

М. Э. Баскина

<https://orcid.org/0000-0003-3371-1231>

✉ maria.e.malikova@gmail.com

*Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН
(Россия, Санкт-Петербург)*

ДЕЗИНФЕКЦИЯ АКТУАЛЬНОСТИ В СОВЕТСКОМ ПЕРЕВОДЕ

Аннотация. В статье рассмотрены переводы Дж. Дос Пассоса и Дж. Джойса, сделанные И. А. Кашкиным и его «Первым переводческим коллективом» в 1934–1937 гг. Перевод Кашкиным романа Дос Пассоса «42-я параллель» (1936) представляет собой «переперевод» относительно перевода В. О. Стенича (1931, переизд. 1936). На фоне «творчески-дерзкого» и остросовременного перевода Стенича в версии Кашкина сглажено формальное новаторство Дос Пассоса, текст стилистически архаизирован. Контекстом, объясняющим такой способ доместицирующего перевода, является то, что Дос Пассос был актуальной фигурой в советских дискуссиях 1932–1933 гг. о соцреализме и формализме. Своим переводом Кашкин отразил позицию официальной советской критики, призвавшей учиться не «формальным» приемам Дос Пассоса, а его «революционному» пути. В переводе «Улисса» Джойса (1935–1936) кашкинский коллектив действовал на фоне только что вышедших переводов фрагментов романа, прежде всего сделанных Стеничем, а также критических статей, особенно Д. Мирского, говоривших о том, что этот беспрецедентный текст почти непереводим и требует от переводчика радикального языкового эксперимента и фундаментального культурного комментария. Переводы кашкинцев, напротив, разнородны по подходу, часто небрежно игнорируют стилистические приемы Джойса и лишены серьезного комментария. Объяснение этого подхода мы находим также в текущем заказе власти относительно писателя, сформулированном в заглавии доклада Карла Радека на Первом съезде советских писателей (1934) «Джемс Джойс или социалистический реализм?». Отказ Кашкина в 1936 г. от продолжения перевода «Улисса» и выпуск перевода раннего сборника рассказов «Дублинцы» (1937) мы связываем с тем, что новая позиция власти относительно романа была сформулирована прескриптивно, т. е. уже не требовала знакомства с ним; «Улисс» стал упоминаться для погромного уничтожения отечественных авторов, например Леонида Добычина. Лучшими произведениями Джойса были объявлены ранние рассказы, которые кашкинский перевод соответствующим образом доместицировал. Таким образом, ранние переводы Кашкина и его группы, которые могут быть описаны как функция менявшегося политизированного заказа власти в отношении современных писателей, были, в сущности, единым советским текстом с паратекстами официальных советских критиков и не претендовали на то, чтобы превзойти имеющиеся переводы и пережить свое время.

Ключевые слова: форенизирующий и domestiцирующий перевод, советская школа перевода, перевод современных западных писателей-модернистов, формальное новаторство, И. А. Кашкин, В. Стенич, Дж. Дос Пассос, Дж. Джойс, Э. Хемингуэй

Для цитирования: Баскина М. Э. Дезинфекция актуальности в советском переводе // Шаги/Steps. Т. 12. № 2. 2026. С. 61–86. EDN: DHVGZN.

Поступило 14 апреля 2025 г.; принято 20 марта 2026 г.

Shagi / Steps. Vol. 12. No. 22. 2026
Articles

М. Е. Baskina

<https://orcid.org/0000-0003-3371-1231>
✉ maria.e.malikova@gmail.com

*Institute of Russian Literature (Pushkin House)
of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Saint Petersburg)*

DISINFECTION OF ACTUALITY IN SOVIET TRANSLATIONS

Abstract. The article presents an analysis of John Dos Passos and James Joyce translations made by Ivan Kashkin and his “First translators’ collective” in 1934–1937. Kashkin’s version of John Dos Passos’ novel *The 42nd Parallel* (1936) is a re-translation of Valentin Stenich’s version (1931, 2nd ed. 1936). When collated with Stenich’s daringly inventive and acutely modern translation that was then acknowledged as a major influence in Soviet literature, Kashkin’s version seems pointless as it levels out Dos Passos’ formal innovation, makes the text stylistically archaic, moves it away into a familiar sphere of Russian literature immune to the current Russian speech. We find an explanation for this kind of domestication in the topical Soviet context, in the important role that references to Dos Passos played in the 1932–1933 discussions of Socialist realism and formal innovation. Kashkin’s translation reflects the position voiced by officious Soviet critics calling to learn not from Dos Passos’ “formal” devices but from his “revolutionary” path. The unfinished translation of *Ulysses* published by Kashkin’s collective in 1935–1936 also plays out against the background of the then existing attempts to render episodes of the novel, primarily made by the same Valentin Stenich, and of major critical articles about Joyce, most importantly by Dmitry Mirsky, that stated that the English text is without parallel, practically untranslatable and requires an adequately radical translating experiment and fundamental scholarly commentary. By contrast, translations made under Kashkin’s aegis vary in method, now and then haphazardly ignore Joyce’s stylistic devices and lack a serious commentary. We see the rationale for this sloppy approach also in the topical politically charged Soviet context in which *Ulysses* was regarded as fundamentally opposed to socialist realism. Kashkin



had dropped the translation unfinished and turned to *The Dubliners* (1937) also in sympathy with the changing official position: the totally disparaging assessment of *Ulysses* was phrased so that there it was no longer needed to be translated, while references to the novel were now used for the social destruction of Soviet writers (such was the case of Leonid Dobychin). Soviet critics declared their preference for Joyce's earlier stories with their "warm" "Chekhovian" tone, so the new translation domesticated them accordingly. Translations made by Kashkin and his group in the 1930s can be described as an extension of the evolving politically charged Soviet attitude towards contemporary foreign writers. In fact, they present a unified whole with Soviet critical paratexts and did not aspire to offer better, more adequate, modern, influential re-translations that had the potential to outlive their time.

Keywords: domestication and foreignization in translation, Soviet school of translation, translations of contemporary modernist writers, formal innovation and socialist realism, Ivan Kashkin, Valentin Stenich, John Dos Passos, James Joyce, Ernest Hemingway

To cite this article: Baskina, M. E. (2026). Disinfection of actuality in Soviet translations. *Shagi / Steps*, 12(2), 61–86. EDN: DHVGZN. (In Russian).

Received April 14, 2025; accepted March 20, 2026

В помещенной в 1936 г. в «Правде» статье «О формализме» Максим Горький советовал желающим убедиться в том, что «формализм как “манера”, как “литературный прием” чаще всего служит для прикрытия пустоты или нищеты души», читать «Марселя Пруста, Джойса, Дос-Пассоса и различных Хемингуэев» [Горький 1936]¹. Чуть раньше молодая Лидия Жукова, приятельница переводчика Валентина Стенича, впервые услышала от него «терпкие для нас, неведомые имена Джойса, Дос Пассоса, Хемингуэя» [Жукова 1983: 133], а И. А. Кашкин и его только что созданный «Первый переводческий коллектив» взялись переводить всех этих трех авторов: в 1935–1936 гг. вышло 10 из 18 эпизодов «Улисса» Джойса, в 1934–1939 гг. — целый ряд переводов Хемингуэя, в 1936 г. — роман «42-я параллель» Дос Пассоса в переводе Кашкина, в 1937 г. — «Дублинцы» Джойса в коллективном переводе.

Сейчас этот ряд имен — Джойс, Дос Пассос, Хемингуэй — не кажется однородным, но в 1930-е в советской критике они регулярно упоминались вместе как современные «мелкобуржуазные» писатели, «эстеты»-«формалисты», отсылки к которым играли важную роль в злободневных советских литературных дискуссиях о соцреализме, формализме, учебе у Запада. Одновременно на официальное отношение к названным ино-

¹ Здесь мы воспроизводим неустоявшуюся тогда манеру транслитерировать фамилию *Hemingway* и писать фамилию *Dos Passos* через дефис, далее в тексте статьи они даются в современном написании.

странным авторам влияло то, что советская власть пыталась разными способами и с разным успехом по линии МОРП, ВОКС, журнала «Интернациональная литература» привлечь их внимание и симпатию.

Предположить, что Кашкин фрондировал, переводя «формалистов» в годы «борьбы с формализмом», невозможно — вся его карьера в области перевода была построена, напротив, на достижении административной монополии в институтах перевода с использованием санкционированной властью лексики и риторики, от «Первого переводческого коллектива при Союзе советских писателей под руководством И. А. Кашкина» до «реалистического перевода», в определении которого использовались сигнальные слова из определения «социалистического реализма».

Кашкинские переводы Дос Пассоса и Джойса по отношению к почти одновременным, чуть более ранним переводам Валентина Стенича, как мы попробуем показать, представляли собой своеобразную советскую разновидность явления «переперевода»². Традиционное представление о перепереводе, восходящее к известной статье Антуана Бермана [Berman 1990], состоит в том, что создание нового перевода вызывается устареванием предшествующего (происходят эволюция представлений о переводе, перемены в принимающих языке и культуре; созревает необходимость дать более точный и адекватный оригиналу или более понятный, живой для современного отечественного читателя текст и пр.) или новый перевод предлагает свежую интерпретацию, творческое переосмысление оригинала (обычно это происходит с классическими текстами, которые переводятся по много раз, или при переадресации текста новой аудитории, например при адаптации «взрослой» книги для детей). Это прогрессистское представление о том, что в целом при перепереводе происходит приближение к оригиналу, производство более совершенной версии, было оспорено указаниями на разные индивидуальные случаи, однако исследователи по преимуществу сходятся в том, что объяснение производства переперевода лежит прежде всего в текущих обстоятельствах принимающей культуры и что переперевод так или иначе взаимодействует с переводом-предшественником [Gürçağlar 2020].

