

**А.В. Чёрный**

© Чёрный А.В., 2025

**АЛЕКСАНДР РОММ О ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ПЕРЕВОДА: НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ  
ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЛЕМИКИ 1920-х ГОДОВ**

**Аннотация.** В 1920-е годы в советском литературоведении шла активная полемика об основных принципах перевода художественных текстов. Сейчас уже хорошо известны первопроходческие работы М. Алексева, А. Фёдорова, А. Смирнова и др. В их тени остались теоретические разработки поэта, филолога и переводчика Александра Ильича Ромма (1898–1943), представленные им в докладе в ГАХН весной 1925 г. Благодаря сохранившимся в архиве писателя черновикам и тезисам этого выступления можно попытаться восстановить его оригинальный взгляд на проблему художественного перевода, во многом предвосхитивший достижения русской и западной транслатологии XX в.

**Ключевые слова:** А.И. Ромм; художественный перевод; советское литературоведение 1920-х годов.

Получено: 20.12.2024

Принято к печати: 28.01.2025

**Информация об авторе:** *Чёрный* Антон Владимирович, научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 А, 121069, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3602-9732>**E-mail:** chornanton@gmail.com

**Для цитирования:** *Чёрный А.В.* Александр Ромм о проблеме художественного перевода: неизвестные страницы литературной полемики 1920-х годов // Литературоведческий журнал. 2025. № 2(68). С. 201–224.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.68.11

Anton V. Chernyi  
© Chernyi A.V., 2025

**ALEKSANDR ROMM ON THE PROBLEM OF LITERARY  
TRANSLATION: UNEXPLORED PAGES  
OF THE 1920s LITERARY DEBATE**

**Abstract.** In the 1920s, Soviet literary criticism engaged in an active debate on the fundamental principles of translating literary texts. Today, pioneering works by M. Alekseev, A. Fedorov, A. Smirnov, and others are well known. However, overshadowed by these figures were the theoretical contributions of poet, philologist, and translator Aleksandr Ilyich Romm (1898–1943), presented in a report at the State Academy of Artistic Sciences in the spring of 1925. Thanks to the writer's extensive drafts and notes preserved in his archive, we can attempt to reconstruct his original perspective on the problem of literary translation, which, in many ways, foreshadowed the achievements of 20<sup>th</sup> century Russian and Western translation studies.

**Keywords:** Aleksandr I. Romm; literary translation; literary criticism of the soviet 1920s.

Received: 20.12.2024

Accepted: 28.01.2025

**Information about the author:** *Anton V. Chernyi*, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya Street, 25 A, 121069, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3602-9732>

**E-mail:** chornanton@gmail.com

**For citation:** Chernyi, A.V. "Aleksandr Romm on the Problem of Literary Translation: Unexplored Pages of the 1920s Literary Debate". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(68), 2025, pp. 201–224. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.68.11

«Старому другу Александру Ромму, с которым мы вместе боролись за высокое искусство поэтического перевода, посвящая я эту книгу своих переводов» – так открывается сборник стихотворений И. Бехера, изданный Владимиром Нейштадтом в 1936 г. [4, с. 3]. Сегодняшнего читателя это посвящение может озадачить: обстоятельства борьбы за перевод 1920–1930-х годов и само имя А. Ромма теперь известны только специалистам. Меж тем в то время он был деятельным участником многих научных и творческих начинаний, вступал в полемику с крупнейшими учеными своего времени, и мнение его было не из последних. С начала 2000-х А. Ромм начал привлекать к себе внимание исследователей

как второстепенный поэт ранних советских лет и одаренный лингвист. М. Гаспаров в 2002 г. извлек из архива его неопубликованные стихотворения [19]; Г. Васильева анализировала его творчество с ракурсов поэтики и биографии [6; 7]; по касательной он упоминается в работе К. Поливанова о машинописных альманахах «Гиперборей» и «Мнемозина» [16], в книге Н. Громовой о довоенном писательском быте [10]; в основном, он был интересен науке как ранний переводчик трудов швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра (1857–1913) [12; 21; 23; 24].

Александр Ильич Ромм (1898–1943), старший брат прославленного режиссера, родился в семье врача, до 1907 г. жил в Сибири, где его отец отбывал ссылку. Выпускник историко-филологического факультета Московского университета, А. Ромм еще в годы студенчества примкнул к Московскому лингвистическому кружку (МЛК), в работе которого принимал деятельное участие: как помощник секретаря, казначей, хранитель материалов, а впоследствии как член президиума [21, с. 236]. Пробовал себя как переводчик немецкой и французской поэзии (Г. Гейне, А. Шенье, Ш. Бодлер)<sup>1</sup>; писал стихи, хотя и не слишком удачно<sup>2</sup>.

В 1922 г. при посредничестве А.К. Соловьевой Ромм списался с учениками Ф. де Соссюра, сообщив о своем намерении издать на русском языке его «Курс общей лингвистики» (1916), один из основополагающих языковедческих трудов XX в., где впервые проведено различие «речевой деятельности» (*langage*) «языка» (*langue*) и «речи» (*parole*)<sup>3</sup>. Перевод не был завершен по юридическим и организационным причинам (правовая система РСФСР не позволяла заключить договор с французским издателем), но ценность его была сразу признана: фрагменты этого раннего русского Соссюра ходили в научных кругах в рукописных и машинописных копиях и какое-то время частично заменяли собой оригинал труднодоступной французской книги [21, с. 236–230]. Как видно из дальнейшего, идеи Соссюра о границе и сложных отношениях

---

<sup>1</sup> Эти переводы остались в архиве, частично опубликованы Е. Витковским [9].

<sup>2</sup> По свидетельству С. Парнок, небольшой сборник А. Ромма «Ночной смотр» (1927) [17] почти сразу разочаровал самого автора; он скупил весь тираж и уничтожил его [10, с. 41–42]. Поздние стихотворения Ромма по большей части остались неопубликованными.

<sup>3</sup> В переводе А. Ромма эти термины звучали как «говорение», «язык» и «речь» [21, с. 234].

между означаемым и означающим существенно повлияли на суждения А. Ромма о проблемах перевода. Также стоит упомянуть его доклад 1921 г., прочитанный в МЛК на тему «Возможен ли критерий, отличающий поэтическую речь от непоэтической?»

Проблемы, занимавшие А. Ромма со студенческой скамьи, относятся к первоосновам языка и литературы, и вполне укладываются в общие для того времени поиски рациональных критериев анализа словесности. Он был в числе участников и докладчиков подсекции художественного перевода Государственной (Российской) академии художественных наук (ГАХН), которую возглавлял Борис Ярхо (1889–1942), автор «Методологии точного литературоведения»<sup>4</sup>. То было время расцвета «филологически точного перевода»; исследователь этого течения М. Баскина отмечает, что «можно, пожалуй, говорить, о “безымянном сообществе” переводчиков-филологов, с общим габитусом и представлением о переводе как художественно-филологической задаче» [2, с. 6]. Как показывают новейшие исследования, это рационалистское движение было далеко не однородным: в нем кипели оживленные споры, где столичные МЛК и ГАХН играли роль своеобразного противовеса петроградскому формализму [1, с. 77–79].

