов, А. Белый, Бодлер, Клодель» (с. 374). Он даже поделился информацией о том, как эксперты издательства решают эти вопросы: «Еще недавно в коллегии „Всемирной литературы“ возник вопрос: как оплачивать переводчиков Клоделя⁵⁰ — как переводчиков стиха или прозы? Как известно, пьесы Клоделя написаны меняющимися ритмами, но они — несомненно ритмичны; и хотя рифм в них нет — это несомненно стихи. Все это только лишняя иллюстрация к тому, что художественное слово — едино; что деление художественного слова на стихи и прозу — условно; что в художественной прозе есть ритм, хотя в большинстве случаев нет метра» (с. 375).

Замятин обратил внимание переводчиков на инструментовку произведений у Ш. Бодлера, П. Верлена и О. Уайльда и подчеркнул, что этот прием непременно должен быть произведен переводчиком, иронично заметив: «Это — задача нелегкая, требующая музыкального уха, но вполне возможная» (с. 377).

На заседаниях Редакционной коллегии, при личных встречах и даже в письмах Замятин и Лозинский регулярно обсуждали вопросы перевода. Так, например, в письме к Лозинскому весной 1923 года⁵¹ Замятин высказался о переводах поэмы Байрона «Дон Жуан»: «Перевод Гумилева (посвящение) — точен, но неуклюж». ⁵² В июле этого же года Лозинский и Замятин вместе с другими членами Редакционной коллегии — Б. Я. Владимирцовым, Н. О. Лернером, А. А. Смирновым — обсуждали вопрос о целесообразности перевода на русский язык и издания многотомного романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Замятин тогда объяснял участникам дискуссии, что в этом произведении представлен «тип произведений, отклоняющихся от традиции динамически сжатой формы с плохо разработанной техникой», и ценность имеет «не столько бесфабульный сюжет, сколько его трактовка; архитектурная сторона произведения может быть слаба, но зато орнаментальная стоит высоко». ⁵³ Замятина поддержал М. Л. Лозинский, ознакомившийся с первой частью произведения. Он отметил своеобразие романа Пруста: «Фабула совершенно отступает на второй план и теряет свою важность; автор вполне владеет своим читателем, куда бы он его ни вел, всюду заставляет его любоваться мастерством работы, образами и стилем». ⁵⁴

⁵⁰ Стихотворения Поля Клоделя (Paul Claudel; 1868–1955) в переводе В. А. Зоргенфрея были напечатаны в журнале «Современный Запад» (1922. Кн. 1).

⁵¹ Оно написано после 2 мая, а не в марте 1923 года, как предполагалось ранее (см.: История отечественной культуры в архивных документах. Вып. 1. С. 333). 2 мая 1923 года на заседании Редакционной коллегии издательства «Всемирная литература» обсуждалось «предложение А. Н. Тихонова ввиду спешности разделить перевод „Дон Жуана“ Байрона между Г. В. Адамовичем, В. А. Рождественским и Г. В. Ивановым или же взять старый перевод г. Козлова» и было решено: «Просить Е. И. Замятина просмотреть перевод Г. В. Адамовича и сличить его с переводом г. Козлова» (АГ. Фонд А. Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 115).

⁵² Подробнее см.: Любимова М. Ю. М. Л. Лозинский и Е. И. Замятин. Новые штрихи к биографиям. С. 190.

⁵³ Цит. по: Любимова М. Ю., Чечнёв Я. Д. Издательство «Всемирная литература» в творческом дискурсе Е. И. Замятина. С. 215.

⁵⁴ Подробнее см.: Там же.

Взгляды Замятина на принципы художественного перевода, изложенные в лекциях по «Технике художественной прозы», нашли отражение и в его кратких заметках для издательства (см. Приложение).

