

DOI 10.18522/2415-8852-2022-3-19-45

УДК 821.161.1Р

**«НАША СТРАНА СТАЛА РОДИНОЙ ШЕКСПИРА»:
СТАНОВЛЕНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО КАНОНА СОВЕТСКОГО ШЕКСПИРА
В СПОРАХ 1930-Х ГГ.¹**



Вера Владимировна Сердечная

доктор филологических наук, доцент Кубанского государственного университета (Краснодар, Россия)

e-mail: rintra@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-8718-3556

Дмитрий Николаевич Жаткин

доктор филологических наук, профессор Пензенского государственного технологического университета (Пенза, Россия)

e-mail: ivb40@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-4768-3518

¹Статья подготовлена в рамках реализации работ по гранту Российского научного фонда № 22-18-00027 «Шекспир и русская литература начала XX века (традиции, реминисценции, переводы, литературно-критическая рецепция)».

Аннотация. Статья посвящена феномену введения Шекспира в читательский канон СССР 1930-х гг. и роли новых переводов в этом процессе. Авторы исследуют причины помещения Шекспира в центр канона: одобрение его творчества классиками марксизма-ленинизма, апроприацию Советским Союзом высших достижений мировой культуры, трактовку Шекспира как писателя-реалиста. Необходимость нового переводческого осмысления Шекспира привела к выработке редакторами издательства “Academia” Г. Шпетом и А. Смирновым концепции точного, эквиритмичного перевода. Реализация этой концепции в 1930-х гг. в переводах А. Радловой, М. Лозинского, М. Кузмина была опротестована критикой, в особенности К. Чуковским, и объявлена формалистическим подходом, что привело к фактически полному исключению ряда переводов из дальнейших советских изданий. В послевоенном каноне советского Шекспира «творческие» переводы возобладали над «точными».

Ключевые слова: рецепция Шекспира, проблемы перевода, канон литературы, советский Шекспир, Анна Радлова, эквиритмия

Рассуждая о западном литературном каноне, Г. Блум отмечал: «Шекспир и Данте находятся в центре Канона потому, что превосходят всех прочих западных писателей остротой ума, стилистической мощью и изобретательностью» [Блум: 59]. Шекспир был успешно переизобретен как предтеча социалистического реализма. Важную роль в этом процессе сыграла борьба различных типов перевода, в ходе которой состоялась литературная канонизация «советского Шекспира».

Шекспир не был однозначно и сразу принят в советском обществе как актуальный классик. В прессе 1920-х гг. можно встретить замечания о том, что он устарел. П. Керженцев повторял, что Шекспира можно и нужно переделывать:

«Часто приходится делать и перестановку отдельных сцен; соединение двух сцен в одно и т. д. Это обычная работа режиссера, например, над Шекспиром <...> работая для современности, мы имеем полное право переделывать пьесы» [Керженцев: 103, 105].

В. Шершеневич отмечал в 1923 г. в еженедельнике «Зрелища»: «Шекспир плохо закупорен. Пробка вытащена революционным сдвигом в миропонимании. Переделывать его, осовременивать его – вряд ли стоит» [Аббат-Фанфрелюш: 10]. В том

же 1923 г. М. Алатырцев писал в петроградском «Литературном еженедельнике»:

«На днях посмотрел я премьеру из римской жизни (“Антоний и Клеопатра” Шекспира) и подумал – на что нужно рабочему, занятому целый день тяжелой работой, смотреть этот заплесневевший исторический хлам?» [Алатырцев: 12].

Таким образом, обоснованность присутствия Шекспира на «корабле современности» была под вопросом.

Внедрение Шекспира в канон советского чтения стало частью культурной повестки следующего десятилетия. «Составление “пантеона” – “уместного” культурного наследия – было центральным пунктом и сталинской культуры 1930-х годов» [Малли: 184].

Одним из важных аргументов для введения Шекспира в советский канон стали упоминания о нем в трудах Маркса и Энгельса. Известна фраза из письма Маркса Лассалю:

«Тебе само собой пришлось бы *шекспиризовать*, между тем как сейчас я считаю *шиллеровщину*, превращение индивидов в простые рупоры духа времени, твоим крупнейшим недостатком» [Маркс: 15–16].

В противопоставлении Шиллера и Шекспира последний трактовался как реалист (так, в 1929 г. А. Фадеев пишет программ-

ную для РАППа статью «Долой Шиллера!», направленную против романтизма). Марксисты-литературоведы выводят из фразы Маркса идею о Шекспире-реалисте:

«...“Шиллеровщине” Маркс и Энгельс противопоставляют *реалистическое* изображение исторической борьбы широких народных масс как борьбы классов так, как она *действительно* происходила» [Шиллер, Лукач: 174].

«Больше шекспиризировать» – так называет свою статью в «Литературной газете» С. Динамов в 1933 г., говоря о реализме и актуальности Шекспира.

Шекспира как важнейшего классика неоднократно упоминали уже на Первом съезде советских писателей, в 1934 г. В частности, Горький говорил о его драмах как о вершине европейской драматургии [Горький: 9] и о равенстве его таланта дарованию Достоевского: «Гениальность Достоевского неоспорима, по силе образительности его талант равен, может быть, только Шекспиру» [Там же: 11]. Там же прозвучала важная мысль И. Беспалова: «Советские писатели являются наследниками Вольтера и Бальзака, Шекспира и Байрона...» [Беспалов: 271–272]. Более того, Шекспир постоянно упоминается как образец писателя, в частности, в размышлениях К. Радека:

«Пусть только родится этот Шекспир – я убежден в том, что он родится, – а уж мы выведем его

в люди. <...> Нет, мы Шекспиров не удушим, мы их вырастим» [Радек: 314, 318].

Творчество Шекспира становится одним из аргументов для обоснования понятия «социалистический реализм». И. Нусинов пишет в статье «Проблемы мировоззрения и метода» в 1934 г., что литература СССР поднимется «на шекспировские и толстовские высоты», став «могучим фактором побед социализма» (цит. по: [Юшин: 155]). А. Фадеев и П. Юдин отмечают в «Правде» того же года, в статье «Социалистический реализм – основная метод советской литературы»:

«Шекспир, Гёте, Бальзак, Пушкин, Свифт, Данте, Толстой, в наше время Горький потому так высоко стоят над общим уровнем литературы, что их искусство – искусство большого исторического синтеза» [Юдин, Фадеев: 2].

Драматург Н. Погодин в статье с ярким названием «Сто двадцать тракторов и Шекспир» призывает ориентироваться на классика – как на зарубежного промышленного гиганта, – овладевая его техникой [Погодин: 16].

Важными причинами канонизации Шекспира в 1930-е гг. стали две тенденции, точно сформулированные И. Лагутиной. Первая – «переход сталинской идеологии от идей революционного интернационализма к традиционным ценностям, патриотическим

мифам и историческим героям» [Лагутина: 319], – в этом смысле Шекспир закономерно стал рядом с лучшим русским поэтом Пушкиным. Так, в газете «Советское искусство» за 21 апреля 1939 г. художник Н. Шифрин писал: «Шекспир входит в биографию каждого из нас так же, как и Пушкин» [Вырезки...: 50]. И вторая тенденция – «новый виток международного антифашистского движения с его апелляцией к “мировому наследию” и “мировой литературе”, в котором СССР играл ключевую роль» [Лагутина: 319]; причем антифашистский пафос, подчеркиваемый у Шекспира в советской прессе 1939 г., сменился в официальной риторике на антиимпериалистический к 1941 г., когда действовал пакт о ненападении с Германией.

Опора на социально-историческую трактовку приводила советских идеологов к культурной апроприации Шекспира, к мысли, что творчество британского барда в значительно большей мере соответствовало духу молодой советской страны, чем империалистического декадентствующего запада. Так, Л. Леонов в 1933 г. публикует статью «Шекспировская площадность», где противопоставляет Шекспира «сумрачным настроениям» современной европейской драмы, приближая его к советскому искусству: «...неспроста наша литературно-политическая общественность заговорила сейчас так много о Шекспире, а наши театры – языком постановок самого Шекспира» [Леонов:

24]. Д. Мирский пишет в 1935 г. о том, что в современной Англии Шекспир используется в идеологических целях: «Самая умелая и опытная из всех буржуазий, английская буржуазия мобилизовала и Шекспира на дело одурманивания и приручения рабочего класса» [Святополк-Мирский: 279], в то время как у нас Шекспир – самый передовой: советский театр «обогащает и дополняет гуманистические образы Шекспира тем пониманием их, которое не было доступно Шекспиру, но доступно нам с вышки марксистско-ленинского понимания истории и классиков» [Там же: 283].