Отчеты и бюллетени ГАХН [5; 14] позволяют восстановить примерную хронологию дискуссий о переводе, проходивших в то время в академии. Подсекция художественного перевода впервые собралась 3 октября 1924 г., А. Ромм и его друг В. Нейштадт участвовали в этом заседании [14, с. 123]. Спустя месяц, 13 и 27 ноября, Нейштадт выступил в подсекции с двухчастным докладом «О принципах стихотворного перевода» [14, с. 128, 130]; в его фонде в РГАЛИ сохранились черновики тезисов [13]<sup>5</sup>. Также в это время в ГАХН состоялись доклады Р. Шор, М. Соловьева, Ф. Петровского [14, с. 29]. Таков контекст, в котором 3 марта 1925 г. был представлен доклад А. Ромма. Он внесен в отчет ГАХН под названием «Оригинал и перевод» [14, с. 29], в бумагах Ромма используется более развернутое и, как видится, более точное заглавие «Художественный перевод и его оригинал», так как понятие «художественности» является в нем центральным. Сохранилась беловая машинопись восьми развернутых тезисов [20, л. 1–2], да-

<sup>4</sup> Работа Б. Ярхо осталась в рукописи и была издана только в 2006 г. [22].

<sup>5</sup> В описи фонда В. Нейштадта в РГАЛИ они ошибочно отнесены к 1940-м годам.

тированная 19 февраля 1925 г., и неоконченный рукописный текст на 16 тетрадных листах большого формата [20, л. 10–26], скорее всего, предназначавшийся А. Роммом к последующей публикации в виде статьи (на это, в частности, указывает наличие библиографических ссылок и эпиграфа).

Основной полемический нерв доклада А. Ромма состоял в необходимости разграничения подходов к переводу художественных и нехудожественных текстов, где первые требуют особого внимания к эстетической стороне текста: «Художественный перевод является фактом художественной литературы и потому прежде всего должен быть художественным произведением» [20, л. 1]. Разворачивая этот тезис в черновике статьи, Ромм сетует, что «главное внимание исследователей обычно направляется на проблему точности, самое по себе достаточно сложную и своеобразную в этом применении, чтобы дать исследованию поле почти безграничное. В результате требование художественности попадает в положение чего-то разумеющегося без слов, какого-то коэффициента, равного единице, а такой коэффициент можно, как известно, высчитать в уравнении, а можно и не высчитывать, что, по установившемуся в математике *usus*’у, обычно и делается» [20, л. 10]. Этот тезис вполне согласуется с положениями, изложенными В. Нейштадтом в его докладах осени 1924 г., где также используются метафоры из области математики: «утилитарные цели художественному переводу не свойственны»; «точность перевода не является точностью наложения. Пользуясь математическим языком, можно сказать, что перевод не равен, а подобен подлиннику» [13, л. 19]. Но если Нейштадт пишет о сопоставлении «стилистических рядов» и необходимости «адекватности» [13, л. 20–20/об], то у Ромма уже во втором тезисе задан довольно радикальный подход к проблеме: «Всякое художественное произведение несет весь свой смысл и культурную ценность в самом себе, независимо от отношения к своим источникам. В этом смысле художественный перевод есть **ОРИГИНАЛ**<sup>6</sup>: он должен быть таков, чтобы факт его переводности мог быть установлен только на основании исторических свидетельств» [20, л. 1].

В контексте научной полемики 1920-х годов нападение на понятие «формальной точности» почти всегда имело отношение к первому русскому пособию для переводчиков, изданному горьков-

---

<sup>6</sup> Здесь и далее выделения в цитатах принадлежат автору.

ской «Всемирной литературой» в 1919 г.; в особенности это касалось принципов поэтического перевода, изложенных в нем Н. Гумилёвым, где тот требовал тщательной передачи ритмометрических особенностей оригинала и полного забвения переводчиком собственного «я». Максима Гумилёва о том, что «в идеале переводы не должны быть подписными» [11, с. 30], кажется полной противоположностью того, что заявлял в качестве главного тезиса А. Ромм, требовавший автономии переводного текста в принимающей культуре. В. Нейштадт тоже полемизировал с пособием 1919 г., утверждая, что «принципы точности, предписываемые Гумилёвым, не являются применимыми ко всем случаям художественного перевода» [13, л. 35/об], но исходил из отдельных уровней текста (лексематического стиля, эвфонии, ритма), не предлагая радикально отвязать перевод от оригинала. Подобный радикализм нашел свое системное воплощение в науке о переводе только полвека спустя в работах представителей «теории Skopos» (К. Райс, Х. Фермеер) и их постулате о том, что перевод определяется тем, для чего он делается: если он соответствует цели и запросам («заданию») принимающей культуры, значит он является переводом безотносительно к оригиналу. Согласно Skopos, перевод – это то, что считает переводом «заказчик», т.е. целевая культура [15, с. 73–76].

Ромм пишет о препятствиях на пути к предельной точности, используя аргументы, вполне типичные для теорий «невозможности» перевода, популярных в то время: «Целый ряд элементов художественного слова вообще не может быть “перенесен” в другой язык и инородную культуру. Сюда относятся, напр., синтаксис, ритм, рифма. Попытки передать подобные явления механическим “перенесением”, заранее обречены на неудачу» [20, л. 1]. В подобном ключе рассуждает в своем докладе о формальных условиях перевода и В. Нейштадт: «Пределом адекватности художественного перевода является сохранение всех вышеуказанных условий, но такой предел в большинстве случаев не достигаем» [13, л. 21/об].

Приводя в черновике статьи примеры переводов из Бодлера, А. Ромм пытается перенести на русскую почву терминологическое разграничение, предложенное еще в XIX в. Ф. Шлейермахером: «различие “толмача” (Dolmetscher) и (художественного) переводчика (Übersetzer)» [20, л. 14], утверждая, что «если мы не хотим вообще отказаться от возможности художественного пере-

вода, а не просто подражания – мы должны признать, что требование художественности существенно видоизменяет, в значительной степени определяет самое содержание термина “точность”» [20, л. 14]. Здесь он прямо ссылается на предшествовавший ему доклад В. Нейштадта, но почему-то утверждает, что тот предлагал вообще отказаться от понятия точности, «заменяя его другим» [20, л. 15], меж тем как Нейштадт в своих записях лишь оперирует популярным в то время понятием «адекватность» [13, л. 20–21/об], впервые предложенным филологом Ф. Батюшковым в 1920 г. [3]. Возможно, здесь мы имеем дело с отзвуками не дошедших до нас устных дискуссий.