Дос Пассос

Когда Кашкин в 1936 г. выпустил свой перевод «42-й параллели», создателем «русского Дос Пассоса» был уже признан Валентин Стенич, переводчик романов «Манхэттен» (Л.: Мысль, 1927; 2-е изд.: Л.: Прибой, 1930), «1919» (Л.: ЛенГИХЛ, 1933; 2-е изд.: Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1936) и «42-я параллель» (Л.; М.: Гос. изд-во худ. лит., 1931; 2-е изд.: Л.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1936)³. «Сила Вал. Стенича, который дал нам русского

²Эти переводы Кашкина не связаны с характерно советской разновидностью переперевода, вызванного тем, что переводчик-предшественник был репрессирован, — В. О. Стенич (Сметанич) был арестован позже, в ноябре 1937 г.

³Об отдельных более ранних русских переводах Дос Пассоса см.: [Либман 1977: 104–106; Салманова 2000: 272].

Дос Пассоса, — писал К. И. Чуковский, особенно ценивший сделанный Стеничем “творчески-дерзкий” перевод “42-й параллели”, — заключается именно в том, что ему удалось ощутить и воспроизвести в переводе всю многостильность подлинника» [Чуковский 1930: 93, 95] и для этого «перестроить по-новому русский язык, внести в него новый синтаксис, новые интонации, новые методы распределения слов» [Чуковский 1932].

Стилистически остро современные форенизирующие переводы Стеничем американских романов Дос Пассоса стоят в одном ряду с такими сделанными тогда же экспериментами по созданию точных русских слепков иностранной художественной прозы, совершенно отличной от прозы русской, как перевод М. Л. Лозинским своеобразно неграмотного итальянского языка Б. Челлини в его «Жизни» или переводы А. А. Франковским М. Пруста и Л. Стерна, передававшие их необычно длинную для русского языка интеллектуально расчлененную фразу [Маликова 2017; Баскина (Маликова) 2020; 2024]. Переводы Стенича давали советским читателям и писателям представление не только о новой для русской литературы поэтике, но о западной литературной современности, Стенич как переводчик Дос Пассоса, по воспоминаниям Лидии Жуковой, познакомил советского читателя с литературным стилем и мироощущением «поколения, названного Гертрудой Стайн “потерянным” <...> учил нас понимать эту литературу» [Жукова 1983: 136].

Переводы Стенича были заразительны для подражания, составляли, по словам Чуковского, «одно из больших достижений советской словесности» [Чуковский 1932]. Советскую писательскую молодежь, которая, как вспоминал Геннадий Гор, знакомилась с Дос Пассосом по переводам Стенича, привлекало отвечавшее их переживанию современности умение американского писателя «передать безостановочное течение жизни, поток людей, предметов, чувств, вышедших из берегов строгой логики классического романа» [Гор 1978: 181]. Возникло даже представление о том, что появились наши «джойсисты» и «дос-пассисты»⁴.

Стенич был уникальным в советской России тех лет адекватным переводчиком для Дос Пассоса — когда последний летом 1928 г. был в Ленинграде, Стенич поразил его именно как человек, который, находясь безвыездно в СССР, был при этом погружен в новейшую европейскую куль-

⁴ Эти определения часто использовались в советской критике, однако конкретные имена почти не назывались. В целом, видимо, имелись в виду связанные с «формализмом» представители «южнорусской» литературной школы, в частности С. Г. Гехт, см. рецензию на книгу его рассказов «Мои последние встречи» (1933) [Тагер 1933], а также ее упоминание в [Зелинский 1933: 88] вместе с печатавшимся по частям неоконченном романе А. Я. Кучерова о М. А. Бакуanine «Поиски будущего» (отд. изд. 1936), в котором, по мнению К. Л. Зелинского, «целые страницы <...> просто имитируют Дос Пассоса» [Там же]; см. также: [Brown 1962: 97]. Д. П. Святополк-Мирский разделял «формалистующих коммунистов, вроде Вишневого, призывающего учиться у западных писателей вообще, как у Дос Пассоса, так и у Джойса» [Мирский 1933а: 112], и «одесский», т. е. «южнорусский», западнический формализм В. Б. Шкловского (его Мирский также называл «неоформализмом», чтобы отделить от «почвеннического» формализма 1900-х годов, связанного с фигурой Хлебникова [Мирский 1933с: 490]).

туру — говорил на прекрасном английском, интересовался последними новостями о Джойсе, Элиоте и Паунде [Dos Passos 1966: 176–177].

Перевод Стеничем романа «42-я параллель», впервые вышедший в ГИХЛ в 1931 г., был переиздан в 1936 г. ленинградским отделением издательства — и в том же году московский ГИХЛ выпустил альтернативный перевод Кашкина. Примечание Кашкина в подзаголовке к изданию «Перевод с авторизированной рукописи» непонятно: никаких сколько-нибудь заметных различий между источниками переводов Стенича и Кашкина нет — оба сделаны по печатному американскому изданию романа, впервые вышедшему в 1930 г.⁵ Почему Кашкин и ГИХЛ решили предпринять переперевод романа Дос Пассоса, и в чем принципиальное отличие перевода Кашкина от перевода Стенича?

Наиболее характерны для поэтики романа «42-я параллель» серии пассажей, названные «The Camera Eye» и «Newsreel». В советских статьях о Дос Пассосе, пишет Е. М. Салманова, «основные творческие противоречия писателя критики усматривали в использовании им в романах буржуазно-декадентского, по их мнению, потока сознания (“Кино-глаз”) и газетно-механистического письма (“Экраны новостей”»)» [Салманова 2000: 273]. Это в общем верно, но с поправкой, что в советской критике тех лет эти пассажи из романа всегда именовались так, как они были даны в переводе Стенича: «Кино-глаз» и «Кино-хроника» («Экран новостей» — это вариант Кашкина), и что критика, даже обвиняя Дос Пассоса в том, что он в них «скатывается» к Джойсу [Зелинский, Павленко 1932], высоко оценивала изобретательность, достигнутую переводчиком в их передаче. «Тут, — писал Чуковский о “Кино-глазе” в переводе Стенича, — экспрессионисты, тут — Джемс Джойс, тут — послевоенный распад традиционного “слога”, и для того, чтобы воссоздать эти полубредовые фрагменты, переводчику пришлось изобрести небывалую литературную форму» [Чуковский 1930: 94]. В переводе «Кино-хроники» — пассажей, написанных «торопливо, обрывисто, без знаков препинания, набегающими друг на друга оборванными фразами, словно он (Дос Пассос. — М. Б.) боялся упустить из этого своего “потока сознания” малейшую крупичку» [Жукова 1983: 136], представляющих собой «монтаж газетных вырезок и кабацких стишков, при помощи которых Дос Пассос характеризует различные этапы всемирной истории» [Чуковский 1930: 94], при этом составляющих «лирический контрапункт к основному повествованию» [Мирский 1933а: 120], так как у Дос Пассоса «все эти вульгарности всякий раз преобразуются в стихотворения в прозе» [Чуковский 1930: 94], от переводчика потребовалась «не только изысканная пародийная едкость, не только освоение нарочито вульгарного стиля желтых американских газет, но и повышенное чувство лиризма» [Там же].

⁵ Судя по описи фонда Кашкина в РГАЛИ (ф. 2854), среди связанных с Дос Пассосом материалов в нем нет авторизованной рукописи «42-й параллели», с которой был сделан перевод.

Кашкин в своей версии «42-й параллели» перевел эти названия, уже вошедшие в советский литературно-критический оборот, как «Камера-обскура» и «Экран новостей». Особенно разительна замена удачной стеничевской формулы *кино-глаз*, подсказывавшей уместную аналогию с монтажными приемами Эйзенштейна и «Кино-глазом» Дзиги Вертова, на «камеру-обскуру»: новый вариант совершенно не отражал поэтику соответствующих частей романа, поскольку принцип работы камеры-обскуры статичен, это не кинематографический, а фотографический оптический прибор (сравнение с ним обычно используется, когда говорят о перевернутом изображении). Кроме того, для эпохи, когда писался и переводился роман Дос Пассоса, камера-обскура — это архаичное, устарелое оптическое устройство, вроде волшебного фонаря, отсылка к нему чужда новаторской поэтике романа.

Переводя пассажи «Экран новостей», Кашкин также нивелировал их экспериментальное новаторство, в частности, тем, что местами нормализовал пунктуацию и строение фраз, лишая их газетной лаконичности и придавая им аморфный книжный характер. Стилистически кашкинский перевод вообще убирает из текста нерв современности, отодвигая его в область глухой к реальной речи «литературы»⁶, лексика и синтаксис его языка по меньшей мере на литературное поколение отстают от языка Дос Пассоса и Стенича⁷:

Оригинал	Кашкин	Стенич
He wore a loose black tie...	Он носил небрежно повязанный черного шелка галстук...	Он носил развевающийся черный галстук...
clatter clatter over crossings	перебивчатый стук на стрелках	стук-стук по стрелкам
to get fresh	полюбезничать	пошалить
untidy towhair	с копной встрепанных белокурых волос	с торчащими льняными волосами
the air became stifling and a steamy mist came up	становилось все душной и мглистей	стало душно и сгустился влажный туман
to look as if he had lived in a big city all his life	принять вид прирожденного горожанина	выглядеть так, словно он всю жизнь жил в большом городе

⁶ Если у Стенича *старик, старина* (old sport), то у Кашкина чаще нелепое *старичина*; у Стенича «пакетик жевательной резинки» (package of chewing gum) — у Кашкина «кусочек жевательной смолки», как будто это перевод из Марка Твена; у Стенича *поймать поезд* (to catch the car) — у Кашкина буквально и неуклюже *захватить поезд*.

⁷ Здесь и далее оригинал романа цит. по [Dos Passos 2000], перевод Кашкина — по [Дос Пассос 1936], перевод Стенича — по [Дос Пассос 1931].

На фоне уже признанного, современного, ставшего фактом советской литературы перевода Стенича перевод Кашкина кажется ненужным, стилистически анахроничным, одновременно менее адекватным оригиналу и отказывающимся от актуального влияния на принимающую культуру.