В театре рост числа постановок по Шекспиру наблюдался с 1935 г., при этом наиболее часто ставится «Отелло» [Лагутина: 317–318; 355–356]. В 1934 г. в ВТО был создан Шекспировский кабинет.

Апофеозом «присвоения» Шекспира советской культурой стал юбилей 1939 г. (375 лет со дня рождения), отмеченный многочисленными торжествами, публикациями, выставками, лекциями, концертами, первой Шекспировской конференцией ВТО. Это широкое празднование по образцу недавнего пушкинского юбилея инициировали режиссер С. Радлов, писавший: «Мы решаемся утверждать, что Шекспир завоеван Советским Союзом» [Вырезки...: 66], – и шекспировед М. Морозов, отметивший в докладной записке-обосновании: «...наша страна стала родиной Шекспира» (цит. по: [Лагути-

на: 343]). Подобные фразы завершали юбилейные статьи в газетах по всему СССР.

В 1920-е гг. в советской России издавались дореволюционные переводы: А. Дружинина, Ап. Григорьева, П. Вейнберга, А. Кронеберга и др. Однако уже в 1930-е гг., отвечая запросу на нового Шекспира, в печати появляются новые переводы: М. Лозинский – «Гамлет» (1933¹) и «Двенадцатая ночь» (1937); С.М. Соловьев – «Макбет» (1934); М. Кузмин – «Король Лир» (1934), «Бесплодные усилия любви», «Веселые виндзорские кумушки», «Укрощение строптивой», «Два веронца» и «Много шуму попусту» (все – 1937), в соавторстве с Вл. Морицем – «Король Генрих IV» (1937); Т. Щепкина-Куперник – «Буря» (1934), «Как вам это понравится», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Венецианский купец», «Веселые виндзорские кумушки», «Король Лир» (все – 1937), «Мера за меру» (1939); А. Радлова – «Ромео и Джульетта» (1934), «Король Ричард III», «Макбет», «Отелло» (все – 1935), «Гамлет» (1937), «Антоний и Клеопатра» (1940); М. Тумповская – «Сон в Иванову ночь» (1937); Е.Н. Бирукова – «Жизнь и смерть короля Джона», «Жизнь короля Генриха V» (1937); А.И. Курошева – «Трагедия о короле Ричарде II» (1937).

Большинство перечисленных переводов были выполнены для полного собрания сочинений Шекспира, предпринятого издательством «Academia». Как писал директор издательства (в недавнем прошлом – один из руководителей молодого советского государства) Л. Каменев,

«после ближайшего анализа существующих на русском языке переводов Шекспира нам пришлось отказаться от мысли ввести в наше издание хотя бы одно из произведений Шекспира в старом переводе <...> снабжать нового советского читателя старыми поделками было бы преступлением» [Каменев: 8].

Издатель первого сборника новых переводов, «Избранных драм» (1934), А. Смирнов писал:

«Основными принципами новых переводческих заданий являются, во-первых, точная передача текста без пропусков и искажений <...> и, во-вторых, строгое внимание к художественной форме произведения и стремление дать ей возможно адекватное выражение средствами русского литературного языка» [Смирнов 1934: 4].

Советские переводы должны были дать принципиально нового русского Шекспира.

¹ Здесь и далее указаны годы первых публикаций.

Была разработана инструкция для переводчиков ПСС, в которой, в частности, говорилось: «Перевод делается точный, но с соблюдением ясного и отчетливого русского синтаксиса»; «рифмованные строки передаются соответственно» [Щедрина: 259]. Важнейшим принципом стала «эквиритмия», которая подразумевала, по выражению А. Смирнова, «точное воспроизведение числа строк подлинника, всех его размеров, рифмовки, разрезаний стиха, перенесений и т. д.» [Там же: 728].

Вопрос о «правильности» советского переводческого освоения Шекспира прозвучал и на Первом съезде советских писателей. В своем докладе К. Чуковский указывает на ошибки: «...вредными ляпсусами изобилуют даже новейшие переводы Шекспира» [Чуковский 1934: 565]¹. Страшны, как отмечает Чуковский, даже не столько сами ошибки, сколько подмена духа автора: «...каждый переводчик неминуемо отображает себя, свою психику, свою социальную сущность» [Там же: 566], и Чуковский критикует с этих позиций Щепкину-Куперник: «Чуть не на каждую фразу Шекспира даровитая переводчица поневоле кладет печать своей собственной мещанской

психики»; «все время кажется, что Шекспир сочинял свои пьесы в голубенькой комнатке, где на окошках висели розовые занавесочки и клеточка с канареечкой» [Там же].

Чуковский объяснил, почему перевод пьес, в частности, Шекспира на русский язык так значим в СССР – все дело в роли русского языка как языка межнационального общения:

«...именно с этого русского перевода переводят Шекспира на языки нацменьшинств, т. е. народов, которые только теперь приобщаются к западной культуре. По этим переводам впервые узнают Шекспира и мордва, и эрзя, и казаки. Даже на татарский язык Шекспир переводится с русского» [Там же: 565].

Здесь же Чуковский формулирует особенности нового советского перевода:

«Вырабатывается и утверждается в нашей литературе советский стиль перевода, стиль, который я назвал бы научно-художественным, который отменяет от себя дилетантщину всякого рода, кустарничество, слепую вдохновенность и прочие принадлежности вчерашнего литературного дня» [Там же: 566–567].

¹Чуковский здесь говорит об издании «Избранных драм» Шекспира (ГИХЛ, 1934), где пять пьес были даны в новых переводах – М. Лозинского («Гамлет»), М. Кузмина («Король Лир»), Т. Щепкиной-Куперник («Сон в летнюю ночь» и «Буря») и С. Соловьева («Макбет»).

Буквально через год, однако, Чуковский перешел от прославления «научно-художественного» стиля к критике «псевдонаучной иллюзорной “точности”» [Чуковский 1935: 185].

Несколько ранее, в 1918 г., когда Гумилев предложил для издательства «Всемирная литература» сформировать переводческие принципы, Чуковский был активно против [Чуковский 2011: 232], однако уже через год он сам пришел к идее необходимости некоторых «правил» для переводчиков; в дальнейшем написанная им книга «Искусство перевода» (1936, затем – «Высокое искусство») стала трудом скорее литературно-критическим, чем теоретическим.

Первый съезд советских писателей стал точкой перелома и в отношении оценки школ перевода: в частности, проводимая к съезду централизация литературного дела привела к искоренению существовавших переводческих объединений, которые, как и другие объединения, были объявлены «средством культивирования кружковой замкнутости» [Власть и художественная интеллигенция...: 173]. В связи с политической необходимостью прославления на Первом съезде грузинских переводов Б. Пастернака и Н. Тихонова начало формироваться противостояние переводчиков-«поэтов», с их вдохновением и коммуникативной ориентацией на массового читателя, и переводчиков-«филологов», с их точностью и герменевтической ориентацией на переводимый текст, или же «творче-

ского» и «формального» подходов в переводе [Баскина: 7].

К принципам «филологически ориентированной» школы точного перевода (сторонников ее также называли буквалистами или формалистами) тяготели редакторы А. Смирнов, Г. Шпет, переводчики М. Лозинский, А. Радлова, Б. Ярхо, В. Шершеневич, Г. Шенгели и др. А. Смирнов в 1933 г. написал о том, что в СССР выполнены «небывалой до сих пор у нас точности» переводы А. Радловой, а также М. Кузмина («Гамлет») и М. Лозинского («Король Лир») [Смирнов 1933: 3]. В данной «школе» переводчиков были творческие споры и разногласия: так, Г. Шпет оспаривал многие переводческие решения А. Радловой и ее подход к работе [Щедрина: 12–14; 92–96], а Радлова критиковала «старинные и псевдостаринные речения», т. е. архаизацию Шекспира, в частности, допускаемую М. Лозинским [Радлова 1938: 26].