В черновиках готовившейся статьи Ромм на многочисленных примерах с отсылками к отечественной и зарубежной филологии пытается обосновать свои теоретические положения. Стоит только сожалеть, что его работа не только не была издана в то время, но и не была завершена: вторая часть обрывается в том месте, где автор собирался переходить к более углубленному анализу. Интересно, что пути преодоления невозможности перевода А. Ромм предлагает ровно те же, что и теоретики Skopos 1970–1980-х годов, настаивавшие на приоритете целевой культуры перевода: «Единственным способом передачи особенностей оригинала <...> является передача УСЛОВНАЯ, т.е. такая, которая основана не на механическом подобию или совпадении признаков, но на исторически складывающейся переводной традиции» [20, л. 1].

Последний из восьми тезисов доклада явно восходит к идеям де Соссюра: «перевод в целом ряде своих моментов является ЗНАКОМ оригинала, но не СЛОВОМ о нем, ибо слово необходимо связано со смыслом, а оригинал смыслом признан быть не может» [20, л. 1]. Ромм здесь, кажется, проводит прямую аналогию, уподобляя оригинал «языку» (langue), а перевод – «речи» (parole) как внешнему проявлению системы исходного текста, видоизменяющемуся в зависимости от обстоятельств выполнения. Позднее в своих рабочих заметках 1929 г. он прямо указывал на швейцарского лингвиста, утверждая: «Система де Соссюра плодотворна в том смысле, что только она может дать грамматику, а грамматика есть тот пункт, в котором лингвистика связывается с требованиями жизни. Далее, только на ее фоне можно выделить стилистические (в специфическом смысле) явления, т.е. поставить лингвистику на службу литературоведения. Только на ее почве можно, например, дать нормативную теорию перевода» [12, с. 202].

Доклад Ромма представляет собой интересную страницу истории русского переводоведения 1920-х годов, будучи ранним свидетельством возникновения тех тенденций, что впоследствии привели полемику с формализмом к его полному разгрому и даже физическому уничтожению его сторонников. Как отмечает М. Баскина, в советских условиях «сложная теория и новаторская практика историко-филологически фундированной “точности” окончательно уступила место идеологически и культурно доминирующему, антиисторическому, ориентированному на не знающего иностранных языков массового читателя переводу» [2, с. 9]. Сам Александр Ромм со временем отошел от теории; в его архиве сохранились лишь наброски «Правил перевода с иностранных языков» [18], датированные 1929 г., но они довольно беспорядочны и не дают стройной системы.

В 1920–1930-х годах А. Ромм перешел от теории к практике, в какой-то мере реализовав свой радикализм в реальных переводах. Работал он в основном с чрезвычайно идеологизированным творчеством зарубежных авторов-коммунистов, переводил И. Бехера, А. Гидаша, М. Гельца, Дж. Рида и др. Как отмечает Е. Витковский, «публиковались прежде всего его переводы “нового типа” (т.е. с несуществующих оригиналов, наподобие стихов автора биографии Мао Цзэдуна – Эми Сяо)» [9]. Этот процесс, иронично названный Витковским «джамбулизацией», состоял в поточном изготовлении идеологически благонадежных текстов на иностранных языках: переводчики и «литературные секретари» работали авторами, а «оригинал» мог изготавливаться постфактум или отсутствовать вовсе: «Джамбулизованы были все до единой литературы Северного Кавказа; даже такие языки, как хиналугский, на котором в Дагестане говорит всего-то полдеревни, получили своих Джамбулов» [8]. Кажется, и это А. Ромм пытался объяснить себе с помощью теорий великого швейцарца. Во всяком случае, довольно символично его суждение из рабочих заметок: «Соссюр ценен тем, что он подчеркивает элемент социальной принудительности, тогда как Фосслер создает буржуазную иллюзию свободы собеседников. В социалистическом обществе насилие снимается (снимается неподвижность Соссюра), но принудительность остается» [12, с. 203].

Впрочем, время все расставило по местам – из переводов А. Ромма позднее переиздавалась только абсолютная классика: Майн Рид, Мопассан, Флобер, отдельные стихотворения Гёте и

Шенье. Автор этих переложений воевал в составе Черноморского флота и погиб в 1943 г. при невыясненных обстоятельствах<sup>7</sup>. Его друг В. Нейштадт вернулся с фронта и долго страдал от последствий контузии; преподавал теорию перевода, но научных трудов после себя не оставил. История переводоведения продолжалась уже без них, хотя оба они могли бы быть удовлетворены ее ходом: в 1950-е принцип «творческого» вольного подхода к оригиналу вполне утвердился, буквалисты были повержены, традиция «условной» передачи общего смысла подлинника надолго стала принудительным кредо русских переводчиков и теоретиков.

### Список литературы

1. *Акимова М.* Государственная академия художественных наук vs. петроградский формализм: теория стиха. 1. О «Мелодике стиха» Б.М. Эйхенбаума // *Journal of Studies in Russian Formalism with Translation Notebooks* [Временник русского формализма]. 2024. Vol. 1. No. 1. P. 77–106. DOI: 10.14672/rf.v1 i1.2443
2. *Баскина М.Э.* Филологически точный перевод 1920–1930-х годов: люди и институты // *Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов* / сост. М.Э. Баскина. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 5–82.
3. *Батюшков Ф.Д.* Задачи художественных переводов; Язык и стиль // *Принципы художественного перевода*. 2-е изд. Пб.: Всемирная литература, 1920. С. 7–23.
4. *Бехер И.* Асфальт: книга стихов / пер. В. Нейштадта. М.: Художественная литература, 1936. 184 с.
5. Бюллетени ГАХН / под ред. А.А. Сидорова. Вып. 1–11. М., 1925–1928.
6. *Васильева Г. М.* Испанская идея поэта А.И. Ромма // *Идеи и идеалы*. 2011. № 2(8). С. 127–139.
7. *Васильева Г.М.* Родовая мифология А.И. Ромма // *Культура и текст*. 2011. № 12. С. 139–150.
8. *Витковский Е.В.* Русское зазеркалье // *Век перевода: русский поэтический перевод XX–XXI веков*. URL: <https://vekperevoda.com/start.htm> (дата обращения: 20.11.2024).
9. *Витковский Е.В.* Александр Ромм // *Век перевода: русский поэтический перевод XX–XXI веков*. URL: <https://vekperevoda.com/1887/romm.htm> (дата обращения: 20.11.2024).

---

<sup>7</sup> По сомнительной официальной версии, А. Ромм покончил с собой [12, с. 207–208].