Поставленную руководителями издательства «Всемирная литература» еще в начале 1919 года задачу «общими усилиями» «заложить основы если не науки, то хотя бы практического руководства к одному из самых трудных и требовательных искусств — искусству художественного перевода»,⁵⁵ в целом удалось выполнить. Этому способствовал созданный на базе горьковского издательства впервые в истории издательского дела «институт редакторов», состоящий из профессиональных поэтов, прозаиков, литературных и театральных критиков, ученых разных специальностей.

М. Лозинский и Е. Замятин в начале 1920-х годов стали ключевыми фигурами в издательстве «Всемирная литература», в культурном проекте, где «был поставлен эксперимент, подтвердивший, что каждая историческая эпоха рождает свой художественный перевод; что потребность в переводе и его бытование находятся в прямой зависимости от состояния живого языка и необходимости сохранения литературного языка предшествующего периода; что история перевода есть неотъемлемая часть истории литературы».⁵⁶ И Лозинский, и Замятин стояли у истоков создания «общей теории» перевода, впоследствии развитой и усовершенствованной представителями условных петербургско-ленинградской и московской переводческих «школ».

В Приложении публикуются следующие материалы, хранящиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки и Архиве А. М. Горького ИМЛИ РАН:

1. Фрагмент из текста Ф. Д. Батюшкова, озаглавленный «К вопросу о „Принципах художественного перевода“» (РНБ. Ф. 1437. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 8–10; машинопись; в верхней части каждого листа штамп «Литературный архив М. Л. Лозинского»). Возможно, что эта машинопись была передана М. Л. Лозинскому для редактирования или рецензирования и потому сохранилась в его личном архиве. Первая ее часть (Там же. Л. 1–8) почти дословно совпадает со статьей Батюшкова «Задачи художественного перевода»⁵⁷ и не публикуется нами. Вторая часть, помещенная ниже, содержит критические замечания на статью К. И. Чуковского (в первом издании «Принципов...») и ряд тезисов о художественном переводе прозы.

2. Заметки Е. И. Замятина «О художественном переводе» (АГ. ЛСГ. 11-19-1. Л. 2; машинописная копия; в конце текста подписано: «Е. Замятин»).

Орфография и пунктуация приведены к современной норме; сохранены индивидуальные особенности написания.

⁵⁵ Принципы художественного перевода <...> 1919. С. 6.

⁵⁶ Яснов М. «Хранитель чужого наследства...» // Иностранная литература. 2010. № 12. С. 7.

⁵⁷ Батюшков Ф. Д. Задачи художественных переводов // Принципы художественного перевода <...> 1920. С. 7–15. Однако имеются два существенных разночтения. В публикацию не вошел текст: «Прим. Замечание на стр. 9 в брошюре „Принципы художественного перевода“ о переводе одной фразы из Диккенса „Наш общий друг“ — относится к стилю, а не к фонетике и ритму (см. н<иже>)» (РНБ. Ф. 1437. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 5). Также в книге был абзац: «Среди западноевропейских народностей лучшими переводчиками по праву считаются немцы. Большинство немецких переводов вполне надежно, некоторые превосходны». Но следующая фраза: «Наприм<ер>, перевод Филалетеса „Божеств<енной> комедии“ Данте» отсутствует (речь идет об издании в 1849 году перевода Иоганна Саксонского (1801–1873) под псевдонимом Филалет).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЗАМЕТКИ Ф. Д. БАТЮШКОВА И Е. И. ЗАМЯТИНА О ПЕРЕВОДЕ

1

<Ф. Д. Батюшков>

К вопросу о «Принципах художественного перевода»¹

<...>

Если неправильно принижать деятельность переводчика до уровня ремесла, то опасно слишком возвеличивать его самостоятельное значение. «Творчество» переводчика заключается только в том, чтобы подобрать подходящие слова из другого языка и расставить их надлежащим образом. Он подобен перекройщику чужого платья, из своего матерьяла, на свою фигуру (т. е. своего народа). Талант нужен и в костюмерном искусстве, но он весь в зависимости от образца и матерьяла. Вряд ли возможно перевести по-лапландски или по-эскимосски Шекспира, Гете, Канта... Переводчик должен владеть с наивозможной полнотой своим языком — его лексическим составом и оборотами, но переступить известные пределы он не может. Переводчик скорее виртуоз, чем артист. И это много, налагает большие требования; нужны — вкус, такт, знания, находчивость, талант.