Принципиальным, кроме соблюдения экзаметрии, очевидно, было отталкивание от прежних переводов, часто обобщаемых под фамилией плодовитого дореволюционного переводчика П. Вейнберга. А. Радлова пишет: «Один из основных принципов моих – это забыть совершенно прежние переводы» [Стенограмма: 13]; «если бы нас распустить <...> мы переводили бы как Вейнберг» [Там же: 5]. При этом Вейнберг – фигура, лишь символизирующая вольный перевод:

как пишет В. Шершеневич, «“Вейнберг” является для меня именем собирательным. Этот Вейнберг состоит из разных Соколовских и Михайловых так же, как лес состоит из разных дубов и осин» [Шершеневич: 1]. Вейнберг, по замечанию Ю. Левина, «отвергал формалистический буквализм (проявлявшийся, в частности, в переводах Фета)» [Левин: 278], призывал создать прежде всего понятное произведение на русском языке и зачастую обращался с оригиналом вольно.

Центральной фигурой периода «точно-го» перевода стала Анна Радлова, поэтесса, жена знаменитого режиссера С. Радлова, много работавшего с Шекспиром. Ее переводы активно публиковали и ставили с середины 1930-х гг. В Литературной энциклопедии 1935 г. так сказано о ее работах: «Воссоздавая точно характер оригинала, они являются шедеврами переводческой работы» [Пресман: 502]; эта фраза очень раздражала критиков, в частности Чуковского, ставшего главным гонителем «формализма» в переводах Шекспира.

Эстетические намерения А. Радловой, переводившей Шекспира «кратким», разговорным языком, были взаимосвязаны с установками ее мужа, режиссера С. Радлова. Он, в частности, писал в 1938 г.:

«...наконец шекспироведы догадались рассматривать Шекспира не как отвлеченный учебник морали, а как пьесы, написанные для зрителей театра

своего времени <...> Шекспир всегда злободневен, он почти публицистичен» [Радлов: 17].

С такой ориентацией на театрального, а не книжного Шекспира связаны и основные характеристики переводов Радловой: краткость конструкций, эмоциональная насыщенность, разговорная лексика. Нужно отметить, что подобные требования к Шекспиру предъявлял в 1920-х гг. и А. Таиров:

«...свободная театральная транскрипция Шекспира – единственно правильный путь в работе над ним. <...> Поэтому театр совершенно свободен в своем подходе к автору и его произведению» [Таиров: 285–286].

Принципы перевода Радловой опирались на стремление увидеть автора по-новому. Шекспир, отмечала она в 1935 г., «писал <...> для определенной труппы, для живых, реальных актеров» [Радлова 1935: 4]; его произведения были рассчитаны на восприятие на слух. Кроме того, она была сторонником доступности, ясности текста: «Зритель должен и имеет право понимать все в Шекспире, которого он видит и слышит»; «переводчик Шекспира имеет право и даже обязанность выбирать в словаре лишь те слова, которые не требуют научного комментария» [Там же]. Важно учесть и то, что текст предназначен прежде всего для актерского произношения: текст перевода должен быть «понятным, точ-

ным, полным, но и легко произносимым». Радлова активно выступает против нивелирования шекспировского лексического богатства: «...повелось у нас переводить Шекспира <...> каким-то нейтрально-книжным языком, на котором никто никогда не говорил» [Там же]. Ее творческим ориентиром оказывается пушкинская речь, «драматически насыщенная, лаконическая, полновесная и живая речь» автора «Бориса Годунова» и «Каменного гостя». Главным, что нельзя потерять в переводе, Радлова называет «сценическую специфику драм Шекспира, их социальную сущность, их драматургическую насыщенность и их эмоциональный полноценный реализм» [Там же]. В соблюдении эквилибрности Радлова видела гарантию энергии слова: «...если бы нас распустить и переводить как бог на душу положит <...> получился бы водянистый, отвратительный Шекспир» [Стенограмма: 5]. Однако этот принцип не становится для нее законом: «...делать из него фетиша нельзя» [Там же].

На обсуждении ее переводов высказывались одобрение и даже восторг; так, в частности, при обсуждении «Макбета» в 1934 г. в Секции драматургов Союза писателей драматург Н.Д. Волков говорил, что появление такого перевода – «громкая радость для нас» [Стенограмма: 3]. Критик Н. Оружейников отмечал, что ее перевод удобен для актеров, имеет точную сценическую направленность, не превращает текст в «драму для

чтения» [Там же: 7–8], а также придает пьесе «те реалистические очертания, которые в других переводах очень часто скрыты туманом этих переводческих недомолвок» [Там же: 9]. М. Шагинян писала в 1934 г. о переводе «Ромео и Джульетты» Радловой: «...она поняла, как надо расшифровывать речь Шекспира в переводе на русский язык» [Шагинян: 3].

Шекспировед М. Морозов в 1937 г. в статье о новом переводе «Гамлета» писал: «Анна Радлова правильно поступила, что не пошла в “обитель” архаизмов, а перевела трагедию Шекспира ясным, *живым* русским языком» [Морозов: 247], упоминая перевод Лозинского, который «пестрит архаизмами» [Там же]. Закljučая статью, Морозов пишет, что Радловой удалось очистить Шекспира от многовековых переводческих напластований «задумчивого сумрака» и «восстановить на русском языке существеннейшие черты замечательного произведения, принадлежащего перу полнокровного и бурного писателя, великого реалиста, подлинного Шекспира» [Там же: 254].

Были и критические отзывы, но, как правило, в целом одобрительные. Говоря о переводе Радловой «Ромео и Джульетты», В. Млечий писал в 1935 г.:

«Шекспир оказался освобожденным от тех романтических наслоений, которые в изобилии сказывались в старых переводах <...> Не убоялась переводчица и терпких, солоноватых, грубоватых даже свойств шекспировского юмора» [Млечий: 20].

Ю. Юзовский в 1935 г. в рецензии на «Отелло» в Малом театре пишет о переводе Радловой: «...полный лаконичной напряженности, конденсированный язык», при этом автор «приглашает актера к творческой инициативе», ориентируя этот краткий, разговорный язык прежде всего на сценическое произношение [Юзовский: 4]. В то же время он сетует, что часто из-за краткости мысли оказываются просто непонятны. Он отмечает стремление переводчицы к «снижению» шекспировского стиля до реалистического, однако относится к этому снижению неоднозначно:

«Не риторический, ораторский, адвокатский Шекспир, а вся его плоть и кровь, его мясо и мускулы <...> Но не слишком ли много этой “плоти”, этой “земли”?» [Там же].

В отзыве на «Отелло» Радловой Д. Мирский хвалит «хорошее качество белого стиха», упоминая, однако, о том, что он страдает «от давления “эквиритмии”» [Мирский: 83]. Однако далее он предлагает массу замечаний «и помимо эквиритмических бед» [Там же]. О сценичности текстов Радловой писал А. Остужев, игравший в Малом театре:

«...предельно сжатый текст перевода А. Радловой дает мне и моим партнерам возможность провести эту сцену в нужном темпе <...> именно лаконизм восклицания Отелло в монологе 3-го

акта “Черный я” позволяет мне вложить в него всю боль раздираемого сомнениями сердца Отелло, его горечь, детское отчаяние, тоску вечного одиночества» [Остужев: 4].

Другими сторонниками принципа переводческой точности были М. Кузмин и М. Лозинский.

Поэт М. Кузмин, который ранее входил с Радловой в творческое объединение эмоционалистов, лишенный к 1930-м гг. возможности публиковаться, видел в переводческой работе издательства “Academia” важнейшее содержание жизни. Он писал в 1935 г.:

«...мне, особенно теперь, ужасно важно от времени до времени получать сведения о ходе дел и издательства, и моих лично. Тогда я чувствую себя в числе живых людей» [Письмо: 101].

Он перевел для собрания сочинений восемь пьес, и семь из них были в нем опубликованы («Буря» увидела свет только в 1990 г.); переводил также сонеты [Шайтанов: 118–132]. Он так описывает свои переводческие принципы: «конкретность, вещность образов и выражений, полновесность и насыщенность»; ориентация на устное произнесение («желательно, чтобы перевод был удобен для произнесения вслух и передавал с возможной гибкостью интонационные оттенки»); соблюдение количества строк и ритмического рисунка оригинала [Кузмин: VII–VIII]. Он,

однако, отмечает, что иногда приходится отступать от требований полной точности из-за «недостатка места, невозможности втиснуть в десятисложную строку достаточное количество русских длинных слов» [Там же: VIII].