Объяснение кашкинского подхода, как представляется, нужно искать в том, что Дос Пассос был ключевой фигурой в злободневной советской дискуссии 1932–1933 гг. о социалистическом реализме, границах формального новаторства и учебе у западных «мелкобуржуазных» писателей-модернистов. Так, ему было уделено неожиданно много внимания в прочитанном В. Я. Кирпотиным, секретарем оргкомитета Союза писателей, в начале 1933 г. докладе «О социалистическом реализме» (в виде статьи этот доклад был помещен в одном номере журнала «Литературный современник» (1933. № 1) со статьей Д. П. Мирского «Дос Пассос, советская литература и Запад» [Мирский 1933a]). Итоговой точкой развития актуальной перед Первым писательским съездом темы «советская литература и Дос Пассос» стала дискуссия, устроенная в марте 1933 г. журналом «Знамя» вместе с Оборонной комиссией Оргкомитета Союза писателей СССР, материалы которой были помещены в номерах 5–6 журнала за этот год.

В выступлениях официозного советского критика А. М. Лейтеса Дос Пассос, представитель «литературы революционирующейся мелкой буржуазии капиталистического Запада», изображался как относительно близкий советским писателям и противопоставлялся Джойсу, «реакционному упадочному писателю», представителю «литературы гнивающей буржуазии» [Советская литература 1933: 147]. Утверждалось, что Дос Пассос, вырвавшись на «широкий революционный простор», оказался оснащен для его освоения «микроскопом Джойса», но в последнее время встал на «путь преодоления джойсизма, ложно-новаторских тенденций» [Там же: 153]. Следовательно, для советского писателя «путь подлинно осознанной учебы у Дос Пассоса» есть не освоение его новаторских «формальных» приемов, а «учеба его пути, характеризующегося непрерывной борьбой за преодоление формалистических шатаний. Поэтому некоторые так называемые “новаторские” писатели, которые считают себя дос-пассистами, но собственно через Дос Пассоса пытаются почерпнуть гнилую водицу Джойса, в сущности идут против него, поскольку их путь противоречит мужественному пути Дос Пассоса» [Там же: 162].

Кашкин, судя по сохранившейся в его архиве стенограмме, принимал участие во втором дне этой дискуссии, однако его выступление не было напечатано в «Знамени». Прагматика его высказывания заключалась в создании диспозиции для перепереводов романов Дос Пассоса, соответствующих новому советскому представлению о направлении эволюции писателя. Кашкин утверждал, что «некоторые особенности» творчества Дос Пассоса, которые «с нашей точки зрения, имели тенденцию перерасти в нежелательные явления, в отрицательные качества», утрируются «прежде всего самими переводами, которые в музейном любовании часто подчеркивали и приписывали Дос Пассосу всякие эстетские грехи и пере-

житки, не поспедали за Дос Пассосом», а также «безоговорочными призывами пылких апологетов учиться у Дос Пассоса. <...> Дос Пассос, писатель молодой, быстро шагающий, ускользал от потрясающе красивых переводов и от потрясающе беспредметной критики...» [Кашкин 1933. Л. 1 об.—2 об.]. Иными словами, переводы Стенича и прокламировавшаяся на этой дискуссии Всеволодом Вишневским идея учебы у Дос Пассоса подчеркивают в его поэтике «всякие эстетские грехи», т. е. формальный эксперимент. Теперь, когда в советской критике «наметились уже основные вехи понимания Дос Пассоса», следует «пристально и внимательно изучать его, знать сильные и слабые его стороны и тогда уже идеологически выправлять и всячески приближать к нам этого художника больших потенциальных возможностей» [Там же: Л. 2 об.]. Изучать Кашкин призывает «конечно, не голый прием, не какую-то чистую форму, которой нет и не может быть у такого социально целеустремленного писателя», разбираться «не в отдельных приемах, а в том, правильно или неправильно поняты писателем всякие структурные моменты, целесообразно или нет выбирает он художественные средства и пользуется ими», причем делать это «только в свете общей (социальной. — М. Б.) целеустремленности Дос Пассоса, потому что она объясняет его путь» [Там же. Л. 1 об.—2].

Таким образом, Кашкин создает диспозицию для новых переводов Дос Пассоса, уже не «эстетских», точно передающих его новаторские «приемы», как переводы Стенича, а «советских», которые «выправят» Дос Пассоса, т. е. покажут его в обратном освещении нормативного советского представления о том, «целесообразно или нет», «правильно или неправильно» Дос Пассос выбирает те или иные художественные средства. Как можно понять, новый перевод будет подчеркивать в романах Дос Пассоса, написанных в 1920-е, то, что считает «правильным» и «верным» советская критика середины 1930-х.

В конце выступления Кашкин призвал (поскольку на дискуссии невозможно дать слово самому Дос Пассосу, который «в значительной мере неповинен в тех красотах и грехах, которые ему приписали» его «защитники-апологеты») предоставить возможность высказаться «другому оратору — советскому переводчику» и сообщил, что в скором времени секция переводчиков предполагает устроить заседание, посвященное переводам Дос Пассоса, на котором «мы постараемся <...> показать и наше понимание Дос Пассоса» [Кашкин 1933. Л. 3 об.].

В переводе Кашкина читатель получал представление о литературном новаторстве Дос Пассоса в ослабленном виде — как представляется, это было сделано для того, чтобы лишить роман острой новизны, располагающей к подражанию его «формальным» приемам. А явно неудачное переименование Кашкиным постоянно упоминавшихся в советской критике «кино-глаза» и «кино-хроники» имело своей целью изъять считающегося теперь «прогрессивным» писателя из контекста «формализма» и борьбы с ним: пройдет несколько лет, и читатель перевода Кашкина уже не сможет соотнести «камеру-обскуру» из «42-й параллели» с «кино-глазом» из

советских литературных дискуссий 1930-х годов. В целом, как представляется, задачей перевода Кашкина было произвести стилистическое и таким путем идеологическое «обеззараживание» романа Дос Пассоса от свойственных ему новизны и заразительности, стилистической и мировоззренческой, превратить его в нейтральный литературный продукт, которому посредством советских критических паратекстов можно придать нужный идеологический и эстетический смысл.

Делая перевод как ответ на текущий заказ власти в контексте ее политического интереса к Дос Пассосу, а также проблематики соцреализма и формализма, Кашкин не мог претендовать на создание версии, которая даст более адекватное представление об оригинале, сыграет в отечественной литературе роль, сравнимую с той, которую сыграли переводы Стенича, переживет свое время. Неразрывно связанный с политическим заказом, кашкинский перевод «42-й параллели» выпал из литературного оборота почти мгновенно: вышедший в том же 1936 г., что и перевод Кашкина, последний роман американской трилогии Дос Пассоса «Большие деньги» (*The Big Money*; рус. пер. фрагмента: *За рубежом*. 1936. № 29) вызвал в советской России, по выражению А. И. Старцева, «нечто вроде обиды или разочарования. Слабость книги в ее политической недостаточности» [Старцев 1936b: 145–146], ср. [Салманова 2000: 276–278], и Дос Пассоса надолго перестали переводить и переиздавать по-русски.

Джойс

В советской дискуссии 1932–1933 гг. о формальном новаторстве и социалистическом реализме Дос Пассос неизменно упоминался в связке с Джойсом. Именно это, как представляется, объясняет, почему Кашкин и его группа обратились в одно и то же время к переводам обоих авторов. «Улисса» они переводили в 1935–1936 гг., т. е. вскоре после дискуссии 1933 г. о Дос Пассосе и советской литературе, в ходе которой Кашкин, в частности, усомнился «в закономерности пришивания Джойса к Дос Пассосу. От этого наверно шарахнулся бы и сам Дос Пассос» [Кашкин 1933. Л. 3], и непосредственно после того, как Карл Радек на Первом съезде советских писателей, сформулировав для советского писателя бинарный выбор «Джемс Джойс или социалистический реализм?», дал «Улиссу» известное определение: «Куча навоза, в которой копошатся черви, заснятая кинематографическим аппаратом через микроскоп, — вот Джойс <...> весь мир умещается у него между шкафом, полным средневековых книг, публичным домом и кабаком» [Съезд 1934: 316]⁸. Радек и другие выступавшие на писательском съезде призывали перевести «Улисса» для того,

⁸ Радеку возражал немецкий писатель-коммунист Виланд Херцфельде (речь которого переводил Стенич), говоривший о том, что Джойс изображает «подлинную психическую реальность» адекватными этой задаче художественно честными экспериментальными методами [Съезд 1934: 359–361].

чтобы «знать врага в лицо»⁹. Как представляется, кашкинцы совместными усилиями срочно взялись ответить на этот заказ власти.

В советской литературе к этому времени уже сложилось представление о том, что перевод «Улисса» почти невозможен и требует от переводчика радикального стилистического эксперимента и фундаментального культурного комментария. В 1925 г. в альманахе под редакцией Е. Л. Ланна «Новинки Запада» (1925. № 10) были напечатаны фрагменты 1-го, 7-го, 12-го, 17-го и 18-го эпизодов. Хотя переводчик В. К. Житомирский отважился взяться за два сложнейших заключительных эпизода романа, его труд, признавал Ланн, давал лишь «отдаленное представление о стилистических приемах автора, чья техника совершенно оригинальна, а словарь — исключителен по богатству» [Джойс 2015: 11]. В предисловии к переводу Ланн дал реферат общего содержания романа по главам и краткий обзор мнений европейской критики о Джойсе, а в статье о писателе для Большой советской энциклопедии писал о совершенной необычности и изощренности крайне затрудненного стиля «Улисса», для понимания и перевода которого необходимо его тщательное изучение [Ланн 1931].