* * *

Неверно утверждение, что — «чем талантливее переводчик, тем полнее он преобразуется в автора». Тут дело не в таланте, а в образовании и в умственной дисциплине. Достоевский был не менее «талантлив», чем Тургенев, но переводы Тургенева лучше, потому что он был в высшей степени образованным человеком, хорошо знал европейскую культуру на Западе: самостоятельный облик Флобера был ему яснее, чем Бальзака для Достоевского. Всего менее можно было бы доверять Толстому как переводчику, ввиду чрезвычайной субъективности его гения. Хороший переводчик движется между двумя крайностями: слишком развитой, самостоятельной индивидуальностью, неспособной отказаться от себя, принести себя в жертву требованию подчинения другому автору, и недоразвитой личности, которая не сознает себя как часть своего народа и не может чужое делать своим, так как у нее своих слов не хватает.

* * *

В брошюре изложены не столько «принципы» художеств<енного> перевода, как правила для руководства переводчиков. Советы и указания весьма полезны, уместны, часто остроумны, но слишком случайны. В главе о стиле, вопрос о котором имеет первенствующее значение, не дано определения стиля и затем осуждаются, — с полным правом, конечно, — вставки от себя переводчиков. Но это уже не стиль, а просто недопустимая отсебятина. Употребление *вы* вместо *ты* в английском, подобно тому, как в итальянском яз<ыке> принято обращаться в третьем лице — «они» (или она, Lei, по-испански «usted») — идиотизмы² языка, сохранение которых не всегда обязательно. У англичан переход к обращению по имени Mike, Fred и т. д. равнозначущие с немецким брудершафтом, хотя и школьные товарищи говорят в Англии друг другу «вы». — Переводить надо «ты». Слугам, кучерам, лакеям в ресторане и т. п. надо говорить «вы», но супруги между собой разговаривают на «ты» в интимной беседе. У французов тоже муж говорит жене «вы» при официальном

обращении; иначе с глазу на глаз. Стиль — это главным образом порядок и движение (по Бюффону).³ Выбор слов — это колорит языка. Надо бы разграничить. В главе о «Словаре» (III) рискованна рекомендация разнообразить перевод слов: horse, house и т. п. В жеребцы может попасть и мерин — переводчик не может этого знать. «Домашний очаг» — home, а не house и т. д. Переводчику, конечно, обязательно знание своего языка, но почему — образцами должны служить Печерский, у которого специфический язык, а не Гончаров.⁴ Почему Гл. Успенский, а не Тургенев. Почему Лесков, а не Аксаков и т. д. Вообще надо знать свою классическую литературу и прислушаться к живому говору, даже в простонародье.

Стр. 20. «Уборная» законный архаизм в устах Ир. Введенского,⁵ так как уборная в ту пору (и позже) означала будуар. В помещичьих домах и в барских квартирах — уборные — светлые комнаты, с удобной мебелью, где принимали гостей — друзей дома. Значение W.C. новейшее. Имена изменяют свое значение, и нельзя ставить в укор переводчику то, что он употребил слово в современном ему значении.

Трудно регламентировать приемы художеств<енного> перевода, так как такой перевод — это искусство.

Конечно, обучаются и искусствам (даже соловьи учатся петь, ср. у Тургенева). Но виртуозов не создает школа, а только направляет по известному пути.

Школой для переводчиков должно быть, прежде всего, изучение своего и иностранного языков. Нужно объяснить, что значит *знать язык*. Это не так просто.