10. Громова Н.А. Узел. Поэты. Дружбы. Разрывы: из литературного быта конца 1920-х – 1930-х годов; [посл. Н. Коржавина]. 2-е изд. М.: АСТ; CORPUS, 2016. 604 с.
11. Гумилёв Н.С. Переводы поэтические // Принципы художественного перевода: ст. К. Чуковского и Н. Гумилёва. Пб.: Всемирная литература, 1919. С. 25–30.
12. Ненаписанная рецензия А.И. Ромма на книгу М.М. Бахтина и В.Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» / подгот. текста, публ., вступ. зам. и примеч. А.Л. Беглова и Н.Л. Васильева // *Philologica*. 1995. № 2(3/4). С. 199–216.
13. Нейштадт В.И. Доклады о принципах художественного перевода, прочитанные в комиссии художественного перевода ГАХН и др. Тезисы, наброски и выписки к ним // РГАЛИ. Ф. 1525. Оп. 1. Ед. хр. 125. 63 л.
14. Отчет 1921–1925 / Государственная академия художественных наук. М.: ГАХН, 1926. 160 с.
15. Лим Э. Теоретические парадигмы в переводоведении / пер. Т.А. Казаковой. СПб.: Издательство СПбГУ, 2018. 256 с.
16. Поливанов К.М. Машинописные альманахи «Гиперборей» и «Мнемозина» // *De visu*. 1993. № 7. С. 46–49.
17. Ромм А.И. Ночной смотр: стихи. М.: Узел, 1927. 32 с.
18. Ромм А.И. [Правила перевода с иностранных языков]: проект и черновые записи к нему. 1929 г. // РГАЛИ. Ф. 1495. Оп. 1. Ед. хр. 68. 42 л.
19. Ромм А.И. Стихи 1927–1928 гг. / публ. и вступ. ст. М.Л. Гаспарова. // *Toronto Slavic Quarterly*. 2002. № 2. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/02/romm.shtml> (дата обращения: 20.11.2024).
20. Ромм А.И. Художественный перевод и его оригинал: доклад и тезисы. Февраль 1925 г. // РГАЛИ. Ф. 1495. Оп. 1. Ед. хр. 65. 29 л.
21. Тоддес Е.А., Чудакова М.О. Первый русский перевод «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и деятельность Московского Лингвистического кружка: материалы к изучению бытования научной книги в 1920-е годы // Федоровские чтения. 1978. М.: Наука, 1981. С. 229–249.
22. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: избранные труды по теории литературы. М.: Языки славянских культур, 2006. 927 с.
23. Reznik V. A Long Rendezvous: Aleksandr Romm's Unpublished Works on Ferdinand de Saussure // *Slavonic and East European Review*. 2008. Vol. 86. No. 1. P. 1–25. DOI: 10.1353/see.2008.0056
24. Reznik V. Re-socialising Saussure: Aleksandr Romm's Unpublished Review of Marxism and the Philosophy of Language // *Cahiers du Centre de Linguistique et des Sciences du Langage*. 2008. No. 24. P. 179–190. DOI: 10.26034/la.cdclsl.2008.1414

## References

1. Akimova, M. "Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk vs. petrogradskii formalizm: teoriya stikha. 1. O 'Melodike stikha' B.M. Eikhenbauma" ["State Academy of Artistic Sciences vs. Petrograd Formalism: Theory of Verse. 1. On 'Melody of Verse' by B.M. Eikhenbaum"]. *Journal of Studies in Russian Formalism with Translation Notebooks*, vol. 1, no. 1, 2024, pp. 77–106. (In Russ.) DOI: 10.14672/rf.v1 i1.2443
2. Baskina, M. Eh. "Filologicheski tochnyi perevod 1920–1930-kh godov: lyudi i institutsii" ["Philologically Accurate Translation of the 1920s – 1930s: People and Institutions"]. *Khudozhestvenno-filologicheskii perevod 1920–1930-kh godov* [*Artistic and Philological Translation of the 1920s – 1930s*], ed. M. Eh. Baskina. St Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2021, pp. 5–82. (In Russ.)
3. Batyushkov, F.D. "Zadachi khudozhestvennykh perevodov; Yazyk i stil'" ["Tasks of Literary Translation; Language and Style"]. *Printsipy khudozhestvennogo perevoda* [*Principles of Literary Translation*], 2<sup>nd</sup> ed. Petersburg, Vsemirnaya literatura Publ., 1920, pp. 7–23. (In Russ.)
4. Bekher, I. *Asfal't: kniga stikhov* [*Asphalt: Book of Poems*], transl. V. Neishtadt. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1936, 184 p. (In Russ.)
5. *Byulleteni GAKHN* [*Bulletins of the State Academy of Artistic Sciences*], pod red. A.A. Sidorova, vol. 1–11. Moscow, 1925–1928. (In Russ.)
6. Vasil'eva, G.M. "Ispanskaya ideya poehta A.I. Romma" ["The Spanish Idea of Poet A.I. Romm"]. *Idei i ideal'y*, no. 2(8), pp. 127–139. (In Russ.)
7. Vasil'eva, G.M. "Rodovaya mifologiya A.I. Romma" ["Ancestral Mythology of A.I. Romm"]. *Kul'tura i tekst*, no. 12, 2011, pp. 139–150. (In Russ.)
8. Vitkovskii, E.V. "Russkoe zazerkal'e" ["Russian Wonderland"]. *Vek perevoda* [*Century of Translation*]. Available at: <https://vekperevoda.com/start.htm> (date of access: 20.11.2024). (In Russ.)
9. Vitkovskii, E.V. "Aleksandr Romm" ["Alexander Romm"]. *Vek perevoda* [*Century of Translation*]. Available at: <https://vekperevoda.com/1887/romm.htm> (date of access: 20.11.2024). (In Russ.)
10. Gromova, N.A. *Uzel. Poehty. Druzhby. Razryvy: iz literaturnogo byta kontsa 1920-kh – 1930-kh godov* [*The Knot. Poets. Friendships. Breakups*], 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, AST Publ.; CORPUS Publ., 2016, 604 p. (In Russ.)
11. Gumilev, N.S. "Perevody poehticheskie" ["Poetic Translations"]. *Printsipy khudozhestvennogo perevoda* [*Principles of Literary Translation*]. Petersburg, Vsemirnaya literatura Publ., 1919, pp. 25–30. (In Russ.)
12. "Nenapisannaya retsenziya A.I. Romma na knigu M.M. Bakhtina i V.N. Voloshinova 'Marksizm i filosofiya yazyka'" ["Unwritten Review by A.I. Romm on the Book 'Marxism and the Philosophy of Language' by M.M. Bakhtin and