В 1929 г. С. Я. Алымов, дальневосточный поэт-футурист, и М. Ю. Левидов, журналист, знаток английской жизни и литературы, поместили в «Литературной газете» фрагменты перевода 4-го и 8-го эпизодов «Улисса» с краткой преамбулой: соавторы сообщили, что роман отличает «необычайная новизна и свежесть. <...> Кажущаяся путанность джойсовской манеры, при внимательном чтении, оказывается вполне оправданной», — и предположили, что приемы этого «оригинальнейшего мастера новых литературных форм» могут представить «большой формальный интерес и для советских писателей» [Алымов, Левидов 1929]. Хотя, осторожно добавили переводчики, «“Улисс” еще не был предметом анализа марксистской критики; весьма возможно, что это произведение будет признано далеким от интересов и запросов советского читателя» [Там же].

В 1930 г. в издательстве «Academia» для перевода всего «Улисса» была создана, как говорится в протоколах издательства, «группа переводчиков

⁹ Ср.: «Джойс именно потому, что он почти непереволим и неизвестен у нас, вызывает у части наших писателей нездоровый интерес — не скрывается ли что-нибудь за 800 страницами его “Улисса”, которые нельзя читать без особых словарей, ибо Джойс пытается создать и собственный язык для выражения отсутствующих у него мыслей и чувств» [Съезд 1934: 316 (выступление Радека)]; «Нельзя, товарищи, судить и рядить о западной литературе, не имея ее попросту на руках <...> В прошлые времена была такая “Универсальная библиотека”. Эта библиотека давала через каждые несколько дней новый томик, она беспрерывно давала новинки иностранной литературы <...> Я думаю, что надо эту библиотеку возобновить для того, чтобы каждый советский читатель мог о Джойсе и других писателях судить и рядить не понаслышке, а говорить о них как читатель...» [Там же: 350 (выступление М. Е. Кольцова)]; «... перевод книг Селина, Джойса, Дос Пассоса и других и чтение их приносит нам только пользу — оно помогает нам и закаляет нас в идеологической борьбе» [Там же: 331 (выступление Л. В. Никулина)]; «Слово о Джойсе. Спор о нем горячий. Одни защищают, другие хаот. Вишневский говорит — замечательно. Радек возражает — гниль. Спорить — спорят, а кто эту книгу читал? Ведь она не переведена и не напечатана. Диагноз ставится втемную» [Там же: 345 (выступление С. М. Третьякова)].

в лице И. Кашкина, Е. Ланна, [фамилия вымарана] и М. Левидова» [Львов 2023] (вымарана, вероятно, фамилия кого-то впоследствии репрессированного, скорее всего Стенича или, менее вероятно, Мирского). В этот ряд литераторов, уже имевших опыт перевода Джойса, Кашкин попал, вероятно, прежде всего как автор статьи о Джойсе для «Литературной энциклопедии» (1930)¹⁰. Судя по ней, Кашкин, в отличие от Ланна и Левидова, видел в поэтике Джойса алогичную непонятную заумь, в его пародийной интертекстуальности — художественную вторичность, в формальных «исхищениях» — черту «распада буржуазной культуры»:

Желая возможно точнее передать всю полноту и бессвязность потока сознания, показывая все изображаемое через восприятие своих героев, он (Джойс. — М. Б.) психологизирует время и пространство и пользуется заумью, кинотехникой и полифоническим письмом. <...> Логическая речь у Джойса распадается в речь экспрессивную, т. е. в ряд лишь интонационно и тематически связанных алогических конструкций из междометий, намеков, неологизмов, построенных на игре смыслом и звучанием, и т. п. Непонятные цитаты и ссылки воспринимаются у Джойса тоже как заумь. <...> Пассеизму и пассивности Джойса соответствует вторичность художественного выражения и пародирование старых форм <...>. Мусорщик и могильщик растерянной и раздавленной капитализмом мелкой буржуазии, Джойс расчищает дорогу для литературы будущего, но ему нечего противопоставить миру, им разрушаемому, и, запутавшись в формальных исхищениях, Джойс гибнет как художник вместе с изображаемой им классовой прослойкой [Кашкин 1930].

Проект совместного перевода «Улисса» не реализовался — можно предположить, что у переводчиков были слишком разные взгляды на Джойса. Стенич начал сам переводить роман, но бросил, были опубликованы только 4-й и 5-й эпизоды под общим названием «Утро Блума» с вступительной статьей Д. П. Святополк-Мирского (Литературный современник. 1935. № 5. С. 136–159) и 6-й эпизод, «Похороны Патрика Дигнэма» (Звезда. 1934. № 11. С. 116–137. Комментарий Р. Д. Миллер-Будницкой). Представляется значимым, что перевод Стенича был снабжен предисловием Мирского, автора самой серьезной в советской критике статьи о Джойсе, помещенной в 1933 г. в альманахе «Год шестнадцатый», который утверждал, что перевод «Улисса» с его небывало интенсивной «словотворческой» и «словодеформирующей» энергией, написанного «на языке, во всех направлениях выходящем за пределы английского языка», в точном смысле слова невозможен, так как он «потребует от переводчика языко-

¹⁰ Кашкин в 1924 г. перевел рассказ Джойса «Counterparts» (опубл. под заглавием «Рабий бунт» в сборнике: Англия: Сб. новых произведений / Ред. Р. А. Розенталь и М. А. Гершензон. М.: Известия ЦИК СССР и ВЦИК, 1924), однако перевод этот откровенно небрежен и в вышедшем под редакцией Кашкина сборнике «Дублинцы» (1937) был заменен более качественным переводом Е. Д. Калашниковой под точнее переведенным заглавием «Личины».

творчества, адекватного по-русски тому, что Джойс проделал у себя. Задача принципиально неразрешимая, так как языковое творчество Джойса обусловлено рядом исторических и культурных моментов, отсутствующих для русского языка. Не говоря уже о всестороннем использовании Джойсом языковых возможностей, отсутствующих по-русски. Всякий перевод «Одиссея» («Улисса». — М. Б.) будет неизбежно неудовлетворительным» [Мирский 1933b: 438, 448–449]¹¹. Непосредственно предшествовавший кашкинскому перевод Стенича, о существовании которого Кашкину безусловно было известно, отразил тогдашний уровень отечественного представления о переводе «Улисса», когда были сделаны опыты перевода большей части эпизодов романа, некоторых даже по два раза, разными переводчиками, и все переводчики и критики были согласны в том, что роман практически непереволим и безусловно требует по-русски новаторского языкотворчества и обширного исследовательского комментария.

Для оценки переводов кашкинок¹² кажется очевидным сравнить их с переводом Стенича, который они, вероятно, имели перед глазами. А. С. Елеонская (4-й эпизод) переводит без явной отсебятины, но при этом то и дело допускает вольности без понятных для этого оснований, а также нивелирует, особенно в мелочах, стилистическое своеобразие языковых оборотов оригинала (далее в статье в цитатах разрядка везде наша, курсив сохраняется)¹³:

Оригинал	Елеонская	Стенич
The cat walked stiffly round a leg of the table with tail on high.	Кошка терлась о ножку стола, выгнув спину и задрал хвост.	Кошка ходила на неггибающихся лапах вокруг ножки стола, хвост кверху.

Аналогичные случаи, когда Елеонская переводит стилистически совершенно стерто, нормализованно, Стенич же адекватно:

¹¹ В качестве компромиссной предварительной попытки перевода «Улисса» Мирский предположил возможность сделать «хрестоматийный монтаж с комментариями» [Мирский 1933b: 449] и, чтобы дать читателю представление о конструктивно фундаментальных эпизодах романа, каждый из которых выдержан в своем словесном ключе, в статье в альманахе «Год шестнадцатый» перевел фрагменты из 8-го, 15-го, 17-го и 18-го эпизодов, а в предисловии к переводу Стенича — из 3-го эпизода, дав им замечательно точные характеристики (однако собственно переводческой задачи он, видимо, перед собой не ставил — переводы довольно небрежны).

¹² В работе над переводами «Улисса» и «Дублинцев» Джойса участвовали все основные члены кашкинского переводческого коллектива: Н. Л. Дарузес, Е. Д. Калашникова, В. М. Топер, Н. А. Волжина, А. С. Елеонская, Л. Д. Кислова, О. П. Холмская, М. П. Богословская-Боброва (которых принято именовать «кашкинками»), а также И. К. Романович (1908–1943), переведший 1-й и 3-й эпизоды «Улисса». В 1937 г. Романович был репрессирован и не принимал участия в других переводческих проектах кашкинского коллектива.

¹³ Далее оригинал «Улисса» цитируется по [Жоусе 1922], переводы Стенича по [Джойс 1934; 1935a]; переводы кашкинок по [Джойс 1935b; 1935c, 1935d].

Оригинал	Елеонская	Стенич
He pulled the halldoor to after him very quietly, more, till the footleaf dropped gently over the threshold, a limp lid.	Он очень осторожно потянул за собой входную дверь. Еще, пока нижняя планка не дошла до порога, прикрыта.	Он очень тихо потянул за собой дверь, еще, покуда низ двери не примкнул к порогу, усталое веко.

В процитированном пассаже у Елеонской убрано сравнение двери с закрывающимся веком (у Стенича сохранено), а фраза разбита на два предложения, что нарушает оригинальное описание непрерывно разворачивающегося движения.

Ср. также другие примеры, где у Елеонской нормализован маркированно своеобразный синтаксис оригинальной фразы:

Оригинал	Елеонская	Стенич
Chapped: washingsoda.	Кожа, потрескавшаяся от соды.	Изъедена: щелоком.
Night sky, moon, violet, colour of Molly's new garters.	Луна ночного неба, лиловая, цвета новых подвязок Молли.	Ночь, небо, луна, фиолетовая, как новые подвязки Молли.