М. Лозинский формулировал свои задачи следующим образом: переводчик должен добиваться:

«1. Точного воспроизведения словесной ткани подлинника, поскольку это позволяют средства русского языка. <...> 2. Поэтической равноценности каждого русского стиха стиху подлинника» [Лозинский: VIII].

Он так формулирует идеальный перевод:

«...он являл бы то же содержание, выраженное в той же форме, и был бы при этом во всех своих элементах художественно равноценен оригиналу» [Там же].

Признавая разницу в строе языков, – «английские слова, в среднем, короче русских и потому английский стих емче нашего» [Там же], – он оставляет в неприкосновенности требование эквilinearности, как для сложных стихотворных форм, так и для шекспировского белого стиха:

«...естественно требование, чтобы каждому ритмическому и смысловому целому шекспировского текста, будь то стих или группа стихов, соот-

ветствовало такое же целое и в русском переводе» [Там же: IX].

Он говорит также и о стиле, отстаивая свое право, в частности, на архаизмы, из-за стремления передать богатый словарь Шекспира, «изобилующий редкими, иной раз архаичными, иной раз впервые созданными речениями» [Там же: XI].

Очевидно, что оба переводчика, как и Радлова, сознательно приняли на вооружение принципы издательства “Academia” и, хотя и по-разному, воплощали в своей работе ту филологическую точность перевода, которой добивался, будучи редактором шекспировской серии, Г. Шпет.

Чуковский, в 1934 г. отзывавшийся о новых стратегиях перевода Шекспира одобрительно, вскоре стал самым суровым критиком «точных» переводов, бичуя их ядовито и публицистично. В статье 1935 г. «Единоборство с Шекспиром» он обрушивается на новых переводчиков: «Никакого Шекспира тут нет» [Чуковский 1935: 182], в дальнейшем пишет о «приверженцах механистического метода», оставивших после себя ряд переводов, «исполненных на основе порочной теории и потому непоправимо уродливых» [Чуковский 1968: 60].

Признавая в принципе идею эквиритмичности, Чуковский оспаривает ее универсальность: «...прежде чем слепо применять его всегда и везде <...> надо учесть целый ряд

неблагоприятных последствий», и вспоминает: «...переводчики, даже самые лучшие, приносили этому принципу такие огромные жертвы, что причиняли советским читателям неисчислимое количество убытков» [Чуковский 1935: 185]; характерна здесь забота о советском читателе. Чуковский находит для эквиритмии такие синонимы, как «третьяковщина» и «аксеновщина»; а у Лозинского он видит «аборты эпитетов, местоимений, союзов» [Там же: 190]. В итоге он приходит к выводу о том, что разница русского и английского языков: лексики, синтаксиса – требует приращения строк, и при переводе на русский допустимы 2–4 % увеличения текста [Там же: 191].

Далее, Чуковский критикует излишнюю смысловую емкость получающихся стихов: «...уцелевшие в тексте слова слишком туго вколачиваются в каждую строку, и от этого гибкие, живые интонации Шекспира костенеют и становятся мертвыми» [Чуковский 1935: 187]. Он упрекает новых переводчиков в том, что интонации становятся неразговорными:

«Прежние переводы Шекспира были гораздо слабее, однако, воздуху в них было не меньше, чем в подлиннике, и этим воздухом свободно дышали и Каратыгин, и Мочалов, и прочие наши русские Гамлеты» [Там же].

Образцом стиля для Чуковского, как ни странно, оказываются 1860-е гг., когда «к ин-

тонациям были более чувствительны» [Там же]. Чуковский предлагает такие оценочные понятия, как «предел упругости» смысла текста: «...у драматических стихов есть известный предел упругости, за который выходить невозможно» [Там же: 187], а также «цитатность», то есть «способность того или иного отрывка жить самостоятельной жизнью» [Там же: 195].

О переводе «Короля Лира» Кузминым Чуковский замечает, что «в нем искажение текста производится одиннадцатью различными способами» [Чуковский 1935: 182], определяя их инвективно: «превращение черного в белое»; «идиотизация текста»; «превращать... стих в некоторое подобие прерывистого собачьего лая»; «противоестественное сжатие слов»; «обесцвечивание» [Там же: 182–184]. Отмечая достоинства «Гамлета» Лозинского, Чуковский все-таки бранит за то, как тот «с фанатической <...> ревностью служит фетишу эквилинеарности» [Там же: 186].

Наиболее жестко Чуковский критикует Радлову. Одним из влиятельных выступлений Чуковского была статья «Искаленный Шекспир» (в «Правде» 1939 г.). Он упрекает ее переводы в непонятности, «неточности и отрывочности... фраз», а также в «полном уничтожении интонаций Шекспира» [Чуковский 1939: 4], доходя до определения «культяпки человеческой речи» [Там же]. Статью Чуковского «Астма у Дездемоны», направ-

ленную против перевода «Отелло», в 1939 г. Фадеев не стал публиковать в «Красной нови», в связи с чем Чуковский писал в дневнике: «Радловы начали в десять рук бешеную травлю против меня, полную клеветы» [Чуковский 2013: 48].

Позже, обобщив свои критические статьи в книге «Высокое искусство», Чуковский пишет, в частности: «...сокрушительно расправляется с фразеологией Шекспира глухая к интонациям Радлова» [Чуковский 2012: 167]; отмечает «черствую грубость, какая лежит в основе всего перевода» [Там же: 171]; все это привело «к такому искажению Шекспира, какого десятки лет не бывало во всей нашей переводческой практике» [Там же: 172]. Пастернак писал Лозинскому в 1939 г., что нападки Чуковского на Радлова несправедливы [Лукьянова: 606–607]; кстати, в этом же году его перевод «Гамлета» Немирович-Данченко предпочел переводу Радловой [Виленкин: 76–80]; однако постановка так и не случилась.

Одним из важнейших сражений на поле новых переводов стала первая из Шекспировских конференций ВТО (1939), где были отчасти подведены итоги эпохи нового, «точного» перевода Шекспира, – в основном на примере Радловой. Выступавший первым М. Морозов, с одной стороны, похвалил демократизм и конкретность речи новых переводов, с другой – отмечал, что «так называемый точный перевод отдель-

ных шекспировских мест <...> является их механическим копированием и влечет за собой искажение и обесмысливание» [Т-ский: 143], критиковал огрубление текста Шекспира у Радловой и потерю его поэтичности. Критику принципа эквиритмии подхватили Чуковский, повторявший резкие аргументы своих печатных выступлений, и В. Кожевников, предъявивший Радловой упреки в выпадении синтаксически необходимых слов, в опрошении сложносочиненных предложений и в членении периодов на отдельные предложения; Кожевников дошел до утверждения, что ошибки Радловой представляют собой «своеобразную систему отрицания гуманистической сущности Шекспира <...> старательно вытравливаются человеческие черты в таких, например, характерах, как Отелло и Макбет» [Т-ский: 144]. Выступление Чуковского повлияло на общую обстановку вокруг переводов Шекспира: так, А. Смирнов писал о том, что его статья о переводах, написанная до конференции, устарела [Луценко: 237].

В ответной речи переводчица говорила о сценичности пьес Шекспира, которые она противопоставляла драмам для чтения; ввела термин «слово-жест» и рассказывала, что опиралась, в частности, на театральную практику: «...мне приходится измерять длину фраз <...> длительностью дыхания актера» (цит. по: [Голубева: 2]). В ее защиту выступили С. Радлов, А. Остужев и С. Ми-

хоэлс, говорившие о театральной ориентированности ее переводов, а также В. Шершеневич и Г. Шенгели. Как пишет обозреватель, скрывшийся за фамилией «Т-ский», у Шенгели «была развернута целая концепция формалистического понимания художественного перевода»; Шершеневич выступал «также с формалистическими признаниями» [Т-ский: 145]. Статья завершается привычным рефреном о русскости Шекспира: «В нашей стране борьба за *живого* Шекспира, за его огромное идейное богатство разгорается все шире и шире» [Там же: 146].

Одним из забытых переводчиков Шекспира, придерживавшихся принципов переводческой точности, был В. Шершеневич. Наряду с опубликованным «Цимбелином» (1940) он ранее перевел «Ромео и Джульетту», «Короля Джона», сделал творческую адаптацию «Двенадцатой ночи» (для постановки в Московском театре оперетты). На Шекспировской конференции 1940 г. он выступил с докладом «Проблемы перевода Шекспира», в котором довольно ясно сформулировал стратегии «точного» перевода.