Вторая ступень — изучение литературы. Знакомство с методами историко-литературными, с критикой эстетической, с основными положениями исторической и догматической поэтики.

Третья стадия — курс стилистики в применении к разным писателям.

За всем этим — могут быть достигнуты лишь грамотные переводы. Приучать можно вдумчивости, добросовестному отношению к делу, пониманию условий и требований хорошего перевода, но, конечно, таланта сообщить нельзя: это от природы.

У нас в большинстве случаев переводы исполнялись малосведущими и малообразованными людьми, для которых ремесло переводчика было только заработком.

Плохой перевод есть просто плохой перевод, и никаких «принципов» из перечня промахов и погрешностей извлечь нельзя.

Методическое обучение искусству худож<ественного> перевода возможно лишь при каком-нибудь Институте иностранных языков, учреждении, которое проектировалось и у нас, еще при старом режиме.⁶ Без этого института возможно лишь кустарное производство. Ничего не имею и против кустарей, когда они талантливы.

Особый вопрос — о переводе бытовых сцен. Об этом я уже высказывался.

Пословицы и поговорки желательно сохранять, *когда это возможно*; или сохранять образ, или передавать смысл, когда текстуально нельзя перевести, что часто случается.

Образные слова, в которых иногда сведена суть целого рассказа, басни, и т. п., приходится заменять аналогичными выражениями, за невозможностью сохранить непонятный образ.

Нельзя перевести по-французски — «свинья свиньей»: так как это было бы дико. Нельзя придавать выражению «Un cochon comme un cochon»⁷ («сапожник — un cordonnier»)⁸ тот смысл, который связан с басней Крылова: беда, коль пироги начнет печи сапожник, и т. д.⁹

Общих правил тут нет. Дело вкуса и такта.

2

Е. И. Замятин

О художественном переводе

— Работа художественного переводчика относится к области малого искусства художественного ремесла.

— Художественный перевод — есть художественная копия, сделанная из материала, значительно отличающегося от материала подлинника. Поэтому задача художественного перевода допускает только приближенное решение.

— Первое условие при переводе: чтобы копия — была именно копией, т. е. требуется полный отказ переводчика от своей индивидуальности и точное следование творческой воле автора.

Частные замечания:¹⁰

1) Нельзя исправлять автора.

2) Надо точно воспроизводить образы подлинника, особенно остерегаясь разжижения, ослабления их (прибавления «словно», «казалось» и т. д.).

— Второе условие: изготовляющий копию — должен отлично владеть материалом копии, т. е. в данном случае русским языком. Перевод может произвести художественное впечатление только в том случае, если он звучит как художественное произведение, написанное (в подлиннике) по-русски о соответствующей стране и эпохе.

Частные замечания:

1) Язык в диалогах — должен быть подлинным разговорным языком.

2) Нужно возможно шире пользоваться приемами русского языка.

3) Нужно следить за правильной расстановкой слов в отдельных фразах и фраз — в сложных предложениях (особенно относится это к временным и причинным придаточным предложениям).

4) При обилии зависимых придаточных предложений уместно превращать их в полузависимые предложения.

5) Надо раскрывать свойственные английскому синтаксису неясные придаточные предложения (существительные, причастия, with).

6) Ввиду того, что по-английски местоимения для одушевленных предметов иные, чем для неодушевленных — надо, в соответствующих случаях, при переводе заменять местоимения названием предмета или лица.

7) Время глаголов и отглагольных причастий придаточного предложения — по-английски согласуется с временем глагола главного предложения; по-русски не согласуется.

— Третье условие: надо выдержать стиль оригинала.

1) Изобразительные приемы статические (живопись) воспроизводятся в достаточной мере, если переводчик точно следует оригиналу. Надо избегать ошибок против стиля эпохи и нации.