Елеонская не передает характерные для поэтики Джойса фонетические искажения в речи героев: «At their joggerfru» — «У них география» (у Стенича: «Урок гиаграфии»). В некоторых вполне простых местах стремится к смысловой точности в ущерб стилистической, как, например, в уточняющем переводе вполне обиходного «smoking a coiled pipe» как «курит изогнутую спиральную трубку» (у Стенича: «курит изогнутую трубку») или в неуклюжем буквальном переводе «stepping hastily down the stairs with a flurried stork's legs» как «сбегая вниз по лестнице ногами спугнутого аиста» (у Стенича: «торопливо перебирая по ступенькам журавлиными ногами»). В других же местах, напротив, в мелочах и без внятных причин переводит не то, что написано, а то, как она представляет себе описанную сцену, например, обращенная к кошке реплика Блума «— O, there you are, Mr. Bloom said, turning from the fire» передана как «— Ах, и ты здесь, — сказал мистер Блум, поворачиваясь к ней» (у Стенича: «— Ах, вот ты где, — сказал м-р Блум, отвернувшись от очага»); закончена незавершенная в оригинале фраза «Fifteen multiplied by» — «Пятьдесят помноженное на семь» (у Стенича: «Пятьдесят помножим на»).

Перевод Елеонской не просто не везде удачен и на фоне перевода Стенича адекватен стилистически, но, что хуже, непоследователен, соединяя буквализм с вольностями и небрежностью. Таков же перевод Н. А. Волжиной (6-й эпизод). Здесь то же нивелирование стилистического своеобразия: «silkhatted head» — «голову в цилиндре» (у Стенича: «оцилиндренную голову»); во фразе «First the stiff: then the friends of the stiff» Волжина переводит разговорное *the stiff* нормативно литературным *покойник*

(у Стенича: «Сначала падаль; потом друзья падали»), то же в переводе «Got big then» как «забеременела» (у Стенича: «Стала потом брюхатой»). При этом стилистические отклонения также проведены непоследовательно и небрежно: Волжина то неумеренно форсирует приемы оригинала, например, переводя разговорное восклицание «O jumping Jupiter! Ye gods and little fishes!» как «О Зевс зевластый! Боги всемогущие, огольцы плывущие», как будто ее пером водит Иринарх Введенский (у Стенича: «Ах, черт побери! Разрази меня бог!»), то, напротив, совершенно их игнорирует, например, не сохранив рифмы в духе английских «nursery rhymes», на которых построены фразы «Who'll read the book? I, said the rook» — «Кто будет читать эту книжку? Я, сказал поп» (у Стенича: «Кто прочтет в слух? Я, встал петух») и «O, poor Robinson Crusoe! How could you possibly do so?» — «Ах, бедный Робинзон Крузо, / Как это тебя угораздило?» (у Стенича: «Ах, бедный Робинзон Крузо, / Зачем нам такая обуза?»).

Волжина, как и Елеонская, иногда прибегает к смысловой амплификации и без того простых и понятных бытовых фраз:

Оригинал	Волжина	Стенич
— After you, Mr Bloom said.	— Садитесь, садитесь, — сказал мистер Блум.	— После вас, — сказал м-р Блум.
All watched awhile...	Все четверо смотрели...	Некоторое время все смотрели...

И напротив, когда не понимает смысла текста, отделяется дословным переводом:

Оригинал	Волжина	Стенич
Burst sideways like a sheep in clover.	Лопнет сбоку, как овца в клеверном поле.	Лопнет по всем швам, как овца, обожравшаяся клевером.
Holy water that was, I expect. Shaking sleep out of it (речь идет об отпевании покойника. — М. Б.).	Кажется, это была святая вода. Сыпал из нее сон.	Святая вода, наверное. Кропит оттуда сном.

Сравнение переводов пятого эпизода, выполненных Стеничем и В. М. Топер, демонстрирует иную картину: перевод Топер представляет собой эмуляцию перевода Стенича, но как бы в обратном направлении — большей буквальности¹⁴. Если Елеонская и Волжина нормализуют и до-

¹⁴Сходство переводов Топер и Стенича так велико, что в переиздании кашкинских переводов из «Улисса» под редакцией Е. Ю. Гениевой [Джойс 2000] вместо перевода Топер ошибочно помещен перевод Стенича.

мestiцируют стилистические маньеризмы Джойса, то Топер, напротив, ближе к тексту, чем Стенич, калькирует создающий особый ритм своеобразный синтаксический рисунок фразы:

Оригинал	Топер	Стенич
By lorries along sir John Rogerson's quay Mr Bloom walked soberly, past Windmill lane, Leask's the linseed crusher, the postal telegraph office.	По набережной сэра Джона Роджерсон, вдоль подвод, мистер Блум шел слержанно, мимо Уиндмилл-лэйн, маслобойного завода Лиска, почтового отделения.	М-р Блум спокойно прошел мимо тележек на набережной сэра Джона Роджерсона, мимо Виндмилл-лэйн, маслобойки Лиска, почтово-телеграфной конторы.

Топер также воспроизводит латинизмы, вообще характерные для речи Джойса и составляющие, помимо прочего, механизм фонетической игры, тогда как Стенич ищет способы их перевода с сохранением эффекта аллитерации:

Оригинал	Топер	Стенич
Vance in High school cracking his fingerjoints, teaching. The college curriculum. Cracking curriculum.	Вэнс в колледже, хрустящий суставами пальцев, объясняя. Курикулум колледжа. Хрустящий курикулум.	Вэнс в школе хрустел на уроках суставами пальцев. Курс занятий. Хрустящий курс.

Иногда Топер даже вводит фонетическую игру с латинизмами даже там, где ее нет в оригинале: «The priest was rinsing out the chalice» — «Патер ополаскивал потир» (Топер) — «Священник сполоснул чашу» (Стенич).

Таким образом, анализ переводов фрагментов «Улисса», сделанных Елеонской, Волжиной и Топер, показывает разнородность переводческих подходов кашкинок и отсутствие подверстывающей их к общему стандарту редакторской руки. Перевод кашкинского коллектива по своему качеству и методу явно не претендовал на то, чтобы стать для своего времени новым, дефинитивным решением сложнейшей задачи создания русского «Улисса». Видимо, его следует рассматривать прежде всего как срочный ответ Кашкина на данный властью заказ познакомить широкого читателя с романом Джойса в упрощающем духе дореволюционных изданий «Универсальной библиотеки», которая, как вспоминал Михаил Кольцов, призывая перевести «Улисса», «давала через каждые несколько дней новый томик» [Съезд 1934: 350].

Перевод был брошен на 10-м эпизоде из 18, составляющих роман. О причинах такого решения ясно говорила статья А. И. Старцева «Джеймс Джойс», которой предварялась публикация перевода 10-го эпизода (эта статья была в том же году перепечатана в «Литературной газете» [Старцев 1936а]). Если в 1934 г. власть делала заказ на перевод «Улисса», чтобы

«знать врага в лицо», то теперь официальное представление о нем формулировалось таким образом, чтобы его «можно было бы преподать всякому интересующемуся, вне зависимости от того, читал он “Улисса” или не читал» [Там же], — иначе говоря, перевод уже не требовался. Статья Старцева была построена в форме дидактических вопросов и ответов, неверный ответ был явно маркирован как политически предосудительный:

Является ли Джойс центральной фигурой в современной европейской литературе? На этот вопрос нужно ответить отрицательно. Джойс является главой современной литературы буржуазного декаданса (в оригинале вместо разрядки стоит полужирный шрифт. — М. Б.). Это бесспорно. <...> Если далее считать, что выдающиеся произведения буржуазного декаданса есть эстетические вершины современного искусства, то естественен вывод, что у Джойса следует учиться, ему нужно подражать. Такая точка зрения не имеет ничего общего с точкой зрения социалистического реализма. <...> превозносить «Улисс» и призывать учиться у Джойса могут только люди, зараженные буржуазным декадансом или совершенно извращенно представляющие себе пути развития нашего искусства [Там же]¹⁵.

В контексте такой перемены в официальном советском отношении к Джойсу кажется удивительным, что кашкинки, бросив «Улисса», быстро подготовили перевод его раннего сборника «Дублинцы» (М.: Гослитиздат, 1937), а принадлежавшая к их группе М. П. Богословская-Боброва тогда же перевела «Портрет художника в юности» — этот перевод увидел свет только в 1976 г., однако его по рукописи цитировал Старцев в статье «Джойс перед “Улиссом”» [Старцев 1937]. Высказывания Старцева о Джойсе позволяют понять, почему Кашкин и его группа обратились к переводу этого раннего сборника рассказов.

Сделанный «Первым переводческим коллективом под руководством Кашкина» перевод «Дублинцев»¹⁶ сопровождался послесловием «“Дублинцы” и путь Джойса», подписанным «Н. Гарин». Принято считать, что под этим псевдонимом выступил советский литературовед-западник и литературный чиновник, впоследствии директор Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР И. И. Анисимов, однако сохранившаяся в архиве машинопись этого текста атрибутирована Старцеву (РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 6254), что кажется более обоснованным, поскольку это послесловие к «Дублинцам» кратко излагает то же перевернутое представление о пути Джойса, которое было дано Старцевым в

¹⁵ Сравнение с Джойсом в 1935–1936 гг. использовалось уже не столько в литературных дискуссиях, сколько для социального уничтожения отечественных писателей, например, Леонида Добычина при обсуждении его романа «Город Эн» [Добин 1936].

¹⁶ Кашкинский перевод «Дублинцев» был переиздан Е. Ю. Гениевой (М.: Известия, 1982) с указанием имен переводчиков каждого рассказа, однако Гениева, нигде это не оговорив, внесла в переводы многочисленные мелкие, но неудачные редакторские поправки, что не позволяет пользоваться ее переизданием.

статье «Джойс перед “Улиссом”» (в сущности, индивидуальность автора паратекста тут неважна — это мог быть любой советский литературовед-западник, облеченный властью формулировать официальную позицию, — И. И. Анисимов, С. С. Динамов, А. И. Старцев или сам Кашкин). В противовес очевидной мысли «буржуазных критиков» (цитировался Э. Курциус), что «Дублинцы» — это «предварительная разведка» для «Улисса», Н. Гарин/Старцев объявляет обратное: «В начале своего творчества Джойс был гораздо более ценным, значительным и интересным художником»; «Дублинцы» — это «совсем не то, что находим мы в нарочито искаженных, разорванных и действительно напоминающих delirium страницах “Улисса”», книги «антигуманистической и циничной» [Гарин 1937]. В «Дублинцах» маленькие, несчастные, лишние люди, «каких во множестве порождает капитализм», изображены «с шемящей правдивостью» [Там же]¹⁷.