Вольный перевод, по мысли Шершеневича, – это насилие над оригиналом: «...передать вольно это почти всегда значит передать не только неточно, но и с обратным смыслом» [Шершеневич: 1]. Вступая в спор с принципом «приятного звучания» перевода, Шершеневич говорит: «...легкая запоминаемость – это почти всегда признак пошлости» [Там

же: 2]. Он отмечает, что история русских переводов Шекспира, из-за вольного обращения с оригиналом, страдает многословием: «...я нашел с трудом 5–6 переводов, не забеременевших болтологией переводчиков» [Шершеневич: 3]; в свою очередь, при постановке многословный перевод подвергается сильному сокращению: «...мы никогда не имели неизрезанного Гамлета, и в результате вместе с Полонием погибает и смысл пьесы» [Там же: 2].

Шершеневич достаточно четко формулирует основные принципы точного перевода: строгая эквилинеарность и эквиритмичность; недопущение искажения стиля перевода (здесь он критикует уменьшительно-ласкательные суффиксы, так частые в переводах Щепкиной-Куперник); сохранение образности оригинала; передача, порой шероховатого, стиля оригинала; сохранение образов и идей Шекспира [Там же: 2–6]. Шершеневич пишет: «Право, лучше любая “грубость” Радловой, чем эдакое причесывание а ля бебе!» [Там же: 4].

Шершеневич излагает, очевидно, свои давние размышления по поводу распространенного мнения о том, что краткость английских лексем мешает эквилинеарности перевода:

«Утверждение, что английские слова короче русских, а потому невольно приходится увеличивать количество строк, – неверно и создано теми, кому лень (или кто не умеет) ужать свой перевод.

Если верно то, что английское слово короче русского, то нельзя забывать и иного: в русском языке нет того количества служебных слов, которыми так богат английский язык. А эти два положения уравнивают если не длину слов, то длину фразы» [Шершеневич: 2].

При том что Шершеневич не мог опубликовать свои переводы из Шекспира, считаясь неблагонадежным автором после переводов Бодлера и других «декадентов», в 1940 г. при помощи М. Морозова был все-таки издан в его переводе «Цимбелин». Г. Шенгели высоко оценил этот перевод в письме 1941 г.:

«Свободно, упруго: все время разговорно, и все время – стих. И еще один существенный момент: количество ударений на определенное число строк в 5-ст<опном> ямбе вообще довольно устойчиво, но все же варьирует; у меня много подсчетов; и вот, у всех обследованных авторов, в оригинальных и переводных пьесах, на 500 стр<ок> приходится от 1800 до 1980 ударений (а значит, слов, а значит, понятий). И только Пушкин дает 2010. У Вас, в “Цимбелине”, на первые 500 строк – 2018 (речь идет о метрических, “законных” ударениях). Пушкинская смысловая нагрузка! У Пастернака в “Гамлете” – 1943. Это может показаться педантством – все эти недочеты (читатель, а тем паче зритель, ведь не считает); но у меня глубокое убеждение, что этот момент небезразличен для восприятия» [Шенгели: 1].

Так высказывается важный аргумент в этом споре: «эквиритмия» ведет к смысловой насыщенности оригинала, которая находит соответствие в пушкинском слоге.

Идеологическим фоном споров о стратегиях перевода в конце 1930-х гг. стало осуждение «формализма» (как и «натурализма»). Формирование канона советского переводного Шекспира было напрямую связано с определением художественного метода советской литературы, впоследствии названного социалистическим реализмом. Становление его уже в конце 1920-х гг. было тесно связано с требованием «понятности» литературы широким народным массам. Так, в Постановлении Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. говорилось о необходимости «смелее и решительнее порвать с предрассудками барства в литературе» и «выработать соответствующую форму, понятную миллионам» [Власть и художественная интеллигенция...: 57].

Сложность легко приравнивалась к инакомыслию; в частности, П. Лебедев в своей знаменитой статье утверждал, что «формализм в советском искусстве есть выражение пережитков капитализма в сознании художников» [Лебедев: 55], отождествляя позиции эстетическую и политическую. И потому «в переводе все больше и больше полагалось ориентироваться на советского читателя, а не на зарубежного автора» [Азов: 60], что вело

к идее упрощения языка перевода. Кроме того, «совершенно закономерно, что хороший переводчик был со временем объявлен переводчиком-реалистом, а хороший метод художественного перевода – реалистическим» [Азов: 42]. Очевидно, что переводческие стратегии издательства “Academia” легко укладывались в формулировку «формализма».

Так, Д. Мирский в отзыве на один из переводов Кузмина упоминает «формалистические, механистические и объективно вредительские установки недавно еще неограниченно влиятельной школы» перевода (цит. по: [Богомолов: 86]). Говоря о «победе мнимонаучного формалистического метода» [Чуковский 2012: 182], в 1940 г. Чуковский пишет о Радловой: «Формальные установки стали для нее самоцелью, а в искусстве это – непрощаемый грех» (цит. по: [Чуковский 2012: 184]). В реалиях конца 1930-х гг. эти слова приравнивались к обвинению.

Деятельность Чуковского, очевидно, вызвала некое расследование дела Радловых; по крайней мере, пушкинист Оксман пишет ему в 1965 г.:

«Ведь первое Ваше выступление против диктатуры А. Радловой относится не то к концу 1934, не то к началу 1935 г. в Пушкинском Доме. Именно этот доклад вызвал тогда же специальное дознание, произведенное не то Заковским, не то одним из Коганов» [Чуковский 2012: 369].

Л. Заковский был начальником УНКВД Ленинградской области. Однако Радловы пали жертвой репрессий значительно позже, после того как в годы Великой Отечественной войны попали с театром в оккупацию.

Чуковский продолжал воевать с Радловой всю жизнь. В дневниках 1955 г. (когда переводчица уже умерла в лагере) он пишет:

«Она гнусно переводила Шекспира. Я написал об этом, доказал это с математической точностью. Малый ребенок мог убедиться, что ее переводы никуда не годятся. Но она продолжала процветать, – и Шекспир ставился в ее переводах. Но вот оказалось, что она ушла в лагерь Гитлера, – и тогда официально было признано, что она действительно плохо переводила Шекспира» [Чуковский 2013: 188].

Публиковавшаяся в том же ПСС Шекспира издательства “Academia” Щепкина-Куперник в статье 1940 г. уже открыто выступала против принципов филологического перевода. Заступаясь за многословные дореволюционные переводы, она пишет:

«...мысль Шекспира не кастрировалась, доходила в цельности своей. Хотя и сказанная лишним количеством слогов, слов и даже строк, чем в подлиннике, но мне кажется, что важнее донести *мысль* Шекспира, чем форму» [Щепкина-Куперник: 10].

Критикуя принцип эквивитмии, переводчица пишет:

«В настоящее время, к счастью, это точное следование “букве”, а не “духу” закона, признано необязательным <...> С этого времени я принялась за переводы с удвоенной энергией» [Там же: 11].

И действительно, в последних томах ПСС доля ее переводов велика. А. Смирнов к тому времени давно активно сотрудничал с ней, поручая ей переводы для «детского» четырехтомника Шекспира, публикуемого «Детгизом».

Чуковский также занялся переводом Шекспира («Бесплодные усилия любви»), делая это, по собственному признанию, «наперекор всем ревнителям формальной лжеточности <...> но да сгинут каноны, и да здравствуют подлинные мысли и чувства Шекспира!» [Чуковский 1946: 21]. В статье о своем переводе в 1946 г. он комментирует гибельность принципа эквивитмии.

Репрессии и война сократили список не только живых, но и одобренных переводчиков Шекспира из поколения 1930-х гг. После войны продолжают публиковаться переводы Щепкиной-Куперник, Лозинского, Курошевой. Какие-то переводы выходят буквально единично: переиздается в 1958 г. «Цимбелин» Шершеневича; два-ж-

ды (в 1957 г. и в 1972 г.) републикуется перевод «Ричарда III» Радловой. Важную роль играют творческие, свободные переводы Пастернака. Однако переводы М. Кузмина и большинство переводов Радловой исчезли из печати – вплоть до 1990-х гг.