- V.N. Voloshinov”], eds. A.L. Beglova, N.L. Vasil’eva. *Philologica*, no. 2(3/4), 1995, pp. 199–216. (In Russ.)
13. Neishtadt, V.I. “Doklady o printsipakh khudozhestvennogo perevoda, pročitannye v komissii khudozhestvennogo perevoda GAKHN i dr. Tezisy, nabroski i vypiski k nim” [“Reports on the Principles of Literary Translation, Read in the Translation Commission of the State Academy of Artistic Sciences, etc.”]. *RGALI*, f. 1525, op. 1, storage unit 125, 63 p. (In Russ.)
  14. *Otchet 1921–1925, Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk* [Report 1921–1925, State Academy of Artistic Sciences]. Moscow, GAKHN Publ., 1926, 160 p. (In Russ.)
  15. Pym, A. *Teoreticheskie paradigmy v perevodovedenii* [Theoretical Paradigms in Translation Studies], transl. T.A. Kazakova. St Petersburg, Izdatel’sstvo SPBGU Publ., 2018, 256 p. (In Russ.)
  16. Polivanov, K.M. “Mashinopisnye al’manakhi ‘Giperborei’ i ‘Mnemozina’” [“Type-written Almanacs ‘Hyperborean’ and ‘Mnemosyne’”]. *De visu*, no. 7, 1993, pp. 46–49. (In Russ.)
  17. Romm, A.I. *Nochnoi smotr: stikhi* [Night Parade: Poems]. Moscow, Uzel Publ., 1927, 32 p. (In Russ.)
  18. Romm, A.I. “Pravila perevoda s inostrannykh yazykov: proekt i chernovye zapisi k nemu. 1929 g.” [“Rules for Translation from Foreign Languages: Project and Draft Notes. 1929”]. *RGALI*, f. 1495, op. 1, storage unit 68, 42 p. (In Russ.)
  19. Romm, A.I. “Stikhi 1927–1928 gg.” [“Poems of 1927–1928”], publ. and introd. M.L. Gasparov. *Toronto Slavic Quaterly*, no. 2, 2002. Available at: <http://www.utoronto.ca/tsq/02/romm.shtml> (date of access: 20.11.2024). (In Russ.)
  20. Romm, A.I. “Khudozhestvennyi perevod i ego original: doklad i tezisy. Fevral’ 1925 g.” [“Literary Translation and Its Original: Lecture and Theses, February 1925”]. *RGALI*, f. 1495, op. 1, storage unit 65, 29 p. (In Russ.)
  21. Toddes, E.A., Chudakova, M.O. “Pervyi russkii perevod ‘Kursa obshchei lingvistiki’ F. de Sossyura i deyatel’nost’ Moskovskogo Lingvisticheskogo kruzhka: materialy k izucheniyu bytovaniya nauchnoi knigi v 1920-e gody” [“The First Russian Translation of ‘Course in General Linguistics’ by F. de Saussure and the Activities of the Moscow Linguistic Circle”]. *Fedorovskie chteniya*, 1978. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 229–249. (In Russ.)
  22. Yarkho, B.I. *Metodologiya tochnogo literaturovedeniya: izbrannye trudy po teorii literatury* [Methodology of Precise Literary Studies: Selected Works on Literary Theory]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul’tur Publ., 2006, 927 p. (In Russ.)
  23. Reznik, V. “A Long Rendezvous: Aleksandr Romm’s Unpublished Works on Ferdinand de Saussure”. *Slavonic and East European Review*, vol. 86, no. 1, 2008, pp. 1–25. (In English) DOI: 10.1353/see.2008.0056

24. Reznik, V. "Re-socialising Saussure: Aleksandr Romm's Unpublished Review of Marxism and the Philosophy of Language". *Cahiers du Centre de Linguistique et des Sciences du Langage*, no. 24, 2008, pp. 179–190. (In English) DOI: 10.26034/la.cdclsl.2008.1414

Александр Ромм

### ТЕЗИСЫ К ДОКЛАДУ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ЕГО ОРИГИНАЛ»<sup>8</sup>

1. Художественный перевод является фактом художественной литературы и потому прежде всего должен быть художественным произведением.

2. Всякое художественное произведение несет весь свой смысл и культурную ценность в самом себе, независимо от отношения к своим источникам. В этом смысле художественный перевод есть ОРИГИНАЛ: он должен быть таков, чтобы факт его переводности мог быть установлен только на основании исторических свидетельств.

3. Исследуя, далее, отношения между художественным переводом и его оригиналом, мы убеждаемся, что:

а) при переводе поэтическое слово неизбежно подвергается интерпретации, что при бесконечном множестве «сторон» поэтического смысла неизбежно равняется более или менее резкой модификации его;

б) если некоторые из структурных моментов художественного слова и могут быть перенесены в другую языковую и общекультурную систему (напр., логическая форма), то это возможно лишь путем «опорного» выделения того или иного элемента, т.е. пожертвования другими элементами, иногда не менее важными.

4. Целый ряд элементов художественного слова вообще не может быть «перенесен» в другой язык и инородную культуру. Сюда относятся, напр., синтаксис, ритм, рифма. Попытки передать подобные явления механическим «перенесением», заранее обречены на неудачу, ибо:

---

<sup>8</sup> РГАЛИ. Ф. 1495. Оп. 1. Ед. хр. 65. Л. 1–2. Беловая машинопись.

а) одна и та же чувственная дата в разных языковых и поэтических системах может иметь совершенно различные значения;

б) некоторым из подобных элементов может вообще не быть соответствия в другой языковой или поэтической системе.

5. Однако художественное слово может быть названо переводом только в том случае, если оно дает то или иное соответствие не одному из структурных моментов другого слова, созданного на другом языке, но ВСЕМ им. Иначе перед нами будет тематическая вариация, стилистическое подражание, транспозиция образа, но не перевод, который обязательно связан с тем единственным СОЧЕТАНИЕМ различных моментов, в котором образуется любое индивидуальное слово оригинала.

6. Единственным способом передачи особенностей оригинала, о которых говорится в тезисе 4, является передача УСЛОВНАЯ, т.е. такая, которая основана не на механическом подобию или совпадении признаков, но на исторически складывающейся переводной традиции.

7. Суждение о свойствах оригинала по свойствам перевода не есть умозаключение по «признакам». Оно возможно лишь на основе знания переводной традиции, т.е. особой системы обозначений. Культура этой системы условностей и есть специфическая культура перевода.

8. Как явствует из тезисов 6 и 7, перевод в целом ряде своих моментов является ЗНАКОМ оригинала, но не СЛОВОМ о нем, ибо слово необходимо связано со смыслом, а оригинал смыслом признан быть не может.

А. Ромм

19 февраля 1925 г.