При таком перевернутом взгляде на писательскую эволюцию Джойса ценными оказывались только его ранние произведения, которые в советской рецепции, составной частью которой выступал перевод, нетрудно было лишить новизны посредством доместикации. В «Дублинцах» как книге о «маленьких людях», особенно в рассказе «Облачко», советские критики согласно обнаружили «чеховскую интонацию»: «...прямо-таки “теплый”, совершенно нормальный для хорошего писателя рассказ. Вы вспоминаете, когда читаете “Облачко”, “Володю большого и Володю маленького”, “Спать хочется” и даже “Три сестры”. <...> Временами он даже трогателен, как это ни обидно было бы слышать Джойсу» [Боровой 1938], ср. также: [Рыкачёв 1939]; «Облачко» — это «дублинская рапсодия на тему чеховского “Толстого и тонкого”» [Старцев 1937: 201].

В прочтении «Дублинцев» через «чеховскую» литературную призму не было новизны — таким же образом представила их широкому советско-

¹⁷ Ср. то же в статье, подписанной Старцевым своим именем: «Улисс» — «одно из самых крупных и характерных произведений буржуазного декадана в новейшей западной литературе <...> красноречивое свидетельство вырождения искусства в современном буржуазном обществе», тогда как «Дублинцы» — «это не декадентская книга. Она примыкает в общем к критико-реалистической традиции <...>. Бунт Джойса в “Дублинцах” был протестом реалистического искусства против организованного эстетского саботажа символистов и мистиков. Этот бунт имел недостаточно широкое социальное и художественное основание и завершился срывом художника. <...> Джойс выступил в “Улиссе” как продолжатель и завершитель упадочных тенденций европейского буржуазного искусства XIX века» [Старцев 1937: 196, 201–202]. В [Старцев 1936а] критик аналогичным образом противопоставил «Улисс» более раннему «Портрету художника в юности» с его социальной критикой ирландской действительности. В том же, видимо, официально предписанном духе откликнулся на кашкинский перевод «Дублинцев» критик Л. Я. Боровой: «страшно громкий, но малочитаемый» «Улисс», в котором Джойс «поставил себе задачей окончательно остановить жизнь, совершенно никак ни к чему не относиться, “просто” описать, какая кипучая и хитрая суэта происходит в мозгу самого пустого, ничем путным не занятого человека», — это «продукт распада, разложения, опустошенности. Но бесконечно интереснее маленькая книга рассказов “Дублинцы”, мастерски переведенная Ив. Кашкиным» [Боровой 1938].

му читателю еще в 1927 г. первая переводчица рассказов этого сборника Е. Н. Федотова:

...вернуться от «Улисса» к «Дублинцам» то же самое, что от мучительной утонченности Пруста уйти в ясный, простой мир Чехова. Англичане и французы видят в Джойсе ученика Флобера и Мопассана, нам же он до странности напоминает Чехова. Та же прозрачность в описаниях, целомудренная осторожность письма, рассказы без фабулы, человечность без морализирования, легкий юмор на фоне печали, порой сгущающийся до безысходности. <...> «Маленькие люди», «серые люди» — до чего они похожи на старых героев русской классической повести! Чеховское здесь — не только трактовка, но даже самые характеры. Безвольные люди, влачащие свои дни от разочарования к разочарованию, обреченные люди, которым злая жизнь дарит минуту обманчивой радости, чтобы тем беспощаднее придавить напоследок [Федотова 1927: 6]¹⁸.

«Чеховизация», т. е. определенным образом направленная архаизирующая стилистическая и идейная доместикация «Дублинцев», включала нивелирование в переводе их своеобразной речевой стихии — того, как Джойс иронически играет на тончайших оттенках социальных, культурных и поколенческих диалектов обитателей Дублина, соединяющих провинциальность и национализм с претензией на культурность. Переводы Федотовой и кашкинок очень похожи, ничего принципиально нового версия 1937 г. не вносит: она вполне точна, старательна и при этом лишена всякой стилистической остроты, в частности, попыток передать социально-национальное своеобразие речи героев¹⁹.

Сделанные кашкинским коллективом переводы фрагментов «Улисса» и сборника «Дублинцы», как и перевод Кашкиным «42-й параллели» Дос Пасосса, имели своей целью, явно не отклоняясь от буквы текста, произвестить «обеззараживание» современных писателей-модернистов в соответствии с официальным советским к ним отношением. Эти переводы

¹⁸ К первому русскому переводу «Дублинцев» (Л.: Мысль, 1927) принято относиться пренебрежительно — он действительно неполный (11 из 15 рассказов), однако вовсе не ничтожный: переводчица Е. Н. Федотова (урожд. Нечаева, 1885–1966, с 1925 г. в эмиграции) — дочь известной деятельницы женского образования О. К. Нечаевой, ученица И. М. Гревса, жена русского религиозного философа Г. П. Федотова. Перевод вышел в «центральном кооперативном», а в сущности частном ленинградском издательстве Л. В. Вольфсона «Мысль», о котором принято судить по нескольким анекдотическим воспоминаниям Н. К. Чуковского, однако далеко не вся продукция этого издательства, выпускавшего сравнимый с ГИЗовским объем переводной художественной литературы, представляла собой халтуру, особенно учитывая, что редактором в «Мысли» работал Стенич.

¹⁹ Стертый характер кашкинского перевода «Дублинцев» особенно заметен при сопоставлении с двумя современными переводами, основанными на радикально различных принципах: С. С. Хоружий (2011) исходит из по возможности буквальной точности, Е. А. Суриц (2021), напротив, стремится творчески пересоздать стиль подлинника для русского читателя.

прагматически представляли собой в большой степени функцию сопровождавших их критических статей. Дос Пассос должен был предстать как «прогрессивный» писатель, который оставил позади свой формальный «джойсизм», Джойс — быть отодвинут в безопасное «чеховское» литературное прошлое. В целом перевод был направлен на то, чтобы сгладить, нейтрализовать эстетическую новизну оригинала, лишить его острой современности, заразительности, переложить на вневременной книжный русский язык. Достоинством перевода объявлялось, как писала верная ученица кашкинок Нора Галь, что «если не знать, что это перевод, поневоле обманешься, кажется, будто эта проза создана прямо по-русски» (речь шла о том же рассказе «Облачко» из сборника «Дублинцы» в переводе М. П. Богословской-Бобровой) [Галь 1987: 244], т. е. беспрецедентная для русской литературы эстетическая новизна иностранного автора надежно стерта²⁰.

Получается, что не только успешно насаждавшийся Кашкиным позже, в 1950-е годы, «реалистический перевод» как метод «советской школы перевода» (переводчику предписывалось каким-то образом «перевыражать» не слова оригинала, а стоявшую за ними «действительность» [Эткинд 1957], причем делать это «соцреалистически» [Азов 2012]), но и его предвоенная переводческая практика были ориентированы на то, чтобы «игнорировать стиль, своеобразие переводимого писателя» [Эткинд 1957: 199]. Вопрос заключался в том, в каком направлении производилось это сознательное искажение оригинального стиля, применительно к какой норме и вкусу принимающей культуры он доместифицировался. В конце жизни Кашкин, обобщая свой переводческий опыт как нормативный, утверждал, что обязанность советского переводчика — решать, в интересах советского читателя, что из иностранной литературы «нужно только изучать, а с чем знакомить, что пропагандировать, а с чем бороться» (курсив в тексте) [Кашкин 1960]. Как можно понять, предполагался не только отбор произведений, но и возможность перевода как «борьбы» с переводимым автором. А материалы Кашкина к практикуму по американской литературе, который он вел в 1928 г. на Высших литературных курсах, говорят о том, что в отношении писателей-классиков (речь шла о Ф. Купере) он также с самого начала своей деятельности считал, и учил этому кашкинок, что «основной вопрос», который встает перед переводчиком, это: «1) кого из авторов можно сокращать? 2) какие пункты оставлять <...>? <...> Как сокращать, по мелочам или сразу?» [Панов, Панова 2024: 364]. Решение о том, что следует сокращать у писателей прошлого, Кашкин предлагал принимать, исходя из имеющейся у переводчика историко-литературной картины развития соответствующей национальной литера-

²⁰ Если кашкинские переводы Джойса интересуют только историков литературы как продукт своего времени и в культурном обороте замещены перепереводами, то его версия «42-й параллели» в современной издательской практике полностью вытеснила перевод Стенича, гораздо более близкий оригиналу, созвучный общей для оригинала и перевода современности, служивший объектом для подражания советских писателей той эпохи (в переводе Стенича есть легко исправляемые ошибки, вроде *щавель* вместо *бальзамин* или *троллейбус* вместо *трамвай*).

туры и конкретного писателя, подчеркивая в переводе то, что оказалось художественно плодотворным, а также характерное для индивидуальной творческой манеры автора, убирая или нивелируя то, что представляется советскому переводчику, который выступает тут как советский литературный критик и историк литературы, художественно несовершенным или недостаточно «прогрессивным» (отсюда, видимо, уверенное решение сокращать у Ф. Купера описания «столкновений людей разных культур» [Панов, Панова 2024: 364] — один из ключевых мотивов американского писателя).

Таким образом, норма принимающей культуры, в соответствии с которой Кашкин считал правильным адаптировать переводимых авторов, была прежде всего нормой, заданной официальной советской литературной критикой, как в отношении конкретных авторов, так и вообще в представлении о литературе, в частности, в утверждении «реализма» не только как историко-литературного периода, противопоставленного другим, более или менее условно выделенным («классицизм», «романтизм» и пр.), но прежде всего как художественного мировоззрения и безусловно самого «прогрессивного» метода (Кашкин в своих статьях находит «реализм» у Чосера, Байрона, Диккенса, «реалистический перевод» у русских переводчиков от В. А. Жуковского до В. В. Левика)²¹.