Шекспир (ПСС которого был довыпущен Гослитиздатом после закрытия ленинградского издательства “Academia”) действительно вошел в канон чтения советского человека. Как отмечают исследователи истории чтения, в частности, он был одним из лидирующих переводных авторов, которых читала советская сельская молодежь в середине 1940-х гг. [Бобров].

Таким образом, в течение 1930-х гг. школа филологического перевода перенесла серьезные потери, многие были вычеркнуты из истории, и в послевоенный период, как отмечает М.Э. Баскина,

«сложная теория и новаторская практика историко-филологически фундированной “точности” окончательно уступила место идеологически и культурно доместизирующему, анти-историческому, ориентированному на не знающего иностранных языков массового читателя переводу» [Баскина: 9].

Шекспир должен был быть прежде всего понятен и красив; а нарождавшаяся теория перевода, обвиненная в формализме, заместилась «Высоким искусством» Чуковского.

Литература

Аббат-Фанфрелюш. «Комедия ошибок» // Зрелища. 1923. № 56. С. 10.

Азов, А.Г. Поверженные буквалисты: из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: Высшая школа экономики, 2013.

Алатырцев, М. Почва под ногами // Литературный еженедельник (Петроград). 1923. № 8. С. 12.

Баскина, М.Э. Филологически точный перевод 1920–1930-х годов: люди и институции // Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов / под ред. Баскиной М.Э. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 5–80.

Беспалов, И. Выступление на Первом съезде писателей // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 271–272.

Блум, Г. Западный канон: книги и школа всех времен. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Бобров, А. О чтении сельской молодежи // Библиотекарь. 1946. № 9–10. С. 36–38.

Богомолов, Н.А. Из истории переводческого ремесла в 1930-е годы (М.А. Кузмин в работе над «Дон Жуаном» Байрона) // Русская литература. 2013. № 3. С. 42–86.

Виленкин, В.Я. Воспоминания с комментариями. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1991.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК –

ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999.

Вырезки из газет, издающихся в Московской области. Материалы к 375-летию со дня рождения Шекспира Вильяма. Статьи и заметки разных авторов. 1939 // РГАЛИ. Ф. 631 (Союз советских писателей). Оп. 11. Ед. хр. 631. 71 лл.

Голубева, В. За подлинного Шекспира // Литературная газета. 1940. 10 февраля. С. 2.

Горький, А.М. Доклад о советской литературе // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 5–18.

Каменев, Л.Б. Задачи и план Academia // Издательство Academia к XVII съезду ВКП(б). Задачи, перечень изданий, план. М.-Л.: Academia, 1934. С. 5–44.

Керженцев, П.М. Творческий театр. 5-е изд. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923.

Кузмин, М. От переводчика // Шекспир В. Трагедия о короле Лире / под ред. С. Динамова, А. Смирнова. М.-Л.: Academia, 1936. С. VII–IX.

Лагутина, И. «За подлинного Шекспира»: два советских юбилея // Вопросы литературы. 2017. № 3. С. 316–379.

Лебедев, П. Против формализма в советском искусстве // Против формализма и натурализма в искусстве: сборник статей. М.: Огиз-Изогиз, 1937. С. 40–56.

Левин, Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985.

Леонов, Л. Шекспировская площадь // Леонов Л. Собрание сочинений в 10 тт. Т. 10: Публицистика. М.: Художественная литература, 1972. С. 24–26.

Лозинский, М. К переводу «Гамлета» // Шекспир В. Трагедия о Гамлете, Принце Датском. М.-Л.: Academia, 1937. С. VII–XIII.

Лукьянова, И. Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 2006.

Луценко, Е.М. Сюжет о «Ромео и Джульетте» в письмах А. Смирнова Т. Щепкиной-Куперник // Вопросы литературы. 2021. № 3. С. 210–251.

Малли, Л. Культурное наследие пролеткульта: один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон / под ред. Гюнтер Х., Добренко Е. СПб.: Гуманитарный проект, 2000. С. 183–192.

Маркс – Лассалю. Лондон, 19 апреля [18]59 г. // Литературное наследство. 1932. № 3. С. 15–18.

Мирский, Д. «Отелло». Перевод Анны Радловой // РГАЛИ. Ф. 629 (Издательство «Academia»). Оп. 1. Ед. хр. 226. Договоры и переписка с С.С. Динамовым, А.А. Смирновым и др. об издании полного собрания сочинений В. Шекспира с приложением планов издания, протоколов совещания и отзывов о переводах. Лл. 83–88.

Млечий, В. «Ромео и Джульетта» в Театре революции // Театр и драматургия. 1935. № 8. С. 19–26.

Морозов, М.М. Новый перевод «Гамлета» // Шекспир В. Гамлет, принц Датский / пер. А. Радловой. Л.-М.: Искусство, 1937. С. 233–254.

Остужев, А. Правила грамматики и законы театра // Правда. 1940. 19 января. С. 4.

Письмо М.А. Кузмина к А.Н. Тихонову от 5 сентября 1935 года // РГАЛИ. Ф. 629 (Издательство «Academia»). Оп. 1. Ед. хр. 16. Договоры и переписка с В.М. Жирмунским, М.А. Кузминым, В.А. Меркурьевой и др. об издании романа «Дон Жуан» и стихотворений из книги «Часы досуга» Д.Г. Байрона с приложением отзывов о переводах. Л. 101.

Погодин, Н. Сто двадцать тракторов и Шекспир // Рабочий и театр. 1932. № 1. С. 16–17.

Пресман, Н. Радлова Анна Дмитриевна // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 9. М.: ОГИЗ РСФСР, Советская энциклопедия, 1935. С. 501–502.

Радек, К. Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 291–318.

Радлов, С. «Гамлет» (из беседы с актрисой) // Искусство и жизнь. 1938. № 3. С. 17–20.

Радлова, А. О переводе // Гамлет: Трагедия В. Шекспира / пер. А. Радловой. К постановке

в Ленипгр. гос. театре под рук. С.Э. Радлова. Л., 1938. С. 23–28.

Радлова, А. Переводы Шекспира // Литературная газета. 1935. 4 декабря. № 67. С. 4.

Святополк-Мирский, Д. Шекспир в Англии и у нас // Вопросы литературы. 2017. № 3. С. 287–286.

Смирнов, А.А. Обновленный Шекспир // Литературный Ленинград. 1933. 30 нояб. № 17. С. 3.

Смирнов, А.А. Предисловие // Шекспир. Избранные драмы в новых переводах. М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1934. С. 3–5.

Стенограмма обсуждения перевода трагедии Шекспира «Макбет» А. Радловой. Союз писателей СССР. Секция драматургов. 23 ноября 1934 г. // РГАЛИ. Ф. 631 (Союз советских писателей). Оп. 2. Ед. хр. 23. 14 лл.

Таиров, А.Я. «Ромео и Джульетта»: к постановке «Ромео и Джульетты» 1921 г. // Таиров А.Я. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. С. 284–291.

Т-ский, К. Как переводить Шекспира // Театр. 1940. № 3. С. 142–146.

Чуковский, К.И. Высокое искусство. М.: Советский писатель, 1968.

Чуковский, К.И. Дневник: в 3 т. Т. 1: 1901–1921. М.: ПРОЗАиК, 2011.

Чуковский, К.И. Единоборство с Шекспиром // Красная новь. 1935. № 1. С. 182–196.

Чуковский, К.И. Искалеченный Шекспир // Правда. 1939. 25 ноября. С. 4.

Чуковский, К.И. О художественных переводах // Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 565–567.

Чуковский, К.И. Переводы Шекспира // Ленинград. 1946. № 5. С. 20–22.

Чуковский, К.И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 3. Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей. М.: Агентство ФТМ, 2012.

Чуковский, К.И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 13. Дневник. 1936–1969. М.: Агентство ФТМ, 2013.

Шагинян, М. Проверка перевода // Известия. 1934. 17 мая. С. 3.

Шайтанов, И.О. «Сонеты» Шекспира: о переводах новых и вновь обретенных. У. Шекспир, Сонеты 75–86 / пер. М. Кузмина // Вопросы литературы. 2022. № 3. С. 118–132.

Шенгели, Г.А. Письма к В.Г. Шершеневичу. 1941 // РГАЛИ. Ф. 2145 (В.Г. Шершеневич). Оп. 1. Ед. хр. 114. 2 лл.