(Докл. сост. 5 марта 1925)

ГАХН, П/с Худ. Пер.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ЕГО ОРИГИНАЛ<sup>9</sup>

И на того свою печать  
Искусство свято наложило,  
Кто мог творенье Рафаила  
Своею кистью передать.  
*Каролина Павлова*<sup>10</sup>

### I

Два требования предъявляем мы к художественному переводу: художественность и точность. Поскольку свойство художественности для переводного произведения не специфично, главное внимание исследователей обычно направляется на проблему точности, самое по себе достаточно сложную и своеобразную в этом применении, чтобы дать исследованию поле почти безграничное. В результате требование художественности попадает в положение чего-то разумеющегося без слов, какого-то коэффициента, равного единице, а такой коэффициент можно, как известно, высчитать в уравнении, а можно и не высчитывать, что, по установившемуся в математике *usus*<sup>9</sup>у, обычно и делается. Но беда в том, что не высчитывая этого коэффициента, о нем слишком часто забывают, а между тем, на самом деле, он в нашем случае далеко не равен единице. Он гораздо больше; он существенно меняет все значение уравнения.

В самом деле, чтобы оценить его вполне, достаточно спросить себя, чем отличается художественный перевод от перевода просто. Сильно ошибся бы тот, кто сказал бы, что различие кроется здесь в оригинале. Любое художественное произведение можно перетолмачить так, как перетолмачиваются деловые письма и дипломатические акты, т.е. с соблюдением самой педантической точности – и художественного перевода при этом не получится.

---

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 1495. Оп. 1. Ед. хр. 65. Л. 10–26. Черновая рукопись с авторской правкой на 16 тетрадных листах. При расшифровке учтены авторские пометы, исправлены очевидные описки, орфография в отдельных местах приведена к современному стандарту.

<sup>10</sup> Каролина Карловна Павлова (1807–1893), русская поэтесса, переводчица. Цитируются завершающие строки ее стихотворения «Ответ К\*\*\*» (1861), обращенного к А.К. Толстому, с которым Павлова работала над переводами его произведений.

Если спросить себя далее, почему не получится, то ответ будет гласить: потому что художественный перевод лирического стихотворения должен быть тоже лирическим стихотворением, т.е. художественным произведением, а голая передача точного смысла предложений подлинника такого результата дать не может. Обычный «деловой» перевод стихотворения, даже если он не «подстрочен», а сделан в соответствии с законами языка перевода, не будет стихотворением, и потому целый ряд особенностей оригинала, имеющих смысл только в стихотворении, только в поэзии, потеряет всякий вообще смысл. Будучи же точно переданы в нашем точном переводе, они сделают бессмысленным все произведение. Это положение могло бы обойтись и без примеров – всякий может вспомнить хотя бы о прозаических переводах поэм Байрона – но я все-таки напому хотя бы перевод LXXII стихотворения «*Les fleur du mal*», исполненный Ин. Анненским: для того, чтобы не обесценить и не обессмыслить художественно свою работу, Анненскому пришлось очень сильно отступать от подлинника. Возьмем только первую строфу:

Pluviôse irrité contre...<sup>11</sup>

Точный перевод этой строфы, сделанный, как делаются обычно недобросовестные переводы, будет читаться примерно так: «Плювиоз, раздраженный всей жизнью, потоками льет из своей урны мрачный холод на бледных обитателей соседнего кладбища и смертность – на туманные предместья».

У И.Ф. Анненского же мы читаем: «Месяц дождей, злой на все живое, бросает воду целыми шайками: до бледных обитателей

---

<sup>11</sup> Цитируется первая строка стихотворения «Сплин (IV)» (в последней редакции «Цветов зла» оно стоит под номером LXXV): «*Pluviôse irrité contre la ville entière / De son urne à grands flots verse un froid ténébreux / Aux pâles habitants du voisin cimetière / Et la mortalité sur les faubourgs brumeux*». Ниже А. Ромм цитирует прозаический «дословный» перевод стихотворения Бодлера, опубликованный И. Анненским в эссе «Что такое поэзия?» (Аполлон. 1911. № 6. С. 51–57) в качестве примера бессмысленности определения поэзии как цепочки образов без учета ее художественной формы. По-видимому, оба приводимых здесь «дословных» перевода сделаны с издания 1868 г. (*Baudelaire C. Les Fleurs du mal. Paris: Michel Lévy frères, 1868. P. 202*), где в первой строке допущена опечатка: вместо «ville» (город) напечатано «vie» (жизнь).

кладбища долетает только черный холод, но в тумане предместья уже гнездятся эпидемии».

Мы видим, что «обычный» перевод художественного произведения может, при всей точности, оставаться нехудожественным. Следовательно, вполне принимая Шлейермахеровское различие «толмача» (Dolmetscher) и (художественного) переводчика (Übersetzer)<sup>12</sup>, мы должны, в отличие от Шлейермахера, признать художественным переводчиком не просто того, кто переводит не деловой акт, а художественное произведение, но того, кто при это и создает художественное произведение: мы только что видели на примере, что стихотворение может быть и перетолмачено, а иногда в таком перетолмачении бывает и практическая необходимость: именно так, например, пришлось бы нам поступить, если бы мы хотели перевести «L'Art poétique» Буало<sup>13</sup> для точного сведения и руководства русских поэтов, не знающих по-французски.

К такому выводу приводит нас мой перевод строфы Бодлэра. Перевод же Анненского лишний раз убеждает нас в том, что, как уже говорилось многими и многими, в художественном переводе неизбежны такие отступления от оригинала, которые недопустимы в переводе, скажем, торгового договора. Таким образом, если мы не хотим вообще отказаться от возможности художественного перевода, а не просто подражания – мы должны признать, что требование художественности существенно видоизменяет, в значительной степени определяет самое содержание термина «точность» в этом применении. Видоизменение это настолько значительно, что, например, В.И. Нейштадт вовсе отказывается от этого термина, заменяя его другим<sup>14</sup>.

Большую роль играет здесь то обстоятельство, что в художественном переводе приходится передавать и такие вещи, которые в деловом переводе, в толмачении, остаются в стороне, так что художественный перевод неизбежно оказывается компромиссом

---

<sup>12</sup> Немецкий философ Фридрих Шлейермахер (Friedrich Schleiermacher, 1768–1834) был автором популярной теории о дихотомии в переводческом искусстве, в своих работах противопоставив точный форенизирующий и неточный доместицирующий типы перевода.

<sup>13</sup> Николя Буало-Депрео (Nicolas Boileau-Despréaux, 1636–1711) – французский поэт и литературный критик, теоретик классицизма, автор поэмы «Поэтическое искусство» (L'Art poétique, 1674).

<sup>14</sup> Автор ссылается на доклад В. Нейштадта, представленный в ГАХН в ноябре 1924 г.

между требованиями точности в разных направлениях, а компромисс, как известно, в том и состоит, что, не удовлетворяя никого целиком, удовлетворяет всех отчасти.