Соответствующую поправку на укорененную в своем времени переводческую прагматику нужно делать и для выполненных кашкинскими в ту же предвоенную эпоху переводов Хемингуэя — автора, который в тогдашней советской критике первоначально стоял в одном ряду с «буржуазными» модернистами-«формалистами»: так, в дискуссии о Дос Пассосе и советской литературе А. М. Лейтес упрекал Всеволода Вишневского за «всеядность» в учебе не только у «прогрессивного» Дос Пассоса, но даже у «Джойса, Пруста, Хемингуэя» [Советская литература 1933: 161–162]²².

Однако если в отношении Дос Пассоса и Джойса переводческая прагматика Кашкина была укоренена в одном определенном моменте советской современности («пропаганда» с элементами «выправления» в первом случае, «ознакомление» с элементами «борьбы» во втором), то эволюция «советского Хемингуэя» и вместе с ним рецепции кашкинских переводов

²¹ Здесь следовало бы произвести пристальное сравнение диккенсовских переводов кашкинок с переводами Г. Г. Шпета, Е. Л. Ланна и А. В. Кривцовой (на уничтожении которых Кашкин в 1950-е годы во многом строил свой авторитет критика перевода), чтобы оценить степень адекватности первых оригиналу и направление стилистических модификаций, произведенных в нем переводчицами, которых Кашкин учил, что «можно выпускать и эпизодами, а иногда и по мелочам» [Панов, Панова 2024: 364].

²² Сделанные кашкинским коллективом переводы Хемингуэя, как и переводы Дос Пассоса и Джойса, с изменением отношения советской власти к писателю перестали переиздаваться (в случае с Хемингуэем это было связано с его романом «По ком звонит колокол» [Кузнецова 2012], перерыв составил 15 лет). Отличие кашкинских переводов Хемингуэя в том, что они не были перепереводами (так как этот автор был с самого начала практически ими монополизирован), за исключением перевода Е. Д. Калашниковой романа «Прощай, оружие» (1936), который закономерно вытеснил старательный, но дилетантский перевод П. Е. Охрименко, напечатанный в журнале «Знамя» в 1934 г. (№ 4–6).

оказалась более долгой и разнообразной; ее описание требует места, которого в настоящей статье нет.

Отметим только коротко, что первоначальная советская интерпретация Хемингуэя как писателя «трагического», проникнутого «распадом» и «смертью» [Финкельштейн 1967: 176; Brown 1962: 297–315], его литературного «мастерства» как бесплодной реакции на бесцельность «буржуазной» жизни [Кашкин 1934: 27–29], а «простоты» как в конечном счете неудавшегося «буржуазно-эстетского примитивизма» [Эйшишкина 1934], сменилась во второй половине 1930-х, прежде всего в связи с участием Хемингуэя в Гражданской войне в Испании [Уайт 2022], на утверждения о том, что он пришел к «простой, честной прозе», «реализму», теперь «мастер и человек не существуют в нем раздельно, они слились в писателя-бойца» [Кашкин 1939]. Сделанные кашкинским коллективом в 1934–1939 гг. переводы всех основных произведений Хемингуэя отвечали на менявшееся отношение власти к писателю главным образом паратекстами — написанными Кашкиным предисловиями и сопровождавшими издания журнальными статьями, а также его редакторской композицией сборников рассказов. Интересно выяснить, как этому соответствовал характер переводов, но это задача для отдельной статьи²³.

Сокращения

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

Источники

Архивные

Кашкин 1933 — *Кашкин И. А.* [Выступление на дискуссии «Дос Пассос и советская литература» в редакции журнала «Знамя», 1933 г.] // РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 109.

²³ В описании «советского Хемингуэя» есть еще дополнительная сложность, связанная с тем, что когда после получения писателем Нобелевской премии по литературе (1954) и огромного успеха опубликованной в 1955 г. в «Иностранной литературе» его новейшей повести «Старик и море» (пер. Е. М. Гольшевой и Б. Р. Изакова) довоенные кашкинские переводы Хемингуэя стали переиздаваться массовыми тиражами, возникла аберрация, будто восприятие послевоенного читателя, который нашел у Хемингуэя «идеалы, сформировавшие мировоззрение целого поколения. Стиль его прозы определил стиль шестидесятников» [Вайль, Генис 1998: 64–65], было «возвращением» к первому, 1930-х годов, знакомству с американским писателем [Орлова-Копелева 1985: 49], и что сделанные кашкинками в 1930-е переводы Хемингуэя, равно как переводы Сэлинджера и Воннегута, сделанные Ритой Райт-Ковалевой в 1960-е, изобрели «русский американский субстиль» в советской литературе, который «для советских читателей, звучал “круче” и не по-советски по сравнению с мейнстримной советской литературой» [Bugak 2013: 60]. Во многом этой аберрации способствовал сам Кашкин, который, начиная с предисловия к первому после перерыва переизданию довоенных переводов кашкинок в двухтомнике «Избранных произведений» Хемингуэя (1959), давал совершенно отличную от своих же довоенных статей интерпретацию творчества американского писателя, созвучную новой эпохе [Финкельштейн 1967: 174].

О п у б л и к о в а н н ы е

- Альмов, Левидов 1929 — *Альмов С., Левидов М.* [Преамбула к: Джемс Джойс. Улисс (фрагменты)] // Литературная газета. 1929. 2 сент., № 20. С. 4.
- Боровой 1938 — *Боровой Л.* [Рец. на: *Джойс Д.* Дублинцы. 1937] // Литературная газета. 1938. 15 февр., № 9 (716). С. 6.
- Галь 1987 — *Галь Н.* Слово живое и мертвое. М.: Книга, 1987.
- Гарин 1937 — *Гарин Н.* «Дублинцы» и путь Джойса // Джойс Д. Дублинцы / Пер. с англ. под ред. И. А. Кашкина. М.: Гослитиздат, 1937. С. 326–327.
- Гор 1978 — *Гор Г.* Замедление времени // Гор Г. Волшебная дорога: Роман, повести, рассказы. Л.: Сов. писатель, Ленинград. отд-е, 1978. С. 163–201.
- Горький 1936 — *Горький М.* О формализме // Правда. 1936. 9 апр., № 99.
- Джойс 1934 — *Джойс Дж.* Похороны Патрика Дигнэма (отрывок из «Улисса») / Пер. В. Стенича // Звезда. 1934. № 11. С. 116–137.
- Джойс 1935a — *Джойс Дж.* Утро мистера Блума (глава из «Улисса») / Пер. с англ. Вал. Стенича // Литературный современник. 1935. № 5. С. 136–159.
- Джойс 1935b — *Джойс Дж.* Улисс [эпизод 4] / Пер. с англ. Ан. Елеонской // Интернациональная литература. 1935. № 9. С. 44–52.
- Джойс 1935c — *Джойс Дж.* Улисс [эпизод 5] / Пер. с англ. В. Топер // Интернациональная литература. 1935. № 10. С. 86–94.
- Джойс 1935d — *Джойс Дж.* Улисс [эпизод 6] / Пер. с англ. Н. Волжиной // Интернациональная литература. 1935. № 11. С. 53–62.
- Джойс 2015 — *Джойс Дж.* «Улисс»: Ранние переводы. [Б. м.]: Salamandra P. V. V., 2015.
- Джойс 2000 — *Джойс Дж.* Избранное / Изд. подгот. Е. Ю. Гениева. М.: Радуга, 2000.
- Добин 1936 — *Добин Е.* Формализм и натурализм — враги советской литературы // Литературный Ленинград. 1936. 27 марта, № 15 (160). С. 1.
- Дос Пассос 1931 — *Дос Пассос Д.* 42-ая параллель / Пер. с англ. В. Стенича. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1931.
- Дос Пассос 1936 — *Дос Пассос Д.* 42-ая параллель / Пер. с авториз. рукописи и коммент. И. А. Кашкина. М.: Худ. лит., 1936.
- Жукова 1983 — *Жукова Л.* Эпилоги. Кн. 1. New York: Chalidze Publications, 1983.
- Зелинский 1933 — *Зелинский К.* Дневник происшествий (1919 Пассоса) // Литературный критик. 1933. Кн. 3. С. 87–99.
- Зелинский, Павленко 1932 — *Зелинский К., Павленко П.* Джону Дос Пассосу // Литературная газета. 1932. № 14 (183), 23 марта. С. 1.
- Кашкин 1930 — *Кашкин Ив.* Джойс Джемс // Литературная энциклопедия / Т. 3. Отв. ред. А. В. Луначарский. М.: Изд-во Ком. академии, 1930. Стлб. 248–251.
- Кашкин 1934 — *Кашкин И.* Эрнест Хэмингуэй // Хэмингуэй Э. Смерть после полудня / [Пер. с англ.]; Сост., ред. и вступ. ст. И. Кашкина. М.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1934. С. 27–29.
- Кашкин 1939 — *Кашкин И.* Слово о неизвестном критике // Литературная газета. 1939. 1 мая, № 24 (803). С. 4.
- Кашкин 1960 — *Кашкин И.* Быть во всеоружии // Литературная газета. 1960. 15 окт., № 123 (4248). С. 2.
- Ланн 1931 — *Ланн Е.* Джойс Джемс // Большая советская энциклопедия / Гл. ред. О. Ю. Шмидт. Т. 21. М.: Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энциклопедия»; ОГИЗ РСФСР, 1931. Стлб. 802–803.