Шершеневич, В.Г. [«Проблема перевода В. Шекспира»]. Выступление на Шекспировской конференции. 1940 // РГАЛИ. Ф. 2145 (В.Г. Шершеневич). Оп. 1. Ед. хр. 82. 7 лл.

Шиллер, Ф., Лукач, Г. Маркс и Энгельс о литературе. Новые материалы. М.: Журнально-газетное объединение, 1933.

Щедрина, Т.Г. Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы. М., СПб.: Петрогриф, 2013.

Щепкина-Куперник, Т. О переводах Шекспира // Искусство и жизнь. 1940. № 3. С. 10–11.

Юдин, П., Фадеев, А. Социалистический реализм – основной метод советской литературы // Правда. 1934. № 125. 8 мая. С. 2.

Юзовский, Ю. На спектакле в Малом театре // Литературная газета. 1935. № 69. 15 декабря. С. 4.

Юшин, П.Ф. Русская советская литературная критика (1917–1934). Хрестоматия. М.: Просвещение, 1981.

References

Abbat Fanfreluiush. (1923). *Komediia oshibok* [The comedy of errors]. *Zrelishcha* [Spectacles], 56, 10.

Alatyrtsev, M. (1923). *Pochva pod nogami* [The ground underfoot]. *Literaturnyi Ezhenedel'nik* [Literary weekly], 8, 12.

Artizov, A., & Naumov, O. (Eds.). (1999). *Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia. Dokumenty TsK RKP(b) – VKP(b), VChK – OGPU – NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953* [Power and the artistic intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP (b) – VKP (b), VChK – OGPU – NKVD on cultural policy]. Moscow: MFD.

Azov, A.G. (2013). *Poverzhennyye bukvalisty: Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody* [Defeated literalists: From the history of literary translation in the USSR in the 1920s–1960s]. Moscow: Vysshaya shkola ekonomiki.

Baskina, M.E. (2021). *Filologicheski tochnyi perevod 1920–1930-kh godov: liudi i institutsii* [Philologically accurate translation of the 1920s–1930s: people and institutions]. In M.E. Baskina (Ed.), *Khudozhestvenno-filologicheskii perevod 1920–1930-kh godov* [Artistic and philological translation of the 1920s–1930s]. Saint Petersburg: Nestor-Istoriia, 5–80.

Bespalov, I. (1934). *Vystuplenie na Pervom s'ezde pisatelei* [Speech at the First Congress of Writers]. In *Pervyi vsesoiuznyi s'ezd sovetskikh pisatelei. Stenograficheskii otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers. Verbatim report]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 271–272.

Bloom, H. (2017). *The Western canon: the books and school of the ages* (D. Kharitonov, Trans.). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Bobrov, A. (1946). *O chtenii sel'skoi molodezhi* [On rural youth reading]. *Bibliotekar'* [Librarian], 9–10, 36–38.

Bogomolov, N.A. (2013). *Iz istorii perevodcheskogo remesla v 1930-e gody (M.A. Kuzmin v rabote nad "Don Zhuanom" Bairona)* [From the history of the translation profession in the 1930s (M.A. Kuzmin in his work on Byron's *Don Juan*)]. *Russkaia Literatura* [Russian literature], 3, 42–86.

Chukovskii, K.I. (1934). *O khudozhestvennykh perevodakh* [On literary translations]. *Pervyi vsesoiuznyi s'ezd sovetskikh pisatelei. Stenograficheskii otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers. Verbatim report]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 565–567.

Chukovskii, K.I. (1935). Edinoborstvo s Shekspirom [Combat with Shakespeare]. *Krasnaia Nov'*, 1, 182–196.

Chukovskii, K.I. (1939, November 25). Iskalechennyi Shekspir [Shakespeare Crippled]. *Pravda*, 4.

Chukovskii, K.I. (1946). Perevody Shekspira [Translations of Shakespeare]. *Leningrad*, 5, 20–22.

Chukovskii, K.I. (1968). *Vysokoe skusstvo* [High art]. Moscow: Sovetskii pisatel'.

Chukovskii, K.I. (2011). *Dnevnik: v 3 t. T. 1: 1901–1921* [Diary: in 3 vols. Vol. 1: 1901–1921]. Moscow: PROZAIK.

Chukovskii, K.I. (2012). *Sobranie sochinenii. T. 3. Vysokoe iskusstvo; Iz anglo-amerikanskikh tetradai* [Collected works. Vol. 3. High art; From Anglo-American notebooks]. Moscow: Agentstvo FTM.

Chukovskii, K.I. (2013). *Sobranie sochinenii. T. 13. Dnevnik. 1936–1969* [Collected works. Vol. 13. Diary. 1936–1969]. Moscow: Agentstvo FTM.

Golubeva, V. (1940, February 2). Za podlinnogo Shekspira [For the authentic Shakespeare]. *Literaturnaia Gazeta* [Literary newspaper], 10.

Gorky, A.M. (1934). Doklad o sovetskoi literature [Report on Soviet Literature]. *Pervyi vsesoiuznyi s'ezd sovetskikh pisatelei. Stenograficheskii otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers. Verbatim report]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 5–18.

Iudin, P., & Fadeev, A. (1934). Sotsialisticheskii realism – osnovnoi metod sovetskoi literatury [Socialist realism – the main method of Soviet literature]. *Pravda*, 125, 2.

Iushin, P.F. (1981). *Russkaia sovetskaia literaturnaia kritika (1917–1934)* [Russian Soviet literary criticism (1917–1934)]. Moscow: Prosveshchenie.

Iuzovskii, Iu. (1935). Na spektakle v Malom teatre [At a performance at Maly Theater]. *Literaturnaia Gazeta* [Literary newspaper], 69, 4.

Kamenev, L.B. (1934). Zadachi i plan Academia [Tasks and plan of the Academia]. *Izdatel'stvo Academia k XVII s'ezdu VKP(b). Zadachi, perechen' izdani, plan* [Academia publishing house for the 17th Congress of the All-Union Communist party of Bolsheviks. Tasks, list of publications, plan]. Moscow–Leningrad: Academia, 5–44.

Kerzhentsev, P.M. (1923). *Tvorcheskii teatr* [Creative theatre]. Moscow–Petrograd.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.

Kuzmin, M. (1936). Ot perevodchika [From the translator]. In W. Shakespeare, *The tragedy of King Lear* (M. Kuzmin, Trans.). Moscow–Leningrad: Academia, vii–ix.

Lagutina, I. (2017). “Za podlinnogo Shekspira”: dva sovetskikh iubileia [“For Genuine Shakespeare”: two Soviet anniversaries]. *Voprosy Literatury* [Russian studies in literature], 3, 316–379.

Lebedev, P. (1937). Protiv formalizma v sovetskom iskusstve [Against formalism in Soviet art]. *Protiv formalizma i naturalizma v*

iskusstve: sbornik statei [Against formalism and naturalism in art: a collection of articles]. Moscow: Ogiz-Izogiz, 40–56.

Leonov, L. (1972). Shekspirovskaia ploshchadnost' [Shakespearean streetness]. In L. Leonov, *Sobranie sochinenii v 10 tt. T. 10: Publitsistika* [Collected works in 10 vols. Vol. 10: Journalism]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 24–26.

Levin, Iu.D. (1985). *Russkie perevodchiki XIX veka i razvitie khudozhestvennogo perevoda* [Russian translators of the 19th century and the development of literary translation]. Leningrad: Nauka.

Lozinskii, M. (1937). K perevodu "Gamleta" [On the translation of "Hamlet"]. In W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (M. Lozinskii, Trans.). Moscow–Leningrad: Academia, vii–xiii.

Luk'ianova, I. (2006). *Kornei Chukovskii*. Moscow: Molodaia gvardiia.

Lutsenko, E.M. (2021). Siuzhet o "Romeo i Dzhulette" v pis'makh A. Smirnova T. Shchepkinoi-Kupernik [The plot of "Romeo and Juliet" in of A. Smirnov's letters to T. Shchepkina-Kupernik]. *Voprosy Literaturny* [Russian studies in literature], 3, 210–251.

Malli, L. (2000). Kul'turnoe nasledie proletkul'ta: odin iz putei k sotsrealizmu? [The cultural legacy of the Proletcult: one of the ways to Socialist Realism?]. In H. Günther, & E. Dobrenko (Eds.), *Sotsrealisticheskii kanon* [Socialist canon]. Saint Petersburg: Gumanitarnyi proekt, 183–192.