Но, во-первых, это требование многосторонней, если можно так выразиться точности, тоже определяется требованием художественности, предъявляемым к художественному переводу, а во-вторых, им же определяется самый вид, самое содержание компромисса. Конечно, если бы мы могли действительно передать все, что есть в оригинале, целиком, без остатка, «перенести художественный объект из одной языковой системы в другую», согласно определению В.И. Нейштадта, то одной точности было бы уже достаточно, чтобы создать художественное произведение, и принцип художественности остался бы практически излишним. Но это, как все мы знаем, немыслимо (и не только практически, но и по существу). Таким образом, в деле согласования противоречивых требований точности единственным судьей остается художественность.

Но этого мало. Раз для того, чтобы быть художественным переводом, переводное произведение искусства обязуется быть художественным, то к нему предъявляются и все те эстетические требования, которые вообще предъявляются к художественному произведению. Никакие соответствия оригиналу не спасают плохого стихотворения. Художественная значимость и культурное значение произведения лежат в нем самом, а не в его литературных источниках и отношении к ним. «Людмила» Жуковского по общей композиции и сюжету повторяет «Ленору» Бюргера; большая часть ее текста является несомненным переводом. Однако Жуковский русифицировал все собственные имена и обстоятельства «Леноры». не сохранил ее ритма, и вообще настолько переделал свой оригинал в частности, что «Людмила» переводом считаться не может<sup>15</sup>. Это, однако, несколько не понижает ее художественной ценности. Теоретически ни неточное, но хорошее стихотворение (или прозаическое произведение), ни точное, но плохое – художественным переводом не являются. Но практически,

---

<sup>15</sup> Баллада «Людмила» (1808) была первым обращением Жуковского к оригинальному произведению Готфрида Августа Бюргера (Gottfried August Bürger, 1747–1794). Позднее им были созданы еще две версии: «Светлана» (1812) и «Ленора» (1831). В последней поэт перевел балладу без «русификации» и изменения ее стихотворной формы.

нарушая точность ради своего художественного замысла, переводчик рискует дать «Близ мест, где царствует Венеция златая» или «В младенчестве моем она меня любила»<sup>16</sup> – а жертвуя художественностью ради точности, он рискует дать плохие стихи, которые никак не войдут в художественную культуру его народа или войдут в нее как факт отрицательный. Сверх того, такой перевод неизбежно будет и неточен: ведь надо сохранить не только особенности, но и художественную значительность оригинала. «Точность», которая нарушит ее, неизбежно будет точностью в каком-то отдельном, произвольно выделенном отношении, т.е. точностью кажущейся, точностью не художественного перевода, а толмачения, которое ведь тоже передает оригинал только в одном отношении, но зато в этих пределах передает вполне точно.

Я считаю особенно важным подчеркнуть это обстоятельство: художественный перевод не может жертвовать общей художественностью ради точности в одном каком-либо из моментов, выделяемых формальным анализом художественного слова: точность в этом отношении не спасет переводного произведения, ибо к нему предъявляются все эстетические требования, предъявляемые к произведениям оригинальным. В этом смысле перевод есть такой же оригинал. В иных случаях он действительно ничем не отличим от оригинального произведения: так, «Торжество победителей» Жуковского ничем не выдает своей переводности; если бы сам Жуковский не написал «Из Шиллера», то установить этот факт можно было бы только на основании историко-литературных свидетельств<sup>17</sup>. Разумеется, такое превращение чужого в свое нужно не всегда: любой роман Золя выдает свое чужестранное происхождение даже в самом безупречном переводе – но, конечно, основной смысл моего положения остается применимым и к нему: к такому переводному роману тоже должны предъявляться все те эстетические требования, которые предъявляются к роману оригинальному.

---

<sup>16</sup> Вольные переложения Пушкина из Андре Шенье (André Chénier, 1762–1794): «Близ мест, где царствует Венеция златая» (Ориг.: «Près des bords où Venise est reine de la mer...») и «Муза» (Ориг.: «Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche...»).

<sup>17</sup> Стихотворение Жуковского «Торжество победителей» (1828) является вольным переложением баллады Шиллера Das Siegesfest («Праздник победы»).

## II

Если я так настойчиво говорю о художественной стороне дела, то не столько потому, чтобы я думал, что кто-нибудь действительно совсем забыл о ней, сколько потому, что теоретики слишком часто «подразумевают» ее.

В самом деле, если мы обратимся к уже цитированной работе Шлейермахера, то найдем в ней такое определение «истинного переводчика»: (он) «хочет действительно свести... своего автора и читателя, и, не вырывая последнего из круга родного языка, помочь ему по возможности полно и совершенно понять первого и насладиться им» (стр. 218). Далее Шлейермахер устанавливает путь, по которому должен идти переводчик; он различает две возможности, из которых в данной связи интереснее первая, в пользу которой он решительно высказывается: переводчик «стремится сообщить читателям тот самый образ, то самое впечатление (*das nämliche Bild, den nämlichen Eindruck*), которые он сам получил от (оригинального) произведения благодаря знанию его языка»<sup>18</sup>. Собственно говоря, в этом голом определении еще нет ничего особенно одиозного, поскольку «то же самое впечатление», ясно, должно быть и художественным. Однако в дальнейшем развитии этой мысли Шлейермахер, настаивая на необходимости передачи индивидуальных особенностей автора, жертвует даже чистотой языка перевода, разумеется при соблюдении известной меры. О художественности же перевода он либо умалчивает, либо упоминает вскользь и никаких выводов из нее не делает. По его же стопам идут и Бекк, и Вилламовиц-Меллендорф<sup>19</sup>, основные определения которых заимствованы у Шлейермахера и лишь слегка подправлены. Разумеется, есть и другие взгляды; так, Август Шлегель, сам переводчик Шекспира и многих других, не мог умолчать и об этом (см. хотя бы его рецензию на перевод Гомера, сделан-

---

<sup>18</sup> Цитируется работа Шлейермахера «О разных методах перевода» (*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, 1813): «*Das nämliche Bild, den nämlichen Eindruck, welchen er selbst durch die Kenntniß der Ursprache von dem Werke, wie es ist, gewonnen, sucht er den Lesern mitzutheilen*» (цит. по: *Das Problem des Übersetzens* / hrsg. H. J. Störig. Stuttgart, 1963. S. 48).

<sup>19</sup> Август Бек (*August Böckh*, 1785–1867) и Ульрих фон Вилламовиц-Меллендорф (*Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, 1848–1931), немецкие филологи-классики.