2) Изобразительные приемы динамические (музыка слова, ассонансы, аллитерации, инструментовка) — в прозе применяются редко; тем необходимей воспроизвести их, если они есть в подлиннике. Следует обратить особое внимание на недопустимость: паузников (ритмических ухабов), не соответствующих подлиннику и внутренним, психологическим содержанием не оправдываемых; рифмующихся слов; случайных аллитераций.

¹ На л. 1 в верхнем правом углу карандашная помета неустановленного лица: «Н<е>пр<инято>».

² Слово «идиотизмы» отчеркнуто карандашом.

³ Цитаты из «Речи при вступлении во Французскую академию» (или «Рассуждения о стиле») французского естествоиспытателя и популяризатора науки Жоржа Луи Леклерка де Бюффона (Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon; 1707–1788).

⁴ Здесь и далее автор сравнивает писателей: П. М. Мельникова-Печерского, И. А. Гончарова, Г. И. Успенского, Н. С. Лескова, С. Т. Аксакова.

⁵ См. о нем прим. 11 к вступ. статье.

⁶ До 1917 года в российских университетах преподавались в основном классические языки, практические знания иностранных языков были доступны в гимназиях и педагогических институтах. 9 мая 1919 года в Третьем Петроградском педагогическом институте (с 1923 года — Петроградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена) был открыт факультет новых языков, который возглавил профессор А. А. Брок. В 1930 году по приказу Наркомпроса РСФСР был создан Московский институт новых (и иностранных) языков. Первым его ректором стала О. Г. Аникст.

⁷ свинья свиньей (*фр.*)

⁸ сапожник (*фр.*)

⁹ Цитируется первая строка из басни И. А. Крылова «Щука и кот» (1813).

¹⁰ К этому и второму фрагменту после слов «Частные замечания» под знаком астериска дано примечание: «Для предупреждения наиболее типичных ошибок в переводах».

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-78-82

© Л. Г. ЖУХОВИЦКАЯ

НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО А. И. БРАУДО К М. ГОРЬКОМУ ОБ АРЕСТЕ М. Л. ЛОЗИНСКОГО В АВГУСТЕ 1921 ГОДА*

В череде трагических событий августа 1921 года вслед за арестом Н. С. Гумилева (1886–1921) произошел арест М. Л. Лозинского (1886–1955); обе новости взбудоражили литературный Петербург. Незамедлительно последовали хлопоты родных, друзей и коллег об освобождении, увенчавшиеся успехом только в отношении Лозинского.

Письмо, обнаруженное и атрибутированное спустя столетие, добавляет к известным фактам новые подробности и новых непосредственных участников событий. Отнесенное к категории «неустановленных лиц» — обработчики текста привели лишь начальные буквы неразборчивой подписи «Абр...» — письмо было к тому же обречено на забвение резолюцией: «В каталог не включать». Содержание письма не оставляет сомнений в мотивах, которыми руководствовались архивисты подцензурных времен.

Прочтение «Абр...» опровергается догадкой М. Ю. Любимовой о том, что подпись принадлежит Александру Исаевичу Браудо (1864–1924), в 1921 году занимавшему должность заместителя директора Публичной библиотеки. Датировать документ 5 августа 1921 года позволяет сопоставление чисел, указанных в обращении правительственного комиссара Российской публичной библиотеки В. М. Андерсона¹ в Петроградскую губернскую чрезвычайную

* Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда (РНФ). Проект № 21-18-00494: «История издательства „Всемирная литература“ в документах: судьбы творческой интеллигенции России в постреволюционном пространстве сквозь призму издательского проекта Максима Горького».

¹ Андерсон Владимир Максимиллианович (1880–1931) — историк, библиограф; работал в Публичной библиотеке с 1902 года; в 1918 году по предложению сотрудников назначен правительственным комиссаром Библиотеки. Подробно о нем см.: Урсова Э. А. Андерсон Владимир Максимиллианович // Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: Биографический словарь. СПб., 1995. Т. 1. С. 47–49.