Marx – to Lassalle London, 19 apreliia 1859 g. [Marx to Lassalle. London, April 19 1859]. (1932). *Literaturnoe Nasledstvo* [Literary heritage], 3, 15–18.

Mirskii, D. (n.d.). "Otello". Pervod Anny Radlovoi ["Othello". Translation by Anna Radlova]. *Russian State Archives of literature and arts*. Coll. 629. Aids 1. Item 226, 83–88.

Mlechii, V. (1935). "Romeo i Dzhuletta" v Teatre revoliutsii ["Romeo and Juliet" at the Theater of revolution]. *Teatr i Dramaturgiiia* [Theater and dramaturgy], 8, 19–26.

Morozov, M.M. (1937). Novyi perevod "Gamleta" [New Hamlet translation]. In W. Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark* (A. Radlova, Trans.). Leningrad–Moscow: Iskusstvo, 233–254.

Ostuzhev, A. (1940, January 19). Pravila grammatiki i zakony teatra [Grammar rules and theater laws]. *Pravda*, 4.

Pis'mo M. A. Kuzmina k A. N. Tikhonovu ot 5 sentiabria 1935 goda [Letter from M. A. Kuzmin to A. N. Tikhonov dated September 5, 1935] (1935). *Russian State Archives of literature and arts*. Coll. 629. Aids 1. Item 16, 101.

Pogodin, N. (1932). Sto dvadtsat' traktorov i Shakespeare [One hundred and twenty tractors and Shakespeare]. *Rabochii i teatr* [Worker and theater], 1, 16–17.

Presman, N. (1935). Radlova. In *Literaturnaia entsiklopediia. T. 9* [Literary Encyclopedia. Vol. 9]. Moscow: OGIZ RSFSR, Sovetskaia entsiklopediia, 501–502.

Radek, K. (1934). Sovremennaia mirovaia literatura i zadachi proletarskogo iskusstva [Modern world literature and the tasks of proletarian art]. In *Pervyi vsesoiuznyi s'ezd sovetskikh pisatelei. Stenograficheskii otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers. Verbatim report]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 291–318.

Radlov, S. (1938). “Gamlet” (iz besedy s akterami) [*Hamlet* (from a conversation with actors)]. *Iskusstvo i Zhizn'* [Art and life], 3, 17–20.

Radlova, A. (1935). Perevody Shekspira [Translations of Shakespeare]. *Literaturnaia Gazeta* [Literary newspaper], 67, 4.

Radlova, A. (1938). O perevode [On translation]. In W. Shakespeare, *Hamlet* (A. Radlova, Trans.). Leningrad, 23–28.

Shaginian, M. (1934, May 17). Proverka perevoda [Checking the translation]. *Izvestiia*, 3.

Shaytanov, I.O. (2022). “Sonety” Shekspira: o perevodakh novykh i vnov' obreennykh. U. Shekspir, Sonety 75–86. Perevod M. Kuzmina [Shakespeare's “Sonnets”: On new and newly found translations. W. Shakespeare, Sonnets 75–86. Translated by M. Kuzmin]. *Voprosy Literaturny* [Russian studies in literature], 3, 118–132.

Shchedrina, T.G. (Ed.). (2013). *Gustav Shpet i shekspirovskii krug. Pis'ma, dokumenty, perevody* [Gustav Shpet and Shakespeare's circle. Letters, documents, translations]. Moscow–Saint Petersburg: Petrogrif.

Shchepkina-Kupernik, T. (1940). O perevodakh Shekspira [On Shakespeare's

translations]. *Iskusstvo i zhizn'* [Art and life], 3, 10–11.

Shengeli, G.A. (1941). Pis'ma k V.G. Shershenevichu [Letters to V.G. Shershenevich]. *Russian State Archives of literature and arts*. Coll. 2145. Aids 1. Item 114, 2.

Shershenevich, V.G. (1940). Problema perevoda V. Shekspira. Vystuplenie na Shekspirovskoi konferentsii [Problem of translation of W. Shakespeare. Speech at the Shakespeare conference]. *Russian State Archives of literature and arts*. Coll. 2145. Aids 1. Item 82, 7.

Shiller, F., & Lukach, G. (Eds.). (1933). *Marks i Engel's o literature. Novye materialy* [Marx and Engels on literature. New materials]. Moscow: Zhurnal'no-gazetnoe ob'edinenie.

Smirnov, A.A. (1933). Obnovlennyy Shekspir [Shakespeare Updated]. *Literaturnyi Leningrad* [Literary Leningrad], 17, 3.

Smirnov, A.A. (1934). Predislovie [Preface]. In W. Shakespeare, *Izbrannyye dramy v novykh perevodakh* [Selected dramas in new translations]. Moscow–Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 3–5.

Stenogramma obsuzhdeniia perevoda tragedii Shekspira “Makbet” A. Radlovoi. Soiuz pisatelei SSSR. Sektsiia dramaturgov [Transcript of the discussion of the translation of Shakespeare's *Macbeth* by A. Radlova. Union of Writers of the USSR. Drama section]. (1934). *Russian State Archives of literature and arts*. Coll. 631. Aids 2. Item 23,14.

Sviatopolk-Mirskii, D. (2017). Shekspir v Anglii i u nas [Shakespeare in England and in USSR]. *Voprosy Literaturny* [Russian studies in literature], 3, 287–286.

Tairov, A.Ia. (1970). “Romeo i Dzhuletta”: K postanovke “Romeo i Dzhuletty” 1921 g. [*Romeo and Juliet*: on the production of *Romeo and Juliet* in 1921]. In A.Ia. Tairov, *Zapiski rezhissera: Stat'i. Besedy. Rechi. Pis'ma* [Director's notes: Articles. Conversations. Speeches. Letters]. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo, 284–291.

T-skii, K. (1940). Kak perevodit' Shekspira [How to translate Shakespeare]. *Teatr* [Theatre], 3, 142–146.

Vilenkin, V.Ia. (1991). *Vospominaniia s kommentariiami* [Memoirs with comments]. Moscow: Iskusstvo.

Vyrezki iz gazet, izdaiushchikhsia v Moskovskoi oblasti. Materialy k 375-letiiu so dnia rozhdeniia Shekspira Vil'iama [Clippings from newspapers published in the Moscow region. Materials for the 375th anniversary of the birth of William Shakespeare]. (1939). *Russian State Archives of literature and arts*. Coll. 631. Aids 11. Item 631.

Для цитирования: Сердечная В.В., Жаткин, Д.Н. «Наша страна стала родиной Шекспира»: становление переводческого канона советского Шекспира в спорах 1930-х гг. // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 19–45. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-3-19-45

For citation: Serdechnaia V.V., Zhatkin, D.N. (2022). “Our country has become Shakespeare’s homeland”: the formation of Shakespeare translation Soviet canon in the disputes of the 1930s”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7(3), 19–45. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-3-19-45

**“OUR COUNTRY HAS BECOME SHAKESPEARE’S HOMELAND”:
THE FORMATION OF SOVIET CANON OF SHAKESPEARE’S TRANSLATION
IN THE DISPUTES OF THE 1930S**

Vera V. Serdechnaia, Doctor of Philology, Associate Professor, Kuban State University (Krasnodar, Russia); e-mail: rintra@yandex.ru

Dmitri N. Zhatkin, Doctor of Philology, Full Professor, Penza State Technological University (Penza, Russia); e-mail: ivb40@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of introducing Shakespeare into the reading canon of the Soviet Russia in 1930s. It also demonstrates the role of the new translations in this process. The authors explore the reasons for placing Shakespeare at the center of the canon: the approval of his work by Karl Marx, the Soviet appropriation of the highest achievements of world culture, the interpretation of Shakespeare as a Realist writer. The need for a new ‘Soviet Shakespeare’ led to the development of a concept of equirhythmic, “accurate” translation, invented by G. Shpet and A. Smirnov, the editors of the Academia publishing house. The implementation of this concept in the 1930s by A. Radlova, M. Lozinsky, and M. Kuzmin was protested by critics, especially K. Chukovsky; their translations were declared formalistic and were banned in later Soviet Union. In the new canon of the post-war ‘Soviet Shakespeare’ “creative” translations prevailed over “accurate” ones.

Key words: reception of Shakespeare, problems of translation, canon of literature, Soviet Shakespeare, Anna Radlova, equirhythmic translation