ный Фоссом<sup>20</sup>). С определения перевода как особого искусства, начинается и Карл Бардт (*Zur Technik der Übersetzung des lateinischen Prosas.* Teubner, 1918<sup>21</sup>). Но традиция Шлейермахера очень прочна, она держится в немецкой литературе и по сие время – хотя бы у Кауэра<sup>22</sup>. Правда, вряд ли мнения всех этих немецких ученых особенно влияют на русскую переводческую практику – однако дело тут не во влиянии. Точка зрения Шлейермахера и тех, кто идет за ним, только выражает слишком распространенный взгляд на художественный перевод как на средство информации (Шлейермахер прямо говорит, что если бы все читатели хорошо владели всеми языками, то «истинные» в его понимании переводы были бы совершенно излишни), а если теперь эта информация и понимается кое-где как информация о «приемах», то от этого, как уже указано выше, дело ничего не выигрывает. Именно поэтому я и считаю необходимым со всей настойчивостью подчеркивать, что переводное художественное произведение есть художественное произведение, и что, следовательно, создатель его есть не осведомитель, не информатор, не ученый, а поэт.

Поскольку, однако, для поэтического произведения, создаваемого таким поэтом, характерно и специфично наличие другого произведения, именуемого оригиналом, поскольку далее между этими двумя произведениями необходимо устанавливается некоторое особое отношение, – основной нашей задачей является исследование этого отношения. Исследование художественного перевода просто как произведения бесцельно именно потому, то в этом своем качестве он, как я пытался показать выше, определяется теми же признаками, подчиняется тем же требованиям, что и произведение оригинальное. Таким образом, переходя к исследованию этих отношений, мне частично придется впасть в то самое умалчивание, против которого я та ополчаюсь. Но я надеюсь, что

---

<sup>20</sup> Рецензия Августа Фридриха Шлегеля (August Friedrich Schlegel, 1767–1845) на публикацию «Илиады» и «Одиссеи» в переводе Иоганна Генриха Фосса (Johann Heinrich Voß, 1751–1826): *Homers Werke, von Johann Heinrich Voß. 1793 // Allgemeine Literatur-Zeitung. Jena. 22–26 August 1796.*

<sup>21</sup> Работа филолога-классика Карла Бардта (Karl Bardt, 1843–1915) «О технике перевода латинской прозы» (1904).

<sup>22</sup> Пауль Кауэр (Paul Cauer, 1854–1921), немецкий филолог-классик, автор книги «Искусство перевода. Пособие для занятий латынью и греческим» (*Die Kunst des Übersetzens. Ein Hilfsbuch für den lateinischen und griechischen Unterricht*, 1894).

все вышесказанное наложит свою печать и а дальнейшее изложение и, во всяком случае, осветит его особым светом.

Исследуя отношения между художественным переводом и его оригиналом, я вовсе не ставлю себе задачей осветить их все-сторонне и до конца. Так, я совершенно не имею в виду устанавливать степень их соотносительности в том или ином отношении, не собираюсь и давать какие-либо нормативные указания. Меня интересуют здесь только некоторые вопросы, квалификация и определение некоторых наблюдаемых отношений.

Итак, переходя к исследованию взаимоотношений между двумя произведениями художественного слова – оригинальным и переводным – мы сразу усматриваем, что, прежде всего, некоторые из моментов, выделяемых анализом структуры поэтического произведения, будучи взятыми по отдельности, теоретически могут или могли бы вполне совпадать.

Так, например, может вполне совпадать предмет высказывания, то, о чем идет речь. Нет того, о чем можно было бы сказать на одном языке и нельзя – на другом. Никакие лексические несовпадения между различными языками не снимают этого положения. Правда, очень многие лексемы одного языка не имеют в другом языке никакого параллельного слова, которое было бы равнозначно ему во всех случаях, но ведь лексемы никогда и не попадают нам «во всех случаях» сразу, а в каждом конкретном случае, т.е. выступая уже не как лексемы, т.е. элементы языковой системы, а как части осмысленного выражения слова – они находятся в контексте, позволяющем подобрать в другом языке то слово, которое в данном контексте вполне годится, хотя и не годится в другом. Так, французское слово «le mouton» не находит себе точного соответствия ни в русском «баран», ни в русском «баранина», так как оно означает и то, и другое. Однако французская фраза «le mouton court» несомненно и вполне точно говорит о том же самом, что и русская фраза «баран бежит», а «je mange du mouton» находит себе точнейшее соответствие в русском «я ем баранину».

Разумеется, этот пример до крайности примитивен, но, тем не менее, он очень показателен. В более сложных случаях приходится заменять одно слово двумя (цилиндр – tall hat) или даже больше; в случае так называемой «словарной метафоры» приходится совершенно менять все ее элементы (il est rossé à plate couture – «он разбит на голову»), но, во всяком случае, нужный предмет будет обозначен.

Здесь не являются исключением даже такие предметы, которых нет в материальной или духовной культуре того народа, на язык которого переводится данное произведение. Так, латинское слово *atrium*, обозначающее такую часть дома, которой у нас нет и никогда не было, и которая по-русски названия не имеет, может быть передана простой транскрипцией русскими буквами («атриум», «атрий») с пояснительной ссылкой для неподготовленного читателя, либо описательным способом: «та часть дома, которая...» и т.д.

Точно то же самое можно сказать и о лирической форме. Слагаясь между формами предметными и формами морфологическими, она в каждом языке найдет себе соответствующие – хотя и совсем разные – средства осуществления.

Вполне очевидно, что логическая форма положения «Priams Feste war gesunken» несколько не меняется в переводе «Пал Приамов град»<sup>23</sup>, хотя род. падеж Priams заменен прилагательным «Приамов», а пассивный Plusquamperfekt заменен активным перфектом. По своей логической форме оба суждения характеризуются как индивидуальные, ассерторические, положительные.

Все подобные формы, не зависящие от средств языка и потому вполне «переводимые» в другой язык, относятся как раз к той области отношений между оригиналом и переводом, которая стоит более или менее стороне от осинового интереса настоящей работы. Поэтому я больше не буду говорить о них подробно, а скажу сразу, что сюда же относятся, как легко увидеть, логический смысл, сюжет, композиция. Совершенно ясно, что простой, языково-грамотный прозаический перевод «Медного всадника» на любой язык будет иметь тот же сюжет, то же композиционное строение и тот же логический смысл, что оригинал.

Но так обстоит дело только с выделенными, произвольно вырванными из художественного произведения моментами. При художественном переводе мы такого режущего отбора делать не имеем права. Как я только что сказал, все упомянутые моменты могут быть переданы, перенесены в другую языковую систему простым толмачением. А художественный перевод сразу натывается здесь на затруднения. Мы уже видели, что при передаче самого предмета выражения приходится прибегать к описательным

---

<sup>23</sup> Цитируется «Праздник победы» (Das Siegesfest) Шиллера и «Торжество победителей» Жуковского.

приемам типа «та часть дома, которая...» вместо «atrium». Допустимо ли это не только в стихах, но и в новелле? И является ли здесь желанным выходом перегрузка иностранными словами?

Более того: художественный перевод обязан не только передать все эти элементы, но и согласовать их с другими, с теми, которыми перевод нехудожественный просто пренебрегает.