- Мирский 1933а — *Мирский Д. П.* Дос Пассос, советская литература и Запад // Литературный критик. 1933. № 1. С. 111–126.
- Мирский 1933б — *Мирский Д.* Джеймс Джойс // Год шестнадцатый. Альманах первый / Под ред. М. Горького и др. М.: Сов. лит., 1933. С. 428–450.
- Мирский 1933с — *Мирский Д.* О формализме // Год шестнадцатый. Альманах второй / Под ред. М. Горького [и др.]. М.: Сов. лит., 1933. С. 490–517.
- Рыкачёв 1939 — *Рыкачёв Я.* «Дублинцы» // Литературное обозрение. 1939. № 1. С. 50–53.
- Советская литература 1933 — Советская литература и Дос Пассос // Знамя. 1933. № 5. С. 147–178.
- Старцев 1936а — *Старцев А.* Джеймс Джойс // Литературная газета. 1936. 31 марта. № 19 (582). С. 5.
- Старцев 1936б — *Старцев А.* О новой книге Дос Пассоса // Интернациональная литература. 1936. № 10. С. 196–202.
- Старцев 1937 — *Старцев А. И.* Джойс перед «Улиссом» // Интернациональная литература 1937. № 1. С. 145–146.
- Съезд 1934 — Первый Всесоюзный Съезд советских писателей. 1934: Стенографический отчет. М.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1934.
- Тагер 1933 — *Тагер Е.* Дос Пассос в «перевод» Гехта // Художественная литература. 1933. № 1. С. 11–12.
- Федотова 1927 — [Федотова Е. Н.]. Предисловие // Джойс Д. Дублинцы (Dubliners): Рассказы / Пер. с англ. Е. Н. Федотовой. Л.: Мысль, 1927.
- Чуковский 1932. *Чуковский К. И.* Дос Пассос у нас // Литературная газета. 1932. 17 дек., № 57 (226). С. 3.
- Чуковский 1930 — *Чуковский К.* Принципы художественного перевода // Искусство перевода: Чуковский К. Принципы художественного перевода; Федоров А. Приемы и задачи художественного перевода. Л.: Academia, 1930. С. 9–86.
- Эйшишкина 1934 — *Эйшишкина Н.* В поисках простоты // Литературная газета. 1934. 4 нояб., № 148 (464). С. 2.
- Эткинд 1957 — *Эткинд Е. Г.* Вопросы художественного перевода // Звезда. 1957. № 5. С. 197–199.
- Dos Passos 1966 — *Dos Passos J.* The best times: An informal memoir. New York: The New American Library, 1966.
- Dos Passos 2000 — *Dos Passos J.* The 42nd Parallel. Vol. 1 of the U. S. A. Trilogy. Boston; New York: A Mariner Book, Houghton Muffin Company, 2000.
- Joyce 1922 — *Joyce J.* Ulysses. London: The Egoist Press, 1922.

Справочные издания

- Либман 1977 — *Либман В. А.* Американская литература в русских переводах и критике: Библиография: 1776–1975. М.: Наука. 1977.

Литература

- Азов 2012 — *Азов А.* К истории теории перевода в Советском Союзе. Проблема реалистического перевода // Логос. 2012. № 3 (87). С. 131–152.
- Баскина (Маликова) 2020 — *Баскина (Маликова) М. Э.* К описанию «филологического перевода» 1930-х годов: Как сделан перевод «Жизни» Бенвенуто Челлини М. Л. Лозинским // Русская литература. 2020. № 1. С. 189–204. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2020-1-189-204>.

- Баскина (Маликова) 2024 — *Баскина (Маликова) М. Э.* «Умная дикция» Адриана Антониовича Франковского в переводе Марселя Пруста // Литературный факт. 2024. № 3 (33). С. 8–69. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-33-8-69>.
- Вайль, Генис 1998 — *Вайль П., Генис А.* 60-е: Мир советского человека. 2-е изд., испр. М.: Нов. лит. обозрение, 1998.
- Кузнецова 2012 — *Кузнецова Е.* Способы идеологической адаптации переводного текста. О переводе романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» // Логос. 2012. № 3 (87). С. 153–171.
- Львов 2023 — *Львов К.* В поисках *mot juste* // Иностранная литература. 2023. № 1. [Цит. по републ.:] Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/in-ostrian/2023/1/sredi-knig-s-konstantinom-lvovym-2.html>.
- Маликова 2017 — *Маликова М. Э.* К описанию «филологического перевода» в 1930-е годы: А. А. Франковский — переводчик английского романа XVIII века // *Studia Litterarum*. Т. 2. № 3. 2017. С. 10–45. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-3-10-45>.
- Орлова-Копелева 1985 — *Орлова-Копелева Р. Д.* Хемингуэй в России: Роман длиною в полстолетия. Ann Arbor: Ardis, 1985.
- Панов, Панова 2024 — *Панов С., Панова О.* Курс истории американской литературы Ивана Кашкина (1928) // Литература двух Америк. № 17. 2024. С. 318–373. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-218-373>.
- Салманова 2000 — *Салманова Е. М.* «Советский» Дос Пассос: миф и реальность (К истории восприятия писателя в России) // Начало века: Из истории международных связей русской литературы / [Ред. кол.: В. Е. Багно и др.]. СПб.: Наука, 2000. С. 268–280.
- Уайт 2022 — *Уайт Ф. Х.* Эрнест Хемингуэй и НКВД // *Rossica*. Литературные связи и контакты. № 2. 2022. С. 269–292. https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_269_292.
- Финкельштейн 1967 — *Финкельштейн И. Л.* Советская критика о Хемингуэе // Вопросы литературы. 1967. № 8. С. 174–190.
- Berman 1990 — *Berman A.* La retraduction comme espace de la traduction // *Palimpsestes*. № 4. 1990. P. 1–7.
- Brown 1962 — *Brown D.* Soviet attitudes toward American writing. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1962.
- Burak 2013 — *Burak A.* The “Americanization” of Russian life through translations of Hemingway’s works // *Translation and Interpreting Studies*. Vol. 8. No. 1. 2013. P. 50–72. <https://doi.org/10.1075/TIS.8.1.03BUR>.
- Gürçağlar 2020 — *Gürçağlar T. Ş.* Retranslation // *Routledge encyclopedia of translation studies* / Ed. by M. Baker, G. Saldanha. 3rd ed. London; New York: Routledge, 2020. P. 484–489.

References

- Azov, A. (2012). K istorii teorii perevoda v Sovetskom Soiuzе. Problema realisticheskogo perevoda [Towards a history of translation in the Soviet Union. Problem of realistic translation]. *Logos*, 2012(3, no. 87), 131–152. (In Russian).
- Baskina (Malikova), M. E. (2020). Towards the definition of “philological translation” of the 1930s: How M. L. Lozinsky’s translation of Benvenuto Cellini’s “La Vita” is made. *Russkaia literatura*, 2020(1), 189–204. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2020-1-189-204>. (In Russian).

- Baskina (Malikova), M. E. (2024). Adrian Antonovich Frankovsky's "Clever Diction" in his translations of Marcel Proust's works. *Literary Fact*, 2024(3, no. 33), 8–69. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-33-8-69>. (In Russian).
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, 4, 1–7.
- Brown, D. (1962). *Soviet attitudes toward American writing*. Princeton Univ. Press.
- Burak, A. (2013). The "Americanization" of Russian life through translations of Hemingway's works. *Translation and Interpreting Studies*, 8(1), 50–72. <https://doi.org/10.1075/TIS.8.1.03BUR>.
- Finkel'shtein, I. L. (1967). Sovetskaia kritika o Kheminguee [Soviet critics about Hemingway]. *Voprosy literatury*, 1967(8), 174–190. (In Russian).
- Gürçağlar, T. S. (2020). Retranslation. In M. Baker, & G. Saldanha (Eds.). *Routledge encyclopedia of translation studies* (pp. 484–489) (3rd ed.). Routledge.
- Kuznetsova, E. (2012). Sposoby ideologicheskoi adaptatsii perevodnogo teksta. O perevode romana E. Khemingueia "Po kom zvonit kolokol" [Ways of ideological adaptation of a translated text. About the translation of E. Hemingway's novel "For Whom the Bell Tolls"]. *Logos*, 2012(3, no. 87), 153–171. (In Russian).
- L'vov, K. (2023). V poiskakh mot juste [In search for the *mot juste*]. *Inostrannaia literatura*, 2023(1) (Quoted from *Zhurnal'nyi zal*). <https://magazines.gorky.media/inostran/2023/1/sredi-knig-s-konstantinom-lvovym-2.html>. (In Russian).
- Malikova, M. E. (2017). Towards the description of "philological translation" in the 1930s: Adrian A. Frankovsky as translator of the English 18th century novel. *Studia Litterarum*, 2(3), 10–45. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-3-10-45>. (In Russian).
- Orlova-Kopeleva, R. D. (1985). *Khemiuguei v Rossii: Roman dlinoiu v polstoletii* [Hemingway in Russia: A love affair lasting half a century]. Ardis. (In Russian).
- Panov, S., & Panova, O. (2024). Ivan Kashkin's course on American literary history (1928). *Literature of the Americas*, 17, 318–373. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-17-218-373>. (In Russian).
- Salmanova, E. M. (2000). "Sovetskii" Dos Passos: mif i real'nost' (K istorii vospriiatiia pisatel'ia v Rossii) [The "Soviet" Dos Passos: myth and reality"]. In V. E. Bagno et al. (Eds.). *Nachalo veka: Iz istorii mezhdunarodnykh svyazei russkoi literatury* (pp. 268–280). Nauka. (In Russian).
- Vail', P., & Genis, A. (1998). *60-e: Mir sovetskogo cheloveka* [The sixties: The world of a Soviet man] (2nd ed.). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- White, F. H. (2022). Ernest Hemingway and the NKVD. *Rossica: Literary Contacts and Connections*, 2022(2), 269–292. https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_269_292. (In Russian).

Информация об авторе

Information about the author

Мария Эммануиловна Баскина
кандидат филологических наук, PhD
старший научный сотрудник, отдел
взаимосвязей русской и зарубежных
литератур, Институт русской
литературы (Пушкинский Дом) РАН
Россия, 199034, Санкт-Петербург,
наб. Макарова, д. 4
✉ maria.e.malikova@gmail.com

Maria Emmanuilovna Baskina
Cand. Sci. (Philology), PhD
Senior Researcher, Department
of Comparative Literature, Institute
of Russian Literature (Pushkin House)
of the Russian Academy of Sciences
Russia, 199034, Saint Petersburg, Makarova
Emb., 4
✉ maria.e.malikova@gmail.com